

ALMA MATER STUDIORUM — UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

DOTTORATO DI RICERCA IN

**Les Littératures de L'Europe Unie - European Literatures - Letterature
dell'Europa Unita**

Ciclo XVI

Settore Concorsuale di afferenza: Critica letteraria e letterature comparate (L-FIL-LET/14)

Lingua, letteratura e cultura francese (10/H1)

Settore Scientifico disciplinare: Letteratura francese (L-LIN/03)

Tesi presentata da

Francesca CAVAZZA

SALOMÉ ET JEAN BAPTISTE

**RÉINVESTISSEMENTS SYMBOLIQUES ET RÉCRITURES D'UN MYTHE
DANS LA LITTÉRATURE ET DANS L'ART (1870-1914)**

Coordinatore Dottorato
Professoressa Anna Paola SONCINI

Relatore
Professoressa Anna Paola SONCINI

Aux mercredis grâce auxquels cette thèse fut écrite

Remerciements – Ringraziamenti

Je remercie Anna Paola Soncini, qui m’a permis de vivre une expérience unique, et avec elle Pascale Auraix-Jonchière, Georges Fréris, Marco Modenesi, Éric Lysøe, Barbara Sosien et Peter Schnyder d’avoir accepté d’évaluer mon travail de recherche. Ma thèse vient clore un parcours riche et profond qui laisse dans mon esprit, après trois ans, des racines profondes et vivaces.

Je remercie Bertrand Marchal, Matthieu Vernet et Perrine Coudurier pour avoir éclairé mon chemin.

Je remercie Jean-Paul Hernandez, Lionello Sozzi, François Livi, Alessandra Preda, Orietta Pinessi, Anne-Marie Pialoux, Véronique Samson, Valentina Gosetti, Daniele Gaio et Loïc Le Denmat pour m’avoir chacun tendu la main quand j’en ai eu besoin.

Je remercie Martina della Casa, Robert Lincoln Hackett, Mahan Saatchi, voire Aglika Popova, Maia Benidze, Tamar Sakuashvili, Tea Tateshvili, Khatia Tsirgaia pour avoir partagé avec moi les embûches et les gratifications de nos années de doctorat.

Je remercie enfin mes parents, qui me soutiennent toujours, et toute ma famille et mes amis italiens à laquelle et auxquels, par-delà les Alpes, je reste indissolublement liée.

Ringrazio Anna Paola Soncini, che mi ha permesso di vivere un’esperienza unica, e con Lei Pascale Auraix-Jonchière, Georges Fréris, Marco Modenesi, Éric Lysøe, Barbara Sosien, Peter Schnyder di aver accettato di valutare il mio lavoro di ricerca. La mia tesi è la conclusione di un percorso ricco e profondo che lascia in me, dopo tre anni, delle radici profonde e verdi.

Ringrazio Bertrand Marchal, Matthieu Vernet et Perrine Coudurier per avere illuminato il mio cammino.

Ringrazio Jean-Paul Hernandez, Lionello Sozzi, François Livi, Alessandra Preda, Orietta Pinessi, Anne-Marie Pialoux, Véronique Samson, Valentina Gosetti, Daniele Gaio et Loïc Le Denmat per avermi ciascuno teso la sua mano quando ne ho avuto bisogno.

Ringrazio Martina della Casa, Robert Lincoln Hackett, Mahan Saatchi ed anche Aglika Popova, Maia Benidze, Tamar Sakuashvili, Tea Tateshvili, Khatia Tsirgaia per aver condiviso con me le difficoltà e le gratificazioni di questi anni di dottorato.

Ringrazio i miei genitori, che mi sostengono sempre, e tutta la mia famiglia e i miei amici italiani alla quale e ai quali, d’oltr’alpe, rimango legata indissolubilmente.

INTRODUCTION

État de la question

Jean Baptiste n'a jamais suscité un vif intérêt auprès de la critique littéraire, et ce d'autant plus, si l'on compare sa fortune critique à celle de sa meurtrière¹. En revanche, Salomé s'est trouvée l'objet d'études critiques à une époque sensiblement contemporaine de celle où elle a inspiré une floraison d'œuvres qui en ont fait un mythe artistique et littéraire. Guido Vitaletti (1908)², Reimarus Secundus (1909 et 1913)³, Hugo Daffner (1912)⁴ et Hedwige Drweska (1912)⁵ ont été les premiers à reconnaître et à étudier ce phénomène artistique et littéraire alors même qu'à l'orée du XIX^e siècle elle n'était encore qu'une figure mineure des Évangiles⁶. Par ailleurs, parmi les auteurs qui ont participé à la naissance et à l'éclosion de ce mythe littéraire fin-de-siècle, Stéphane Mallarmé, Gustave Flaubert, Jules Laforgue et Oscar Wilde, en particulier, n'ont pas seulement tissé une histoire autour de cette figure biblique mais ont construit, à partir d'elle, une réflexion esthétique qui apparaît comme en filigrane de ces œuvres. Notre attention se portera ainsi, de prime abord, sur cette méditation cachée, ou si l'on veut, voilée — filtrée par le langage symbolique propre de l'art — dont Salomé finit par devenir l'emblème.

La critique récente a étudié le traitement artistique et littéraire réservé à l'épisode de la décollation de Jean Baptiste, selon trois méthodologies critiques différentes. On a tantôt considéré Salomé comme la femme castratrice par excellence,

¹ Sur la figure de Jean Baptiste dans l'art et dans les lettres, nous n'avons connaissance que de recueils d'essais ou d'articles, en particulier : Jean-Paul Deremble et Jean-Marc Vercruysse (dir.), *Graphè*, n° 16 : « Jean Le Baptiste », Arras, Centre de recherches « Textes et Cultures » de l'Université d'Artois, 2007 ; Liana Nissim et Alessandra Preda (dir.), *La Figure de Jean-Baptiste dans les lettres françaises*, Milan, Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario, coll. « Quaderni di Acme », 2012.

² Guido Vitaletti, *Salome nella leggenda e nell'arte*, Rome, Bernardo Lux, 1908.

³ Reimarus Secundus, *Geschichte der Salome von Cato bis Oscar Wilde*, Leipzig, Wigand, 1909 et Reimarus Secundus, *Stoffgeschichte der Salome-Dichtungen*, Leipzig, Wigand, 1913.

⁴ Hugo Daffner, *Salome, ihre Gestalt in Geschichte und Kunst (Dichtung, bildende Kunst, Musik)*, Munich, Hugo Schmidt, 1912.

⁵ Hedwige Drweska, *Quelques interprétations de la légende de Salomé dans les littératures contemporaines.*, Montpellier, Firmin et Montane, 1912.

⁶ Salomé n'est pas nommée dans les Évangiles de Marc, de Matthieu et de Luc où elle est mentionnée comme la fille d'Hérodiade.

tantôt relié l'ensemble des œuvres qui lui étaient consacrées entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle à la notion même de mythe décadent, tantôt considéré Salomé comme un symbole du renouvellement de l'art et de la littérature à une époque où la crise des représentations a coïncidé avec une crise du sujet. Quelques exemples concrets vont nous permettre de préciser cette taxinomie et de justifier ensuite notre démarche. Au premier groupe appartiennent par exemple les travaux de Bram Dijkstra (1986)⁷ et de Mireille Dottin-Orsini (1993)⁸. Ces derniers ont proposé une analyse historique et socio-culturelle de la fascination de cette époque pour la *femme fatale*, dont Salomé apparaît comme l'une des figures emblématiques. B. Dijkstra et M. Dottin-Orsini se sont intéressés à ce mythe pour examiner la perception obsessionnelle et angoissée du féminin à une époque donnée. Leurs travaux étudient les origines et les causes historiques, économiques et sociales expliquant la profusion d'ouvrages inspirés par Salomé à la fin du XIX^e siècle. Une deuxième orientation place au centre la notion de décadence et d'esprit décadent. Salomé s'impose en effet, à la suite de la parution de *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*⁹, monument de la littérature comparée écrit par Mario Praz en 1930, comme mythe décadent puis, de manière plus explicite, avec le *Dictionnaire des mythes littéraires*¹⁰ de Pierre Brunel paru en 1988. Dès lors, la critique ne manque pas d'en faire, dans la seconde moitié du XX^e siècle, un mythe symboliste et décadent, comme ce fut le cas par exemple dans les études de Michel Décaudin (1967)¹¹, de Jean Pierrot (1977)¹², de Jean de Palacio (1994)¹³, de Pierre Jourde (1994)¹⁴, de Françoise Grauby (1994)¹⁵ ou de Jean-Nicolas Illouz (2004)¹⁶. Ce rapprochement a donné lieu parfois à des études critiques fondées sur des savoirs qui

⁷ Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*, Oxford, Oxford university Press, 1986.

⁸ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993.

⁹ En particulier le chapitre « Bisanzio », dans Mario Praz, *La Carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* [1930], Florence, Sansoni, 1948, p. 301-434.

¹⁰ Mireille Dottin-Orsini, « Salomé (appelée aussi Hérodiade ou Hérodiades) », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Les Éditions du Rocher, 1988, p. 1232-1243.

¹¹ Michel Décaudin, « Un mythe fin-de-siècle : Salomé », *Comparative Literature Studies*, 1967, vol. 1-2, IV, p. 109-117.

¹² Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent : 1880-1900* [1977], Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2007, p. 246-247.

¹³ Jean de Palacio, *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, coll. « Bibliothèque décadente », 1994.

¹⁴ Pierre Jourde, *L'Alcool du silence. Sur la décadence*, Paris, Honoré Champion, coll. « Travaux et recherches des universités rhénanes », 1994, p. 75-106.

¹⁵ Françoise Grauby, *La Création mythique à l'époque du symbolisme. Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du symbolisme*, Saint-Genouph, Nizet, 1994, p. 77-105.

¹⁶ Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Références », 2004, p. 102-108.

ne sont pas propres au champ des études littéraires. On a ainsi pu recourir à des catégories empruntées à la psychologie et à la philosophie, le mythe de Salomé et de la décollation étant alors compris par l'entremise d'un *a priori* conceptuel. C'est le cas, par exemple, de *L'Alcool du silence* de P. Jourde, où le mythe est analysé par le truchement de la philosophe heideggerienne et de l'existentialisme sartrien. Enfin, si l'année même où il amorçait la composition de son drame poétique, Mallarmé écrivait à Villiers de l'Isle-Adam à propos d'*Hérodiade* : « Le sujet de mon œuvre est la Beauté, et le sujet apparent n'est qu'un prétexte pour aller vers Elle. C'est, je crois, le mot de la Poésie¹⁷ », la critique a curieusement tardé à s'intéresser à la figure d'Hérodiade/Salomé, en accordant une priorité à la dimension interprétative suggérée par l'auteur d'*Hérodiade*. Dans son étude sur la danse de Salomé en littérature (1987)¹⁸, Françoise Meltzer a interprété la danseuse biblique comme une figure de la représentation et Micéala Symington a montré dans un article (2001)¹⁹ la dimension métaphorique de la figure de Salomé dans l'œuvre d'Arthur Symons où elle apparaît « tout à la fois [comme] l'image de l'artifice et l'artifice lui-même, mythe, symbole et symbolisation²⁰ ». Cependant, l'étude la plus significative dans ce sens est parue en 2005²¹ ; Bertrand Marchal montre « à travers l'*Hérodiade* de Mallarmé, *Hérodias* de Flaubert, *À rebours* de Huysmans, [que] la figure apparente de la femme fatale ne doit pas faire écran à la figure autrement plus essentielle, mais aussi moins directement visible, ou plutôt moins directement lisible, à laquelle elle ne fait que prêter son nom, celle de la littérature ordonnée à une forme supérieure de beauté²² ». Paul-André Claudel vient de faire paraître un livre de vulgarisation²³ évoquant sommairement cette dimension esthétique de Salomé dans le dernier paragraphe de sa conclusion. Notre travail souhaite rejoindre cette démarche et se propose d'élargir le discours avancé dans

¹⁷ Stéphane Mallarmé, « Lettre à Villiers de l'Isle-Adam du 31 décembre 1865 », dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, édition établie, annoté et présenté par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, p. 687.

¹⁸ Françoise Meltzer, *Salome and the Dance of Writing: Portraits of Mimesis in Literature*, Chicago, University of Chicago Press, 1987.

¹⁹ Micéala Symington, « Le Mythe décadent et la modernité. Arthur Symons et les réécritures de Salomé », dans Alain Montandon (dir.), *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, coll. « Littératures », 2001, p. 293-305.

²⁰ *Ibid.*, p. 295.

²¹ Bertrand Marchal, *Salomé : entre vers et prose, Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2005.

²² *Ibid.*, p. 217.

²³ Paul-André Claudel, *Salomé. Destinées imaginaires d'une figure biblique*, Paris, Ellipses, 2013. Notre nom apparaissant dans les remerciements nous amène à conclure qu'il a bénéficié du matériau de notre recherche quand celle-ci était encore *in fieri*.

Salomé entre vers et prose à propos des trois textes fondateurs du mythe, à un corpus plus étendu et en prêtant une attention plus marquée au couple que forment Salomé et Jean Baptiste, tout en souscrivant au postulat que, « le choix d'écrire une Salomé, quoi que l'auteur puisse mettre en elle, comme dans tous les personnages de son imagination, de sa psyché profonde, relève d'abord d'une stratégie littéraire²⁴ ».

« *Réinvestissements symboliques de Salomé et Jean Baptiste et de leur relation* » : *approche, corpus, sujet, structure*

S'il peut être attendu d'étudier les variations et les évolutions d'une esthétique où la femme s'inscrit comme un objet privilégié de la sensibilité décadente, la démarche de la critique qui a considéré Salomé comme un enjeu éminemment littéraire, si l'on excepte le fait qu'elle ait été jusqu'à présent moins explorée, nous a davantage intéressée. Nous avons, du reste, écarté une approche aprioriste pour différentes raisons. Tout d'abord, l'inconvénient dans l'application d'une méthode ontologique tient au fait que pèse le danger de faire dire la même chose à tous les textes. Si, d'une part, ce travail ne refuse pas la synthèse — au contraire, il s'appuie sur le fait que l'époque du mythe de Salomé est marquée par le syncrétisme²⁵ —, d'autre part, il n'entend pas effacer la variété et la singularité des interprétations fin-de-siècle du récit de la danse de Salomé et de la décollation de Jean Baptiste. En outre, puisque le sens et la forme sont inséparables dans le langage littéraire, nous avons interrogé davantage les œuvres sans accorder de prévalence au premier sur la seconde, en accord avec le principe élémentaire acquis du structuralisme. Ce choix n'induit pas cependant une défiance à l'égard de tout critère théorique, même si les repères conceptuels préalables à notre travail écartent les fondements d'une approche aprioriste.

Deux textes aussi simples qu'efficaces fournissent les bases du discours métatextuel qui sous-tend notre thèse : l'introduction de Jean Rousset à *Forme et signification*²⁶ (1963) et l'article « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire²⁷ ? » de Philippe Sellier. Le texte de Rousset trouve dans notre réflexion un espace particulier : il est

²⁴ Bertrand Marchal, *Salomé. Entre vers et prose, Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2005, p. 9.

²⁵ Nous évoquons à ce propos l'influence du *Gesamtkunstwerk* wagnérien sur l'esthétique symboliste visant la synthèse des arts.

²⁶ Jean Rousset, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel* [1963], Paris, José Corti, 1986.

²⁷ Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, octobre 1984, n° 55, p. 112-126.

moins un point de départ théorique que le *terminus ad quem* du processus d'autonomisation qui touche l'art au XIX^e siècle que nous abordons dans une partie liminaire. Rousset explique qu'il faut « considérer l'art comme création de formes dégageant leur signification²⁸ » — puisqu'« en art la pensée ne se sépare pas de l'exécution²⁹ ». Si donc c'est la pensée qui dérive des œuvres et non le contraire, l'observation et l'analyse des œuvres viennent d'abord, même si notre démarche interprétative vise à déceler ce que l'ensemble de notre corpus exprime sur le plan de la pensée. Dans ce sens, il est intéressant d'observer qu'en juillet 1866, quelques mois après la découverte du Néant, Mallarmé disait de son drame poétique : « *Hérodiade*, où je m'étais mis tout entier sans le savoir³⁰ ». De même, Huysmans déclarait, vingt ans après la parution de son roman que l'on a pris longtemps pour le manifeste de l'esthétique décadente³¹, qu'« *À Rebours* [...] est un ouvrage parfaitement inconscient, imaginé sans idées préconçues, sans intentions réservées d'avenir³² ». Aussi la réflexion de Rousset couronne-t-elle une prise de conscience dont les auteurs les plus lucides des œuvres composant le mythe de Salomé avaient eu l'intuition :

L'artiste vit son œuvre, vit dans son œuvre, et c'est sans doute ce qu'il vit avec le maximum d'intensité.

Cette union organique et cette intime réciprocité sont tellement inhérentes à toute création qu'elles constituent, me semble-t-il, la définition de l'œuvre d'art : l'épanouissement simultané d'une structure et d'une pensée, l'amalgame d'une forme et d'une expérience dont la genèse et la croissance sont solidaires.

Après quoi, l'expression de « mythe littéraire de Salomé » demande qu'on s'y attarde, bien que rapidement, dans cette introduction générale. Les trois caractéristiques principales que Ph. Sellier identifie pour le définir³³ — et qui sans aucune doute appartiennent au mythe de Salomé — nous ont persuadée au demeurant de ne pas nous

²⁸ Jean Rousset, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel* [1963], Paris, José Corti, 1986, p. VII.

²⁹ Jean Rousset, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel* [1963], Paris, José Corti, 1986, p. X.

³⁰ Stéphane Mallarmé, Lettre à Henri Cazalis du 13 juillet 1866, dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 701.

³¹ En 1977, dans sa célèbre préface à *À rebours*, sur laquelle nous reviendrons dans notre conclusion générale, Marc Fumaroli qualifie ce roman d'« énorme fumisterie », dans Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, texte établi, présenté et annoté par Marc Fumaroli, Seconde édition revue et augmentée., Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1993, p. 25.

³² Joris-Karl Huysmans, « Préface écrite vingt ans après le roman », *Ibid.*, p. 59.

³³ Salon Ph. Sellier le mythe littéraire, différenciation du mythe ethno-religieux ne se caractérise que par ces trois points : « Il a une fonction sociale et il touche l'horizon métaphysique de l'existence » ; « La logique de ses personnages principaux est une logique de l'imaginaire » ; « Il se caractérise pour la pureté et la force de ses oppositions structurales internes », dans Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *op. cit.*, p. 113-115.

attacher à l'une de ces spécificités au détriment des autres. En effet, réfléchir sur sa « fonction sociale [...] touch[ant] l'horizon métaphysique de l'existence » correspond aux approches critiques aprioristes. La valeur sociale du mythe de Salomé, avec les implications dans la perception de sa dimension religieuse et spirituelle, exige pour être comprise et étudiée des compétences historiques, économiques et culturelles repérées au-delà des ouvrages³⁴. Ainsi, privilégier ce premier trait signifie superposer l'Idée à la Forme. Au contraire, accorder un intérêt majeur à la « logique de l'imaginaire » soutenant la danseuse et le prophète et/ou aux « oppositions structurales » sur lesquelles se fonde leur lien dénote une attention portée davantage sur la Forme. Puisque le récit du meurtre de Jean Baptiste est un mythe fin-de-siècle — appartenant donc à la période où l'on découvre l'autonomie de la Forme par rapport à l'Idée³⁵ — et que Salomé triomphe à cette époque comme un symbole de l'art moderne, nous trouvons incongru le fait de privilégier l'Idée dans l'étude du mythe bâti autour d'elle.

Notre approche critique abordant le traitement du mythe de Salomé à la fin du XIX^e siècle n'entend pas séparer Forme et Idée. Elle ne fait pas non plus précéder l'analyse du langage de l'imaginaire et des structures internes des œuvres de notre corpus par une compréhension de la fonction sociale et métaphysique de ce mythe ni par des catégories empruntées à la psychologie et à la philosophie. La fonction et la signification de ce mythe littéraire et artistique émergent, en effet, des œuvres.

~

À partir de l'Évangile de Marc, cette étude porte sur l'ensemble des œuvres inspirées de l'épisode qui lie Salomé à Jean Baptiste. En effet, nous entendons cerner l'évolution de la valeur symbolique dont se chargent ces deux figures dans toutes les œuvres qui les ont représentées, bien que nous portions une attention plus particulière sur les œuvres composées entre 1870 et 1914, représentant *de facto* l'essentiel du corpus sur Salomé au regard de la quantité spectaculaire d'œuvres écrites à son propos en Europe occidentale.

³⁴ Ceci est le cas, par exemple, des travaux de Bram Dijkstra, *Idols of Perversity*, *op. cit.* ; Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, *op. cit.*, voir aussi : Georges Duby et Michelle Perrot (dir.) *L'Histoire des femmes*, tome IV ; J.-P. Aron, *Misérable et glorieuse, la femme au XIX^e siècle* ; Jennifer Hedgecock, *The femme fatale in Victorian literature. The Danger and the Sexual Threat*, New York, Cambria Press, 2008.

³⁵ Voir notre préambule, p. 23-48 du présent volume.

La *Chronologie* réalisée par Atsuko Ogane dans *La Genèse de la danse de Salomé*³⁶, comprend les titres de toutes les adaptations du mythe, dans tous les domaines artistiques, à partir des Évangiles jusqu'à 2008 ; elle a été une aide et un support de travail fondamentaux pour le repérage des œuvres littéraires formant notre corpus³⁷. Des recherches à la Bibliothèque nationale de France (Paris), à la Bodleian Library (Oxford) et à Staatsbibliothek (Berlin) ont permis de recueillir toutes les œuvres composées entre 1870 et 1914 — période correspondant précisément au « moment Salomé ». En ce qui concerne les textes écrits en langue française, le document le plus ardu à repérer a été — non sans ironie — un article intitulé « La vérité sur Salomé³⁸ ». En revanche, la partie en langue allemande s'est révélée plus problématique. En effet, aucune des œuvres recensées par Atsuko Ogane n'est un poème ou un court récit — ce qui est presque toujours le cas pour les œuvres écrites dans les autres langues ; il s'agit de textes comptant entre quatre-vingts et trois cents pages, nous contraignant à ne choisir que des extraits de ces ouvrages allemands, suisses et autrichiens et d'en proposer, en annexe, un aperçu anthologique. En bref, le document électronique qui nous a permis de consulter rapidement notre corpus de travail compte quatre-vingt-quatorze titres et quatre-vingt-et-un textes ou extraits³⁹ dont cinquante-neuf en langue française, huit en langue allemande, cinq en anglais, trois en espagnol, deux en polonais, deux en

³⁶ Atsuko Ogane, *La Genèse de la danse de Salomé. Flaubert, Moreau, Mallarmé, Wilde, Keio*, Keio University Press, 2008.

³⁷ Au classement de Atsuko Ogane nous avons apporté quelques petites corrections et nous avons rajouté quelques œuvres : Philippe Vigne, *La Décollation de Saint Jean-Baptiste*, Nîmes, Typ. Clavel-Ballivet, 1881 ; Jean Lorrain, « Lunatique X », dans *L'Ombre ardente*, Paris, Fasquelle, 1897 ; Iwan Gilkin, « Symbole », dans *La Nuit*, Paris, Librairie Fischbacher, 1897 ; Iwan Gilkin, « Précurseur », *Ibid.* ; Fernando Pessoa, « Salomé » (fragment) [1908], dans *Le Privilège des chemins*, présenté et traduit par Teresa Rita Lopes, éd. bilingue, Paris, José Corti, coll. « Ibériques », 1990 ; Francisco Villaespesa, « Tríptico de Salomé », dans *El Liberal*, Madrid, 1909.

³⁸ Ernest La Jeunesse, « La vérité sur Salomé », *La Phalange*, 15 mai 1908. À la Bibliothèque nationale de France, à la Bibliothèque Sainte-Geneviève comme à la Bibliothèque de la Sorbonne, les pages où cet article se trouvent sont manquantes, obscurcies ou illisibles. Nous avons pu finalement en prendre connaissance dans la bibliothèque de Princeton University (États-Unis).

³⁹ Gustave Toudouze, *Le Coffret de Salomé. Nouvelle vénitienne*, 1877, annexe p. 10 sq ; Richard Hengist Horne, *John the Baptist or the Valour of the Soul*, 1880, annexe p. 249 sq ; Gottfried von Böhm, *Herodias: Schauspiel in fünf Akten*, 1883, annexe p. 199 sq ; Paul Bourget, *Cruelle énigme*, 1885, annexe p. 30 sq ; Paul Heyse, *Merlin*, 1892, annexe p. 208 sq ; Oscar Panizza, *Das Liebeskonzil. Eine Himmelskomödie in fünf Aufzügen*, 1895, annexe p. 211 sq ; Adolf Vogeler, *Herodias. Historische Novelle aus der Zeit der Pariser Bluthochzeit*, 1895, annexe p. 213 sq ; Marius André, *Montserrat, roman féérique*, 1896, annexe p. 59 sq ; Josef von Lauff, *Herodias*, 1896, annexe p. 215 sq ; Camille Lemonnier, *L'Homme en amour*, 1897, annexe p. 76 sq ; Joséphin Peladan, *Finis Latinorum*, 1899, annexe p. 109 sq ; Carl Bulcke, *Die Töchter der Salome*, 1901, annexe p. 223 ; Paula Graefin Coudenhove, *Johannes der Täufer*, 1901, annexe p. 223 sq ; Jan Kasprowicz, *Uczta Herodiady*, 1905, annexe p. 315 sq ; Edith Nesbit, *Salome and the Head: A Modern Melodrama*, 1909, annexe p. 257 sq.

portugais et deux en italien. Ce document s'est révélé très utile pour la recherche des occurrences lexicales et, une fois allégé⁴⁰, il constitue notre annexe.

Trois remarques liminaires s'imposent : la première tient au fait que ce travail aborde aussi des œuvres qui précèdent la période de notre recherche. En effet, l'étude d'œuvres antérieures à la période qui nous intéresse permet de prendre la mesure du changement survenu dans la seconde moitié du XIX^e siècle relatif à la manière de représenter Salomé et Jean Baptiste en art et en littérature. Deuxièmement, si nous nous sommes appuyée comme base documentaire sur la *Chronologie* réalisée par A. Ogane, qui ne classe que les créations artistiques inspirées de Salomé, on pourrait objecter le manque d'équilibre par rapport au prophète. Aucune chronologie, par ailleurs, ni aucun catalogue d'œuvres consacrées à cette figure n'a jamais été réalisé. En outre, ce travail ne s'intéresse qu'aux représentations de sa mort. Dès lors, il est toujours évoqué quand Salomé l'est aussi. Enfin, en ce qui concerne les œuvres d'art plus directement, nous nous sommes appuyée sur un catalogue en quatre volumes édité par Orietta Pinessi et Marco Bedogni-Pietri⁴¹ — qui, outre qu'il recueille tous les titres des peintures où Salomé et Jean Baptiste ont été représentés, en fournit les photographies et signale leurs lieux d'exposition — et sur l'étude de Eleonora Bairati⁴², qui retrace l'évolution des images de Salomé.

~

La notion de « réinvestissement symbolique » requiert d'abord une clarification. Le terme de « symbole » a été l'objet d'une considérable quantité d'études et de théories. Remarquons, en particulier, que le 18 septembre 1886 — année qui se trouve être à peu près au cœur de l'époque de l'épanouissement du mythe de Salomé — paraît, dans *Le Figaro*, le *Manifeste du symbolisme*, dans lequel Jean Moréas définit l'esthétique du mouvement qui embrasse une dizaine d'années. On rencontre toutefois dans cette période un nombre si important d'interprétations diverses et variées du concept de symbole qu'il n'est pas plus possible que raisonnable d'en extraire des éléments pour le définir d'une manière synthétique et objective. Nous faisons ainsi le

⁴⁰ Notre annexe ne donne que les œuvres rares ou difficiles d'accès qu'on ne trouve pas dans le commerce.

⁴¹ Marco Lorandi Bedogni-Pietri et Orietta Pinessi, *Salomé e Giovanni Battista : Immagini, iconografia dal VI^e al XVI secolo*, Treviolo, Ikonos, coll. « Salomé e Giovanni Battista », 2011 ; Marco Lorandi Bedogni-Pietri et Orietta Pinessi, *Salomé e Giovanni Battista: Immagini, iconografia dal XVII^e al XVIII^e secolo*, Treviolo, Ikonos, coll. « Salomé e Giovanni Battista », 2012 ; Marco Lorandi Bedogni-Pietri et Orietta Pinessi, *Salomé e Giovanni Battista: Immagini, iconografia dal XIX^e al XX^e secolo*, Treviolo, Ikonos, coll. « Salomé e Giovanni Battista », 2010.

⁴² Eleonora Bairati, *Salomé: immagini di un mito*, Nuoro, Ilisso, 1998.

choix de prendre la notion de symbole dans son sens le plus élémentaire ; celui-ci reprend la définition qu'en donne le *Trésor de la langue française* et voisine avec celle que les auteurs de notre corpus pouvaient avoir, comme l'attestent les définitions qu'en donnent le *Littré*⁴³ ou le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*⁴⁴. Un symbole désigne, de façon générale, « dans un groupe humain donné, par une correspondance analogique, formelle, naturelle ou culturelle, quelque chose d'absent ou d'impossible à percevoir⁴⁵ » : il est ce qui renvoie à un sens supérieur. Or si la Bible est un texte fortement symbolique, ses figures et ses objets évoquent un espace transcendant inscrit dans la tradition chrétienne. Ainsi, dans les sources, Salomé et Jean Baptiste évoquent respectivement le monde païen et le monde chrétien. En revanche, dans le domaine artistique et littéraire moderne, le noms de Salomé et de Jean Baptiste finissent par fonctionner comme des étiquettes : des « élément[s] textuel[s] dont la signification concrète est liée par une correspondance analogique à une signification abstraite qu'il[s] évoque[nt] ou représente[nt]⁴⁶ ». Dans l'espace de la fiction, ces deux personnages finissent par évoquer moins un au-delà qu'un en deçà renvoyant à une dimension immanente — soit subjective soit rattachée à la seule œuvre — plurielle et variable.

Les figures de Salomé et de Jean Baptiste se trouvent réinvesties de nouvelles significations qui se superposent et transforment non seulement leur sens originel, qui demeure malgré tout en permanence comme arrière-plan culturel et symbolique, mais aussi les sens que leur ont donnés les adaptateurs modernes du mythe. Salomé et Jean Baptiste émergent ainsi de l'épisode évangélique avec quatre personnages, comme deux pôles symboliques centraux, comme deux masques auxquels on ne peut songer sans imaginer en même temps quelque chose qu'ils dissimulent, de même, en tant que signes, Salomé et Jean Baptiste sont composés par un *signifiant*, une « étiquette » représentée par leur nom, qui recouvre un *signifié*, flottant. D'une part, il s'agit donc de

⁴³ « Figure ou image employée comme signe d'une chose » ; en rhétorique : « Espèce de trope par lequel on substitue au nom d'une chose le nom d'un signe que l'usage a choisi pour la désigner », dans Dictionnaire français « Littré », voix « symbole », URL : <http://littrereverso.net/dictionnaire-francais/definition/symbole>, page consultée le 18 février 2014.

⁴⁴ « Figure, marque, objet physique quelconque ayant une signification conventionnelle » ; en rhétorique : « Figure par laquelle on substitue au nom d'une chose le nom d'un signe que l'usage a choisi pour la désigner », dans Pierre Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique*, t. XIV, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1866, p. 1310.

⁴⁵ *Trésor de la Langue Française informatisé*, voix « symbole », II. A. – 1, URL : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?s=2657181855>, page consultée le 18 février 2014.

⁴⁶ *Trésor de la Langue Française informatisé*, voix « symbole », II. A. – 1, URL : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?s=2657181855>, page consultée le 18 février 2014.

comprendre la duplicité inscrite dans toute œuvre où ces deux figures apparaissent, alors qu'elles font toujours référence à la Bible tout en étant investies d'autres significations, mais aussi de tenir compte que cette duplicité se complique par l'effet d'autres niveaux intertextuels, de sorte que plusieurs références se superposent. D'autre part, l'analyse des adaptations du récit évangélique de la décollation de Jean Baptiste autorise une réflexion sur le passage de l'Écriture, liée à un sens transcendant, à l'écriture, liée à un sens immanent. Cet épisode — tiré du grand puits empli autant de sources provenant de la Bible que de la mythologie grecque et latine dans lequel puise depuis toujours la culture occidentale — fournit un objet de réflexion esthétique privilégié. Par la suite, les significations que Salomé et Jean Baptiste ont successivement évoquées dans l'art, en s'émancipant de la tutelle biblique pour former un couple symbolique profane, reflètent la crise qui touche les représentations à la fin du XIX^e siècle.

Enfin, notre travail se distingue par le fait d'étudier le couple que ces deux personnages forment en tant que tel. Si les figures de Salomé et de Jean Baptiste sont remotivées dans la littérature et dans l'art, le lien qui les unit se trouve également remotivé dans l'espace de la fiction, et ce, de plusieurs manières. De façon générale, la danseuse devient « la métaphore, ou l'une des métaphores, de la problématique beauté moderne à laquelle s'identifie, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, une littérature en quête, entre la religion et le mythe, entre l'art et la science, de son autonomie⁴⁷ », tandis que Jean Baptiste décollé incarne à la fois à cette époque une figure de la religion chrétienne affectée par des inquiétudes et un personnage dans lequel l'artiste se reconnaît aisément en tant qu'être humain angoissé et ébranlé. Cependant, dans les œuvres de notre corpus, ces deux pôles symboliques se révèlent être strictement liés l'un à l'autre à travers le langage métaphorique et varié propre à la fiction. À la suite de vagabondages à *sauts et à gambades*, parcourant ce lien différemment décliné, notre étude vise à interroger une relation qui se pose tantôt dans les termes d'une opposition, tantôt dans les termes d'une union — asymétrique, puisqu'elle se manifeste dans la mesure où Salomé s'empare, d'une façon ou d'une autre, du saint —, tantôt enfin dans le scénario carnavalesque qui met en place des superpositions impliquant d'autres personnages et des inversion des rôles. Il s'agit, par ailleurs, d'une confusion que nous

⁴⁷ Bertrand Marchal, *Salomé, op. cit.*, p. 217.

pouvons encore à juste titre inscrire dans le cadre d'une évolution ne concernant pas que ces deux personnages bibliques mais aussi l'histoire des formes et des représentations.

~

Cette étude se partage ainsi en deux parties : la première s'inscrit dans une démarche diachronique tandis que la seconde se développe selon une perspective synchronique. Ces deux parties, comprenant chacune trois chapitres, sont précédées par un préambule abordant le processus d'autonomisation que l'art et la littérature ont connu au cours du XIX^e siècle. Ce moment de transformation relatif à la manière de concevoir l'art, dans le sens général que peut recouvrir ce terme, ne nous intéresse pas seulement parce qu'il apparaît à l'époque de l'épanouissement du mythe de Salomé. Pour le dire rapidement, à la fin du XIX^e siècle de nombreuses représentations littéraires attestent une autonomie partielle et relative de la logique communicative du langage. Partant, les œuvres inspirées par Salomé et Jean sont affectées par cette rupture du langage littéraire avec un usage éminemment communicatif de la langue, voire y contribuent. La figure du prophète décollé, dans lequel l'individu tend à se reconnaître, et la figure de Salomé, incarnant la beauté moderne de l'art, apparaissent donc emblématiques de la crise du sujet et des représentations qui coïncide avec le processus amenant art et littérature à se reconnaître à cette époque comme fiction.

Dans un premier temps, nous traçons d'abord le chemin de l'autonomisation d'Hérodiade/Salomé par rapport aux sources. Graduellement, au cours du XIX^e siècle, d'autres sources finissent par côtoyer les *Évangiles* comme modèles d'inspiration pour les auteurs, voire se substituer à eux. L'analyse de plusieurs œuvres montre le passage progressif de la figure d'Hérodiade/Salomé de personnage biblique à personnage littéraire. Pour ce qui concerne Jean Baptiste, le traitement littéraire de son essence évocatrice retient davantage notre intérêt. Cette nature se manifeste premièrement d'après les sources, alors que ce prophète évoque dans les *Évangiles* Élie, Jésus et l'Ancien Testament. Après quoi, elle se développe selon différentes formes : de représentation figurale⁴⁸, Jean Baptiste finit par devenir plutôt une figure symbolique dans la mesure où il peut véhiculer plusieurs univers de sens. Dans l'idée d'une évolution, nous assistons de même au passage de la figure de Salomé d'emblème de la

⁴⁸ Dans le sens que Dante lui a donné dans *La Divina Commedia* et que Auerbach a théorisé dans « Figura », *Archivum Romanicum*, n° 22, 1938, p. 436-489 (Erich Auerbach, *Figura. La Loi juive et la Promesse chrétienne*, traduit de l'allemand par Diane Meur, postface de M. Launay, Paris, Macula, 2003), et que Julia Kristeva a repris dans Julia Kristeva, *Visions capitales*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1998.

tentation charnelle, à commencer dans les commentaires des Pères de l'Église, à la figure de la tentation littéraire à la fin du XIX^e siècle lorsque, par exemple, la description de sa danse suscite chez de nombreux auteurs le désir d'un dépassement purement esthétique. Il s'agira ensuite de creuser le passage d'un art transcendant à un art immanent, tendant vers un dépassement intérieur. En somme, la figure de Salomé, s'émancipant au cours du siècle de l'Écriture, devient un symbole de la beauté moderne de l'art, tandis que la mort par décapitation de Jean Baptiste, figure évocatrice par excellence, semble matérialiser la crise et la rupture qui touche aussi bien le sujet que le monde de représentations à partir de 1870.

Nos deux personnages s'enferment donc dans l'univers de la fiction. Dans cet espace, non seulement Salomé et Jean Baptiste mais aussi la relation qui les unit se trouvent déplacés — par rapport à sa signification originelle rattachant la danseuse au monde profane et le dernier des prophètes au monde chrétien — et réinterprétés. Nous examinons ces différents types de relations dans le dernier temps de notre travail. Bien que structuré en trois parties, ce travail ne vise pas à reproduire un mouvement dialectique. À l'observation des relations antithétiques — fondées sur différents symbolismes associés à nos personnages — succède le constat d'une complémentarité unissant Salomé et Jean Baptiste. Enfin, un dernier classement porte sur le constat d'une nouvelle démythification, parfois fumiste, de la danseuse et du prophète et des éléments qui leur sont traditionnellement associés. Ce moment coïncide avec la superposition d'une pluralité d'éléments empruntés confusément autant aux sources qu'aux représentations modernes du récit. Partant, un dépassement ne se réalise pas vers l'extérieur, vers un espace transcendant, mais dans l'espace immanent de la fiction et il apparaît comme une sorte de repli. La fameuse danse des sept voiles finit par dévoiler, en somme, une Salomé moins *femme fatale* que figure de l'art.

Préambule

—

LE PROCESSUS D'AUTONOMISATION DE L'ART

*The nineteenth century dislike of romanticism
is the rage of Caliban not seeing his own face in a glass.
The moral life of man forms part of the subject-matter of the artist,
but the morality of art consists in the perfect use of an imperfect medium¹.*
Oscar Wilde

La Forme et l'Idée

Réfléchir sur le moment où il a été possible de concevoir la littérature comme une surface indépendante se mouvant au dessus d'un univers de significations implique la nécessité d'adopter un point de vue historique. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, on découvre ainsi l'indissociabilité de la forme et de l'idée. En France, « Flaubert, de Banville, Leconte de Lisle, Baudelaire, et les autres, ont parfaitement compris, tant pour leur intuition d'artistes que par leur qualité d'observateurs attentifs, que les distinctions introduites par le langage dans cet ensemble d'opération de la pensée qui aboutit à l'expression littéraire, au style, n'ont pas d'équivalent dans la réalité psychologique. Ils ont compris qu'il n'y a pas deux moments distincts et successifs : celui de l'idée et celui de la forme, mais qu'il n'y a qu'un seul et même mouvement de l'esprit² ».

En d'autres termes, à cette époque on comprend, en Europe occidentale, la relation consubstantielle qui lie la forme et l'idée. Son origine est, en effet, à chercher du côté du romantisme allemand et notamment du cercle d'Iéna et de l'*Athenaum* comme l'ont démontré, il y a longtemps, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy³. Toutefois, comme l'avait déjà remarqué L. Rosenblatt, si « les philosophes romantiques allemands au début du XIX^e siècle — Kant, Schiller, Goethe, Schelling, Hegel — avaient dégagé et formulé beaucoup des idées et des doctrines qui devaient réapparaître dans la seconde moitié du siècle, [...] cela ne veut pas dire que les écrivains français et anglais de la seconde moitié du siècle aient emprunté la conception de l'art pour l'art

¹ De la « Préface » de Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* [1890], London, Simpkin, 1913, p. 5.

² Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* [1890], London, Simpkin, 1913, p. 390.

³ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1978.

directement aux philosophes allemands. Il y a une grande différence entre les doctrines systématiques de l'autonomie de l'art chez les philosophes allemands et les idées que les écrivains français et anglais, ni philosophes ni théoriciens eux-mêmes, ont soutenues pour défendre leurs œuvres⁴ » ou ont laissé émerger par leurs œuvres.

Si la forme avait été jusqu'alors toujours secondaire, considérée comme moyen de transmission, pour la première fois on lui reconnaît la capacité d'engendrer l'idée. L'introduction de Jean Rousset à son recueil d'essais analysant une série d'œuvres célèbres composées entre le XVII^e et le XIX^e siècle présuppose que « dans toute œuvre vivante, la pensée ne se dissocie pas du langage qu'elle invente pour se penser, l'expérience s'institue et se développe à travers les formes⁵ ». La présentation de Rousset offre des exemples utiles pour clarifier nos considérations. Si, notamment pendant la Renaissance, l'idée préexistait dans l'esprit de l'artiste à la création visant à réaliser une perfection conçue tout d'abord mentalement, *cosa mentale*, un dessin antérieur, à l'époque moderne l'œuvre devient — indépendamment des plans et divers brouillons comme par exemple ceux que l'on a conservés de Flaubert — un instrument de recherche et de découverte⁶.

Une réflexion de l'art sur lui-même jaillit graduellement au cours du XIX^e siècle à la fois par le biais d'ouvrages et de méditations théoriques autour de ceux-ci. Pour ce qui concerne ces dernières, il est utile de rappeler que le terme « esthétique » fut introduit pour la première fois au XVIII^e siècle par le philosophe allemand Alexander Gottlieb Baumgarten qui lui donna son acception moderne dans le premier volume de son œuvre *Æsthetica* parue en 1750⁷, tandis que la « philosophie de l'art » ne sera engagée qu'à partir du XIX^e siècle avec Kant et Hegel⁸. En 1831, *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, paru initialement dans *L'Artiste* sous le titre *Maître Frenhofer*, n'est pas tant une nouvelle qu'une réflexion sur l'art. Il contient le célèbre avis esthétique associant écriture et peinture par rapport à l'indissociabilité entre forme et idée dans l'acte de la création.

Ni le peintre, ni le poète, ni le sculpteur ne doivent séparer l'effet de la cause
qui sont invinciblement l'un dans l'autre ! La véritable lutte est là ! [...]

⁴ Louise Michelle Rosenblatt, *L'Idée de l'Art pour l'Art dans la littérature anglaise pendant la période victorienne*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de la revue de littérature comparée », 1931, p. 9-10.

⁵ Jean Rousset, *Forme et signification*, op. cit., p. vii.

⁶ *Ibid.*, p. viii.

⁷ Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1997, p. 18.

⁸ *Ibid.*, p. 36.

La Forme est, dans ses figures, ce qu'elle est chez nous, un truchement pour se communiquer des idées, des sensations, une vaste poésie⁹.

En somme, au cours du XIX^e siècle, commence à s'affirmer « une conscience moderne de l'art qui, confrontée à la conscience qui la précède, nous suggère qu'un art de création vient d'être substitué à un art d'expression. Avant l'art moderne, l'œuvre semble l'expression d'une expérience antérieure..., l'œuvre dit ce qui a été conçu ou vu. [...] Pour l'art moderne, l'œuvre n'est pas expression, mais création [...]»¹⁰. Ainsi, la forme s'autonomise par rapport à l'idée. Elle cesse d'être asservie à cette dernière — laquelle n'est plus que le moyen de transmission d'un concept —, pour acquérir un statut de premier ordre dans la création artistique.

L'Art pour l'Art

Cette révolution dans le domaine des représentations, dont le mérite est attribué à la génération postromantique, est le point d'arrivée de la réflexion sur l'« Art pour l'Art », telle que l'a étudiée Albert Cassagne en 1906. Ce jeune normalien a été le premier à s'être intéressé à ce processus d'autonomisation de la littérature et de l'écrivain en analysant les textes, les correspondances et les articles de presse du mitan du siècle précédent, en tenant compte des conditions économiques et sociales — comme par exemple le statut de l'écrivain ou le développement de la littérature « industrielle », comme le fera Bourdieu bien des années après¹¹ — dans lesquelles ce processus s'est amorcé et développé. Cassagne a retracé les étapes sur lesquelles, à partir de 1830 au peu près¹², se développe en France l'autonomisation de l'art¹³. Son travail, qui se présente comme un ouvrage novateur sur le sujet de l'autonomisation de l'art, trace des

⁹ Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Flammarion, coll. « Étonnants classiques », 2004, p. 47.

¹⁰ Gaëtan Picon, *L'Usage de la lecture* [1961] cité dans Jean Rousset, *Forme et signification*, *op. cit.*, p. VII.

¹¹ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Libre examen », 1992.

¹² John Wilcox montre, dans un article paru en 1953, que l'expression *l'art pour l'art* a été employée pour la première fois en 1804 par Benjamin Constant, dans son *Journal intime*, pour résumer le concept de désintéressement dans l'art, qu'il avait retenu d'une discussion entendue en Allemagne à propos de l'esthétique de Kant. Néanmoins, comme le souligne encore ce critique, « the appearance of the phrase *l'art pour l'art* in print seems to date 1833 », dans John Wilcox, « The Beginnings of *l'art pour l'art* », *The Journal of Aesthetics & Art Criticism*, juin 1953, vol. XI, n° 4, p. 376.

¹³ Suivant une démarche comparable paraîtront par la suite : Louise Michelle Rosenblatt, *L'Idée de l'Art pour l'Art dans la littérature anglaise pendant la période victorienne*, *op. cit.* puis Robert Gilsoul, *La Théorie de l'art pour l'art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours*, Liège, Vaillant-Carmanne, 1936. Robert Gilsoul remarque d'ailleurs : « Un historien et une historienne des Lettres, M. Albert Cassagne et Mlle Louise Rosenblatt furent nos bons génies », *Ibid.*, p. XI.

pistes sans parfois les explorer jusqu'au bout, que nous entendons suivre et prolonger. Elles sont utiles afin de comprendre la renommée que le mythe de Salomé et de la décollation de Jean Baptiste connaît dans les milieux artistiques et littéraires dans la seconde moitié du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle.

Cassagne décèle l'origine de ce mouvement dans la préface de *Cromwell* (1827) ou de manière plus évidente dans la préface de *Mademoiselle de Maupin*¹⁴ ou, encore, dans les mots de Victor Cousin parus dans la *Revue des Deux Mondes*, en 1845 : « Il faut comprendre et aimer la morale pour la morale, la religion pour la religion, l'art pour l'art¹⁵ ». On peut douter qu'à ce moment-là l'« Art pour l'Art » fût essentiellement une résistance au fait que l'art doive nécessairement transmettre un message. Plus qu'un principe strictement artistique, ce mouvement apparaît en effet comme une revendication d'autonomie face aux pressions politiques et sociales exercées sur les intellectuels soit par la montée de la bourgeoisie et de l'industrialisation, soit par les mouvements socialistes. Explicites sont dans ce sens les mots de Bourdieu lorsqu'il parle de « la phase héroïque de la conquête de l'autonomie¹⁶ » puisqu'elle correspond, initialement, à la revendication par la littérature d'un statut supérieur. D'une part l'ascension de la classe bourgeoise, la reconnaissance de la richesse comme valeur, et l'intérêt pour le maintien de la paix amenaient les artistes comme les intellectuels à adopter des positions neutres ; d'une autre part, saint-simoniens, démocrates, républicains, socialistes, catholiques et libéraux adressaient aux artistes un appel à l'action sociale. L'artiste autour de 1850 est pris en étau entre deux aspirations contradictoires et paradoxales.

Même si l'on exclut les artistes et les écrivains se pliant à des exigences d'ordre économique — ceux, par exemple, qui trouvaient un compromis avec le monde bourgeois par le biais de la presse —, s'associant aux idées de leur temps et même si l'on exclut donc l'art dégénéré et l'art social, les artistes qui choisirent l'isolement le firent dans un premier temps pour revendiquer leur indépendance. Dès lors, il faut insister sur l'idée que l'autonomisation de l'art au cours du XIX^e siècle est un processus inachevable. Il s'agit de la découverte et de la prise de conscience d'une virtualité, d'un

¹⁴ Théophile Gautier, Préface de *Mademoiselle de Maupin* [1835] : « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature », dans Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Charpentier, 1876, p. 21.

¹⁵ Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art*, op. cit., p. 69.

¹⁶ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, op. cit., p. 93.

état en puissance de l'art, et non d'un événement accompli. Au fond, une autonomisation aboutie de l'art n'est pas possible. L'« Art pour l'Art » fut le moment révélateur d'une scission de la littérature et du monde, à la suite de laquelle il s'agit pour nous de reconnaître et d'observer les évolutions.

Dans les mêmes années où Gautier adopte la célèbre formule dans *Mademoiselle de Maupin*, en 1831, aux États-Unis, Edgar Poe est l'auteur de la juvénile « *Lettre à B...*¹⁷ » — contenant les germes de son *Poetic Principle*¹⁸ de 1850 et de *The Philosophy of Composition*¹⁹ de 1846 dans lequel il théorise l'indépendance de l'art — mais où il attaque également la visée didactique de la littérature. Cependant, « même dans cet écrit de jeunesse, Poe révèle son penchant pour le raisonnement, sa tendance à imposer à sa pensée au moins l'apparence d'une construction logique. Ce qui chez Gautier est une expression émotive et excitante d'indépendance, Poe cherche à la formuler logiquement²⁰ ». Il faudra attendre Baudelaire et Mallarmé, en particulier, pour que l'idée de l'autonomie de l'art se trouve pleinement développée et exprimée par le truchement d'un langage non plus conceptuel mais poétique²¹. Le processus que nous décrivons est ainsi un mouvement complexe, qui après s'être déclenché dans le contexte socio-culturel analysé par Cassagne, se poursuit en donnant naissance à une pluralité d'expérimentations dans toute l'Europe. D'ailleurs, ce processus d'autonomisation est indissociable aussi bien d'une émancipation littéraire des tutelles traditionnelles que d'une réflexion théorique, implicite, dérivant du repli de la littérature sur elle-même. Aussi ce processus influence-t-il notre approche méthodologique d'une double manière : en tant que phénomène historique et littéraire il nous conduira dans un premier temps à aborder notre sujet d'un point de vue diachronique ; en tant que phénomène culturel et transnational, il implique une approche synchronique que l'on adoptera dans un second temps.

L'étude de Cassagne se révèle utile à la construction de notre appareillage théorique. Le critique choisit le terme d'« autonomie » sans s'arrêter sur les apories qu'il engendre lorsqu'on l'applique à l'art, entendu au sens le plus général de ce terme.

¹⁷ Voir Edgar Allan Poe, *Letter to M., Poems*, New York, Elam Eliss, 1831.

¹⁸ Edgar Allan Poe, « The Poetic Principle », *Home Journal*, 31 août 1850, n° 238, p. 1.

¹⁹ Edgar Allan Poe, « The Philosophy of Composition », *Graham's Magazine*, avril 1846, vol. XXVIII, n° 4, p. 163-167.

²⁰ Louise Michelle Rosenblatt, *L'Idée de l'Art pour l'Art dans la littérature anglaise pendant la période victorienne*, *op. cit.*, p. 10.

²¹ Ainsi, « en ce qui concerne l'idée de l'art pour l'art, c'est indirectement, à travers ou conjointement à l'œuvre de Baudelaire, que Poe semble avoir exercé sa plus grande influence, même sur la littérature anglaise », dans *Ibid.*, p. 11.

Si la littérature s'est constituée en un monde à part, détaché des contingences de la réalité, cela advint initialement comme une réaction. Or, en s'opposant, l'indépendance revendiquée par l'art présente un aspect paradoxal. Ce paradoxe implicite dans l'idée de l'autonomie de l'art se montre de manière assez transparente si l'on se place du point de vue de la morale : un art qui ne se donne aucune finalité moralisante ne se révèle-t-il pas justement très moral ? Le fait par exemple de montrer la réalité telle qu'elle est, sans opérer le choix, jadis obligé, d'emprunter un grand sujet, de lire le réel sans aucun filtre qui puisse en déformer ou en cacher des aspects, entraîne un enseignement moral plus influent que bien de jugements. Comment donc l'art pourrait-il être vraiment autonome, hors de la société des hommes, hors du temps et de la morale ? Par rapport à quoi s'autonomiserait-il ? S'il devient sa propre fin, cela n'implique-t-il pas nécessairement qu'il se donne d'autres fins, comme celle par exemple de n'avoir pas de fins ? Si l'art s'inscrit toujours dans des processus de transformation, qui d'ailleurs dépendent de l'horizon d'attente de ses bénéficiaires, combien de temps un art qui se propose le but de ne rien transmettre peut-il durer ?

Pourtant, l'intérêt et l'actualité du texte ne se trouvent réduits en aucune façon. Les questions rassemblées dans le livre de Cassagne et celles qui affleurent de sa lecture n'ont cessé de « hanter les consciences depuis un siècle et de faire l'objet de débats publics, en France mais aussi en Europe. Elles ont eu leurs spécialistes : Bourget, Barrès ou Rolland, Gide et Martin du Gard, Benda ou Valéry, Éluard, Aragon ou René Char, Ponge et Leiris. Hermann Broch, Robert Musil, Walter Benjamin ou Theodor Adorno les ont illustrées de diverses manières²² ». *La Théorie de l'art pour l'art* est une œuvre qui n'est pas dépourvue de limites mais qui sans aucun doute a le mérite de faire penser. Aussi entendons-nous mettre en lumière en particulier trois manques dans l'analyse de Cassagne qui forment la base de notre propre analyse du mythe fin-de-siècle de Salomé et de la décollation de Jean Baptiste, dans la mesure où l'origine de son épanouissement coïncide chronologiquement et symboliquement — puisque la décollation de saint Jean nous semble évoquer une rupture plus large — avec le processus d'autonomisation de l'art au cours du XIX^e siècle.

²² Daniel Oster, « Préface » à Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art*, op. cit., p. 31.

Hors de France

Cassagne consacre son travail uniquement au monde social et culturel français et manque, dès lors, la dynamique européenne qui se produit autour des idées symbolistes, sur laquelle nous ne manquerons pas d'insister bien que la plupart des œuvres consacrées à Salomé soient écrites en langue française. La France apparaît néanmoins comme le terrain d'investigation principal de notre travail sans que celui-ci ne soit franco-centré ou ne néglige les dynamiques anglo-saxonnes notamment, francophones ou germaniques qui surviennent à la suite de la publication d'œuvres charnières en France. Nous ne pouvons pas ainsi négliger le fait que la plus grande partie de notre corpus a été composée en français²³, pas plus que nous ne devons négliger les voies de diffusion symboliste au cœur de l'Europe occidentale de cette seconde moitié du siècle. En effet, si le symbolisme est un courant littéraire — il est difficile en effet de parler d'école — qui trouve son origine en France, et notamment à Paris au début des années 1880, il faut aussi reconnaître que la production littéraire en Europe de l'Ouest durant cette période est en grande partie conditionnée par deux écrivains français qui reconfigurent totalement les perspectives esthétiques mais également l'horizon d'attente du lecteur : il s'agit d'une part d'*À rebours* que Huysmans publie en 1884 — roman qui ne tarde pas à passer comme le programme du mouvement décadent, même si cette thèse a depuis, et notamment à la suite des travaux de Marc Fumaroli, été remise en question — et d'autre part, de l'« Avant-dire » que Mallarmé donne en 1886 au *Traité du Verbe* de René Ghil et qui constituera, quelques dix années plus tard, les six derniers paragraphes de *Crise de vers* (1897). Signalons également l'importance qui joue à cette époque la presse dans la diffusion et le relai en province et au travers de l'Europe de la massification du journal : c'est par exemple *Le Figaro* — pour ne mentionner qu'un seul autre exemple parmi les nombreux cas illustrant la ferveur du milieu artistique et intellectuel parisien de cette époque — qui, le 18 septembre 1886, publie le manifeste du Symbolisme rédigé par Jean Moréas, d'origine grecque. Il est en outre opportun de souligner l'importance de la médiation de revues littéraires à faible diffusion mais corporatistes, comme par exemple *La Jeune Belgique* qui parut de 1881 à 1895 en Belgique. « Le nom et même la présentation [de cette revue] s'aligna[ient] sur le modèle

²³ Nous rappelons que de notre corpus, de 1870 à 1914, soixante-sept œuvres littéraires ont été composées en langue française, onze en langue allemande, six en langue anglaise, trois en langue espagnole, trois en langue polonaise, deux en langue portugaise et deux en langue italienne.

de *La Jeune France*²⁴ » qui parut de 1878 à 1888. Iwan Gilkin explique ainsi son titre programmatique :

Nous indiquions par ce titre même que nous nous proposons, comme faisaient chez nos voisins du sud les *Jeune France*, de défendre un *art savant et moderne*, les *principes des parnassiens* et des *naturalistes*, qui étaient aussi les nôtres²⁵.

À ce titre et à cette visée font ainsi allusion d'une manière explicite *La Jeune Pologne* — *Młoda Polska* en polonais, issue du mouvement moderniste actif dans la littérature et la musique polonaises de 1890 à 1914 — mais aussi, moins directement, toutes les manifestations de la forte opposition aux idées du positivisme promouvant celles du néo-romantisme, du symbolisme, de l'impressionnisme et de l'Art nouveau. Ces manifestations se répandent en effet en Angleterre, en Italie, en Espagne comme au Portugal jusqu'à s'exprimer dans la Sécession viennoise. Ce courant de l'Art nouveau s'est en effet épanoui entre 1892 et 1906 dans la capitale autrichienne ; si « ailleurs en Europe, l'art pour l'art impliquait de ses adeptes qu'ils fassent abstraction de leur classe sociale ; à Vienne, au contraire, c'était toute une classe sociale — à laquelle appartenaient les artistes — qui clamait son allégeance à l'art pour l'art²⁶ ».

Toutefois, par-delà la grande variété de ces multiples expressions de ce renouveau de l'art, entre 1870 et 1914, c'est bien en langue française que s'imposent les principales œuvres et les réflexions les plus avancées, au point d'apparaître comme le miroir d'une nouvelle réflexion sur l'univers de la fiction se tournant vers elle-même.

On pourrait chercher les origines de la primauté de la langue française sur cette évolution du champ littéraire et artistique, ainsi que sur le mythe de Salomé, dans des causes socio-culturelles et même géopolitiques. En effet, puisque nous considérons comme une date significative pour notre recherche l'an 1870, il nous paraît opportun d'insister sur la centralité non seulement géographique mais aussi politique et culturelle de la France jusqu'à cette année, c'est-à-dire jusqu'au moment de la défaite inattendue contre les prussiens et la chute de Napoléon III qui a précédé la proclamation de la Troisième République. *La Nouvelle carte d'Europe dressée pour 1870*, peinte par Paul Hadol, bien que caricaturale — mais en cela révélatrice d'un certain climat culturel —

²⁴ Raymond Trousson, *La Légende de la Jeune Belgique*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature française, coll. « Histoire littéraire », 2000, p. 9 ; voir aussi Joseph Hanse, « *La Jeune Belgique et L'Art moderne* », dans *Naissance d'une littérature*, Bruxelles, Labor, 1992, p. 117-141.

²⁵ Cité dans Raymond Trousson, *La Légende de la Jeune Belgique*, *op. cit.*, p. 9.

²⁶ Carl E. Schorske, *Vienne, fin de siècle. Politique et culture*, traduit par Yves Thoraval, Paris, Les Éditions du Seuil, 1983, p. 25.

mis à part son caractère prémonitoire, montre une situation réelle et témoigne d'un état d'esprit partagé.



L'Angleterre, isolée, peste de rage et en oublie presque l'Irlande qu'elle tient enlacée. L'Espagne fume, appuyée sur le Portugal. La France repousse les envahissements de la Prusse, qui avance / une main sur la Hollande l'autre sur l'Autriche. L'Italie, aussi, dit à Bismarck : Ôte donc tes pieds de là. La Corse et la Sardaigne... un vrai Gavroche qui rit de tout. Le Danemark, qui a perdu ses / jambes dans le Holstein, espère les reprendre. La Turquie d'Europe baille et s'éveille. La Turquie d'Asie aspire le fume de son narguilhé. La Suède fait des bonds de panthère. Et la Russie ressemble à un / croquemitaine qui voudrait remplir sa hotte²⁷.

Le panorama européen précédant immédiatement la défaite de Sedan montre comment la France et le Royaume prussien, alliés de l'Allemagne alors mosaïque d'États indépendants, sont les acteurs principaux. Quant au reste du continent, la majorité des nations européennes se trouvent encore à l'état embryonnaire. D'un côté, la France est le seul pays qui, avant 1870, a atteint une certaine autonomie et centralité ; d'un autre côté, « entre l'Allemagne de 1869, temple de l'intelligence, et l'Allemagne de 1871 brusquement jaillie dans l'horreur et la gloire, il y a un abîme²⁸ » et, dans une échelle temporaire un peu plus étendue, la patrie de Kant, Goethe, Schiller, Hegel, Schopenhauer, Wagner... s'appête à devenir l'« énorme empire commercial, industriel, guerrier de 1905, plein de menaces, et agressif, et formidable²⁹ ! » C'est aussi dans le cadre d'une défaite politique inopinée de la France qu'il faut insérer la crise des représentations qui nous intéresse. Claude Digeon, dans son étude sur l'influence

²⁷ Paul Hadol, *Carte drôlatique d'Europe pour 1870*, Paris, Imprimerie Vallée, 1870.

²⁸ Claude Digeon, *La Crise allemande de la pensée française, 1870-1914*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Dito », 1992, p. 8.

²⁹ *Ibid.*

allemande dans la pensée française³⁰, a bien analysé le « drame spirituel³¹ » que représente, à cette époque, la guerre franco-prussienne, notamment pour les intellectuels. En 1871, la France, autrefois première puissance en Europe, connaît, au lendemain de la victoire allemande et de l'instauration de la Commune, une situation d'incertitude et de chaos. Cette confusion et le complexe d'infériorité nationale qui en dérivait devaient se réfléchir sur des écrivains encore à la fleur de l'âge, et qui publiaient leurs premières œuvres ; la génération de 1870 « fut longuement troublée et inquiète³² ». L'analyse de Digeon n'aborde cependant qu'un aspect des nombreuses « transformations qui ont signé un changement de conscience dont le dynamisme n'est que tension vers l'horizon d'une modernité sans fin³³ ». En perspective, s'il est possible de lier à la France l'origine d'une crise politique et culturelle, il est utile à notre démarche d'observer que cette crise aboutit à une transformation radicale des « définitions et [d]es rapports respectifs que peuvent ou que doivent entretenir l'homme, le monde et Dieu³⁴ » dans tout le monde occidental.

Plus qu'approfondir ces causes, il nous importe de remarquer qu'une crise, au sens le plus large, finira par toucher toute l'Europe. Ainsi, il est légitime de considérer le processus de l'autonomisation de l'art et le désinvestissement de la littérature et de l'art de ses tutelles conventionnelles comme un phénomène profond touchant toute la culture occidentale. Comme l'écrit William Marx, « partie en France pour essaimer à travers toute l'Europe dans la seconde moitié du siècle, l'expression de *l'art pour l'art* s'imposa d'abord telle quelle, en français dans le texte, dans toutes les langues, avant d'être finalement traduite : *l'arte per l'arte*, *arte por el arte*, *art for art's sake*³⁵, *Kunst um der Kunst willen*, etc. La plupart des écoles poétiques européennes de la fin du XIX^e siècle adoptèrent le slogan, depuis le Parnasse de Leconte de Lisle et Banville

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 255.

³² *Ibid.*, p. 256.

³³ *Patrimoine littéraire européen. Anthologie en langue française romantismes réfléchis, 11b : Renaissances nationales et conscience universelle 1832-1885*, Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Patrimoine littéraire européen », 1999, p. VIII.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ L'expression de « l'art pour l'art » n'est certes pas une invention de Gautier à proprement parler puisque Victor Cousin ou Benjamin Constant l'avaient déjà employé en un sens proche mais avec une finalité différente. C'est aussi le cas en anglais pour Edgar Poe qui, dans son *Poetic Principle*, utilise une expression très proche et dont on sent toute la parenté esthétique : « this very poem, this poem *per se* — this poem which is a poem and nothing more — this poem written solely for the poem's sake ». Il n'en demeure pas moins que l'expression « art for art's sake » a été employé dans le corpus anglais comme une traduction de l'expression française et non comme un lointain, bien que possible néanmoins, écho au poète de *The Black Cat*.

jusqu'au symbolisme international de Mallarmé, D'Annunzio et des *Feuilles pour l'art* (*Blätter für die Kunst*) de Stefan George, en passant par l'esthétisme insulaire de Pater, Wilde et Swinburne, pour ne citer que ces quelques noms : autant de mouvements qui radicalisèrent la notion d'*art pour l'art* à un niveau que les écrivains de la première moitié du siècle eussent été bien en peine d'imaginer³⁶ ».

Ce processus dont le monde des représentations est le témoin privilégié, « crise des vers » et du sujet, naissance d'un nouveau plan de réflexion, ressemble donc à un germe que la modernité a fait éclore sur le terrain de l'Europe naissante. Pour cette raison, notre travail, bien que centré particulièrement sur des auteurs français, aborde un sujet qui concerne les représentations artistiques et littéraires de tout le continent européen.

Hors de l'Art

Il nous paraît nécessaire, par ailleurs, de souligner que le mouvement d'autonomisation, à cette époque, ne touche pas que l'« Art », dans le sens général que donne à ce terme Cassagne. Si, à partir du début du XIX^e siècle, un processus d'autonomisation de l'art correspond à la recherche d'un nouvel équilibre dans le rapport du sujet à l'Homme, au Monde et à Dieu, cela signifie qu'une transformation touche les individus et non seulement les représentations. Cela concerne surtout, au cours des dernières quarante années du XIX^e siècle « la question religieuse [qui] a pris, pour le monde intellectuel au moins, une presque complète autonomie par rapport à la question de Dieu³⁷ ». La recherche d'une transcendance, reconnue par Feuerbach comme un fait purement psychologique, se révèle une nécessité anthropologique lorsqu'on réfléchit sur la « véritable résurrection du fait religieux³⁸ » à laquelle on assiste « au lendemain d'un XVIII^e siècle taxé d'irréligion, voire d'anti religion militante³⁹ ». Pourtant, le progrès scientifique, l'avancée des études philologiques, le positivisme, les développements synchroniques dans la connaissance de la psyché humaine déclenchés par la découverte de l'inconscient et dans l'étude des cultures et

³⁶ William Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2005, p. 73.

³⁷ Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé. Poésie, mythologie et religion*, Paris, José Corti, 1988, p. 28.

³⁸ *Ibid.*, p. 11.

³⁹ *Ibid.*

des religions, avec le relativisme que cela entraîne, les études sociales et la diffusion d'une pensée libérale, marquent l'inévitable destin du dogmatisme catholique. En somme, au cours du XIX^e siècle, « la dimension horizontale, ou sociale, du fait religieux prend le pas sur sa dimension verticale⁴⁰ » et l'étymologie de religion *religare* semble signifier une liaison « non plus entre l'homme et Dieu mais entre l'homme et l'homme⁴¹ ».

D'ailleurs, si « dans les années 1850 Flaubert partait d'un constat : Dieu est mort, puis la royauté et la noblesse, la bourgeoisie, et enfin le peuple⁴² », on trouve aussi dans sa correspondance de ces mêmes années un propos qui montre comment l'appel d'une mystique, dont le fondement bascule et qui est mis en question, se fait pourtant sentir : « Soyons religieux ; à force d'appeler la grâce, elle vient ; Dieu a pitié des simples et le soleil brille toujours pour les cœurs vigoureux qui se placent au-dessous des montagnes. Je tourne à une espèce de mysticisme esthétique (si les deux mots peuvent aller ensemble) et je voudrais qu'il fût plus fort⁴³ ». Après la « Crise » brillamment analysée par Paul Hazard, « l'exigence religieuse défend son éternité⁴⁴ ». Cependant, si la dissolution des croyances institutionnalisées à l'âge des Lumières n'empêche pas, au XIX^e siècle, un retour du religieux, on assiste à cette époque à une subjectivation du sentiment religieux, alors que cette expression — de « sentiment religieux » — qui insiste sur l'aspect intime et sensible d'une aspiration, plus que « religion », souligne la prévalence d'une dimension individualiste au détriment de la religion institutionnalisée. En effet, l'âme des artistes et des écrivains de cette époque n'est pour le moins pas imperméable à la spiritualité. Cependant, le rapport à la religion s'individualise, se concentre, se complexifie.

Pour ce qui concerne le monde des représentations, et notamment dans le cas de la littérature, nous pouvons apercevoir — comme l'a fait, par exemple, Gisèle Séginger en étudiant l'œuvre de Flaubert⁴⁵ — une prise de distance dans le passage d'une logique

⁴⁰ *Ibid.*, p. 28.

⁴¹ Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, *op. cit.*, p. 28.

⁴² *Ibid.*, p. 87.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne : 1680-1715*, Paris, Arthème Fayard, 1961, p. 393.

⁴⁵ Voir par exemple : Gisèle Séginger, *Flaubert, une éthique de l'art pur*, Paris, SEDES, coll. « Questions de littérature », 2000 ; Gisèle Séginger, « Flaubert : de la religion à l'art », *Revue d'Histoire et de Philosophie Religieuses*, 78, n° 3, 1998, p. 299-312 ; Gisèle Séginger, « Écriture et ascèse chez Flaubert, de l'inspiration à l'aspiration », *Éthique et écriture*. Actes du colloque international de Metz, 14-15 mai 1993, édités par Jeanne-Marie Baude, Klincksieck, 1994, p. 83-93 ; Gisèle Séginger, « L'ontologie flaubertienne, une naturalisation du sentiment religieux », *Mythes et religions*. 2, textes réunis par

transcendante de l'écriture à une logique de l'immanence. Flaubert, Baudelaire, Mallarmé, Renan, Leconte de Lisle, Maeterlinck, Wilde, D'Annunzio, George, Hofmannsthal et d'autres auteurs sensiblement contemporains apparaissent comme les moines ou les ascètes de ce « mysticisme esthétique » dont parle Flaubert. Ainsi, comment le dit Cassagne, « le culte d'un idéal au-dessus de la nature et de la vie, que d'autres placent dans la religion, ils la placent dans l'art. Ou plutôt pour eux l'art est une religion, et réciproquement la religion, à laquelle en général ils ne croient pas, est une des formes de l'art, forme populaire, et à ce titre inférieure⁴⁶ ».

D'ailleurs, au-delà même des différentes prises de distance par rapport aux institutions religieuses, on pourra difficilement attribuer à l'un de nos auteurs une totale indifférence aux thèmes religieux, ne serait-ce que par le blasphème pour un certain nombre d'entre eux.

Derrière les mots qu'on repère dans la correspondance de Jules Laforgue en 1882, l'année de sa crise religieuse, et derrière son ton ironique, on lit l'angoisse qui à cette époque commence à hanter les esprits pressentant le manque de Dieu :

[...] j'analyserai âprement ma petite névrose. Car j'en ai une. La névrose religieuse. J'étais croyant. Depuis deux ans, je ne crois plus. Je suis un pessimiste mystique. [...] J'ai voulu aller pleurer sur le Saint-Sépulcre. Maintenant, dilettante, revenu de tout, j'irais fumer sur le Golgotha en contemplant quelque couchant aux tons inédits⁴⁷.

Pour ce qui est de l'utilisation artistique des sources bibliques, qui reste considérable, le renfermement dans une religiosité subjective et personnelle rejoint un changement dans le rapport de l'art, au sens général, à l'Écriture. Pour tenter d'expliquer la transformation du rapport des auteurs à la Bible comme principale source d'inspiration — avec les grands événements de l'histoire et les mythologies antiques —, on pourrait comparer l'espace autonome découvert par l'art à l'espace muséal moderne, tel qu'il est pensé depuis les Lumières. Dans ce nouvel espace les sujets bibliques, historiques ou mythologiques sont soumis à des réinvestissements symboliques qui déterminent le passage de l'Histoire, de la Mythologie et de l'Écriture à l'écriture. C'est, évidemment, sur ce dernier passage que nous portons surtout notre attention.

Bernard Masson, Paris, Lettres Modernes Minard, « Gustave Flaubert, 3 », 1988, p. 63-85. Nous approfondissons ce thème dans les pages 193-202. du présent volume.

⁴⁶ Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art*, op. cit., p. 312.

⁴⁷ Lettre de Jules Laforgue à Madame Mültzer, fin mars 1882, cité dans Sébastien Mullier, « Le rictus du Prophète. Jules Laforgue, ironiste exégète », *Graphè*, n° 16, 2007 : « Jean le Baptiste », p. 153.

Au lendemain de la Révolution française, en 1794, le Louvre est inauguré. Les œuvres d'art religieuses, arrachées au contexte dans lequel elles étaient habituellement situées, peuvent pour la première fois être vues, en confrontation directe non seulement avec le monde extérieur mais aussi avec les œuvres qui les environnent. Seulement le déplacement de ces œuvres d'art des églises, des cathédrales ou des palais où elles étaient normalement placées et où elles canalisent leur signification dans une direction univoque, rend effectivement possible de les recevoir au-delà de leur message institutionnalisé et originellement déterminé. Cela ne signifie évidemment pas qu'on ne puisse pas trouver dans une œuvre d'art la signification qu'on a historiquement prétendu lui attribuer. Toutefois, en donnant à l'œuvre un espace autonome on lui reconnaît une autonomie. À sa signification première d'autres s'y ajoutent, s'y substituent ou s'y enchaînent. L'œuvre est affranchie d'une interprétation asservie à la transmission d'un message établi, pour s'offrir à une multiplicité d'évocations. Le déplacement de l'œuvre d'art dans un lieu consacré à elle seulement est, d'ailleurs, l'acte révolutionnaire qui rend possible à cette époque la réflexion esthétique. En d'autres termes, au cours du XIX^e siècle, de nombreux thèmes bibliques s'autonomisent par rapport aux Saintes Écritures et l'art se compare à un musée. Il devient le lieu d'un déplacement comparable à celui qui se réalise en situant les œuvres d'art dans un contexte à part, capable de les autonomiser par rapport aux impositions d'une communication figée et asservie. Dans ce nouvel espace, qu'on pourrait comparer, par une autre métaphore, à celui des bibliothèques modernes, l'art peut retrouver sa dimension symbolique et se plonger dans un espace ouvert à la pluralité des interprétations significatives. Où, mieux que dans sa bibliothèque, des Esseintes aurait pu se livrer à la « lecture perverse » des textes du Moyen Âge latin qui l'attirent d'une manière morbide ?

Il paraît toutefois opportun de s'intéresser désormais à ce qui caractérise et définit plus spécifiquement la littérature : le langage. La fiction en prose et la poésie, où l'art littéraire choisit de s'enfermer à travers ce processus d'autonomisation sont, en effet, les objets privilégiés de notre investigation. Bien que le nouveau paradigme artistique soit, à l'époque qui nous intéresse, la musique, elles sont avec la peinture, en raison de « l'étroitesse des liens tissés entre littérature et peinture au XIX^e siècle⁴⁸ », les

⁴⁸ Bernard Vouilloux, *Le Tournant « artiste » de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Hermann, coll. « Savoir lettres », 2011, p. 5.

arts qui s'inspirent le plus du mythe de Salomé et Jean Baptiste. Il s'agit donc de voir de quelle manière la littérature et la poésie, ont été touchées par ce processus d'autonomisation. Du reste, il nous a paru utile de souligner que ce processus a touché, à cette époque, plusieurs aspects du rapport du sujet à l'existence matérielle et spirituelle, et de toute évidence a bousculé le statut même de la langue et le rapport de l'écrivain avec le matériau qu'il utilise. Le mouvement vers l'autonomisation touche donc plusieurs domaines du rapport du sujet avec la réalité et se produit ainsi à différents niveaux. Il concerne le rapport intime de l'homme au religieux mais aussi le statut des œuvres comme moyen de communication. Le langage, cet instrument privilégié de la communication humaine, est touché lui aussi par des transformations visant une autonomie. Puisque la langue représente le lieu commun de la culture, elle est aussi concernée par la logique de la séparation que nous souhaitons étudier.

D'abord il est utile de constater qu'à cette époque tous les savoirs développent des langages de plus en plus spécifiques. On rejoint une partition de plus en plus marquée des savoirs. La perte d'autorité de l'Académie française — qui n'est pas une Académie littéraire mais plutôt l'institution apte à garantir la communication entre tous les savoirs — paraît emblématique à cet égard. Alors que l'Académie française promouvait une langue entendue comme lieu commun, au XIX^e siècle l'autonomisation des savoirs recourt, sur le modèle des sciences expérimentales⁴⁹, à des langages distincts. Des jargons spécifiques à la biologie, à la philosophie, à l'économie font qu'au fur et à mesure que les savoirs s'autonomisent ils rencontrent de plus en plus de difficultés à se penser ensemble et à se comprendre. En outre, sciences et sciences humaines deviennent illisibles pour ceux qui ne sont pas des spécialistes ; ce phénomène met fin à une parenthèse ouverte par l'humanisme et prolongé par les Lumières où les savoirs s'échangeaient non seulement entre disciplines mais également entre pays ; l'Allemagne et l'Angleterre connaissent de la même manière cet effritement et cette segmentation du savoir consécutif au phénomène généralisé de l'autonomisation⁵⁰. La philosophie, par exemple, par sa rigueur conceptuelle croissante, conduit les philosophes de cette époque à développer des langues qui nécessitent d'être

⁴⁹ C'est à partir de cette époque qu'on commence à parler des « sciences humaines ».

⁵⁰ Voir à propos des échanges entre nations les travaux recueillis dans Paul Scot (dir.), *Collaboration and interdisciplinarity in the Republic of Letters*, Manchester, Manchester University Press, coll. « Durham Modern Language Series », 2010. Nathalie Kremer a également rassemblé diverses contributions à ce sujet dans *Fabula-LhT*, n° 8, mai 2011 : « Le partage des disciplines », URL : <http://www.fabula.org/lht/8>.

paraphrasées pour être comprises ; c'est le cas tout particulièrement de l'idéalisme allemand tout en se répandant en Europe occidentale détermine aussi un langage spécifique et un cloisonnement disciplinaire que nous aurons l'occasion d'interroger plus longuement au cours de notre réflexion. Le concept philosophique s'est imposé à partir du moment où la philosophie a voulu se constituer en langage autonome, en se donnant un langage spécifique, alors qu'avant la philosophie, comme le montrent par exemple les œuvres de Diderot ou de Voltaire, celles de Locke ou de Hobbes, se servait du langage commun.

On assiste donc à une séparation des langues des sciences humaines par rapport à la langue commune, puisque les premières recherchent un degré de conceptualisation que la langue commune ne peut pas leur fournir. La langue commune n'est pas assez performante pour la pensée, d'où la nécessité de trouver des termes qui aient un lien univoque avec les concepts qu'ils expriment. La littérature s'inscrit elle aussi dans une crise du langage qui produit une autonomisation des savoirs avec deux différences capitales. La première d'entre elle tient au fait qu'elle tend à s'identifier de plus en plus avec la fiction⁵¹. Ce renfermement est celui qui rend possible et déclenche une réflexion sur elle-même prise en tant qu'objet de création artistique et caractérisée par l'impossibilité de la paraphrase. Ensuite, l'emploi des mots qui, à la différence des notes musicales ou des couleurs, comprennent à la fois une dimension signifiante et une dimension significative distingue la fiction en prose et la poésie de la musique et des arts plastiques pour en faire un objet privilégié de réflexion sur l'autonomisation de la langue.

Encore au début du siècle, l'expression « littérature » désignait ce qu'elle avait toujours désigné, à savoir l'« écriture », à partir de l'étymologie latine du terme : tout ce qu'on écrit avec les *littera*. Un domaine si vaste ne sera graduellement réduit au seul champ de la fiction qu'au cours du XIX^e siècle. En 1800, Mme de Staël soutenait que la littérature « renferm[e] en elle les écrits philosophiques et les ouvrages d'imagination, tout ce qui concerne enfin l'exercice de la pensée dans les écrits, les sciences physiques exceptées⁵² ». De même, en 1802, Chateaubriand, en traitant de beaux-arts et de littérature, précise à propos de cette dernière qu'« on peut la classer sous ces trois chefs

⁵¹ Voir à ce propos la césure qui s'opère entre « belles lettres » et « littérature » à travers toute l'Europe et qui met à mal l'idéal de la République des lettres ou de la République des savoirs telle qu'elle a pu être rêvée à la Renaissance ou par les Lumières.

⁵² Germaine de Staël, *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, seconde édition revue, corrigée et augmentée, Paris, Maradan, 1800, p. 29.

principaux : philosophie, histoire, éloquence⁵³ ». La littérature est encore conçue comme un moyen de communication, possiblement beau et captivant — on parle pour cela des Belles lettres — mais toujours fonctionnel à la transmission d'un savoir. En revanche, en 1843, alors que « la prétendue poésie politique florissait encore de l'autre coté du Rhin⁵⁴ », Heinrich Heine encourage les partisans français de l'art pur « tout en ridiculisant sous la figure de l'ours Atta Troll les théoriciens socialistes allemands⁵⁵ ». Moins de dix ans plus tard, Flaubert confesse ainsi son rêve d'écrire un livre sur rien :

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut. Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière. [...] C'est pour cela qu'il n'y a ni beaux ni vilains sujets et qu'on pourrait presque établir comme axiome, en se plaçant au point de vue de l'Art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui seul une manière absolue de voir les choses⁵⁶.

Le journaliste Jules Huret résume ainsi dans son « Enquête » la révolution d'une époque :

Mais la psychologie n'est pas de la littérature [...] pas plus que la physiologie, la géographie, l'histoire, d'ailleurs. Il y a là une confusion spéciale à la littérature ; et cela à cause d'un outil : la plume, qui sert également aux économistes, aux statisticiens... et aux poètes. On se croit en droit d'exiger de ceux-ci des déductions où la morale induit le moraliste, alors que la poésie n'a pas d'autre essentiel et naturel objet que la Beauté⁵⁷.

La manière de concevoir ce qu'est la littérature, et quels sont ses buts, par rapport au début du siècle, a changé. La littérature se reconnaît comme fiction. Le discours littéraire, notamment le discours poétique, prend conscience de son autonomie par rapport au langage discursif. Dès lors, au sein de l'univers littéraire, il est possible de remonter à un degré d'observation et de prise de conscience, en quelque sorte supérieur, par rapport à d'autres domaines de la communication. En effet, ce n'est qu'à travers une réflexion sur le discours, sur la phrase et enfin sur le mot qu'il est possible de réaliser qu'une duplicité substantielle s'inscrit dans l'élément le plus petit participant à la communication, voire à la faculté humaine par excellence : le mot.

⁵³ François-René de Chateaubriand, *Génie du christianisme*, dans *Œuvres complètes de Chateaubriand*, t. 2, Nendeln (Liechtenstein), Kraus reprint, 1975, p. 295.

⁵⁴ Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art*, op. cit., p. 82.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ Lettre à Louise Colet du 16 janvier 1852, *Correspondance*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 31.

⁵⁷ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, p. 84.

Dans la poésie plus que dans la prose — d'ailleurs l'écart entre ces deux formes d'écriture devient à cette époque si flou et nuancé que pour Valéry, Mallarmé ou Arnold, par exemple, « poésie et littérature devinrent synonymes, les termes devenant presque interchangeables⁵⁸ » — les mots perdent leur fonction signifiante pour ne devenir que le matériau de la création poétique. On reconnaît à la dimension sensible des mots la valeur que jadis on attribuait à leur dimension conceptuelle. Ainsi, Mallarmé répondait à Degas, qui se plaignait avec le poète de n'avoir pas d'idées pour écrire des poèmes, qu'on ne fait pas de la poésie avec des idées mais avec des mots⁵⁹. En effet, la pensée poétique de Degas semble davantage relever d'une ancienne conception de la poésie, fondée sur un dualisme selon lequel coexistent deux objets, le mots et l'idée, et que l'on se sert du premier pour transmettre le second. Dans *Crise de vers*, Mallarmé explicite la tendance de toute une époque :

L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase⁶⁰.

Il paraît alors nécessaire de distinguer une autre forme d'autonomisation qui soit propre à la littérature, dans le sens moderne de ce terme, et dans laquelle la poésie joue un rôle moteur. À la différence de ce que l'on a observé relativement à la formation de langages spécifiques des savoirs, où une autonomisation coïncidait avec une conceptualisation du langage, la poésie convoque, en revanche, la polysémie du langage. Elle joue sur la sensibilité et la perception par les sens, picturale ou musicale. Si le *medium* cesse de se penser comme *medium* et se propose comme une fin en soi, la littérature cesse d'être un moyen de communication parmi d'autres et de se donner des lois propres.

La limite de ce monisme naît de la nature même des matériaux verbaux, composés de signifiant et signifié. Une comparaison entre la modernité picturale et la modernité poétique, étant en effet contemporaines, aide à cerner les obstacles intrinsèques à l'autonomisation du langage littéraire. La peinture moderne prend aussi

⁵⁸ William Marx, *L'Adieu à la littérature*, op. cit., p. 92.

⁵⁹ Cette anecdote est rapportée par Valéry dans *Degas, danse, dessin*, dans *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960, p. 1208.

⁶⁰ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers » dans Stéphane Mallarmé, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, édition établie, annotée et présentée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « NRF-Poésie », 2003, p. 256.

conscience, à cette époque, des matériaux dont le peintre se sert pour créer des images et met en valeur les couleurs en dépit de ce qu'on représente. Influencés par le réalisme de Courbet — privilégiant les couleurs vives, les jeux de lumière et plus intéressé par les paysages ou les scènes de la vie de tous les jours que par les grandes batailles du passé ou les scènes de la Bible — Monet, Renoir, Sisley et Bazille, puis Pissarro, Manet ou Cézanne, entre autres, s'inscrivent dans cette logique. Les couleurs cependant, contrairement aux mots, n'ont pas une double nature. C'est pourquoi en peinture on peut atteindre, ou tout au moins penser, l'abstraction absolue. Écrivains et poètes, de leur côté, sont obligés de se mesurer avec l'aspect de la signification qui est substantiel dans le matériau de la création littéraire. Cet aspect empêche en effet une utilisation des mots comparable à celle qu'on fait du matériau de base en peinture. Si dans la peinture l'abstraction est plus aisément acceptable, cela tient au fait que les couleurs ne véhiculent pas nécessairement de significations. Certes, des tentatives, des expérimentations visant à l'abstraction ont été réalisées, y compris par rapport à l'écriture, notamment au XX^e siècle, mais reste le fait que si la poésie décide d'évacuer le signifié et de ne s'occuper que du signifiant, comme le fait la peinture abstraite, la conséquence est qu'elle perd son sens, laissant le lecteur face à une production où la visualisation des mots l'emporte puisqu'ils ne sont plus lisibles ou intelligibles. Le texte semble ainsi devenir un pur matériau ; mais est-ce seulement possible ? S'il est consensuel que plus un texte devient illisible plus il devient visible, existe-t-il une réelle illisibilité ? La lettre ne reste-t-elle pas signifiante de manière résiduelle et minimale ?

La pensée poétique reconnaît la primauté de la langue abstraite et intellectuelle et veut réévaluer son matériau propre — les mots — non seulement dans leur acception conceptuelle mais aussi dans leur dimension sensible. Pourtant, une dimension conceptuelle demeure, qui est consubstantielle dans les mots. Les spéculations théoriques sur la nature et la fonction du langage poétique appartiennent néanmoins davantage au XX^e siècle qu'à notre période même si des embryons de réflexion, notamment avec la naissance de la linguistique comparée chez Saussure, apparaît à la fin du XIX^e siècle. Retenons en d'autres termes que l'autonomisation de l'art, née comme l'affirmation d'une supériorité, rêve à une autonomie insaisissable. À la fin du XIX^e siècle, de nombreuses représentations littéraires attestent une autonomie partielle et relative de la logique communicative du langage.

1870-1914 — *Périodisations*

Une troisième limite de *La Théorie de l'art pour l'art* nous fournit le prétexte d'un nouvel élargissement de perspective. Cassagne arrête en effet son histoire du développement de la théorie de l'« Art pour l'Art » en 1870. Il affirme que si, après cette date, il y eut encore de nombreuses œuvres animées par un même esprit et qu'« il est probable qu'il y en aura toujours. [...] Après 1870 il fut visible que cette manière de voir était de moins en moins partagée et que les œuvres qui la représentaient diminuaient de nombre, d'originalité, de valeur⁶¹ ». Il nous faut donc suivre ce processus au-delà de cette date et en interroger les dynamiques. D'ailleurs, notre recherche aborde les œuvres inspirées par l'épisode biblique de la décollation de Jean Baptiste suite à la danse de Salomé. Les quelques versets évangéliques narrants la décollation de Jean Baptiste, en devenant un mythe artistique et littéraire, prennent progressivement et notamment après 1870 dans le monde de la fiction une distance par rapport au texte biblique. Écrivains et peintres modernes conçoivent des détails et imaginent la scène qui se passe dans le palais d'Hérode d'une manière bien plus fantaisiste que ce que l'on peut retrouver dans les sources. En outre, la décollation du précurseur suite à la danse de Salomé se révèle symbolique de la crise du sujet et des représentations ainsi que du passage à une conception moderne de l'art et de la littérature. *Last but not least*, la plus grande partie des ouvrages inspirés par ce sujet a été composée dans la période que nous avons esquissée et commence au moment même où Cassagne termine son étude.

Si des œuvres comme *Hérodiade*, à laquelle Mallarmé travailla à partir de 1866 jusqu'à la fin de ses jours, des tableaux comme *Salomé* ou *L'Apparition*, présentés par Moreau au Salon de 1876, *Hérodiades* de Flaubert (1877) ou *Salomé* de Laforgue (1886) sont des œuvres emblématiques pour comprendre la révolution moderne de l'art et de la littérature, on pourrait difficilement voir en 1870 la fin du processus étudié par Cassagne. En effet, cette date marque à la fois le début de l'installation du mythe de Salomé dans l'imaginaire culturel et artistique mais aussi le début de l'ère symboliste et décadente, et coïncide avec le moment d'une crise du sujet et d'une rénovation de l'univers des représentations. La période qui suit 1870 se révèle un moment crucial pour le développement de l'art et de la littérature modernes. Ainsi, nous consacrons une

⁶¹ Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art*, op. cit., p. 150.

partie de notre réflexion préliminaire au processus d'autonomisation de l'art au cours du XIX^e siècle en Europe parce que le traitement de cet épisode dans le monde des représentations à cette époque, ainsi que l'épisode lui-même, apparaît comme évocateur d'un tel processus. De manière générale, le sort artistique et littéraire de l'épisode biblique du meurtre de Jean Baptiste au cours du XIX^e siècle révèle une phase cruciale de la crise et du changement dans le monde de représentations.

Or, placer des repères temporels nous amène à faire une autre remarque. Situer au cours du XIX^e siècle le moment où l'art et la littérature s'autonomisent n'implique pas que, au-delà de cette période, il n'y ait pas eu des cas où des artistes et des écrivains se soient émancipés des relations de mécénat qui traditionnellement ont assujéti l'art. Maintes fois au cours de l'histoire des artistes ont revendiqué leur autonomie. En peinture, l'époque de la Renaissance par exemple, notamment en Italie ou en France, apparaît comme un âge d'or de l'indépendance de la création. Avec le triomphe de l'humanisme, « c'est l'homme qui prend la mesure de l'acte créateur, à la fois comme artiste, “interprète entre la nature et l'art”, selon la formule de Léonard de Vinci, et comme l'objet, tel qu'il apparaît représenté dans la peinture ou la sculpture⁶² ». Pourtant, dans les œuvres de Léonard de Vinci ou de Michel-Ange, les qualités de l'individu créateur doivent encore « répondre à une triple exigence : imiter la nature, respecter les lois de la perspective et célébrer Dieu⁶³ ». En effet, à l'époque de l'humanisme, « lorsque nous disons “homme”, nous ne parlons pas encore de “subjectivité” ni, si l'on préfère, de l'homme en tant que sujet⁶⁴ » et, d'ailleurs, « l'idée du sujet créateur opérant dans une sphère d'expression artistique autonome ne s'impose vraiment qu'avec la prise de conscience du caractère complémentaire de la raison et de la sensibilité⁶⁵ ». Seulement dans la seconde moitié du XIX^e siècle, ce processus connaît un moment significatif, entraînant une transformation de l'art et de la littérature qui n'a pas d'égal auparavant et qui coïncide avec une crise qui est moins une crise de l'art qu'une crise du sujet.

Il est intéressant d'observer, à propos des figures au centre de notre travail, qu'au-delà de la période fin-de-siècle — qui fait du récit biblique de la danse de Salomé et de la décollation de Jean Baptiste un mythe décadent — c'est au début du XVI^e siècle

⁶² Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, op. cit., p. 49.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 50.

qu'on constate l'un des plus surprenants et retentissants détours dans l'iconographie sur Salomé. Il s'agit d'un phénomène qui s'est produit au cours d'une période plutôt restreinte, en Lombardie, à Milan, parmi les adeptes de Leonardo da Vinci, parmi lesquels Andrea Solario et Bernardino Luini. Même ces artistes, ainsi que d'autres quatre siècles plus tard, semblent avoir été ensorcelés par Salomé, vu l'insistance avec laquelle ils ont travaillé sur ce thème. Ainsi, l'image de la livraison de la tête de Jean Baptiste paraît, pour la première fois à cette époque, complètement extrapolée du contexte narratif⁶⁶, en dehors de toute relation définie d'espace et de temps, centrée exclusivement sur le rapport intérieur entre personnages et objets, non plus « en action ». Cette innovation change totalement les termes de l'iconographie traditionnelle et entraîne une mutation radicale de sa signification. Le premier exemple qui s'inscrit dans cette nouvelle présentation du thème est le tableau d'Andrea Solario *Salomé reçoit la tête de Jean Baptiste* (1503 ca.) et qui se trouve à Turin à la Galleria Sabauda. L'opération de Solario n'est pas la réduction d'une iconographie déjà figée, mais l'invention bien nouvelle d'une formule abrégée du thème, syncopée et allusive, où le centre signifiant est placé dans la tête coupée de Jean Baptiste en contraste avec la beauté somptueuse de Salomé. Après cet ouvrage, l'interprétation de Bernardino Luini a de même contribué à la naissance du mythe⁶⁷. Sans la Salomé de Luini, on pourrait difficilement comprendre l'une des peintures les plus remarquables et charmantes de l'iconographie saloméique : le tableau du Titien (1515) qui se trouve à la Galleria Doria Pamphilj à Rome⁶⁸. En effet, relativement à l'autonomisation des figures de Salomé et de Jean Baptiste par rapport à leur source biblique, plusieurs rapprochements sont possibles entre ces tableaux et la profusion d'ouvrages réalisés à la fin du XIX^e siècle. Au fond, pour ce qui concerne le traitement de ce thème, avant le XIX^e siècle la différence tient au degré de prise de conscience et d'explicitation de l'autonomie de

⁶⁶ Eleonora Bairati, *Salomé: immagini di un mito*, op. cit., p. 39.

⁶⁷ Emblématique à ce propos cet extrait de Bourget : « [...] Il avait souvent feuilleté, durant son enfance, un portefeuille de gravures rapportées d'Italie par son grand-aïeul, le soldat de Bonaparte, et, au premier regard jeté sur cette femme, il ne put s'empêcher de se souvenir des têtes dessinées par les maîtres de l'École lombarde, tant la ressemblance était frappante entre ce visage et celui des Hérodiades ou des madones familières à Luini et à ses élèves [...] » dans Paul Bourget, *Cruelle énigme*, 1885, annexe p. 30. Dans une édition successive on trouve, à la place de « Hérodiades », « Salomés », dans Pierre Bourget, *Cruelle énigme*, Paris, Modern-Bibliothèque Arthème Fayard Editeur, 1904, p. 22.

⁶⁸ De cet ouvrage est bien connue la lecture de Panofsky, qui offre une analyse très prenante de sa signification dans Erwin Panofsky, *Le Titien. Questions d'iconologie*, traduit par Éric Hazan, Paris, Hazan, coll. « Collection 35/37 », 1990, p. 63-74.

l'ouvrage par rapport au message traditionnel que l'évocation de ces figures bibliques est censée transmettre.

Erwin Panofsky, attirant l'attention notamment sur la manière dont les boucles de Jean touchent le bras nu de Salomé observe que la toile de Titien est « une œuvre très sensuelle [...] et cette sensualité semble chargée de connotations personnelles⁶⁹ ». Comme le critique le remarque, avant lui Louis Hourticq (*La Jeunesse de Titien*, Paris, 1919) a supposé que « la figure du saint est représentée sous les traits du Titien en personne⁷⁰ ». Ainsi, des implications amoureuses seraient démontrées, selon le critique, par deux preuves possibles, l'une s'appuyant sur toute une tradition, dont le tableau de Titien serait le premier exemplaire, d'autoportraits en décapité de peintres frappés par l'Amour prêtant leurs traits à Holopherne ou à Goliath ; l'autre se fondant sur la présence d'un petit Cupidon « perché comme une clé de voûte sculptée, sur le sommet de l'arche⁷¹ ». Cette considération amène Panofsky à noter que, loin d'être une invention du XIX^e siècle, le désir de Salomé pour saint Jean Baptiste ne manquerait pas de sources : « il existe une sorte de tradition souterraine qui anticipe de plus de sept siècles l'interprétation moderne⁷² ».

Or, c'est justement à cette allusion à une « existence souterraine » qu'il s'agit de réfléchir. On a dû attendre le XX^e siècle pour que la critique puisse reconnaître ouvertement une ressemblance entre Titien et Jean Baptiste dans cette œuvre de 1515. Si donc l'art a connu, même avant la période définie par Cassagne, des manifestations d'indépendance par rapport aux tutelles conventionnelles, cela ne pouvait se passer que de manière cachée. L'art n'a revendiqué et n'a réellement pris conscience de son autonomisation qu'au cours du XIX^e siècle. Toutefois, si à la fin du XIX^e siècle, la littérature cesse de se poser comme un simple moyen de communication, et cherche une fin en soi, cela ne signifie pas que la séparation ainsi consacrée entre ce qu'on peut appeler fond et forme aussi bien que signifié et signifiant ait été posé comme tel dès le début. Cette prise de conscience est advenue de manière graduelle. L'autotélisme littéraire dérivant de l'idée de l'art comme fin en soi entraîne une réflexion de la littérature sur elle-même qui ne s'interroge plus sur le sens mais plutôt sur la forme et sur sa structure, sur les lois qu'elle-même se pose. Les théorisations et les analyses plus

⁶⁹ *Ibid.*, p. 63.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*, p. 63-64.

approfondies visant à démonter et à recueillir les mécanismes structuraux des textes datent principalement du XX^e siècle⁷³. Si, toutefois, les interrogations et les théorisations commencent à graviter moins sur la question du sens que sur celle du fonctionnement, puisqu'il s'agit de démonter un mécanisme pour saisir la structure de sa forme, cela n'advient que suite à une première phase pendant laquelle on commence à sonder et à explorer l'espace de la fiction par des expérimentations. Le V^e chapitre d'*À rebours* est exemplaire à ce propos. Les deux *ekphraseis* proposées par Huysmans ont moins le mérite de nous plonger dans les fantasmes de des Esseintes que de réaliser une autonomisation de l'écriture de Huysmans par rapport à ses modèles picturaux⁷⁴. Si Huysmans reconnaît et épouse l'autonomisation des interprétations de Moreau par rapport aux sources bibliques, il produit dans son roman une autonomisation ultérieure qui ne se réalise pas par rapport à la Bible mais par rapport à un modèle artistique, devenu source au deuxième degré. Ainsi, Huysmans devient vis-à-vis de l'écriture ce que Moreau a été, dans les mêmes années, vis-à-vis de la peinture : écrivain et peintre représentant Salomé réalisent, par le biais de différents moyens, son autonomie à plusieurs niveaux.

Un mythe littéraire de la Décadence

Il nous faut également réfléchir sur l'expression de « mythe littéraire », ou de « mythe fin-de-siècle » pour désigner la fascination artistique et littéraire exercée, entre 1870 et 1914, par l'épisode évangélique dont la protagoniste fut la fille d'Hérodiade. Dans *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*⁷⁵, M. Praz traitait pour la première fois notre sujet et définit son projet en ces termes : « Une étude d'états d'âme, de singularités dans les mœurs, elle est orientée dans le sens de certains types et de thèmes qui reviennent avec l'insistance de mythes engendrés dans le bouillonnement même du sang⁷⁶ ». Salomé, qui figure tout au long de la dernière partie de l'œuvre

⁷³ C'est le cas notamment à partir de Saussure et de son *Cours de linguistique générale* (1916), puis du Cercle de Prague et des formalistes russes. Plusieurs facteurs, moins d'ordre linguistique que d'ordre social, politique et économique, font également l'objet de l'étude de Bourdieu sur les règles du champ littéraire.

⁷⁴ Comme l'observe Marchal, par rapport aux descriptions des deux tableaux de Moreau le manuscrit permet d'observer que la fonction poétique a éclipsé dans le roman la fonction référentielle, Bertrand Marchal, *Salomé*, *op. cit.*, p. 172-183.

⁷⁵ Mario Praz, *La Carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* [1930], *op. cit.*

⁷⁶ Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir* [1933], Paris, Denoël, 1977, p. 13.

comme thème caractéristique du mouvement décadent, émerge de ce travail comparatiste comme mythe artistique et littéraire de la fin du XIX^e siècle. Par la suite, cette figure apparaît parmi les mythes littéraires recensés dans le *Dictionnaire* réalisé sous la direction de P. Brunel⁷⁷, où M. Dottin affirme que « Salomé comme mythe littéraire est [...] une création de la deuxième moitié du XIX^e siècle⁷⁸ ». Enfin, sa présence est étudiée en tant qu'expression fondamentale d'une époque dans de nombreux travaux sur la période symboliste et décadente⁷⁹. Significatif à ce propos est l'aveu de F. Grauby dans son introduction à *La Création mythique à l'époque du symbolisme* : « En me proposant d'étudier les mythes de la littérature symboliste, j'avais d'abord envisagé le seul mythe, qui pour moi, incarnait toute la richesse et la diversité du Symbolisme : celui de la princesse Salomé, figure obsessionnelle d'une époque, sans cesse commentée, reproduite et chaque fois enrichie d'une signification nouvelle⁸⁰ ».

En effet, le succès de ce bref récit biblique dans le monde de la fiction à la fin du XIX^e siècle n'apparaît pas comme l'unique élément apte à justifier la connotation de « mythe » souvent utilisée à propos du traitement artistique et littéraire de ses protagonistes. Dans un essai paru en 1984⁸¹, Ph. Sellier signale que « l'étude des thèmes et des “mythes” en littérature ne prend son essor qu'à partir des années 1930, sous l'influence de la psychanalyse, et plus tard sous celle des mythologues comme Eliade⁸² ». Si l'on songe que le travail de Praz est paru cette même année, il est intéressant de constater que la première ébauche d'une identification de Salomé avec un mythe littéraire appartient au moment même où on a commencé à réfléchir sur cette délimitation d'une notion ethno-religieuse. Précisément, Praz ne se sert pas de l'expression de « mythe littéraire », cependant, il compare les thèmes et les types de la décadence, comme celui de Salomé, à des mythes⁸³.

D'après Ph. Sellier, il est possible de repérer plusieurs sources d'où les mythes littéraires puisent leur origine⁸⁴. Au bout du classement qu'il propose, le critique est amené à définir un ensemble « sur lequel l'étude des mythes littéraires bibliques fait

⁷⁷ Mireille Dottin-Orsini, « Salomé (appelée aussi Hérodiade ou Hérodias) », *op. cit.*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 1180.

⁷⁹ Voir notre introduction générale.

⁸⁰ Françoise Grauby, *La Création mythique à l'époque du symbolisme*, *op. cit.*, p. 7.

⁸¹ Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *op. cit.*

⁸² *Ibid.*, p. 112.

⁸³ Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 13.

⁸⁴ Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *art. cit.*, p. 115-118.

buter⁸⁵ », car il comprend des récits qui se sont formés à partir d'allusions tellement concises dans l'Ancien ou dans le Nouveau Testament, qu'on s'explique difficilement la naissance à partir d'elles d'une telle floraison d'œuvres. Le mythe de Salomé appartient sans aucune doute à cette catégorie de mythes littéraires dont les expressions se caractérisent par une certaine originalité et qui « se sont imposés d'un coup, grâce à la réussite exceptionnelle d'une œuvre dont le scénario était agencé d'emblée avec maîtrise⁸⁶ ». En effet, on pourrait tenter d'identifier cette œuvre fondatrice, qui d'après Ph. Sellier serait censé justifier le succès d'un mythe comme celui qui nous intéresse, né de quelques versets évangéliques ne nommant pas même Salomé. Ainsi, par exemple, cet ouvrage pourrait être *Hérodias* de Flaubert⁸⁷ ou bien *L'Apparition* de Moreau⁸⁸. Il nous paraît toutefois plus pertinent de rapporter le succès du bref récit évangélique narrant le meurtre de saint Jean au fait que cet épisode est emblématique de la crise qui, à cette époque, dans le mouvement d'autonomisation de l'art et du langage littéraire, « a déchiré le voile de la représentation et révélé les failles du sujet⁸⁹ ».

On lit, très fréquemment, que le mythe de Salomé est décadent ; « fin-de-siècle », « symboliste » ou « décadent » sont les termes les plus communément adoptés pour désigner la période qui coïncide avec le moment de la plus grande renommée artistique et littéraire de ce mythe. Si l'expression « fin-de-siècle » peut s'appuyer sur un fondement chronologique tandis que le concept de « Symbolisme », pour vague qu'il soit, peut à la limite être reconduit au moment de la parution du manifeste de Moréas en 1886, la notion de « Décadence » légitime plus difficilement une réduction chronologique. Songeons que, d'une part, le symbolisme apparaît comme une des « modalités de l'esprit de la Décadence⁹⁰ », d'une autre part, décadence, esthétique décadente, esprit de la décadence sont des termes qu'on utilise par rapport à deux moments historiques et culturels chronologiquement distants. Il n'est pas fortuit si le titre du dernier chapitre du travail de Praz, qui parcourt le romantisme européen pour aboutir à ce moment de la culture occidentale, c'est « Byzance ». De même, une étude

⁸⁵ *Ibid.*, p. 117.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 118.

⁸⁷ Voir par exemple, Atsuko Ogane, *La Gènes de la danse de Salomé. L'« Appareil scientifique » et la symbolique polyvalente dans Hérodias de Flaubert*, Keio, Keio university press, 2006.

⁸⁸ Comme l'observe B. Marchal, dans un scénario de la troisième partie de son conte, Flaubert note que la tête de Jean Baptiste se confond avec le soleil en masquant son disque : cette image fait penser à *L'Apparition* exposée au Salon de 1876, c'est à dire juste quelques jours après la première allusion de Flaubert au projet d'*Hérodias*, voir Bertrand Marchal, *Salomé*, *op. cit.*, p. 154.

⁸⁹ Bertrand Marchal, *Le Symbolisme*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup », 2011, p. 10.

⁹⁰ Jean de Palacio, *Figures et formes de la décadence*, *op. cit.*, p. 16.

comme celle de M.-F. David-de Palacio⁹¹ peut viser à montrer « comment la notion historique approximative de décadence romaine a servi d'assise au développement de l'esthétique décadente dans la littérature fin de siècle⁹² », à travers une comparaison des spécificités linguistiques et littéraires.

Il paraît ensuite que le terme de décadence ne dérive pas seulement de l'apparition de circonstances historiques comparables. On dirait plutôt qu'il appelle moins un moment artistique et littéraire circonscrit qu'une signification plus large. Comme l'écrit P. Jourde : « toute décadence s'enracine dans un problème spécifique de la conscience, dans la nature de celle-ci, et non essentiellement dans des circonstances historiques⁹³ ». Ce problème, qui coïncide avec la venue moins d'une transivité du discours littéraire, touche les esprits créateurs et se reflète dans leurs œuvres où s'observe un écart entre signifiant et signifié. Mais, en réalité, si l'on peut parler de décadence latine aussi bien que de décadence fin-de-siècle, c'est qu'il y a une prise de conscience d'un problème qui est constitutif d'elle-même. En d'autres termes, un dévoilement montrant à la conscience sa véritable nature, caractérisée par un manque structurel, est à l'origine de toute décadence. La notion de décadence renvoie à « une pensée réflexive, [qui] se construit en se déconstruisant, mais a besoin, pour se faire, d'agiter le spectre de l'anéantissement⁹⁴ ». Ainsi, l'image de la tête décapitée de Jean Baptiste symbolise pour J. Kristeva un moment « capital⁹⁵ » dans l'histoire de l'Occident. Cette image rejoint l'intimité et touche la sensibilité de tout observateur, ou presque, car elle montre la consubstantialité de l'être et du néant qui fonde la nature de l'homme. Elle coïncide avec la conscience que l'homme prend de sa propre finitude existentielle. De même, bien que d'une manière différente, dans *L'Alcool du silence*, P. Jourde attribue au mythe de Salomé et de la décollation une valeur symbolique fondamentale pour comprendre la décadence en tant que mouvement littéraire non moins qu'ontologique. D'après P. Jourde, « il faut voir, dans la décollation, et toutes les mises en scène qui s'y associent (apparition, élévation, ostension...) une forme de médiation,

⁹¹ Marie-France David-de Palacio, *Antiquité latine et décadence*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2001.

⁹² *Ibid.*, p. 11.

⁹³ Pierre Jourde, *L'Alcool du silence*, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁴ Marie-France David-de Palacio, *Antiquité latine et décadence*, *op. cit.*, p. 11.

⁹⁵ Il ne sera peut-être pas inutile de souligner que l'étymologie du terme « capitale » dérive du latin *caput* : « tête ». Nous faisons d'ailleurs allusion à la centralité symbolique de la tête coupée de Jean Baptiste dans la méditation de Julia Kristeva autour de ce sujet parue à l'occasion de la série d'expositions des « Partis pris » organisée par le musée du Louvre en 1998 : Julia Kristeva, *Visions capitales*, *op. cit.*, p. 57.

un point de rencontre rêvé (et désigné aussi comme l'impossible par excellence) entre deux mondes. Ce point de rencontre, c'est aussi la parole poétique, et bien entendu Salomé est une parabole sur la poésie⁹⁶ ». Dès lors, dans l'économie de son œuvre critique sur le décadentisme, ses analyses des Salomé représentées par Wilde et par Huysmans s'inscrivent dans la partie que P. Jourde intitule « La scène capitale ».

En d'autres termes, l'épisode de la décollation de Jean Baptiste, objet d'une profusion de représentations à la fin du XIX^e siècle apparaît comme emblématique du mouvement décadent voire du processus d'autonomisation de la littérature et de l'art à la fin du XIX^e siècle. Non seulement la figure d'Hérodiade/Salomé, s'émancipant au cours du siècle de l'Écriture, devient un symbole de la beauté moderne de l'art, comme Mallarmé l'avait déjà observé, mais la mort par décapitation de Jean Baptiste, figure évocatrice par excellence, semble matérialiser la crise et la rupture qui touche aussi bien le sujet que le monde de représentations à partir de 1870.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, en Europe, art et littérature d'expressifs se font réflexifs et orientent leur recherche vers l'exploration d'une immanence parfois subjective et inconsciente. Nous pensons que si Salomé tenta nombre d'artistes et d'écrivains à la fin du siècle, cela ne tient pas uniquement à la fascination répandue dans les Salons parisiens pour la *femme fatale* et ailleurs pour *die verhängnisvolle Frau*, *the fatal woman*, *la donna fatale*, *la mujer fatal*, *kobieta fatalna*... Lorsque l'art prend conscience de son autonomie par rapport aux tutelles traditionnelles et la langue littéraire par rapport au langage discursif, Salomé dansant dans les vers des poètes et la décollation de Jean Baptiste évoquent et témoignent de ce processus.

⁹⁶ Pierre Jourde, *L'Alcool du silence*, op. cit., p. 94.

Première partie

—

AUTONOMISATION DE SALOMÉ ET JEAN BAPTISTE

Quatre personnages sont impliqués dans le récit du meurtre de Jean Baptiste. C'est ainsi du moins que celui-ci nous est présenté dans les *Évangiles* et dans les différentes représentations littéraires et artistiques de ce récit biblique : Hérode, Hérodiade, Salomé et Jean Baptiste. De ces quatre personnages, deux seulement, Salomé et le prophète décollé, acquièrent une importance toute particulière au cours du XIX^e siècle.

Avant de réfléchir sur l'évolution des protagonistes de ce récit biblique, quelques considérations sur notre manière de concevoir le « personnage » s'imposent au préalable. Tout d'abord, il convient d'évoquer l'étymologie de cet objet théorique essentiel, qui traverse les littératures antiques et modernes, et de considérer, en conséquence, le personnage comme un concept sémiologique : la signification du terme latin *persona*, « masque », offre une image de ce que Philippe Hamon observe dans son célèbre article « Pour un statut sémiologique du personnage² ». Ainsi de la même manière qu'un masque est une surface, à laquelle on ne peut pas songer sans imaginer en même temps quelque chose qu'il dissimule, de même, en tant que signe, le personnage est composé par un *signifiant*, une « étiquette³ », représentée par le nom, qui recouvre un *signifié*. Le personnage est en ce sens « une sorte de morphème doublement articulé, morphème migratoire manifesté par un *signifiant discontinu* (un certain nombre de marques) renvoyant à un *signifié discontinu* (le “sens” ou la “valeur” du personnage⁴) ».

Les théories contemporaines du personnage se partagent généralement entre celles qui résultent d'une position textualiste et celles qui, en revanche, se construisent à partir d'une définition pragmatique⁵. Si la position textualiste, soutenue notamment par les formalistes russes, renferme le personnage à l'intérieur des bornes de l'œuvre, une

¹ Remy de Gourmont, *Le Latin mystique. Les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au Moyen Âge* Préface de Joris-Karl Huysmans [1892], Paris, Les Belles lettres, coll. « Essais », 2009, p. 127.

² Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Poétique du récit*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1976, p. 115-167.

³ *Ibid.*, p. 142.

⁴ *Ibid.*, p. 125.

⁵ Christine Montalbetti (dir.), *Le Personnage*, Paris, Flammarion, coll. « GF Corpus », 2003, p. 16-28.

vision pragmatique⁶, que nous adopterons, attribue au signifié du personnage une importance égale à celle de son signifiant. Cette approche oblige à percevoir le personnage non seulement comme un objet « épuisé par la somme même des énoncés qui en rendent compte⁷ » mais aussi comme une notion qui évoque l'idée d'une projection mentale, celle-ci se rattachant à des réalités historiques ou quotidiennes, culturelles et sociales. En effet, considérer le personnage comme un signe mais aussi comme un concept ouvert, nous permet d'étudier de manière diachronique les quatre personnages bibliques qui, liés dans trois des *Évangiles* synoptiques au récit du meurtre de Jean Baptiste, ont été par la suite l'objet de centaines de représentations artistiques et littéraires. Ainsi, épouser l'orientation de Ph. Hamon ne signifie pas seulement prendre une position théorique dans le débat sur la nature du concept de personnage en littérature. Son article, bien qu'il date de 1977, présente deux points de réflexion sur lesquels nous jugeons utile, dans le cadre de notre analyse, de porter l'attention : la notion, qui fait l'objet d'une définition extensive et non spécifique⁸, de « personnages-référentiels » et le terme, destiné, comme le remarque Christine Montalbetti, à faire fortune⁹, d'« effet-personnage ».

Si un personnage peut n'appartenir qu'au monde de la fiction, il est anodin de considérer qu'assez souvent les mondes fictionnels sont habités par des personnages référentiels. Par rapport à notre étude, ce qui n'est pas anodin et qui mérite réflexion tient plutôt au *caractère référentiel* des protagonistes du mythe de Salomé. À partir d'une conception sémiologique du personnage, on peut associer à celui-ci la triple distinction que les sémiologues attribuent généralement aux signes¹⁰ : s'il y a alors des personnages « référentiels » (renvoyant à la réalité extérieure), il y a aussi des personnages « embrayeurs » (renvoyant à l'énonciation) et des personnages « anaphoriques » (renvoyant à d'autres signes dans l'énoncé). Évidemment, un personnage peut rentrer successivement ou concurremment dans chacune de ces trois

⁶ Comme l'ont Philippe Hamon, Umberto Eco, Vincent Jouve, Jean Bellemin-Noël ou Pierre Bayard, d'après *Ibid.*, p. 21-28.

⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁸ Dans son synthétique mais exhaustive étude Christine Montalbetti rapporte plusieurs théories concernant les personnages référentiels : Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1988 ; Margaret MacDonald, « Le Langage de la fiction [1954] », dans *Esthétique et Poétique*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1992, p. 203-228 ; John Rogers Searle, *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1982 ; Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1991.

⁹ Christine Montalbetti (dir.), *Le Personnage*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁰ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 121-124.

catégories, et la nature hybride des personnages que nous étudions émergera dans l'analyse des aspects typiques, allégoriques, symboliques ou onomatopéiques dont ils sont investis dans nombre de réécritures. Mais, avant tout, il nous importe de souligner, à propos des personnages d'Hérode, d'Hérodiade, de Salomé et de Jean Baptiste, le caractère référentiel, ou plus précisément le type de leur caractère référentiel, qui dérive des sources premières : *Les Évangiles*.

D'après Ph. Hamon, « définis non pas par leur existence au sens physique, mais par leur existence en tant qu'ils figurent dans le dictionnaire, ces signes référentiels, appliqués à la question du personnage, désigneront par conséquent dans le même grand ensemble Napoléon III et Zeus. La "référence" n'est donc pas ici renvoi à une réalité physique, mais bien renvoi à un texte, d'une nature toute particulière : le "grand Texte de l'idéologie", où cohabitent figures publiques et figures mythologiques¹¹. » Le fait de ne pas distinguer personnages référentiels historiques et imaginaires implique que le personnage existe davantage comme un objet culturel que comme une insertion de réalité dans la fiction. En outre, en ce qui concerne les objets de notre analyse, il convient de souligner que l'univers culturel auquel ils appartiennent se présente comme l'un des piliers fondamentaux de la culture occidentale, qui unit l'Europe aussi bien sur le plan de la spiritualité que sur le plan des représentations artistiques et littéraires.

Étudier l'évolution dans l'art et dans la littérature de quatre personnages bibliques équivaut, par conséquent, à produire une réflexion sur l'évolution de la présence de la Bible dans l'art et dans la littérature de l'Occident. En Europe, cette évolution a été évidemment conditionnée par des facteurs socio-politiques variés, lesquels présentent des points d'union et de divergence dont on essaiera de rendre compte. Il est aussi intéressant de remarquer que, si la notion de personnage-signe pousse une réflexion sur la distinction entre sa *littéarité* et sa *littéralité*¹², le texte biblique, source principale du mythe de Salomé, a dans son ensemble participé au développement d'une utilisation analogique du langage dans notre culture. Comme l'a remarqué Jean-Louis Backès, « il est impossible d'écrire l'histoire de la littérature en Europe sans tenir compte de ce simple fait : des générations d'écrivains et de lecteurs ont été habituées, souvent simplement par la fréquentation des églises, à considérer

¹¹ Christine Montalbetti (dir.), *Le Personnage*, *op. cit.*, p. 101.

¹² Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 118.

l'analogie, la comparaison, la métaphore, l'allégorie, comme des formes élémentaires de la parole¹³ ».

Par ailleurs, si les versets évangéliques de Marc et de Matthieu apparaissent comme une référence dont le caractère allégorique est important pour réfléchir sur l'évolution du signifié des personnages dans les différentes réadaptations du récit, il ne faut pas oublier qu'il y a une autre source à l'origine du mythe de Salomé, qui est, de surcroît, un document historique : *Les Antiquités judaïques*. Ce dernier texte, composé de vingt livres, est une œuvre contemporaine des *Évangiles*, puisqu'elle date de la fin du I^{er} siècle après J.-C., et qu'elle est l'œuvre de l'historien juif Flavius Josèphe, « témoin inestimable, et même unique, de la réalité et bien plus de la maturité des Écritures¹⁴ ». Si, relativement aux versets évangéliques, M. Dottin-Orsini peut déclarer à juste titre que la brève narration de Marc est « plus dramatique et nuancée¹⁵ » que celle de Matthieu ou de Luc, le témoignage de Flavius Josèphe apporte les détails historiques que, par exemple, Renan et Flaubert ont étudiés pour composer *La Vie de Jésus* et *Hérodiade*.

Un dernier constat concernant le personnage référentiel mérite d'être relevé. Même si le concept de personnage ne fait pas l'objet d'une réflexion spécifique dans la poétique de G. Genette¹⁶, la logique de l'intransitivité du texte à laquelle répondent aussi bien, aux yeux de G. Genette, la « littérature de *fiction* » que la « littérature de *diction*¹⁷ », implique nécessairement qu'un personnage référentiel inséré dans un texte de fiction, se trouve être gouverné par la gérance fictionnelle du dit texte¹⁸. Cette position théorique correspond parfaitement à un effet qui, relativement aux protagonistes du récit de la décollation de Jean Baptiste, s'est produit à un certain moment historique et littéraire. Celui-ci se produit au cours du XIX^e siècle lorsque nos personnages se renferment dans un univers de pure fiction, et s'autonomisent en une certaine manière des sources traditionnelles. En outre des sources elles-mêmes fictionnelles tendent à se substituer aux Écritures. Or, pour mieux comprendre ce passage fondamental, il convient de développer le deuxième point de réflexion vers

¹³ Jean-Louis Backès, *La Littérature européenne*, Paris, Belin, 1996, p. 91.

¹⁴ André Paul, « *Et l'homme créa la Bible* ». *D'Hérodote à Flavius Josèphe*, Paris, Bayard, 2000, p. 321.

¹⁵ Mireille Dottin-Orsini, « Salomé (appelée aussi Hérodiade ou Hérodiade) », *op. cit.*, p. 1177.

¹⁶ Christine Montalbetti (dir.), *Le Personnage*, *op. cit.*, p. 112.

¹⁷ *Ibid.*, p. 40.

¹⁸ *Ibid.*, p. 113.

lequel convergent l'article de Ph. Hamon et notre objet d'étude : la notion d'« effet-personnage ».

Le personnage est tout autant une reconstruction du texte que celle du lecteur. En somme, le personnage se configure comme la participation concurrentielle des influences du contexte et d'une opération de mémorisation et de reconstruction activée par le lecteur¹⁹. Le patrimoine culturel de ce dernier, mais aussi sa rêverie et ses compétences personnelles, contribueraient donc à donner une épaisseur au personnage dont le texte ne peut seulement rendre compte. On tire de ce constat que les projections intimes du lecteur s'ajoutent aux données référentielles et qu'elles confèrent au personnage un statut flottant. Par conséquent, si « le personnage n'est plus qu'une fantaisie à deux sujets, l'objet de la conjugaison de deux imaginations, dont la première, celle de l'auteur, lui assure une fixité relative [...] et dont la seconde, celle du lecteur, implique sa singularisation chaque fois rejouée²⁰ », on doit avouer qu'un personnage se présente comme un élément difficilement définissable et saisissable. Dépasser cet obstacle ne devient possible qu'à l'aide des nombreuses cristallisations qui, coïncidant avec les réadaptations du récit, objectivent les représentations intérieures et immatérielles des lecteurs. Le fait de travailler sur les protagonistes d'un mythe littéraire de grande renommée (comme en atteste notre corpus), notamment au XIX^e siècle, n'est pas à ce propos une donnée dénuée de sens.

Ces quatre figures bibliques, dont le rôle dans l'histoire est connu de tout le monde, sont devenus les lieux d'investissements individuels dans des ouvrages qui en donnent une représentation extrêmement variée. Hérodiade, Salomé, Hérode et Jean Baptiste sont ainsi les « étiquettes », les masques, couvrant des espaces qui ont été progressivement vidés de leur sens originel — sans pour autant parvenir à s'en départir complètement. D'autres signifiés sont venus, par la suite, s'enter sur ce que ces figures connotaient. Nous les étudions, en restant naturellement consciente du fait qu'une prétention à l'exhaustivité est parfaitement illusoire. Notre effort vise plutôt à rendre compte d'une manière synthétique des réinvestissements symboliques qui sont le résultat de relectures individuelles. Nous nous efforçons ainsi de recueillir les traits qu'ont en commun les personnages du mythe de Salomé à partir d'une pluralité de réécritures certes influencées par un même imaginaire collectif mais dont chacune

¹⁹ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 126.

²⁰ Christine Montalbetti (dir.), *Le Personnage*, *op. cit.*, p. 25.

présente néanmoins des caractéristiques propres et uniques. En outre, il faut préciser que nous ne concevons pas le personnage uniquement dans les limites du système sémiotique linguistique : bien que l'on n'aspire pas à rendre compte de toutes les expressions artistiques que Salomé et Jean Baptiste ont pu inspirer (du théâtre à la photographie, ou encore la sculpture), on se propose néanmoins d'aborder la peinture comme point de fuite, ne fût-ce qu'au regard de l'étroitesse des liens tissés entre cet art et la littérature à l'époque décadente. En effet, il ne s'agit pas seulement de faire le constat « d'un entrelacement étroit de ces deux arts que l'époque classique tenait pour “sœurs²¹” », mais de prendre acte, comme le remarque Bernard Vouilloux, d'une intimité et d'une familiarité, parfois d'un acoquinement, entre les écrivains et les peintres²² qui, au XIX^e siècle, se traduit par une proximité qui tend à orienter le travail des uns comme des autres. Nombre d'œuvres de cette époque résultent souvent du fruit de conditionnements réciproques ; aussi la connivence entre peintres et écrivains devient-elle l'un des traits distinctifs de la modernité artistique et littéraire. Peintres et écrivains nous offrent également, par leurs adaptations du mythe de Salomé, les cristallisations qui ont jailli d'autant de lectures. Étudier ces cristallisations dans leur ensemble et dans leur contexte revient alors à s'interroger sur ce qui, dans ces figures conçues moins comme des figures bibliques que comme des figures sémiotiques, est tributaire d'un projet esthétique de l'auteur, sur ce qui est imposé par l'environnement social de l'époque ou sur ce qui, en revanche, dérive d'une donnée psychique inconsciente de l'auteur²³. Lorsque, au XIX^e siècle, l'autonomisation de l'art²⁴ confère à l'univers signifiant et à l'univers de signification une égale importance dans l'idée moderne de création artistique, focaliser notre attention sur quatre personnages devient une manière de cerner la diversité des facteurs qui contribuent à forger des représentations aussi variées.

Aborder par la suite une pluralité d'ouvrages, dont une étude intertextuelle nous permettra d'analyser la richesse polysémique de ce mythe — à la formation duquel ont participé plus ou moins consciemment auteurs et lecteurs —, oblige à postuler une

²¹ Bernard Vouilloux, *Le Tournant « artiste » de la littérature française*, *op. cit.*, p. 5.

²² *Ibid.*

²³ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 141.

²⁴ Voir à ce propos notre préambule.

« mobilité sémiotique²⁵ » de nos personnages, qui légitime le fait de parler, au moins dans la première partie de notre travail, d'évolution.

Si « le signifié d'un personnage, ou sa "valeur", pour reprendre un terme saussurien, ne se constitue pas seulement par *répétition* (récurrence de marques, de substituts, de portraits, de leitmotive) ou par *accumulation* et *transformation* (d'un moins déterminé à un plus déterminé), mais aussi par *opposition*, par relation vis-à-vis des autres personnages²⁶ », ces quatre effets nous offrent des pistes utiles pour définir les figures d'Hérodiade, Salomé, Hérode et Jean Baptiste, tout en considérant l'ampleur de notre corpus. L'une des principales difficultés de notre analyse tient au repérage et au classement d'*axes sémantiques*²⁷, susceptibles de définir avec suffisamment de précision nos personnages, en tenant compte de leurs qualifications et de leurs actions/fonctions. De par l'ampleur de notre corpus et compte tenu du fait que le nombre d'axes sémantiques diminue avec l'augmentation du nombre de représentations de l'une de nos figures²⁸, notre analyse ne retient que deux axes sémantiques : le premier est d'ordre qualitatif tandis que le second s'intéresse à l'action/fonction. Les deux axes nous apparaissant comme les plus pertinents pour définir les protagonistes du mythe de Salomé sont donc le sexe — ou le genre — et le rapport à la séduction — plus ou moins passif. Ils nous permettent de centrer notre analyse tout d'abord sur les figures de la mère et de la fille puis sur celles du tétrarque et du prophète. Vis-à-vis de ces deux couples en opposition, nous repérons les éléments qui, par répétition ou par accumulation, unissent synchroniquement la mère et la fille puis le tétrarque et le prophète. En même temps, d'un point de vue diachronique, nous nous intéresserons aux transformations qui ont conduit progressivement les figures de Salomé et de Jean Baptiste à devenir, à la fin du XIX^e siècle, les seuls protagonistes du mythe de Salomé.

Pour ce qui est du couple féminin, il s'agit de montrer qu'Hérodiade — souvent confondue dans les premiers récits avec sa fille — ne reste une protagoniste des œuvres portant sur la décollation de Jean Baptiste que jusqu'à la moitié du XIX^e siècle. Dans les *Évangiles*, on ne mentionne que le nom de la reine et c'est sa volonté qui détermine la mort du prophète. Dans la première moitié du XIX^e siècle encore, les rares auteurs qui

²⁵ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *op. cit.*, p. 147.

²⁶ *Ibid.*, p. 128.

²⁷ *Ibid.*, p. 129.

²⁸ Puisque chaque représentation, subjective et originelle, particularise à sa manière les personnages, une vision synthétique sur un corpus très large, comme le nôtre, pourra tenir compte d'un minimum d'éléments qui, étant constants, permettent de classer des axes sémantiques.

s'inspirent du récit évangélique se limitent à évoquer la reine. Si Mallarmé, à partir de 1864, choisit de consacrer ses vers à Hérodiade, cette figure a néanmoins peu à voir avec le personnage biblique et répond davantage à la conception mallarméenne de la beauté. Ensuite, à partir des environs de 1870²⁹, au déclin de la mère correspond, en revanche, la croissante renommée de la fille, laquelle, après avoir été la protagoniste d'une suite remarquable de portraits au XVI^e siècle, connaît son apogée à la fin du XIX^e siècle. Elle est la personne responsable, dans la plupart des œuvres, de la mort du prophète et s'autonomise par rapport aux *Évangiles*, où elle apparaissait comme le simple instrument du dessein de sa mère. Si, au XIX^e siècle, on trouve encore des poèmes inspirés d'Hérodiade, on peut en général partager le point de vue de Camille Mauclair qui, en 1897, écrit dans *Les Clefs d'or* : « Ces deux noms ont pu désigner la mère et la fille, ils ne désignent véritablement qu'un seul être ».

De même, bien que d'une manière moins évidente car la sphère intime de l'interprète créateur est impliquée — comme nous le verrons — Hérode et Jean Baptiste partagent des points communs. Dans le récit de Marc, le véritable protagoniste de l'histoire est Hérode ; il est d'ailleurs le seul personnage qui ait une épaisseur psychologique. Il se trouve tiraillé entre la passion et la vertu, entre l'attraction physique pour Salomé et la fascination morale pour Jean Baptiste. Par la suite, dans le conte de Flaubert comme dans la pièce de Wilde mais aussi dans bien des textes mineurs, on peut remarquer que les points communs entre les deux spectateurs masculins de la danse de Salomé suggèrent une évidente comparaison. Jean Baptiste est parfois représenté comme un pervers, et tous les deux paraissent troublés par la jeune fille. En outre, tous les deux seront décollés, l'un physiquement, l'autre psychologiquement. À cet égard, les images que Flaubert offre d'Hérode, soutenant sa tête entre ses mains au début et à la fin du conte, ainsi que l'a montré Bertrand Marchal dans son étude³⁰, sont révélatrices. Enfin, dans certaines œuvres, il arrive à l'auteur de s'identifier au décollé. Si cela est évident dans le *Cantique de Saint Jean* de Mallarmé, on peut proposer une analyse comparable de bien d'autres œuvres.

²⁹ Au salon de 1870 fut exposée la *Salomé* de Regnault, au salon de 1876 les deux tableaux de Moreau, *Salomé* et *L'Apparition*, que Huysmans décrit dans *À rebours* (1884). Ensuite, les ouvrages les plus célèbres sur la figure d'Hérodiade/Salomé sont le dernier des *Trois contes* de Flaubert (1877), la « Moralité légendaire » de Laforgue (1886) et la pièce de Wilde (1893) avec son adaptation lyrique par Strauss (1905).

³⁰ Bertrand Marchal, *Salomé*, *op. cit.*, p. 152.

Pour conclure, nous nous proposons de creuser l'esquisse de ces rapides impressions par des rapprochements entre les œuvres. Dans leur ensemble mais aussi de manière singulière, les adaptations littéraires et artistiques du récit de la décollation de Jean Baptiste nous présentent différents aspects référentiels, embrayeurs et relais anaphoriques des personnages d'Hérodiade, Salomé, Hérode et Jean Baptiste. Ces œuvres nous mettent en présence de quatre, ou plutôt de deux pôles sémantiques, où la forme (symbolisée, à la fin du XIX^e siècle, par le couple Hérodiade/Salomé) et le fond (symbolisé par le couple Hérode/Jean) sont d'égale importance.

1.1 Hérodiade/Salomé de l'Écriture à l'écriture

Elle se connut sanguinaire et cupide, dévoratrice de cadavres et de nouveau-nés, bestiale, prostituée aux plantes vénéneuses et aux pierres muettes. [...] Hérodiade voyait naître, dans la buée encore invisible de l'aurore attardée de peur, une Hérodiade géante et difforme, une statue de Baal femelle aux seins de feu impur et de sang souillé, ouverte à toute l'écume de la terre, de la mer et de ce qu'il y a dessous, béante, méchante et ne tirant les bras de ses cuisses que pour étouffer l'innocence et la vertu.

[...]

— Danse ! dit Hérodiade à la petite Salomé qu'elle poussa brutalement devant le tétrarque ahuri et épouvanté.

[...]

Une frénésie enveloppait et pénétrait Salomé : tout dansait autour de l'enfant et tout dansait en elle, en un tourbillon de draperies et d'entrailles, de cœur et de pierreries, d'angoisse lasse et de lumières. Elle allait, plus légère que les chevreaux des montagnes, semblant ramasser les poissons des fleuves et des mers pour les faire jongler avec les étoiles qu'elle cueillait de ses doigts tendus et joints. Bientôt, le tétrarque se vit au milieu du prodige : toute la terre, l'océan et le firmament dansaient parce qu'une petite fille roulait sans grâce et nue devant un brave homme sans vice et d'une sensualité paresseuse³¹.

Ainsi nous sont présentées Hérodiade et Salomé par Ernest La Jeunesse dans un article, « La vérité sur Salomé », paru le 15 mai 1908 dans *La Phalange*. La mère et la fille sont illustrées d'une manière fortement caractérisée.

Si dans les *Évangiles* de Marc (VI, 14-29), de Matthieu (XIV, 1-12) et de Luc (III, 19), selon l'ordre de l'espace qu'ils consacrent au récit de la décollation de Jean Baptiste, Salomé n'est pas nommée et si dans la plus exhaustive des sources tout l'épisode n'occupe que quelques versets, une comparaison entre l'image originare d'Hérodiade et la figure que cet écrivain, journaliste et critique littéraire nous présente de celle-ci et de sa fille, au début du XIX^e siècle, légitime une interrogation sur les origines d'une transformation. De manière générale et pendant des siècles, les textes ont respecté la responsabilité que la Bible attribue à Hérodiade dans la mort du prophète et ont confirmé le rôle de Salomé comme simple pion entre les mains de sa mère. Ce n'est qu'au cours du XIX^e siècle, à partir peu ou prou de 1870, qu'Hérodiade commence à glisser au second plan, quoique, comme l'a écrit très clairement Camille Mauclair³², la tendance générale de toute une époque est celle d'associer et de confondre ces deux

³¹ Ernest La Jeunesse, « La vérité sur Salomé », 1908, annexe p. 182.

³² Nous rappelons ses mots particulièrement explicites : « Il suffit que le nom d'Hérodiade ait paru plus sonore et plus grandiosement oriental pour que les poètes l'aient préféré à celui de Salomé : ces deux noms ont pu désigner la mère et la fille, ils ne désignent véritablement qu'un même être », Camille Mauclair, « Morceau sur Salomé », 1897, annexe p. 80 *sq.*

figures. Cette période, à juste titre baptisée du mythe de Salomé³³, outre qu'elle coïncide avec une prolifération d'ouvrages inspirés de la danseuse biblique, est aussi le véritable moment d'autonomisation de la figure de Salomé par rapport aux sources, et correspond au moment où elle acquiert et véhicule des significations inédites. Nombre d'études mettent en évidence l'extraordinaire diffusion de ce sujet qui, à cette époque, loin d'avoir inspiré 2.789 poèmes, comme le prétend Maurice Krafft en 1912³⁴, a tout de même engendré une rêverie collective, parfois obsessionnelle — il suffit par exemple de penser aux dizaines de Salomé peintes par Gustave Moreau — parmi les écrivains et les artistes de la fin du siècle mais pas seulement, notamment français — mais pas seulement.

Au cours du XIX^e siècle, la renommée de la fille, accompagnée de son autonomisation des sources bibliques, correspond souvent à un effacement de la figure de la mère³⁵. Parmi les dizaines de textes sur ce sujet composés après 1870, *Salomé* est notamment devenu le titre du conte de Jules Laforgue (1886), de la tragédie d'Oscar Wilde (1893) et de l'opéra de Richard Strauss (1905), œuvres dont on connaît la postérité. Le tournant de 1870 signe en effet la faveur concédée en Europe à la figure de la danseuse, au détriment de la mère. En effet, avant cette date, les quelques textes abordant le sujet de la mort de Jean Baptiste — parmi lesquels on retiendra surtout *Erodiade* de Silvio Pellico (1833), *Atta Troll* de Heinrich Heine (1841), *Le Juif errant* d'Eugène Sue (1846) et *La vie de Jésus* d'Ernest Renan (1863) — confèrent une primauté à la mère ou ne mentionnent qu'elle. Nous nous proposons de poursuivre l'évolution de cette créature hybride dans le monde des représentations.

1.1.1 Dans les sources

Pour bien mettre au jour le processus d'autonomisation qui touche cette figure notamment au XIX^e siècle, et pour mieux cerner, par la suite, les nouvelles significations dont Salomé sera investie, nous jugeons opportun d'observer de plus près les différentes sources originelles : les Évangiles de Matthieu, de Marc et de Luc, les *Antiquités*

³³ Voir Mireille Dottin-Orsini, « Salomé (appelée aussi Hérodiade ou Hérodiades) », *op. cit.*, p. 1232-1243.

³⁴ *Ibid.*, p. 1180. L'information vient de deux articles de Michel Décaudin : Michel Décaudin, « Salomé dans la littérature et les arts à l'époque symboliste », *Bulletin de l'Université de Toulouse*, mars 1965 ; Michel Décaudin, « Un mythe fin-de-siècle : Salomé », *op. cit.* Décaudin ne donne pas de référence, il s'agit sûrement d'un canular et le chiffre est fantaisiste.

³⁵ Entre 1870 et 1914, les poésies composées à la gloire de Salomé, en Europe, sont presque deux fois plus nombreuses que celles qui sont inspirées par sa mère.

judaiques de Flavius Josèphe et quelques textes apocryphes. Puis nous introduirons le lien de cette figure biblique avec le monde profane auquel elle appartient et qui représente son premier investissement symbolique.

Dans les Évangiles et les Antiquités judaiques

Les *Évangiles* ne constituent pas les seuls témoignages de la mort de Jean Baptiste à la cour d'Hérode : en effet, nous ne connaissons pas le nom de Salomé sans les *Antiquités judaiques* de Flavius Josèphe. Si, en revanche, le nom d'Hérodiade est attesté pour la première fois dans les *Évangiles*, des renseignements sur la personnalité de la reine ne sont présents ni dans le texte sacré ni dans le texte historique, alors que l'histoire de l'emprisonnement et de l'exécution de Jean Baptiste « est le seul récit évangélique pour lequel on ait un récit parallèle, mais passablement différent, dans une œuvre non chrétienne de la même époque³⁶ ».

Flavius Josèphe ne donne à Hérodiade et à Salomé aucune responsabilité directe dans l'exécution du prophète. Il se limite à nous informer qu'Hérode a décidé d'épouser la femme de son frère (en répudiant sa propre épouse). Le meurtre du prophète ne fait pas, dans les *Antiquités judaiques*, l'objet d'un récit en soi. C'est d'ailleurs grâce à ce texte que nous savons qu'Hérodiade était la petite-fille d'Hérode le Grand, dont la réputation tient au massacre des innocents que lui attribuent les *Évangiles*, et de Mariamne, la princesse asmonéenne que le roi, en proie à une féroce jalousie, avait fait mettre à mort avec ses deux fils. Hérodiade est la fille d'Aristobule et la sœur d'Hérode-Agrippa I^{er}. Elle épouse deux de ses oncles, du premier desquels, (Hérode) Philippe I^{er}, elle a une fille : Salomé. Puis, elle abandonne ce mari pour son frère consanguin Hérode-Antipas. Peu de temps après la mort de Jean Baptiste, en l'an 39, Hérodiade partage l'exil d'Hérode-Antipas tombé en disgrâce.

D'après Flavius Josèphe, les événements qui amènent à l'exécution sont présentés « sous l'angle des rapports de force³⁷ » et sont notamment d'ordre politique : ils sont la conséquence de la peur d'Hérode de voir l'influence et le pouvoir que Jean Baptiste est en train de conquérir parmi les gens. Le tétrarque de Galilée redoutait

³⁶ Camille Focant, *Marc, un évangile étonnant. Recueil d'essais*, Louvain-la-Neuve, Leuven university Press, Peeters, coll. « Bibliotheca ephemeridum theologicarum Lovaniensium », 2006, p. 334.

³⁷ *Ibid.*, p. 336.

« qu'une telle faculté de persuader ne suscitât une révolte, la foule semblant prête à suivre en tout les conseils de cet homme³⁸ ».

Si l'on s'en tient au témoignage de Flavius Josèphe, d'ailleurs, le deuxième mariage d'Hérodiade ne semble pas être la preuve du caractère dissolu qui définira son personnage dans nombre d'adaptations du récit biblique. L'historien attribue au tétrarque la responsabilité de ce second mariage au détriment de son frère :

Le tétrarque Hérode avait épousé la fille d'Arétas et vivait avec elle depuis longtemps. Partant pour Rome, il descendit chez Hérode, son frère, fils d'une autre mère, car il était né de la fille du grand pontife Simon. [110] Or, le tétrarque s'éprit de la femme de celui-ci, Hérodiade, qui était la fille d'Aristobule, un autre de ses frères, et la sœur d'Agrippa le Grand ; et il eut l'audace de lui parler de l'épouser. Elle y consentit ; ils convinrent qu'elle cohabiterait avec lui dès son retour de Rome et qu'il répudierait la fille d'Arétas³⁹

Ce n'est donc pas Hérodiade qui abandonne son mari pour séduire le frère de celui-ci. C'est plutôt Hérode qui, épris de sa belle-sœur, prend la résolution d'abandonner sa femme. Ce qui sera, en outre, l'une des causes réelles d'un conflit, dans lequel l'armée d'Hérode sera mise en déroute en provoquant la réaction de Tibère et l'intervention du proconsul de Syrie, Aulus Vitellius. Pourtant, la tradition a contribué à rallumer l'image d'une femme rancunière qui, à partir du moment où elle a été outragée par les mots de Jean Baptiste, a décidé, en son for intérieur, qu'il mourrait.

Si l'image d'une Hérodiade « auf dem glutenkranken Antlitz Lag des Morgenlandes Zauber⁴⁰ » et à propos de laquelle on peut parler de « blut'ger Liebe⁴¹ », ou encore l'idée d'une Salomé « déité symbolique de l'indestructible Luxure⁴² », et « déesse de l'immortelle Hystérie⁴³ », ne dérivent pas du témoignage de Flavius Josèphe, il nous reste à réfléchir sur la source biblique. Les éléments qui, dans les textes évangéliques, servent à définir et à qualifier la personnalité d'Hérodiade se résument, dans l'*Évangile* de Marc où l'épisode est relaté avec le plus de détails, en un

³⁸ Flavius Josèphe, *Œuvres complètes*, révisées et annotées par S. Reinach et J. Weill, *Antiquités Judaïques*, Livre XVIII, traduit par René Harmand, Paris, Leroux, coll. « Publications de la Société des études juives », 1900, 5, II.

³⁹ *Ibid.*, 5, I.

⁴⁰ Heinrich Heine, « Atta Troll. Ein Sommernachtstraum [1847] », dans *Heinrich Heine, Band 2, Gedichte 1827-1844 und versepen*, Berlin, Paris, Akademie-Verlag, Éditions du CNRS, 1979, p. 271-273, trad. : « Son pâle et ardent visage respirait tout le charme de l'Orient », dans Heinrich Heine, « Atta Troll. Rêve d'une nuit d'été », *La Revue des Deux Mondes*, 15 mars 1847, XVII, p. 993.

⁴¹ Heinrich Heine, « Atta Troll. Ein Sommernachtstraum [1847] », *op. cit.*, p. 271-273, trad. : « Sanglantes amours » dans Heinrich Heine, « Atta Troll. Rêve d'une nuit d'été », *op. cit.*, p. 995.

⁴² Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, texte établi, présenté et annoté par Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 145.

⁴³ *Ibid.*

complément circonstanciel, un verbe et un adjectif. Plusieurs traductions consultées⁴⁴ n'ajoutent rien qui puisse expliquer l'extrême caractérisation du personnage dans les adaptations postérieures du récit.

L'idée d'une Hérodiade/Salomé adultère trouverait son explication dans le verset 17 :

αὐτὸς γὰρ ὁ Ἡρώδης ἀποστείλας ἐκράτησε τὸν Ἰωάννην καὶ ἔδησεν αὐτὸν ἐν φυλακῇ διὰ Ἡρωδιάδα τὴν γυναῖκα Φιλίππου τοῦ ἀδελφοῦ αὐτοῦ ὅτι αὐτὴν ἐγάμησεν⁴⁵.

Ipse enim Herodes misit ac tenuit Iohannem et vinxit eum in carcere *propter Herodiadem* uxorem Philippi fratris sui quia duxerat eam⁴⁶.

Er aber, Herodes, hatte ausgesandt und Johannes gegriffen und ins Gefängnis gelegt *um der Herodias willen*, seines Bruders Philippus Weib; denn er hatte sie gefreit⁴⁷.

Car Hérode, ayant épousé Hérodiade, quoiqu'elle fût femme de Philippe son frère, avait envoyé prendre Jean, l'avait fait lier et mettre en prison *à cause d'elle*⁴⁸.

Car Hérode ayant épousé Hérodiade, quoiqu'elle fût femme de Philippe son frère, avait envoyé saisir Jean, et, le faisant enchaîner, l'avait mis en prison *à cause d'elle*⁴⁹.

For Herod himself had sent forth and laid upon John, and bond him in prison *for Herodias sake*⁵⁰.

⁴⁴ Nous nous référons aux traductions bibliques qui circulaient en Europe au XIX^e siècle. Nous avons examiné avec plus d'attention les traductions françaises puisque notre corpus recueille principalement des œuvres d'auteurs français et c'est en France que le mythe naît et se répand notamment : à coté de la version de Sacy, « moins traducteur que paraphraste » d'après l'Abbé Glaire (« Avertissement » dans *La Sainte Bible selon la Vulgate*, traduite en français avec des notes par l'abbé Jean Baptiste Glaire, Paris, Jouby, 1861., p. IX) nous citons, parmi les nombreuses traductions réalisées au XIX^e siècle dans un souci contreréformiste d'exactitude, comme celle de l'abbé Glaire ou celle de l'abbé Crampon (*Le Nouveau Testament de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, traduction nouvelle accompagnée de notes et de dissertations par M. l'abbé A. Crampon, Paris, Tolra et Haton, 1864), la nouvelle édition (1839-1840) de la traduction d'Antoine Eugène Genoud, dit l'abbé Genoude : « une traduction de l'Écriture, qui en conserve l'esprit dans un langage tout à fait pur » (« Note des éditeurs » dans *Sainte Bible*, traduction de M. de Genoude, Nouvelle édition publiée sous les auspices du Clergé de France, et dirigée par les soins de M. l'abbé Juste, avec l'autorisation de Monseigneur l'archevêque de Paris, tome I, Paris, Garnier Frères, 1857, p. II.) à partir de la *Septante* et de la *Vulgate*.

⁴⁵ *La Septante* dans Fulcran Vigouroux (éd.), *La Sainte Bible polyglotte, contenant le texte hébreu original, le texte grec des septante, le texte latin de la Vulgate, et la traduction française de M. l'Abbé Glaire*, Paris, Roger et Chernovix, 1898.

⁴⁶ *La Vulgate* dans *La Sainte Bible polyglotte*, contenant le texte hébreu original, le texte grec des septante, le texte latin de la Vulgate, et la traduction française de M. l'Abbé Glaire, par F. Vigouroux, Paris, Roger et Chernoviz, 1898-1909.

⁴⁷ Martin Luther, *Biblia. Das ist die ganze heilige Schrift deutsch. Martin Luther Wittemberg. Die Luther-Bibel von 1534*, vollständiger Nachdruck, Cologne, Londres, Paris, Taschen, 2002.

⁴⁸ *La Bible*, traduction de Louis-Isaac Lemaître de Sacy, Paris, Robert Laffont, 1990.

⁴⁹ Antoine-Eugène Genoude (éd.), *Sainte Bible*. Traduction de M. de Genoude, Nouvelle édition publiée sous les auspices du Clergé de France, et dirigée par les soins de M. l'abbé Juste, avec l'autorisation de Monseigneur l'archevêque de Paris, tome III, Paris, Garnier Frères, 1857.

L'idée d'une Hérodiade/Salomé irascible et sadique dériverait du verset 19 :

ἡ δὲ Ἡρωδιάς ἐνεῖχεν αὐτῷ καὶ ἤθελεν αὐτὸν ἀποκτεῖναι, καὶ οὐκ ἠδύνατο⁵¹.

Herodias autem insidiabatur illi: et volebat occidere eum, nec poterat⁵².

Herodias aber stellte ihm nach und wollte ihn töten, und konnte nicht⁵³.

Depuis cela Hérodiade avait toujours cherché l'occasion de le faire mourir ; mais elle n'avait pu en venir à bout⁵⁴.

Or Hérodiade lui avait toujours tendu des pièges, et elle voulait le faire périr, et elle ne le pouvait⁵⁵.

Therefore Herodias had a quarrel against him, and would have killed him; but she could not⁵⁶.

À propos de l'action qui caractérise Hérodiade, on a observé que « cet élément transmet un nouvel hapax du lexique marcieu. Au sens figuré, *enechô* signifie “s’attacher à quelqu’un pour lui nuire, s’acharner après quelqu’un”. C’est ainsi qu’il est employé par Marc lors du récit de la mort du Précurseur. Dans l’évangile de Luc (11,53), il représente également un hapax. [...] Ce motif s’inscrit parfaitement dans le cadre de la tradition biblique selon laquelle les Juifs ont persécuté les hommes que le Seigneur leur avait envoyés⁵⁷ ».

Tandis que l'idée d'une personnalité calculatrice et vengeresse est implicite dans le terme « ἡμέρας εὐκαίρου » d'après la *Septante*, « dies oportunus » d'après la Vulgate, « ein gelegener Tag⁵⁸ » d'après la Bible de Luther, « a convenient day⁵⁹ » d'après la King James Version. L'idée d'un moment à la fois opportun et attendu, contenue dans l'étymologie de l'adjectif grec formé par le suffixe « εὐ » (bien) et le substantif « καίρος » (temps favorable), est respectée dans les traductions modernes :

⁵⁰ *Holy Bible. Old and New Testaments in the Authorised King James Version*, Londres, Harwin Press, 1976.

⁵¹ *La Septante* dans Fulcran Vigouroux (éd.), *La Sainte Bible polyglotte*, op. cit.

⁵² *La Vulgate* dans *Ibid.*

⁵³ Martin Luther, *Biblia. Das ist die ganze heilige Schrift deutsch. Martin Luther Wittemberg. Die Luther-Bibel von 1534*, vollständiger Nachdruck, op. cit.

⁵⁴ *La Bible*, traduction de Louis-Isaac Lemaître de Sacy, op. cit.

⁵⁵ Antoine-Eugène Genoude (éd.), *Sainte Bible*, t. III, op. cit., p. 391.

⁵⁶ *Holy Bible. Old and New Testaments in the Authorised King James Version*, op. cit.

⁵⁷ Claudine Gauthier, *Saint Jean et Salomé. Anthropologie du banquet d'Hérode*, préface de Claude Gaignebet, dessins de Laurent Chiotti, Tours, Lume, 2008, p. 41.

⁵⁸ Martin Luther, *Biblia. Das ist die ganze heilige Schrift deutsch. Martin Luther Wittemberg. Die Luther-Bibel von 1534*, vollständiger Nachdruck, op. cit.

⁵⁹ *Holy Bible. Old and New Testaments in the Authorised King James Version*, op. cit.

« un jour favorable⁶⁰ ». Il est intéressant de remarquer que « dans le contexte du Nouveau Testament, l'expression *hémeras eukairou* fait aussi figure d'hapax, et elle suggère un rapprochement avec Marc (14,11) où Judas cherche l'occasion favorable pour livrer Jésus⁶¹. On reviendra, à propos de la figure de Jean Baptiste, sur ce parallélisme qui, outre le fait qu'il associe Hérodiade à Judas, suppose, en parallèle et en creux, une identification du prophète à Jésus.

Mais revenons à Hérodiade. D'après les *Évangiles*, cette figure est connotée implicitement comme une femme adultère, mais aussi comme une femme irascible, vindicative et calculatrice. Mais on n'établit pas qu'elle est la digne descendante de sa race, ni qu'elle est perverse, et luxurieuse ni, encore moins, qu'elle était amoureuse de Jean.

Ensuite, le même constat vaut, de manière encore plus évidente, pour Salomé. En effet, tout ce que nous savons de la fille d'Hérodiade par les *Évangiles* c'est que « filia ipsius Herodiadis et saltasset et placuisset Herodi⁶² ».

Dans les apocryphes

Avant d'aborder l'influence patristique sur la figure d'Hérodiade/Salomé, et en conservant un même rapport aux sources, il est utile de mettre en relief le lien de cette figure biblique avec le monde profane auquel elle appartient. Nous citons, à ce propos, deux textes apocryphes qui, datant d'entre le V^e et le VII^e siècles, proviennent de la même époque des textes patristiques que nous examinerons ensuite.

Le premier est un fragment copte dans lequel on retrouve des détails sur Salomé, bien qu'elle ne soit pas encore nommée, mais également sur sa danse, qui apparaît comme une danse de séduction, et sur les ornements, les habits et les ruses finement choisis pour séduire et duper Hérode.

..... étaient là Hérodiade elle-même et sa fille (Salomé).
Lorsqu'eut lieu un grand jour de fête, ils se réjouirent tous. Elle (Hérodiade) appela le prytane. Elle lui promit une once d'argent. Il prit sa fille à la salle des banquets pour qu'elle y fit ses débuts. Elle se disait : « Elle séduira le roi en sorte qu'il tuera Jean. »
Or sa fille possédait tous les moyens de séduction.
Lorsque le roi la vit toute prête à commencer, il fut pris d'un violent désir

⁶⁰ Antoine-Eugène Genoude (éd.), *Sainte Bible*, t. III, *op. cit.*, p. 391 ; *La Bible*, traduction de Louis-Isaac Lemaître de Sacy, *op. cit.*, p. 1316.

⁶¹ Claudine Gauthier, *Saint Jean et Salomé*, *op. cit.*, p. 42.

⁶² Mc., 6, XXII.

d'elle et il ordonna aux serviteurs de l'amener au milieu du triclinium, en face de la table où l'on buvait. Il était deux heures de la nuit, c'est-à-dire au matin du second jour d'Élouï, répondant au mois de Thot, selon l'interprétation des gens d'Égypte.

La jeune fille prit dans ses mains une rose (coloquinte) délicate et une fleur de lys rouge répandant une bonne odeur.

Elle portait un vêtement de grand prix. Elle était revêtue d'une fine tunique de danse semée de fleurs pendant qu'un caleçon de pourpre était autour de ses hanches (μηρός).

Elle prit son élan avec tous les artifices de séduction et elle chanta d'harmonieuses hymnes. Le roi était de plus en plus épris d'elle en la voyant danser et sauter de mille manières frivoles. Ceux qui étaient couchés avec lui le suppliaient de lui donner [une récompense] de reine⁶³

La description, qui s'attarde sur des détails tels que le type, la couleur et l'odeur des fleurs que la jeune fille prend dans ses mains, la facture de ses habits et le fait que sa danse s'accompagne de chant, est suggestive et l'image du lys, bien que rouge, rappelle la fleur que Salomé tient dans le tableau de Moreau célèbre pour la description qu'en fait Huysmans mais, en tant qu'apocryphe et méconnue, elle n'eut, en fait, aucun retentissement. La dispersion de bien des textes qui circulaient dans la période de diffusion des *Évangiles* fut, en effet, une lutte menée à partir des III^e et IV^e siècles par les Pères de l'Église qui considéraient ces textes comme hérétiques, et se poursuivit dans les siècles suivants⁶⁴.

Un autre fragment apocryphe, d'origine syriaque, nous intéresse. Non seulement ce texte, la *Lettre d'Hérode à Pilate*⁶⁵ (dont le seul manuscrit grec connu date du XV^e siècle⁶⁶), mentionne Hérodiade et sa fille, mais il est le premier document que nous possédons qui raconte la mort de Salomé. Dans cette lettre, qui fait partie d'un cycle de correspondance concernant le repentir d'Hérode et de Pilate eu égard à leur responsabilité dans la mort de Jean Baptiste et du Christ, le tétrarque raconte à Pilate les

⁶³ Fragmeni I^{bis}, dans *Patrologia Orientalis*, tome IX, fascicule 2, *Les Apocryphes coptes II Acta Pilati et supplément à l'Évangile des douze apôtres*, texte copte édité et traduit par E. Revillout, Paris, Firmin-Didot et C^{ie}, 1957, p. 136-137.

⁶⁴ *Les Évangiles apocryphes. Pour éclairer le Nouveau Testament*, textes choisis et présentés par Pierre Crepon, Alençon, Retz, 1983, p. 20.

⁶⁵ D'après le volume bibliographique Maurice Geerard, *Clavis apocryphorum Novi Testamenti*, Turnhout, Brepols, coll. « Corpus christianorum », 1992, p. 51-52, il n'y a pas de traductions françaises des *Epistulae Pilati et Herodis* (BHG 779q). Le texte de la « Lettre d'Hérode à Pilate » est consultable en latin dans *Apocryphi Hypomnemata domini nostri seu Acta Pilati Antiqua Versio Syriaca*, quam nunc primum edit latine vertit atque notis illustravit, Ignatius Ephraem II Rahmani Patriarcha Antiochenus Syrorum, « Studia Syriaca », Typis patriarchalibus in seminario scharfensi in Monte Libano, MCMVIII, p. 35 ; en grec et en anglais dans J. Armitage Robinson (dir.), *Texts and studies, contributions to biblical and patristic literature. New series*, t. V, n° 1: *Apocrypha Anedocta*, vol. II, Cambridge, Cambridge university Press, 1897, p. 68-69, p. 74-75.

⁶⁶ Mario Erbetta (éd.), *Gli Apocrifi del Nuovo Testamento*, t. III : Lettere e apocalissi, Turin, Marietti, coll. « Gli Apocrifi del Nuovo Testamento », 1969, p. 127.

punitions qui se sont abattues sur lui et sur ses conjointes après la décollation du prophète.

Epistola quam scripsit Herodes Pilato
Herodes Pontio Pilato Hierosolymae praesidi pacem

Cum vehementi affligar moerore ad te ista scribo, ut, cum ea audieris, commiseraris mihi. Praedilecta etenim mea filia nata ex Herodiade, cum, recreationis causa, deambulet super aquas glacie concretas, en sub eius pedibus eadem disruptae sunt, et illa in profundum ruit toto corpore, attamen caput ipsius divulgum super glaciei superficiem remansit. Ecce autem mater eiusdem illud ablatum caput super genua ad sinum complectitur! En tota mea domus maximo in luctu est! Ego vero cum audierim de homine illo Jesu, volui ad te venire ipsum tantummodo ut aspicerem, eiusque audirem verbum, videremque an hominum verbo sit simile. Sed ecce ob scelera quae in Joannem illum baptistam perpetravi, atque propterea quod Christum irrisi, debita poena, prouti mereor, me ecce retribuam iam nosco. Plurimum namque sanguine exteriorum filiorum effudi super terram: ideoque iusta Dei iudicia sunt, ut quisque secundum opus suum recipiat [...]⁶⁷.

Salomé tombe dans un fleuve alors qu'elle était en train de jouer, sa mère l'attrape alors par la tête mais celle-ci se détache et reste dans ses mains tandis que le courant emporte le corps au loin. Cette histoire, dont le caractère folklorique et fabuleux explique la dispersion, a tout de même eu une postérité. La mort de Salomé sera en effet reprise, ainsi que le signale Armitage Robinson, avec des traits très similaires, par exemple, dans la *Vie de Jean Baptiste* de Eurippus, son disciple, dans la *Légende Dorée* (CXXV) de Jacques de Voragine ou dans l'*Historiae Ecclesiasticae* (I,20) de Nicephorus Callistus, dont s'inspira également Henry Vaughan⁶⁸.

Bien que ces deux fragments apocryphes soient exclus de l'ensemble des textes canoniques et qu'il soit difficile d'en évaluer le retentissement, ils ne nous aident pas moins à définir les origines de la figure d'Hérodiade/Salomé. En effet, une paganisation du christianisme, qui a sans doute ses origines dans une époque contemporaine des *Évangiles* se poursuit des siècles durant, surtout dans les milieux paysans, et donna

⁶⁷ *Apocryphi Hypomnemata domini nostri seu Acta Pilati Antiqua Versio Syriaca*, quam nunc primum edit latine vertit atque notis illustravit, Ignatius Ephraem II Rahmani Patriarcha Antiochenus Syrorum, « *Studia Syriaca* », *op. cit.*, p. 35. D'après Maurice Geerard, *Clavis apocryphorum Novi Testamenti*, *op. cit.*, p. 49-50, ce fragment n'a pas été traduit en français. Dans Pierre Geoltrain, Jean-Daniel Kaestli, Jean-Michel Roessli et Sever J. Voicu (dir.), *Écrits apocryphes chrétiens*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005, p. 245, où ne se trouve pas traduite la *Lettre d'Hérode à Pilate*, on signale plusieurs de ses éditions. Nous signalons ses traductions en anglais (W. Wright, Londres, 1865 ; J. Armitage Robinson, Cambridge, 1897), en allemand (Stegmüller), en espagnol (A. de Santos Otero, Madrid, 1979), en italien (M. Erbetta, Casale, 1966 ; L. Moraldi, Turin, 1971).

⁶⁸ J. Armitage Robinson (éd.), *Apocrypha Anecdota*, *op. cit.*, p. XLVI-XLVII.

naissance à tout un folklore sacré⁶⁹ dont on retrouve des traces évidentes dans l'imaginaire biblique de la seconde moitié du XIX^e siècle, notamment dans l'une des premières évocations modernes de la reine biblique, par Heinrich Heine, en 1841.

...

Les sources qui ont participé à la transformation de la figure d'Hérodiade/Salomé, à l'époque moderne, en emblème de la femme fatale sont postérieures aux *Évangiles* et aux *Antiquités judaïques*. Elles doivent pour partie être attribuées aux interprétations des Pères de l'Église et pour partie à d'autres influences qui se superposeront à celles-ci. Après nous être intéressée aux apports des sources considérées comme authentiques par la tradition quant à l'évolution de ce personnage dans le domaine des représentations, nous avons observé comment la figure d'Hérodiade/Salomé a été enrichie dans des textes apocryphes de détails imaginatifs qui ne sont pas présents dans les sources traditionnelles. Dès lors, et même si l'on ne peut pas reconnaître un vrai retentissement à des textes apocryphes et donc méconnus, il est utile de considérer que la religion des clercs et des moines fut très tôt accompagnée par un christianisme populaire dans lequel s'intégraient bien des éléments des anciens cultes païens.

D'ailleurs, les liens de la figure d'Hérodiade/Salomé avec ce monde hérétique ne sont pas de la moindre importance pour cerner ce qui la caractérise.

1.1.2 Dans la mythologie

Les deux piliers de la culture occidentale, que sont l'antiquité gréco-romaine et la Bible, commencent à offrir indistinctement leurs sujets et leurs figures à l'univers des représentations. Mis à part les nouveaux domaines d'intérêt culturel, dont l'art et la littérature sont les témoins à cette époque, nous devons constater un changement dans les rapports de l'art et de la littérature aux sujets d'inspiration traditionnels. D'ailleurs, si on attribue généralement — et faussement — à la Renaissance une redécouverte de la culture classique, lorsqu'on faisait passer l'idée factice d'un Moyen Âge obscur au

⁶⁹ *Les Évangiles apocryphes. Pour éclairer le Nouveau Testament*, textes choisis et présentés par Pierre Crepon, *op. cit.*, p. 17.

cours duquel le christianisme aurait effacé une culture païenne, poser notre attention sur cette imprécision revient à mettre en lumière un grand paradoxe européen. Ce dernier se montre, dans toute son évidence, lorsqu'on constate que si « dans différentes cultures, en Chine par exemple, les mythologies traditionnelles ont eu tendance à s'effacer, l'Europe chrétienne a fait vivre, dans sa poésie, pendant plus de quinze siècles, un ensemble de récits religieux qu'elle considérait comme mensongers⁷⁰ ». L'Europe n'a pas dû attendre la Renaissance pour redécouvrir la mythologie antique, qui n'a jamais cessé d'être une source d'inspiration, à côté de l'*Écriture*, de toute création artistique. Si saint Isidore de Séville consacre un chapitre des *Étymologies* aux dieux païens⁷¹, si dans la *Divine Comédie*, Dante situe Virgile dans les limbes et si, en outre, toute une tradition voit dans la quatrième églogue des *Bucoliques* l'annonce de la venue du Christ⁷², pour ne prendre ici que de rapides exemples, il faut avouer que la culture européenne a toujours attribué un rôle de premier ordre à la mythologie antique. La garantie de ce rôle privilégié se trouve dans les rapprochements du domaine mythologique gréco-latin avec le domaine biblico-chrétien. Nous devons alors concentrer notre attention sur les transformations concernant le rapport entre *Écriture* et écriture, ou entre *Écriture* et art. Ainsi, le fait que la mythologie gréco-latine et la Bible deviennent au XIX^e siècle des sources d'inspiration placées, par l'art et par la littérature, sur un même plan, s'inscrit dans le cadre de ce que nous avons défini dans notre préambule comme une crise des représentations. En ce sens, étudier la figure d'Hérodiade telle que Heine la conçoit nous permet de saisir et d'apercevoir un moment décisif dans l'histoire de l'art. Pour la première fois à cette époque, le message à transmettre cesse d'être canalisé dans une direction unique — celle voulue et reconnue par les institutions. Bible et « mythologies » maintiennent sans aucun doute leur rôle privilégié vis-à-vis des représentations mais elles deviennent des sources d'inspiration autonomes. Par ailleurs, ce processus s'accompagne d'une ouverture à la diversité culturelle, pour laquelle on parle justement de « mythologies ». La forme plurielle de ce terme renvoie au fait que, si la mythologie est depuis toujours l'interface entre la littérature et la religion, au XIX^e siècle, elle participe à la série de transformations qui vont changer le rapport de l'art et de la littérature à la religion, à une époque où l'on recherche un nouvel équilibre entre unité et pluralisme culturel. Pour éclaircir cet aspect d'un point de vue historique,

⁷⁰ Jean-Louis Backès, *La Littérature européenne*, op. cit., p. 82.

⁷¹ *Ibid.*, p. 96.

⁷² Voir Jérôme Carcopino, *Virgile et le mystère de la IV^e églogue*, Paris, L'Artisan du livre, 1930.

considérons les termes « littérature » (entendu dans son sens moderne) et « mythe ». Devant le constat que ces deux mots apparaissent dans les langues européennes entre la fin du XVIII^e siècle et le début du XIX^e siècle, « au moment même où la notion de nation prend toute sa valeur revendicative⁷³ », une réflexion s'impose. Le mot « littérature » cesse de désigner tout ce qu'on écrit en général pour ne dénoter que des textes de fiction ; le terme grec « mythe », auquel pendant des siècles on avait préféré le terme latin « fabula », est adopté par le langage courant car, davantage que son synonyme latin, il sert à décrire des récits qui résistent au glissement et à l'assimilation dans une lecture allégorique. Le mythe, bien qu'il soit toujours l'objet d'infinies interprétations, reste néanmoins intact⁷⁴. L'acception moderne de littérature et la faveur accordée au terme « mythe » dépendent de la même tendance à l'autonomisation qui concerne la figure d'Hérodiade/Salomé au cours du XIX^e siècle. En outre, si en France la philosophie des Lumières avait considéré les mythes comme autant d'impostures religieuses, ainsi que le montrent par exemple, des œuvres comme *Origine de tous les cultes* (1795) de Charles Dupuis ou *Les Ruines* (1791) de Volney, au XIX^e siècle, l'érudition allemande redonnera ses lettres de noblesse aux études sur la tradition mythologique et religieuse. Les travaux de Friedrich Creuzer, *Symbolisme et mythologie des peuples de l'antiquité* (1810, traduit en français en 1825), inaugurent une nouvelle approche de la mythologie. Puis, toujours en Allemagne, le linguiste Max Müller, travaillant sur la langue, la mythologie et la religion, contribuera aux débuts de la mythologie comparée. Enfin, au cours de la deuxième moitié du siècle, « l'école linguistique montrera qu'il est vain de vouloir décrypter dans les mythes un sens caché — événement historique ou phénomène naturel — et que le langage seul rend compte de leur formation ainsi que de leur parenté⁷⁵ : thèse que Michel Bréal soutient dans ses *Mélanges de mythologie et de linguistique*, en 1882 ». Cette parenthèse extrêmement synthétique nous sert pour observer que, en général, les études de mythologie, qui nous intéressent en tant que lieu par excellence de la rencontre entre religion et littérature, évoluent elles aussi dans le sens d'une autonomisation : leur intérêt passe du message que les mythes véhiculent à l'analyse des structures linguistiques qui sont à leur origine. Mais, nous reviendrons sur cette évolution de la mythologie comparée à la fin de notre premier chapitre, dans une analyse comparative de l'esprit critique et dérisoire avec lequel Heine relit le mythe

⁷³ Jean-Louis Backès, *La Littérature européenne*, op. cit., p. 25-26.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Daniel Grojnowski, « Moralité légendaire », *Critique*, janvier 1978, n° 368, p. 64.

d'Hérodiade et l'esprit parodique avec lequel le fait Laforgue lorsqu'il écrit, en 1886, *Salomé*.

Ici, nous étudions deux exemples de représentations d'Hérodiade qui — l'une imaginée par un auteur allemand, l'autre par un auteur français — introduisent des éléments originaux par rapport à l'interprétation traditionnelle de cette figure, répondant encore aux attentes générales de la première moitié du XIX^e siècle.

Hérodiade populaire

En 1841⁷⁶, Heinrich Heine est l'écrivain allemand qui, avec un esprit provocateur, affranchit dans ses vers la figure d'Hérodiade/Salomé du contexte biblique en dehors duquel on ne l'avait pas encore conçue. En Italie, en 1833, Silvio Pellico avait représenté l'épisode évangélique dans une tragédie dont le caractère émouvant et larmoyant, comme on le verra, atteint ce que la littérature romantique a pu faire de plus lyrique — voire de paroxystique lors de la mort foudroyante de Salomé — où Hérodiade est la femme adultère et dissolue de la tradition. Quelques dizaines d'années plus tard⁷⁷, en France, dans le poème inachevé *La Fin de Satan*, Victor Hugo évoque Hérodiade et le banquet d'Hérode en apportant une image rapide de dépravation humaine :

Sous l'ongle dédaigneux de Rome fatiguée
Vivait la royauté des Juifs qu'avait léguée
L'Hérode Ascalonite à l'Hérode Antipas.
Cet idiot mêlait le meurtre à ses repas,
Et regardait danser Hérodiade nue⁷⁸.

⁷⁶ Atsuko Ogane a remarqué qu'« une certaine confusion quant à la datation de publication d'*Atta Troll*, fréquemment signalée comme étant de 1841. Suite à Zagona, qui écrit : "The poem was written originally in 1841. Its translation into French, which Heine himself undertook, first appeared in Paris in 1847" (*The Legend of Salome and the principle of art for art's Sake*, Paris, Minard, 1960, p. 24), on considère souvent l'année 1841 (ou 1842, rarement 1843) comme celle de la parution du texte. Heine note "*Der Atta Troll entstand im Spätherbst 1841*" dans sa préface allemande. La mention "Écrit en 1841" se trouve au-dessous du titre dans sa traduction française, mais il a été publié en 1843 dans la revue allemande *Die Zeitung* [sic] *für die elegante Welt*. La publication séparée en Allemagne date de 1847 et la première traduction française complète parut en mars de la même année dans la *Revue des Deux Mondes* », dans Atsuko Ogane, « Parcours du mythe d'Hérodiade : *Ysegrimus, Atta Troll, Trois contes, Salomé* », *Romantisme*, avril 2011, n° 154, p. 150.

⁷⁷ *La Fin de Satan* fut publié de façon posthume en 1886, mais Victor Hugo composa le second livre, *Le Gibet*, où Hérode et Hérodiade apparaissent, en 1859-1860.

⁷⁸ Victor Hugo, *La Fin de Satan*, Paris, Gallimard, coll. « NRF-Poésie », 1984, p. 95.

Par l'évocation du festin au palais d'Hérode, Hugo peint, selon la tradition, un monde abîmé dans la dissolution comme Satan l'est dans les Enfers, monde auquel pourtant est offerte la possibilité d'une rédemption⁷⁹.

Si, en somme, on constate une tendance générale à adresser à la reine un regard réprobateur, en revanche, l'esprit dérisoire de Heine, qu'on peut considérer comme le dernier des romantiques, imagine une Hérodiade dont le côté blasphématoire dépasse largement les marques que le *Nouveau Testament* attribue à la reine. D'ailleurs, cet esprit est l'envers de la vision morale, qui fait porter la responsabilité de la mort de Jean Baptiste à Hérodiade.

Atta Troll est un long poème en vingt-sept chapitres qui a connu en Europe une grande fortune⁸⁰. Ce poème, au regard de notre analyse, se révèle d'une importance décisive par rapport à l'évolution du symbolisme de la figure d'Hérodiade/Salomé, qui va avec la modernisation en Europe de la littérature et de l'art.

Le XIX^e siècle est le moment où les nations se constituent telles que, peu ou prou, elles existent aujourd'hui. En effet, si certains pays, comme la France, sont depuis longtemps constitués en États-Nations, « le XIX^e siècle sera dominé par l'idée que tout État doit correspondre à une nation, et non pas aux possessions personnelles d'un souverain⁸¹ ». Qu'on réagisse aux excès d'un pouvoir monarchique, à trop de fragmentations régionales, ou à des occupations étrangères, les nations européennes sont unies par une volonté d'affirmer des identités propres, notamment culturelles. Or, les éléments qu'on invoque pour aboutir à ces définitions : les langues, l'art ou la religion, sont en Europe des éléments d'identification autant que de cohésion. « La littérature est l'une de ces institutions qui ont pu servir à définir une nation⁸² » et elle reproduit, notamment à partir de l'époque romantique, un mouvement de récupération des traditions culturelles particulières. Dans la littérature, on reconnaît la recherche et la mise en valeur des traditions folkloriques perdues, sans que pour cela la culture ancienne soit oubliée. Qu'elle soit gréco-latine, biblique ou historique, commune à toute l'Europe, la valeur de la culture ancienne et élitaine n'est nullement remise en question. Elle est, au contraire, fondatrice d'une unité. Mais, à côté de ces domaines traditionnels

⁷⁹ Le poème de Hugo, bien qu'inachevé, se fondait sur une vision positive de l'histoire humaine, puisqu'il prévoyait la libération de l'humanité du Mal grâce à l'intervention de l'Ange Liberté.

⁸⁰ Ce poème fut traduit pour la première fois en français en 1847 par Édouard Grenier ; plus tardivement en anglais, par Thomas Selby Egan (Londres, 1876) et en italien par Giuseppe Chiarini, avec une préface de Giosuè Carducci (Bologna, 1878).

⁸¹ Jean-Louis Backès, *La Littérature européenne*, op. cit., p. 22.

⁸² *Ibid.*, p. 23.

de référence, s'en ajoutent d'autres ayant un caractère populaire. En outre, l'intérêt adressé à ces nouveaux domaines culturels s'inscrit dans un changement du rapport des représentations à la culture institutionnalisée, aussi bien que dans un changement du rapport du sujet aux institutions.

La figure d'Hérodiade, qui dans *Atta Troll* est un avatar de ses sources légendaires plus que de ses sources synoptiques, insérée par Heine dans un contexte évoquant en même temps des mythes de la culture païenne classique, des mythes de la culture chrétienne ou de la culture populaire, se révèle emblématique d'un mélange d'horizons culturels. Après avoir évoqué le développement, à l'époque de Heine, des unités nationales, il nous paraît désormais nécessaire d'insérer ce poème dans un contexte culturel mieux défini.

Le romantisme allemand naît comme une réponse à une crise à la fois économique, sociale, politique et morale. Il s'est imposé comme « une volonté de “reprise” critique de ce qui est⁸³ ». Mais les premiers romantiques allemands n'ont jamais envisagé de proscrire l'antiquité classique, et ont plutôt cherché, à partir de Schlegel, à poser un regard nouveau sur l'Antiquité⁸⁴. Telle est la nouveauté du « premier romantisme » allemand : on essaie « de construire, de produire, d'effectuer cela même que, à l'origine de l'histoire, on pensait déjà comme un “âge d'or” perdu et à jamais inaccessible [...]. C'est pourquoi le romantisme implique quelque chose d'inédit — la *production* de quelque chose d'inédit⁸⁵ ». L'écrivain Heine, « allemand de naissance et français d'éducation, rêveur et sceptique, amoureux et libertin⁸⁶ », est peut-être la personnalité qui, procédant du romantisme mais s'en séparant pour en devenir « le critique le plus acerbe⁸⁷ », montre le plus efficacement les dérives de cet esprit allemand aussi bien critique et ironique que redevable à la culture ancienne.

Au moment où la nation française est déjà faite depuis longtemps, tandis que l'espace géopolitique allemand est encore fragmenté, Nerval, ami, collaborateur et traducteur de Heine, ainsi que d'autres poètes allemands (tels que Klopstock, Goethe, Schiller et Burger) reconnaît l'originalité d'un esprit poétique nouveau. Une originalité qui en France, encore plus qu'en Allemagne ou dans le reste de l'Europe, ne devait pas paraître immédiatement évidente. Nerval, d'environ dix ans son cadet, comprend

⁸³ Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire*, *op. cit.*, p. 19.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁶ Adolphe Bossert, *Histoire de la littérature allemande*, Paris, Hachette, 1904, p. 816.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 810.

Heine : il saisit que l'écrivain allemand, en littérature, « renversait d'un souffle en même temps l'école de fausse sensiblerie des poètes souabes, école parasite, mauvaise queue de Goëthe, véritable poésie d'album. Ses poésies à lui, pleines d'amour brûlant et pour ainsi dire palpable, revendiquaient le droit du beau contre l'hypocrisie religieuse⁸⁸ ». Heine est aux yeux de Nerval, mais aussi aux yeux de la postérité, un esprit qui est le miroir d'une unité culturelle et d'« une littérature originale, nationale, qui grandira des siècles encore⁸⁹ », alors que l'unité politique était encore à venir.

Heine, ainsi que l'écrit Nerval, « si ces mots peuvent s'accoupler, un Voltaire pittoresque et sentimental, un sceptique du dix-huitième siècle, argenté par les doux rayons bleus du clair de lune allemand⁹⁰ », nous fournit avec *Atta Troll*, traduit de manière anonyme par Édouard Grenier, en 1847, dans *La Revue des Deux Mondes*⁹¹, un exemple qui éclaire cette originalité. Précisément, les quelques vers où Hérodiade apparaît offrent un démarrage exemplaire par rapport à l'utilisation des sources mythiques populaires qui s'unissent aux sources bibliques dans l'inspiration des créations poétiques. En outre, ce poème se révèle exemplaire par rapport à l'utilisation du matériau biblique de manière indépendante. En effet, ce matériau est déplacé par Heine de l'espace qui lui est attribué par le monde chrétien à l'espace de la fiction. Ainsi, on peut attribuer à Heine l'acte fondateur de la figure littéraire d'Hérodiade/Salomé, puisque le déplacement qu'il opère est le geste qui permet l'affranchissement du personnage biblique des contraintes auxquelles les institutions l'ont relié pendant des siècles.

Il n'est pas secondaire, d'ailleurs, de souligner que l'aspect dérisoire de l'écriture de Heine, qui émerge typiquement de ses choix expressifs, n'a pas été en revanche compris aussitôt pleinement. Nous en prenons pour preuve sa première traduction, réalisée en langue française. Le traducteur anonyme du poème, Grenier, était en effet plutôt critique vis-à-vis de Heine, qu'il appelait de manière dérisoire « le *petit Goethe français*⁹² ». Les contrariétés du traducteur, d'ailleurs, sont emblématiques et révélatrices des évolutions d'une époque. Aux poésies de Heine, bien qu'il les admire, il

⁸⁸ Heinrich Heine, *L'Intermezzo. La Mer du Nord. Nocturnes*, deux traductions et préfaces par Gérard de Nerval, Paris, Jean Crès, 1946, p. 5.

⁸⁹ *Poésies allemandes : Klopstock, Goethe, Schiller, Burger*, morceaux choisis et traduits par Gérard de Nerval, Paris, Bureau de la Bibliothèque choisie, coll. « Bibliothèque choisie », 1830, p. 1.

⁹⁰ Heinrich Heine, *L'Intermezzo. La Mer du Nord. Nocturnes*, deux traductions et préfaces par Gérard de Nerval, *op. cit.*, p. 44.

⁹¹ Heinrich Heine, « Atta Troll. Rêve d'une nuit d'été », *op. cit.*

⁹² Édouard Grenier, *Souvenirs littéraires*, Paris, Lemerre, 1894, p. 53.

préfère celles de Goethe, et il expose au premier sa prédilection⁹³. Grenier, qui de Goethe traduira *Le Renard*, en 1857, n'attribue du « caractère » qu'aux auteurs qui manifestent des valeurs et des croyances solides. D'après Grenier, dont l'opinion nous semble susceptible de pouvoir être assimilée à l'opinion la plus répandue à son époque, « les sceptiques et les railleurs ne sont pas des chefs de peuples, ni des initiateurs ; il ne sont pas même des révolutionnaires. La foi seule transporte les montagnes⁹⁴ ».

En effet, le poète, diplomate et traducteur français ne dénie pas le talent de Heine, au contraire, il pense que « du côté de l'esprit et de l'imagination, outre le don poétique, il était merveilleusement doué⁹⁵ » mais cela, contre l'avis malin de Nerval, lui paraît quand même secondaire. Par la suite, l'influence de la poésie de Heine et de ses concepts poétiques s'étendra de Baudelaire et Nerval jusqu'aux symbolistes⁹⁶ mais, à son époque, ce que l'on retient principalement de ses œuvres et du poète réside surtout dans leur caractère provocateur.

Pourtant, Heine, « l'homme des contraires⁹⁷ », l'« Aristophane philosophe qui a le bonheur de s'attaquer à d'autres qu'à Socrate⁹⁸ », n'en montre pas moins qu'il fait de la poésie une affaire sérieuse ; « personne plus que Heine n'a le souci du style⁹⁹ » et il explique ainsi son point de vue sur ce qu'elle devrait être :

Les artistes, en effet, doivent toujours donner à leur sujet, qu'il soit chrétien ou païen, une forme plastique ; ils doivent le présenter avec des contours nets. Bref, la plasticité doit être, dans l'art romantique moderne comme dans l'art antique, la qualité principale. En effet, les figures de *La Divine Comédie* de Dante ou celles des tableaux de Raphaël ne sont-elles pas aussi plastiques que celles de Virgile ou celles des murs d'Herculanum¹⁰⁰ ?

Pour ce qui est de l'art et de la littérature, Heine place les sources païennes et chrétiennes sur le même plan. Dans son œuvre, « l'idée et la forme s'identifient complètement ; personne n'a poussé aussi loin le relief et la couleur. Chacune des ses phrases est un microcosme animé et brillant¹⁰¹ ».

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 54.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁹⁶ Albrecht Betz, « Heinrich Heine, Allemand, Européen, Cosmopolite », URL : <http://id.erudit.org/iderudit/23181ac>, page consultée le 20 octobre 2012.

⁹⁷ Heinrich Heine, *Poésies*, traduites et commentées par Gérard de Nerval, Paris, Tallone, 1946, p. 46.

⁹⁸ Heinrich Heine, *L'Intermezzo. La Mer du Nord. Nocturnes*, deux traductions et préfaces par Gérard de Nerval, *op. cit.*, p. 6.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Adolphe Bossert, *Histoire de la littérature allemande*, *op. cit.*, p. 811.

¹⁰¹ Heinrich Heine, *Poésies*, traduites et commentées par Gérard de Nerval, *op. cit.*, p. 48.

Heine parle d'« émancipation » en conférant à ce terme un sens général et valide pour toute la culture occidentale :

Mais quelle est la grande tâche de notre temps ? C'est l'émancipation, non pas seulement celle des Irlandais, des Grecs, des Juifs de Francfort, des noirs d'Amérique et autres populations également opprimées, mais celle du monde entier, et spécialement de l'Europe, qui est devenue majeure, et qui rejette aujourd'hui les lisières de fer des privilégiés, de l'aristocratie¹⁰².

Sur le concept d'émancipation qui, appliqué à l'art et avec l'épisode de la décollation de Jean Baptiste est au centre de notre étude, et au sujet du poème qui nous intéresse, l'écrivain allemand affirme encore : « À cette époque il s'agissait de défendre les droits imprescriptibles de l'esprit, l'autonomie de l'art, l'indépendance souveraine de la poésie. Comme cette défense a été la grande affaire de ma vie, je l'ai perdue de vue moins que jamais dans *Atta Troll*¹⁰³ ».

Dans les XVIII^e, XIX^e et XX^e parties du poème (écrit en 1841 mais dont on adopte la version de 1847, à savoir la première publication séparée en Allemagne et celle traduite pour la première fois en français en mars de la même année), Hérodiade apparaît aux côtés d'autres figures ennemies du christianisme, comme Diane ou Habonde. Ces trois figures participent à *Die wilde Jagd*, la chasse sauvage et nocturne de la mythologie allemande, au milieu de laquelle se trouve le poète lui-même.

La scène se déroule lors de la nuit de la Saint-Jean. Il convient d'observer que le mythe de l'apparition de sorcières et de démons pendant la nuit de la Saint-Jean s'est formé au cours du Moyen Âge, lorsque la figure d'Hérodiade s'est confondue avec les divinités archaïques et de l'antiquité tardive de la terre, de la mort et de la fertilité¹⁰⁴. Mais, à cette chasse participent les personnages les plus inattendus : Nemrod d'Assyrie, Charles X de France, le roi Arthus, Ogier le Danois, Wolfgang Goethe, Franz Horn « [w]eil er einst das Weltkind Shakspear Kommentirt¹⁰⁵ » et d'ailleurs le « große William », qui « [s]chaut [...] spöttisch [a]uf den armen Kommentator¹⁰⁶ », ne manque pas. Les participantes, en revanche, forment plutôt des groupes : il y a surtout des

¹⁰² Adolphe Bossert, *Histoire de la littérature allemande*, *op. cit.*, p. 818.

¹⁰³ Heinrich Heine, « Atta Troll. Rêve d'une nuit d'été », *op. cit.*, p. 974.

¹⁰⁴ Annamaria Rivera, *Il mago, il santo, la morte, la festa: forme religiose nella cultura popolare*, Bari, Dedalo, 1988, p. 148-149.

¹⁰⁵ Heinrich Heine, « Atta Troll. Ein Sommernachtstraum [1847] », *op. cit.*, p. 268, trad. : « Parce qu'il a écrit cinq volumes de commentaires sur le profane Shakespeare », dans Heinrich Heine, « Atta Troll. Rêve d'une nuit d'été », *op. cit.*, p. 992.

¹⁰⁶ Heinrich Heine, « Atta Troll. Ein Sommernachtstraum [1847] », *op. cit.*, trad. : le « grand William », qui « jette un regard ironique sur son pauvre commentateur » dans Heinrich Heine, « Atta Troll. Rêve d'une nuit d'été », *op. cit.*, p. 993.

nymphes « Mythologisch splitterackt¹⁰⁷ » qui brandissent des « belaubte Stäbe¹⁰⁸ » mais aussi des « Zugeknöpfte Ritterfräulein, Schräg auf Damensätteln sitzend¹⁰⁹ » et « ein Troß von komödiantisch [...] Weibspersonen¹¹⁰ ». Au contraste joué par ce surprenant mélange s'ajoute celui provoqué par le fait que « [s]chrie'n, wie rasend, mit den vollen, Liederlich geschminkten Backen¹¹¹ ».

Parmi cette confusion, trois figures frappent l'attention de Heine spectateur, du fait de leur beauté. Ce sont la déesse Diane, la fée Habonde et celle qui capture, plus que les autres, le cœur du poète, Hérodiade. Avant de suivre Heine dans son choix, il est intéressant d'observer la façon dont il présente la déesse grecque et la fée germanique.

La première,

Wie verändert ist Diana,
Die, im Übermuth der Keuschheit,
Einst den Akteon verhirschte
Und den Hunden preisgegeben¹¹²!

Cette créature de la mythologie antique, métamorphosée dans la vision de Heine :

Die verlorne Zeit bereut sie,
Wo die Männer schöner waren,
Und die Quantität ersetzt ihr
Jetzt vielleicht die Qualität¹¹³

La Diane qui participe à *Die wilde Jagd* est une figure qui, de la déesse grecque, semble n'avoir gardé que le nom, la beauté et la prédilection pour la chasse, à laquelle, d'ailleurs, elle ne se consacre que pendant la nuit. Du reste, dans le XX^e chapitre Heine

¹⁰⁷ Heinrich Heine, « Atta Troll. Ein Sommernachtstraum [1847] », *op. cit.*, p. 268, trad. : « Dans une complète et mythologique nudité », dans Heinrich Heine, « Atta Troll. Rêve d'une nuit d'été », *op. cit.*, p. 993.

¹⁰⁸ Heinrich Heine, « Atta Troll. Ein Sommernachtstraum [1847] », *op. cit.*, p. 269, trad. : « Des thyrses bachiques », dans Heinrich Heine, « Atta Troll. Rêve d'une nuit d'été », *op. cit.*, p. 993.

¹⁰⁹ Heinrich Heine, « Atta Troll. Ein Sommernachtstraum [1847] », *op. cit.*, p. 269, trad. : « Demoiselles chastement vêtues et obliquement assises sur leurs selles de femme vertueuse », dans Heinrich Heine, « Atta Troll. Rêve d'une nuit d'été », *op. cit.*, p. 993.

¹¹⁰ Heinrich Heine, « Atta Troll. Ein Sommernachtstraum [1847] », *op. cit.*, p. 269, trad. : « Une cohue de femmes parées d'une façon théâtrale », dans Heinrich Heine, « Atta Troll. Rêve d'une nuit d'été », *op. cit.*, p. 993.

¹¹¹ Heinrich Heine, « Atta Troll. Ein Sommernachtstraum [1847] », *op. cit.*, p. 269, trad. : « Elles criaient comme des folles à faire tomber le fard dont leurs joues étaient peintes », dans Heinrich Heine, « Atta Troll. Rêve d'une nuit d'été », *op. cit.*, p. 993.

¹¹² Heinrich Heine, « Atta Troll. Ein Sommernachtstraum [1847] », *op. cit.*, p. 270, trad. : « Ressemble peu à présent à cette Diane qui, dans l'orgueil de sa chasteté, changea Actéon en cerf et le fit déchirer par ses chiens », dans Heinrich Heine, « Atta Troll. Rêve d'une nuit d'été », *op. cit.*, p. 993.

¹¹³ Heinrich Heine, « Atta Troll. Ein Sommernachtstraum [1847] », *op. cit.*, p. 270, trad. : « Elle regrette le temps perdu, le temps primitif où les hommes étaient plus beaux, et elle remplace maintenant la qualité antique par la quantité moderne », dans Heinrich Heine, « Atta Troll. Rêve d'une nuit d'été », *op. cit.*, p. 994.

nous informe que, s'il n'est pas possible de voir Diane pendant le jour, c'est parce que, dès que le soleil surgit, elle est obligée de se cacher :

Unter alten Tempeltrümmern,
Irgendwo in der Romagna,
(Also heißt es) birgt Diana
Sich vor Christi Tagesherrschaft¹¹⁴.

Habonde « [f]ürchtet sich vor Nazarenern¹¹⁵ » et de cette peur la fée est poussée à passer ses journées « hindurch verweilt sie / In dem sichern Avalun¹¹⁶ ». Même cette deuxième apparition, donc, n'est pas visible pendant le jour. Mais, si Diane doit se cacher sous les ruines d'un vieux temple, qui est le temple de la mythologie, la fée Habonde trouve son abri dans les fables :

Dieses Eiland liegt verborgen
Ferne, in dem stillen Meere
Der Romantik, nur erreichbar
Auf des Fabelrosses Flügeln¹¹⁷

Heine pose ainsi sur le même plan une figure de la mythologie grecque, une figure de la tradition populaire germanique (dont le nom, du reste, rappelle la figure allégorique de la mythologie grecque, d'Abondance, ou Amalthée) et la figure biblique d'Hérodiade. Cette confusion référentielle souligne la distance que Heine prend avec les traditions pour s'installer dans le règne de la fiction. Heine donne néanmoins sa préférence à Hérodiade, à qui il ménage une longue description, qui retient notre attention :

Und das dritte Frauenbild,
Das dein Herz so tief bewegte,
War es eine Teufelinne,
Wie die andern zwo Gestalten?

Ob's ein Teufel oder Engel,
Weiß ich nicht. Genau bei Weibern
Weiß man niemals, wo der Engel
Aufhört und der Teufel anfängt.

¹¹⁴ Heinrich Heine, « Atta Troll. Ein Sommernachtstraum [1847] », *op. cit.*, p. 274, trad. : « Sous les ruines d'un vieux temple, au fond de la Romagne, on dit que Diane se retire pendant le règne diurne du Christ », dans Heinrich Heine, « Atta Troll. Rêve d'une nuit d'été », *op. cit.*, p. 996.

¹¹⁵ Heinrich Heine, « Atta Troll. Ein Sommernachtstraum [1847] », *op. cit.*, p. 274, trad. : elle a « peur des dévots nazaréens », dans Heinrich Heine, « Atta Troll. Rêve d'une nuit d'été », *op. cit.*, p. 996.

¹¹⁶ Heinrich Heine, « Atta Troll. Ein Sommernachtstraum [1847] », *op. cit.*, p. 274, trad. : « Dans son sûr asile d'Avalun, l'île fortunée », dans Heinrich Heine, « Atta Troll. Rêve d'une nuit d'été », *op. cit.*, p. 996.

¹¹⁷ Heinrich Heine, « Atta Troll. Ein Sommernachtstraum [1847] », *op. cit.*, p. 274, trad. : « Cette île est cachée au loin, dans l'océan Pacifique de la fantaisie ; on ne peut y aborder que sur le cheval ailé de la fable », dans Heinrich Heine, « Atta Troll. Rêve d'une nuit d'été », *op. cit.*, p. 996.

Auf dem glutenkranken Antlitz
Lag des Morgenlandes Zauber,
Auch die Kleider mahnten kostbar
An Scheherezadens Märchen.

Sanfte Lippen, wie *Grenaten*,
Ein gebognes Liljennäschen,
Und die Glieder schlank und kühl
Wie die Palme der Oase.

Lehnte hoch auf weißem *Zelter*,
Dessen Goldzaum von zwey Mohren
Ward geleitet, die zu Fuß
An der Fürstin Seite trabten.

Wirklich eine Fürstin war sie,
War Judäas Königin,
Des Herodes schönes Weib,
Die des Täufers Haupt begehrt hat.

Dieser Blutschuld halber ward sie
Auch vermaledeit; als Nachtspek
Muß sie bis zum jüngsten Tage
Reiten mit der Wilden Jagd.

In den Händen trägt sie immer
Jene Schüssel mit dem Haupte
Des Johannes, und sie küßt es;
Ja, sie küßt das Haupt mit Inbrunst.

Denn sie liebte einst Johannem –
In der Bibel steht es nicht,
Doch im Volke lebt die Sage
Von Herodias' blut'ger Liebe –

Anders wär ja unerklärlich
Das Gelüste jener Dame –
Wird ein Weib das Haupt begehren
Eines Mann's, den sie nicht liebt?

War vielleicht ein bißchen böse
Auf den Liebsten, ließ ihn köpfen;
Aber als sie auf der Schüssel
Das geliebte Haupt erblickte,

Weinte sie und ward verrückt,
Und sie starb in Liebeswahnsinn.
(Liebeswahnsinn! Pleonasmus!
Liebe ist ja schon ein Wahnsinn!)

Nächtlich auferstehend trägt sie,
Wie gesagt, das blut'ge Haupt
In der Hand, auf ihrer Jagdfahrt –
Doch mit toller Weiberlaune

Schleudert sie das Haupt zuweilen
Durch die Lüfte, kindisch lachend,
Und sie fängt es sehr behende
Wieder auf, wie einen Spielball.

Als sie mir vorüberritt,
Schaute sie mich an und nickte
So kokett zugleich und schmachkend,
Daß mein tiefstes Herz erbebte.

Dreimal auf und niederwogend
Fuhr der Zug vorbei, und dreimal
Im Vorüberreiten grüßte
Mich das liebliche Gespenst.

[...]

Und ich sann: Was mag bedeuten
Das geheimnisvolle Nicken?
*Warum hast du mich so zärtlich
Angesehn, Herodias*¹¹⁸?

Au regard de la figure d'Hérodiade que Heine nous présente, il convient tout d'abord de rappeler l'existence d'un texte médiéval, qui a été d'une importance décisive dans la diffusion de ce mythe, dont ce texte a été, d'ailleurs, l'un des principaux relais.

¹¹⁸ Heinrich Heine, « Atta Troll. Ein Sommernachtstraum [1847] », *op. cit.*, p. 271-73, trad. : « Et la troisième femme qui émut si profondément ton cœur, était-ce un démon comme les deux autres figures ? Si c'était un ange ou un démon, c'est ce que j'ignore. On ne sait jamais au juste chez les femmes où cesse l'ange et où le diable commence.

Son pâle et ardent visage respirait tout le charme de l'Orient, et ses vêtements aussi rappelaient par leur richesse les contes de la sultane Schéhérazade.

De douces lèvres comme des grenades, un nez de lis un peu courbé, et les membres souples et frais comme un palmier dans une oasis.

Elle était assise sur une haquenée que tenaient, avec des rênes d'or, deux nègres qui trottaient à pied à côté de la princesse ;

Car elle était vraiment princesse ; c'était la reine de Judée, la femme d'Hérode, celle qui a demandé la tête de Jean Baptiste.

C'est à cause de ce meurtre qu'elle est maudite et condamnée à suivre jusqu'au jugement dernier, comme un spectre errant, la chasse nocturne des esprits.

Elle porte toujours dans ses mains le plat où se trouve la tête de Jean Baptiste, et la baise ; — oui, elle baise avec ferveur cette tête morte.

Car elle aimait jadis le prophète. La Bible ne le dit pas, — mais le peuple a gardé la mémoire des sanglantes amours d'Hérodiade.

Autrement le désir de cette dame serait inexplicable. Une femme demanderait-elle jamais la tête d'un homme qu'elle n'aime pas ?

Elle était peut-être un peu fâchée contre son saint amant ; elle le fit décapiter ; — mais, lorsqu'elle vit sur ce plat cette tête si chère,

Elle se mit à pleurer, à se désespérer, et elle mourut dans cet accès de folie amoureuse. (Folie amoureuse ! quel pléonasme ! l'amour n'est-il pas une folie ?)

La nuit, elle sort de la tombe, et, en suivant la chasse maudite, elle porte, comme dit la tradition populaire, dans ses mains blanches le plat avec la tête sanglante ;

Mais, de temps en temps, par un étrange caprice de femme, elle lance la tête dans les airs en riant comme une enfant, et la reçoit adroitement comme si elle jouait à la balle.

Lorsqu'elle passa devant moi, elle me regarda, me fit un signe de tête si coquet et si languissant, que j'en fus troublé jusqu'au fond du cœur.

Trois fois la cavalcade passa au galop devant moi, et trois fois, en passant, le spectre adorable me salua. [...]

Et je me disais : — Que signifie donc ce signe de tête mystérieux ? Pourquoi m'as-tu regardé si tendrement, belle Hérodiade ? » dans Heinrich Heine, « Atta Troll. Rêve d'une nuit d'été », *op. cit.*, p. 995.

Il s'agit de l'*Ysengrimus*, de Maître Nivard de Gand. *Ysengrimus* est une épopée de 6.500 vers en hexamètres dactyliques latins ayant comme protagonistes des animaux ; il est, de ce point de vue, à considérer comme l'une des sources du *Roman de Renart* écrit au XIII^e siècle. Ysengrimus est le loup moine et oncle du renard Reinardus. Le nom d'Hérodiade apparaît dans *La Pêche à la queue*, la deuxième des sept aventures narrées. Hérodiade y est assimilée à la fille d'Hérode, qui à son tour est assimilée à sainte Pharaïldis. Si « c'est dans *Ysengrimus* (c. 1150) de Maître Nivard de Gand (Nivardus of Ghent) que l'épisode biblique de la danse de Salomé apparaît pour la première fois dans la littérature européenne¹¹⁹ », deux autres emprunts à cette légende montrent que Heine s'en est inspiré.

Le premier de ceux-ci concerne l'amour d'Hérodiade pour Jean, qu'on trouve pour la première fois dans la légende médiévale, puis dans *Atta Troll* ; il aura d'ailleurs une certaine fortune à la fin du XIX^e siècle. En particulier, Heine aurait tiré¹²⁰ de l'*Ysengrimus* le baiser à la tête coupée qu'on trouve dans *Atta Troll* et plus tard dans la pièce de Wilde, avec la différence que dans le texte de 1891 c'est Salomé qui donne le baiser nécrophile.

Heine, qui en 1825 introduisait dans sa vie « une contradiction de plus : le Juif allait se faire chrétien¹²¹ », dénonce le silence de la Bible sur la véritable raison qui pousse Hérodiade à obtenir la tête du prophète. Heine souligne, dans ses vers, que, même si la Bible reste silencieuse sur l'amour d'Hérodiade pour Jean Baptiste, la mémoire du peuple ne l'a pas pour autant occulté. Du reste, la belle reine rêvée et décrite par Heine se caractérise déjà par certains de ces éléments qui feront d'elle une hantise fin de siècle : elle, telle Schéhérazade, évoque tous les charmes de l'Orient, par la richesse de ses habits et son visage à la fois pâle et ardent. Ses lèvres comme des grenades font penser à la figure rêvée par Mallarmé, lorsqu'il écrit à propos de son *Hérodiade* :

Le peu d'inspiration que j'ai eu, je le dois à ce nom, et je crois que si mon héroïne s'était appelée Salomé, j'eusse inventé ce mot sombre, et rouge comme une grenade ouverte, *Hérodiade*¹²².

¹¹⁹ Atsuko Ogane, « Parcours du mythe d'Hérodiade : *Ysengrimus*, *Atta Troll*, *Trois contes*, *Salomé* », *op. cit.*, p. 152.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 153.

¹²¹ Adolphe Bossert, *Histoire de la littérature allemande*, *op. cit.*, p. 816.

¹²² Stéphane Mallarmé, *Correspondance. 1862-1871*, t. I, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor avec la collaboration de Jean-Pierre Richard, Paris, Gallimard, 1959, p. 154.

Pourtant, une grenade rouge ne sert à Heine que pour décrire les lèvres de la reine et pour la parer du charme de l'Orient tandis qu'elle signifie pour l'auteur des *Noces d'Hérodiade* « la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole [...] pour qu'en émane [...] la notion pure¹²³ ».

Un autre détail dans l'allure de l'Hérodiade de Heine nous paraît pertinent pour notre discours, dans la mesure où il ne peut que dériver de l'imagination du poète. La reine chevauche, en effet, un « Zelter », terme qui est traduit en français par « haquenée ». Or, il est légitime de mettre en relation cette monture, qui servait au Moyen Âge seulement aux dames, avec les constantes références de Heine à la tradition populaire. Mais au-delà de ce métissage de culture populaire, il est signifiant de noter, pour comprendre la fortune croissante, à partir de son époque, de la figure d'Hérodiade, le mystérieux halo qui entoure cette femme. Les regards et les signes que la reine chez Heine fait à son créateur sans qu'il trouve de réponse, ne font qu'exciter les fantasmes du poète, ainsi que ceux de bien d'autres artistes et écrivains à l'égard d'Hérodiade/Salomé. Ce processus doit, par ailleurs, être mis en rapport avec le développement contemporain et concomitant de la figure de la femme fatale.

Heine emprunte également à l'*Ysengrimus* un second élément, qui a trait à la fin d'Hérodiade, ou plutôt au repos qui lui est refusé. Punie pour avoir fait mourir le prophète, Hérodiade n'a pas droit à une mort qui mettrait fin à ses souffrances. Dans la légende, Hérode, « enragé de savoir l'amour brûlant de sa fille pour saint Jean, fait décapiter le saint. La fille, toute désespérée, veut couvrir de baisers la tête apportée dans un plat, mais en vain. La tête la repousse avec son souffle et elle est emportée dans l'air, ne pouvant mourir à cause de son péché¹²⁴ ». Dans l'*Atta Troll*, Hérodiade est damnée et le repos éternel lui est interdit. Mais, dans le XX^e chapitre, Heine déclare sa préférence et son amour pour la reine biblique.

Ja, ich liebe dich! Ich merk' es
An dem Zittern meiner Seele.
Liebe mich und sei mein Liebchen,
Schönes Weib, Herodias!

Liebe mich und sei mein Liebchen!

¹²³ Stéphane Mallarmé, « Crise de vers » dans Stéphane Mallarmé, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, *op. cit.*, p. 259.

¹²⁴ Atsuko Ogane, « Parcours du mythe d'Hérodiade : *Ysengrimus*, *Atta Troll*, *Trois contes*, *Salomé* », *op. cit.*, p. 153.

Schleudre fort den blut'gen Dummkopf
 Samt der Schüssel, und genieße
 Schmackhaft bessere Gerichte.

Bin so recht der rechte Ritter,
 Den du brauchst – Mich kümmert's wenig,
 Daß du tot und gar verdammt bist –
 Habe keine *Vorurtheile* –

Hapert's doch mit meiner eignen
 Seeligkeit, und ob ich selber
 Noch dem Leben angehöre,
 Daran zweifle ich zuweilen!

[...]
 In der Nacht – Jedoch am Tage
 Schwindet jede Lust, und weinend
 Sitz' ich dann auf deinem Grabe.

Ja, am Tage sitz' ich weinend
 Auf dem Schutt der Königsgrüfte,
 Auf dem Grabe der Geliebten,
 Bei der Stadt Jeruscholayim.

Alte Juden, die vorbeigehn,
 Glauben dann gewiß, ich traure
 Ob dem Untergang des Tempels
 Und der Stadt Jeruscholayim¹²⁵.

Le poète prend ainsi de la distance par rapport aux « préjugés » qu'il impute à Jean. Heine, en effet, serait disposé à veiller sur la tombe d'Hérodiade pendant le jour dans l'attente de la nuit, car la beauté d'Hérodiade l'émeut beaucoup plus que la ruine de Jérusalem.

Pour reprendre l'idée d'« émancipation », précédemment évoquée, et qui, pour Heine, représente un enjeu crucial de son temps, il convient de remarquer que l'autonomisation de la figure d'Hérodiade dans *Atta Troll* par rapport aux Écritures se nourrit malgré tout de références bibliques et apologétiques. Que le poème de Heine dénonce le silence de la Bible, qu'il parle de « condamnation » d'Hérodiade à participer à une chasse « maudite », qu'il accuse Jean Baptiste d'avoir des préjugés ou qu'il

¹²⁵ Heinrich Heine, « Atta Troll. Ein Sommernachtstraum [1847] », *op. cit.*, p. 276, trad. : « Oui, je t'aime ! je le sens au tressaillement de mon âme. Aime-moi et sois à moi, belle Hérodiade !

Aime-moi et sois à moi ! Jette au loin ton plat et la tête sanglante du saint qui ne sut pas t'apprécier.

Je suis si bien le chevalier qu'il te faut ! Cela m'est bien égal que tu sois morte et même damnée ! Je n'ai pas de préjugés à cet endroit, moi dont le salut est chose très problématique, moi qui doute par moments de ma propre existence.

[...]

La nuit, je te ferai paraître le temps court. Le jour, j'irai m'asseoir sur ta tombe.

Oui, le jour, j'irai m'asseoir en pleurant sur les débris des sépulcres royaux, sur la tombe de ma bien-aimée, dans la ville de Jérusalem.

Et les vieux Juifs qui passeront croiront bien sûr que je pleure la chute du temple et la ruine de Jérusalem » dans Heinrich Heine, « Atta Troll. Rêve d'une nuit d'été », *op. cit.*, p. 997.

évoque les défaillances de la foi à son époque par l'image de la « ruine de Jérusalem », il apparaît comme un texte fortement référentiel. La Bible est très « présente », pourvu qu'elle soit l'objet de critiques et dérision. Ainsi, l'émancipation de la figure d'Hérodiade correspond à une réaction. En somme, on constate la persistance d'un lien, bien que contestataire e parfois badin, fort strict avec l'horizon biblico-religieux.

Hérodiade romantique

Après nous être intéressée à l'originalité du poète allemand, par le biais notamment de la réception de son œuvre en France, il nous paraît désormais bienvenu d'envisager la manière dont un écrivain français peut concevoir Hérodiade, dans la première moitié du XIX^e siècle, lorsque les représentations en littérature de cette figure ne sont encore qu'au nombre de trois (dans les ouvrages de Pellico, Heine et Sue). Le cas d'Eugène Sue nous servira ainsi de contrepoint.

On retrouve, là encore, une Hérodiade sortie de son contexte évangélique ; elle n'est qu'un personnage faisant des apparitions rapides et inattendues dans une œuvre dont le sujet n'a rien à voir avec l'épisode de la mort de Jean Baptiste : cette Hérodiade est la partenaire et la sœur du Juif errant dans le roman du même nom d'Eugène Sue.

Le Juif errant fut publié en feuilleton dans le *Constitutionnel*, de 1804 à 1857, puis il parut en dix volumes en 1844-1845. La légende sur la figure du juif errant, qui au XIX^e siècle s'enrichit de « dimensions métaphoriques nouvelles nées d'un essor du folklore et d'une conception dynamique de l'Histoire¹²⁶ », doit être lue, dans le roman de Sue, en tenant compte de la visée sociale et des ambitions didactiques de son auteur¹²⁷. En réalité, cette œuvre mérite moins notre attention parce qu'elle est en Europe l'un des premiers romans sociaux, que pour son extraordinaire diffusion, nonobstant qu'elle fut âprement critiquée dès sa publication¹²⁸. Nous évoquons cette Hérodiade car, comme nous l'avons vu pour son pendant chez Heine, elle nous permet de réfléchir sur le réinvestissement folklorique du caractère païen de la reine juive. Mais contrairement à la figure qui apparaît dans *Atta Troll*, si la Juive errante de Sue

¹²⁶ Marie-France Rouart, *Le Mythe du Juif errant dans l'Europe du XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1988, p. 12.

¹²⁷ Dans la dédicace à M. Camille Pleyel de la première édition, Sue déclare : « dans plusieurs épisodes de cet ouvrage j'ai donc tenté de montrer l'action admirablement bienfaisante et pratique, qu'un homme de cœur noble et d'esprit éclairé, pourra avoir sur la classe ouvrière », dans Eugène Sue, *Le Juif errant*, t. I, Paris, Paulin, 1844, p. II.

¹²⁸ Marie-France Rouart, *Le Mythe du Juif errant dans l'Europe du XIX^e siècle*, op. cit., p. 157.

appartient à un contexte légendaire, elle n'en est pas moins pleinement inscrite dans le but humanitaire de l'écrivain français. Une fois posés ces deux constats liminaires qui nous permettent de reconnaître dans les Hérodiades de Heine et de Sue le commencement d'un processus d'autonomisation des sources qui investit la figure d'Hérodiade/Salomé, interrogeons-nous sur l'apparition d'Hérodiade dans *Le Juif errant*.

Dans le *Prologue* du roman, on ne voit guère que les traces que le Juif et la Juive errants laissent sur la neige, dans un paysage grandiose, silencieux et déserté du détroit de Behring. Puis, sous une aurore boréale, dans une atmosphère bleuâtre et vaporeuse, on parvient à reconnaître deux silhouettes, distantes l'une de l'autre. Le Juif errant, se trouvant du côté de la Sibérie, et la Juive, du côté de l'Amérique, ne peuvent pas se rejoindre. Enveloppée par les brumes polaires, Hérodiade, jeune et belle, répond au geste désolé de cet homme qui, à genoux, étend ses bras vers l'Amérique « avec une expression de désespoir indéfinissable¹²⁹ », en lui montrant le ciel. Ces deux figures fantasmagoriques, « un instant rapprochées par un mirage trompeur, mais qui semblaient séparées par l'éternité¹³⁰ », symboles de l'Ancien et du Nouveau Monde, sont destinés à se voir « une seule fois par siècle, ainsi que deux planètes se rapprochent dans leur évolution séculaire¹³¹ ». Cette image épique symbolise les espoirs d'une société divisée par rapport à laquelle le Juif voyageur, notamment par ses traces, incarne un passé de souffrance, marchant vers un futur d'espérance que la femme errante personnifie et annonce¹³².

Au regard de cette image fantastique, on ne doit pas oublier que le roman de Sue se déroule dans le cadre d'une « lutte gigantesque conforme au manichéisme fouriériste où bourreaux et victimes se partagent le monde¹³³ ». À ce titre, le Juif errant et Hérodiade interviennent à maintes reprises, comme sauveurs, sans être pourtant les protagonistes de la narration. « Au cours de l'intrigue qui oppose les forces du Bien — tous les tenants du messianisme socialiste du temps — et celles du Mal — une institution exercée comme la Compagnie de Jésus — le Juif escorté de la Juive errante

¹²⁹ Eugène Sue, *Le Juif errant*, t. I, *op. cit.*, p. 11.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹³¹ *Ibid.*, p. 342.

¹³² Marie-France Rouart, *Le Mythe du Juif errant dans l'Europe du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 161.

¹³³ *Ibid.*, p. 159.

prend le parti d'une classe sociale opprimée par une église trop longtemps triomphante¹³⁴ ».

En effet, ni la figure du Juif errant ni celle d'Hérodiade n'étaient nécessaires à la visée polémique que recherchait Sue. Toutefois, si on peut supposer raisonnablement qu'ils ont été choisis par l'auteur parce qu'ils étaient des sujets à la mode¹³⁵, qui passaient dans l'air du temps, la manière dont ils sont présentés révèle avant tout que ces deux figures « enluminent en quelque sorte de leur éclat légendaire les thèses du romancier¹³⁶ ». Comme la figure du juif errant ne justifie sa part que pour son halo de mystère et non par le fait d'être nécessaire dans un roman qui encourage l'essor de l'Église naturelle sur l'Église institutionnelle¹³⁷, de même cette Hérodiade errante s'inscrit dans la volonté de surmonter la tutelle interprétative catholique de l'Écriture, au nom d'un Humanitarisme qui caractérise les milieux intellectuels de la France après 1830.

Les aspirations politiques et humanitaires de Sue soulignent également le caractère folklorique dont la figure d'Hérodiade est investie dans ce roman populaire et fantastique. Il est intéressant, à ce propos, de voir quelles sont les sources du roman de Sue.

Lorsque celui-ci introduit son Hérodiade condamnée à une éternelle errance, le romancier prend souci, dans une note, de reconnaître à Monsieur Alfred Maury (1817-1892¹³⁸) le mérite d'avoir transmis un détail sur l'histoire de la reine biblique¹³⁹. Maury, homme de science bien connu et respecté à son époque¹⁴⁰, ami de Renan et de Flaubert, sans avoir terminé aucune formation universitaire, a fait sa carrière sous le Second Empire jusqu'à devenir bibliothécaire puis professeur au Collège de France et directeur des Archives¹⁴¹. De 1844 à 1860, pendant qu'il travailla à la Bibliothèque de l'Institut, qui était à l'époque une sorte de salle de conférences¹⁴², les

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Comme le montre toute l'étude de Marie-France Rouart, voir notamment *Ibid.*, p. 157-166.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 160.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ La brillante carrière de Maury et sa riche production bibliographique sont documentées dans Jacqueline Carroy et Nathalie Richard, *Alfred Maury, érudit et rêveur. Les sciences de l'homme au milieu du XIX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Carnot », 2007.

¹³⁹ « Selon une légende très peu connue, que nous devons à la précieuse bienveillance de M. Maury, le savant bibliothécaire de l'Institut, Hérodiade fut condamnée à errer jusqu'au jour du jugement dernier, pour avoir demandé la mort de Jean Baptiste », dans Eugène Sue, *Le Juif errant*, t. I, *op. cit.*, p. 342.

¹⁴⁰ Jacqueline Carroy et Nathalie Richard, *Alfred Maury, érudit et rêveur, op. cit.*, p. 11.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁴² *Ibid.*, p. 28.

témoignages des écrivains auxquels il prêta ses secours bibliographiques sont unanimes¹⁴³ dans la gratitude qu'ils lui manifestent. Cet esprit érudit nous a intéressée car ses domaines d'études réfléchissent les intérêts d'une époque pour les traditions religieuses (ou merveilleuses) de l'Antiquité. Maury, avant de s'intéresser à la science des rêves¹⁴⁴, travaille en 1843 — donc un an avant la publication du *Juif Errant* dans l'édition où Maury est mentionné — à son deuxième livre sur les *Fées du Moyen Âge*. Dans ce texte on trouve la note rapportant l'information dont Sue s'est servi :

Nous renverrons le lecteur à l'intéressante dissertation de M. George Zimmermann, intitulée : *De mutata Saxonum veterum religione* (Darmstadii, 1839, in-4°), pour de plus amples détails sur cette déesse Holda, identifiée par les Romains à Diane et à Vénus ; on l'appelait aussi Bensozie, Pharaïlde ou Hérodiade. Ce dernier nom est postérieur à l'établissement du christianisme ; il lui fut donné d'après la tradition répandue au moyen-âge, qu'à la mort de Jean Baptiste, la fille d'Hérode fut condamnée à errer chaque nuit dans les bois, sans pouvoir prendre le repos, depuis minuit jusqu'au chant du coq. Suivant M. Zimmermann, cette tradition remonterait par conséquent à l'existence du culte d'Holda, dont elle ne serait ainsi qu'une transformation¹⁴⁵.

Selon les études de Maury, la figure d'Hérodiane, hormis le fait qu'elle est confondue avec celle de Salomé, coïncide avec celles de Holda, Diane, Vénus, Bensozie et Pharaïlde. En somme, ce repère érudit relatif à Hérodiane démontre encore le fait que dans ce XIX^e siècle naissant, mythologie gréco-latine et mythologies populaires du Moyen Âge sont perçues comme convergentes. En outre, de la même façon que dans *Atta Troll*, la Juive errante de Sue est influencée par d'autres sources que celles des *Évangiles* et témoigne du fait que la littérature commence à cette époque à s'inspirer indifféremment des mythologies, qu'il s'agisse de mythologie païenne ou chrétienne. Évoquer Maury et l'horizon de ses études, dont l'intérêt est partagé par le milieu intellectuel de son époque, nous permet donc d'insérer la figure d'Hérodiane en plein XIX^e siècle et dans un contexte historique et culturel qui influencera son évolution.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 31.

¹⁴⁴ Parmi les études d'Alfred Maury nous rappelons : Alfred Maury, *Essai sur les légendes pieuses du Moyen Âge ou Examen de ce qu'elles renferment de merveilleux, d'après les connaissances que fournissent de nos jours l'archéologie, la théologie, la philosophie et la physiologie médicale*, Paris, Ladrangé, 1843 ; Alfred Maury, *Histoire des grandes forêts de la Gaule et de l'ancienne France. Précédée de recherches sur l'histoire des forêts de l'Angleterre, de l'Allemagne et de l'Italie, et de considérations sur le caractère des forêts des diverses parties du globe*, Paris, Leleux, 1850 ; Alfred Maury, *Recherches sur la religion et le culte des populations primitives de la Grèce*, Paris, Lahure, 1855 ; Alfred Maury, *Le Sommeil et les Rêves. Études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent suivies de recherches sur le développement de l'instinct et de l'intelligence dans leurs rapports avec le phénomène du sommeil*, Paris, Didier, 1861.

¹⁴⁵ Alfred Maury, *Les Fées du Moyen Âge. Recherches sur leur origine, leur histoire et leurs attributs, pour servir à la connaissance de la mythologie gauloise*, Paris, Ladrangé, 1843, n. 1, p. 60-61.

À la fin du roman, Hérodiade apparaît encore dans un cadre suggestif. Au coucher du soleil, la figure de la femme réapparaît dans un paysage typiquement romantique où « au plus profond d'une immense forêt de sapins, au milieu d'une sombre solitude, s'élèvent les ruines d'une abbaye autrefois vouée à *saint Jean le décapité*. La lierre, les plantes parasites, la mousse couvrent presque entièrement les pierres noires de vétusté [...] ¹⁴⁶ ». Ce cadre silencieux et solennel, où la nature enveloppe les décombres de la statue « étrange » et « sinistre » de Jean Baptiste qui tient sa tête sur un plat, est traversé par le pas chancelant d'une femme pâle, triste et poudreuse. Hérodiade, payant sa culpabilité d'avoir fait mourir Jean Baptiste, « depuis bien des jours, bien des ans, bien des siècles, elle marche,... marche,... infatigable... Mais, pour la première fois,... elle ressent une lassitude invincible... Pour la première fois... ses pieds sont endoloris... ¹⁴⁷ ». À la suite de cette description presque onirique, Hérodiade sera pardonnée. Après dix-huit siècles d'errance, elle pourra enfin voir dans un miroir qu'elle a vieilli et pourra alors aspirer à la mort. Graciée, elle remercie Dieu par une prière tandis que la tête du martyr semble « jeter sur la Juive errante un regard de commisération et de pitié ¹⁴⁸ ».

Par cette image d'Hérodiade pardonnée, image allumée par la foi dans le Progrès humain, nous remarquons là encore la dimension humanitaire et le caractère onirique de cette représentation. Ce merveilleux édifiant s'ajoute à l'évocation de la légende médiévale sur la punition de la reine qui caractérise cette Hérodiade française de la première moitié du XIX^e siècle. L'Hérodiade de Sue, à la différence de celle de Heine, s'autonomise de sa source biblique, non à travers une lecture dérisoire et critique du texte sacré mais par l'apport d'une foi dans le progrès humain ; Hérodiade se sécularise et épouse les préoccupations de son époque.

Dans *Histoire de la religion et de la philosophie en Allemagne*, un texte dans lequel les argumentations de Heine se fondent sur la comparaison avec la culture française — car c'est notamment aux Français qu'il s'adresse —, l'écrivain allemand avance une réflexion intéressante par rapport à ce qu'on a pu observer jusqu'alors. Selon lui, une différence fondamentale existe sur la manière dont les divinités païennes et nationales ont été perçues et se sont graduellement définies et caractérisées. Cette

¹⁴⁶ Eugène Sue, *Le Juif errant*, t. IX, Paris, Paulin, 1844, p. 343.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 345.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 348.

différence tiendrait à l'influence exercée sur les traditions païennes et populaires par l'Église.

C'est uniquement sur le bon principe, sur le royaume de Dieu, qu'on avait en Europe des points de vue identiques [...]. En revanche, sur le principe mauvais, sur le royaume de Satan, des points de vue différents prévalaient dans les différents pays, et on s'en faisait dans le Nord germanique des représentations tout à fait différentes de ce qu'on s'imaginait dans le Sud romain. Ceci était le résultat du fait que le clergé chrétien n'avait pas repoussé les vieilles divinités nationales comme autant de vides chimères, mais leur concédait une existence réelle, en affirmant cependant que toutes ces divinités n'étaient que des diables et des diablesses privés de leur emprise sur les hommes par la victoire de Jésus¹⁴⁹.

La légende selon laquelle Diane participerait à une chasse sauvage avec une armée de nymphes furieuses, serait donc un exemple « de la détérioration de tout ce qui jadis était divin¹⁵⁰ », et qui ne pouvait se former que dans le nord de l'Europe où, plus que dans les territoires latins, les croyances nationales étaient panthéistes, avec une foi aussi puissante que celle de l'Église¹⁵¹. D'après Heine, c'est dans le nord de l'Europe seulement que la tradition chrétienne aurait contribué à transformer en figures sataniques et grotesques le monde phénoménal qui avait été entièrement divinisé. Or, bien que l'Église chrétienne ait « très vicieusement perverti la vieille religion germanique nationale, retourné la vision panthéiste du monde qui était celle des Allemands en une conception pandémoniaque, et transformé les choses saintes du peuple en un diabolicisme affreux¹⁵² », l'écrivain observe à juste titre que même corrompues, ces croyances populaires se sont conservées en Allemagne si bien qu'« à l'époque de la Réforme, la croyance aux pieuses légendes catholiques s'évanouit rapidement, mais nullement la croyance à la magie et à la sorcellerie¹⁵³ ».

En outre, en réfléchissant sur l'influence de Luther sur la littérature, Heine fait une nouvelle remarque qui retient notre attention :

Toutes les expressions, toutes les tournures qu'on trouve dans la Bible de Luther sont allemandes, les écrivains peuvent toujours les utiliser ; et comme ce livre est entre les mains des gens les plus pauvres, ceux-ci n'ont besoin d'aucune espèce d'initiation savante pour pouvoir s'exprimer littérairement. [Cette donnée, lorsqu'éclatera chez nous la révolution poétique, aura pour

¹⁴⁹ Heinrich Heine, *Sur l'histoire de la religion et de la philosophie en Allemagne*, traduit par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Imprimerie nationale, coll. « La salamandre », 1993, p. 54.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 64.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*

conséquence des phénomènes tout à fait singuliers. Partout, la liberté saura parler et sa parole sera biblique]¹⁵⁴.

En Allemagne ainsi — et dans les vers de Heine notamment —, « la liberté saura parler et sa parole sera biblique ». C'est une surprenante forme de liberté, certes partielle, qui s'affirme grâce au langage propre à son objet de critique.

Ainsi, Claude Digeon peut observer que, au seuil du conflit franco-prussien de 1870, l'Allemagne est perçue par les intellectuels français comme « l'hérésie, l'athéisme, non pas théoriques comme chez Voltaire, mais confirmés, assurés par un immense travail intellectuel et scientifique¹⁵⁵ », que cette nation « représente, par l'enthousiasme qu'elle suscite et l'influence qu'elle exerce, la grande menace pour l'Église ; elle est le pêché de l'esprit¹⁵⁶ » et que, en somme, l'Allemagne « représente la grande alliée des esprits qui luttent contre une tradition estimée détestable, contre le catholicisme en particulier¹⁵⁷ ». Il s'agit encore d'une réaction et d'une autonomisation plus souhaitée que réellement aboutie.

...

En revenant à nos textes, pourtant bien éloignés dans le temps, on peut donc faire remonter la différence entre l'Hérodiade sorcière qui apparaît dans le poème allemand et la femme errante, nourrie elle aussi des légendes populaires mais surtout porteuse d'espoir, du roman de Sue à une pareille volonté d'interférer avec l'interprétation institutionnalisée des contenus bibliques. La perspective humanitaire du romancier français se rapproche plutôt de la thèse bienfaisante qui soutient *La Fin de Satan* de Victor Hugo. D'ailleurs, l'absence de postérité pour ces deux œuvres françaises, du reste bien différentes, indique que le personnage d'Hérodiade/Salomé s'achemine, non pas vers un horizon de renouvellement de foi religieuse, mais vers un horizon critique.

En revanche, si l'Hérodiade allemande n'était pas destinée par son auteur à susciter un quelconque effroi (comme les sorcières des traditions populaires), on croit que l'esprit de blasphème qu'elle incarne doit néanmoins être mis en relation avec

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 87.

¹⁵⁵ Claude Digeon, *La Crise allemande de la pensée française, 1870-1914*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 39.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 43.

l'influence exercée depuis longtemps par l'Église sur la culture nationale de Heine et avec l'émancipation de l'écriture par rapport à l'Écriture.

On peut, *mutatis mutandis*, soutenir un point de vue comparable, par rapport à la Juive errante de Sue. En effet, en dépit des divergences d'horizons et de visées, liées sans doute aux origines nationales des deux écrivains, l'un provenant d'un milieu protestant, l'autre d'un milieu catholique, l'analyse des deux Hérodiades, pensées par Heine et par Sue, nous montre qu'elles sont chacune investies de significations nouvelles en conflit avec la tradition. Ces significations, d'une manière ou d'une autre, sont en réaction contre l'autorité religieuse. Toutes deux, en outre, témoignent d'un intérêt renouvelé pour le monde païen, qu'il soit ancien ou folklorique, et d'un nouveau rapport de la littérature aux mythologies, païenne ou chrétienne.

1.1.3 Dans la fiction

Au lendemain de ces « réactions », autour des années 1840, le chemin d'Hérodiade se poursuit : faisant signe vers l'autonomie, cette figure s'éloigne ainsi de ses sources originelles pour finir par s'en désintéresser. Cette observation se confirme, en effet, à la lecture de Théodore de Banville, qui présente une Hérodiade proche des figures précédemment étudiées, et notamment de celle de Heine, tout en gardant ses propres spécificités.

Hérodiade prophétesse d'une nouvelle religion

Banville est un poète parnassien (condamné à cette obscurité qui est souvent le lot des précurseurs¹⁵⁸), auteur central « dans l'histoire littéraire et artistique du XIX^e siècle, ainsi qu'un intermédiaire entre les générations¹⁵⁹ », qui introduit, à l'instar de Heine et de Sue, la figure d'Hérodiade dans un poème qui ne retrace pas l'épisode de la décollation de Jean Baptiste. Or, on considère généralement que cette rapide apparition d'Hérodiade appartient aussi à la première moitié du siècle. En effet, *Les Cariatides*, où Hérodiade apparaît dans deux pièces, paraît en 1842 ; c'est le premier recueil poétique de Banville, qui n'avait alors que dix-neuf ans. Le long poème intitulé « Baisers de

¹⁵⁸ Philippe Andrès, *Théodore de Banville. Un passeur dans le siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2009, p. 42.

¹⁵⁹ Myriam Robic, « Théodore de Banville : maître, disciple ou passeur ? », *Acta fabula*, septembre 2009, vol. 10, n° 7, URL : <http://www.fabula.org/revue/document5128.php>, page consultée le 15 octobre 2012.

« pierre » et le dernier poème du recueil, « À une muse folle », sont les compositions qui mentionnent la figure biblique. Or, les deux allusions témoignent de l'influence que Heine, notamment par l'*Atta Troll*, a exercée sur Banville, même si cette influence est paradoxalement postérieure à l'année de parution des *Cariatides*. D'ailleurs, en 1842 le poète parnassien pouvait difficilement avoir lu *Atta Troll*. Les allusions à Heine dans *Les Cariatides* ne datent pas, en réalité, des mêmes années que celles de la composition du poème allemand, comme on pourrait être amené à le croire. En effet, les vers des « Baisers de pierre » où apparaît la figure d'Hérodiade constituent une variante de la troisième édition (1877) du recueil. Et, les vers 52-60 de « À une muse folle », où Hérodiade est mentionnée avec Ondina, Titania, la fée Habonde et Diane, ne paraissent que dans l'édition du poème de 1857¹⁶⁰.

[...]

Nous irons découvrir aussi notre Amérique !
L'Eldorado rêvé, le pays chimérique
Où l'Ondine aux yeux bleus sort du lac en songeant,
Où pour Titania la perle noire abonde,
Où près d'Hérodiade avec la fée Habonde
Chasse Diane au front d'argent¹⁶¹ !

D'une façon encore plus évidemment que la variation apportée aux « Baisers de pierre », qu'on examinera par la suite, le trio dans les deux derniers vers de cet extrait atteste la connaissance par Banville de l'*Atta Troll*¹⁶². D'ailleurs, Heine a été, pour Banville, « après Victor Hugo, le plus grand poète de ce siècle¹⁶³ ». Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que le poète ait influencé Banville pour imaginer son Hérodiade. On peut, par ailleurs, rapprocher l'originalité du poète français de celle du poète allemand puisque tous deux font coexister sources antiques païennes, populaires et chrétiennes. Il existe pourtant une différence substantielle dans leur représentation d'Hérodiade qui marque une étape essentielle dans l'évolution symbolique d'Hérodiade/Salomé. Pour mieux la saisir, nous citons l'extrait des « Baisers de pierre » où la reine apparaît au cours de la narration des malheurs sentimentaux du protagoniste du poème « Prosper » :

Hérodiade, svelte en ses riches habits,
Portant sur un plat d'or constellé de rubis

¹⁶⁰ Théodore de Banville, *Les Cariatides*, dans Théodore de Banville, *Œuvres poétiques complètes*, t. I, textes établis et notés par Peter S. Hambly, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 539.

¹⁶¹ Théodore de Banville, « À une Muse folle », dans *Ibid.*, p. 290.

¹⁶² *Ibid.*, p. 539.

¹⁶³ Théodore de Banville, *Petites études. Mes souvenirs : Victor Hugo, Henri Heine, Théophile Gautier, Honoré de Balzac*, Paris, Charpentier, 1882, p. 439.

La tête de saint Jean Baptiste qui ruisselle,
 Nous résume très bien l'histoire universelle ;
 Car le sage est toujours celui qui, la voyant
 Sous les tissus vermeils et roses d'orient,
 Admire ses yeux noirs et les fleurs de l'étoffe¹⁶⁴.

Au lieu de faire un commentaire philologique et d'insister sur l'influence de Heine, il nous paraît plus important d'observer ce que ces vers des « Baisers de pierre » ont remplacé, et quel est le sens réel de cette variante apportée par Banville à la version de 1842 :

Les femmes, j'en suis sûr, auraient absous Judith
 Des ses petits péchés. – Mais Stéphen la maudit : (1857 : Prosper)
 C'était de mauvais goût. – Peut-être ai-je moi-même,
 Dans un de ces moments de souffrance suprême
 Où le cœur tout broyé saigne encore et s'émeut,
 Maudit une Judith qui s'appelaît Yseult !...
 Mais pourquoi réveiller ce souvenir stérile¹⁶⁵ ?

Dans la première édition, qui date de 1842, ainsi que dans la deuxième, qui date de 1857, les vers 531-540 de ce poème évoquaient la figure de Judith¹⁶⁶. Or, il importe de remarquer que mentionner Judith, à la place d'Hérodiade, ne modifiait en rien le sens de ce passage. En effet, cette autre coupeuse de têtes, bien que plus vertueuse dans la tradition biblique, pouvait être comparée à Hérodiade/Salomé, par « ses petits péchés ». Le vers de l'édition de 1842, où Banville déclare : « les femmes, j'en suis sûr, auraient absous Judith », montre que la modification de 1877 ne change pas le caractère de l'allusion, foncièrement misogyne, de Banville. En somme, le propos de Banville qui vise à dénoncer la méchanceté féminine reste inaltéré, peu importe qu'il soit le fait de Judith, d'Yseult — le « type suprême¹⁶⁷ » comme il le dit dans la préface de l'édition de 1842 des *Cariatides* — ou d'Hérodiade. Ce qui change, en fait, n'est que la source : par rapport à Hérodiade, la source est moins la Bible que l'*Atta Troll*¹⁶⁸.

De même, l'épigraphe d'une autre composition de Banville inspirée par la reine, le sonnet *Hérodiade*, paru pour la première fois dans *L'Artiste* le 17 août 1856¹⁶⁹ et puis

¹⁶⁴ Théodore de Banville, *Œuvres poétiques complètes*, t. I, textes établis et notés par Peter S. Hambly, *op. cit.*, p. 531.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 440.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 340.

¹⁶⁸ D'après Peter S. Hambly : « C'est l'*Atta Troll* de Heine qui imposa à l'attention de Banville la figure d'Hérodiade, en affirmant qu'après la décollation de Jean Baptiste, “elle se mit à pleurer, à se désespérer, et elle mourut dans un accès de folie amoureuse” (Chant XIX) » Note 531 dans *Ibid.*, p. 451.

¹⁶⁹ Voir Théodore de Banville, « Les Princesses [texte établi et noté par Eileen Souffrin-Le Breton] », dans *Œuvres poétiques complètes*, t. IV, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 534.

avec les autres poèmes du recueil en 1860¹⁷⁰, montre encore que la source de cette inspiration est le poème de Heine et non pas l'épisode évangélique.

Ses yeux sont transparents comme l'eau du Jourdain.
Elle a de lourds colliers et des pendants d'oreilles ;
Elle est plus douce à voir que le raisin des treilles,
Et la rose des bois a peur de son dédain.

Elle rit et folâtre avec un air badin,
Laisant de sa jeunesse éclater les merveilles.
Sa lèvre est écarlate, et ses dents sont pareilles
Pour la blancheur aux lys orgueilleux du jardin.

Voyez-la, voyez-la venir, la jeune reine !
Un petit page noir tient sa robe qui traîne
En flots voluptueux le long du corridor.

Sur ses doigts le rubis, le saphir, l'améthyste
Font resplendir leurs feux charmants : dans un plat d'or
Elle porte le chef sanglant de Jean Baptiste.

Encore une fois, plus que sur l'influence exercée par Heine sur Banville, notre attention porte sur l'éloignement des sources opérée par Banville. Notre hypothèse est confirmée par un autre sonnet, « La Danseuse », composé en 1870 et paru pour la première fois le 28 octobre 1875 dans *Les Rimes dorées*¹⁷¹, dédié cette fois à Henri Regnault et inspiré par le tableau, *Salomé*, que le peintre présenta au Salon de 1870. Pareillement, nous ne nous attardons pas sur la fascination que ce tableau exerça sur Banville¹⁷². En revanche, l'Hérodiade/Salomé de Banville évoque encore une fois un univers purement fictionnel, celui où « il semble que cette fillette n'ait qu'à laisser chanter sur elle et autour d'elle la symphonie jaune, couleur de la joie, qu'il a plu au peintre d'éveiller comme une divine musique¹⁷³ ».

Par ailleurs, on pourrait juger incontournable de s'attarder sur le concept de la femme que les représentations banvilliennes de la mère et de la fille laissent entrevoir. En effet, ces deux figures, comme du reste toutes les « Princesses¹⁷⁴ » de Banville, qu'elles proviennent des cultures chrétienne, païenne ou de l'histoire de l'Occident,

¹⁷⁰ Théodore de Banville, « Les Princesses », *L'Artiste*, 1^{er} octobre 1860, septième livraison, p. 162.

¹⁷¹ Dans Théodore de Banville, *Poésies de Théodore de Banville. Occidentales. Rimes dorées. Rondels*, Paris, Lemerre, 1875.

¹⁷² Comme le témoigne aussi l'article que Banville écrit à l'occasion de l'exposition des œuvres du peintre environ un an après sa mort à la bataille de Buzenval : Théodore de Banville, « Henri Regnault. Exposition de son œuvre aux Beaux-Arts », *Le National*, 29 mars 1872, n° 1146, p. 2.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Les Princesses* est un recueil de vingt sonnets paru chez Lemerre en 1874. Elles sont : Sémiramis, Pasiphaé, Omphale, Ariane, Médée, Thalestris, Antiope, Andromède, Hélène, La Reine de Saba, Cléopâtre, Hérodiade, Messaline, Marguerite d'Écosse, Marie Stuart, Marguerite de Navarre, Lucrece Borgia, La Princesse de Lamballe, Madame Tallien, La Princesse Borghèse.

incarnent « le pouvoir de fascination et phantasmatique qu'exerce la femme dans le cadre historique et symbolique¹⁷⁵ ». Cette figure mystérieuse, incompréhensible et terrifiante se présente, à la suite de l'Hérodiade de Heine, comme une interrogation vivante et elle adhère encore plus que la version allemande, aux projections de toute une époque. Sans aucun doute, en somme, l'attention que toute l'œuvre du collaborateur du *Parnasse contemporain*, poète, dramaturge et critique « au carrefour de toutes les voies du XIX^e siècle qu'elles soient esthétiques (Romantisme, Parnasse, Symbolisme), idéologiques (recueils sur la modernité du Second Empire, la guerre franco-prussienne...), génériques (poésie, théâtre, prose, œuvre journalistique)¹⁷⁶ », réserve à la femme, participe à la création du mythe littéraire de Salomé, en tant que *femme fatale*. Notre étude nous amène néanmoins à délaissier les fantaisies décadentes sur les femmes au profit d'une analyse de détail. Nous nous intéressons davantage à des points propres à l'imaginaire décadent, comme peuvent l'être les riches effets ou bien les bijoux d'Hérodiade/Salomé. Ceux-ci créent dans les vers de Banville une impression d'immatérialité du corps féminin, qui semble perdre toute dimension corporelle pour devenir évanescent et apparaître comme une représentation conceptuelle.

Le sonnet *Hérodiade* apporte, enfin, un dernier exemple de l'usage que Banville fait de l'Écriture. Il s'agit, là encore, d'un affranchissement par rapport au texte sacré qui va au-delà de ce que nous avons pu constater chez Heine et Sue. À travers les yeux d'Hérodiade « transparents comme l'eau du Jourdain », on peut lire l'idée d'un nouveau baptême. Hérodiade porte dans ses yeux l'eau sainte qui baptisa le Christ. Dans ce nouveau baptême est aussi en germe une nouvelle religion, dans laquelle la femme et la poésie seraient vouées au culte, sous l'égide d'une déesse de beauté.

...

Nous avons observé comment l'Hérodiade représentée par Banville paraît avoir pour modèle moins la Bible que des œuvres, comme le poème de Heine ou la Salomé de Regnault. Enfin, six ans avant la crise qui amènera Mallarmé à rechercher dans

¹⁷⁵ Philippe Andrès, *Théodore de Banville, op. cit.*, p. 210.

¹⁷⁶ Myriam Robic, « Théodore de Banville : maître, disciple ou passeur ? », art. cit., page consultée le 15 octobre 2012.

Hérodiade la Beauté¹⁷⁷ et à en faire « la figure par excellence de la poésie¹⁷⁸ », la représentation qu'en donne Banville n'en est pas moins fort éloignée de celle qui sera, pour Mallarmé, la source d'une révolution poétique et artistique. La métaphore qu'utilise Banville dans le sonnet *Hérodiade*, suggérant un nouveau baptême — bien qu'elle soit encore le signe d'une conception lyrique et romantique de la poésie — nous apparaît comme prophétique de la transformation radicale qui surviendra, à la fin du XIX^e siècle, dans les rapports de l'artiste à l'Écriture et à l'écriture.

1.1.4 Dans la parodie

Le processus de transformation d'Hérodiade/Salomé peut enfin prendre une toute autre dimension, lorsqu'elle se mâtime d'une dimension parodique. À cet effet, nous proposons de rapprocher l'ironie et les allusions dérisoires présentes dans *Atta Troll* — au moment notamment où Hérodiade apparaît — et l'ironie cryptique de la *Salomé* de Laforgue. La perspective des deux écrivains n'en est pas moins différente : Heine joue de la dérision pour capter l'attention de son lecteur quand Laforgue, tout au contraire, se montre moins soucieux de son public. Confronter ces deux types de dérision nous ramène à une réflexion sur la forme nouvelle de parodie que *Les Moralités légendaires* développent, et dont Salomé, comme nous le montrerons, est une figure emblématique.

Esprit dérisoire

Comme D. Grojnowski l'a observé, la parodie devient dans les sept contes des *Moralités légendaires*, « un genre parmi d'autres et qui en vaut un autre¹⁷⁹ » : la parodie chez Laforgue s'émancipe de l'objet qu'elle singe, pour être telle, et elle « devient le lieu d'une interrogation critique, qui offre la possibilité d'une expérimentation permanente¹⁸⁰ ». Au lieu d'attaquer des principes, cette parodie accomplit le passage à un degré supérieur de démystification. Au lieu de démystifier l'Écriture, elle démystifie, comme D. Grojnowski l'a montré, l'écriture¹⁸¹. Considérons, tout d'abord, l'esprit

¹⁷⁷ « Le sujet de mon œuvre est la Beauté, et le sujet apparent n'est qu'un prétexte pour aller vers Elle », Lettre à Villiers de l'Isle-Adam du 31 décembre 1865, Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 687.

¹⁷⁸ Bertrand Marchal, *Salomé*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁷⁹ Daniel Grojnowski, « Moralité légendaire », *op. cit.*, p. 66.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 67.

¹⁸¹ *Ibid.*

dérisoire de l'ouvrage de Heine. Cela nous sera utile pour comprendre l'originalité de Laforgue.

En 1893 Oscar Panizza compose *Das Liebeskonzil*¹⁸², une tragédie grotesque et anticatholique, qui valut à son auteur un an d'emprisonnement pour blasphème puis un exil en Suisse¹⁸³. Cette pièce mettait en scène une Salomé épouse du diable et porteuse de la syphilis dont elle contamine le Pape, puis toute la hiérarchie ecclésiastique. C'est au regard de cette pièce virulente et profondément blasphématoire qu'il faut, tout d'abord, lire et étudier le poème de Heine, qui apparaît à de nombreux égards, moins vénéneux que réfléchi. Celui-ci, du reste, ne suscita parmi ses contemporains que peu de contrariétés (comme ce fut le cas notamment d'Édouard Grenier), et attira plutôt la sympathie. Aucune institution ne lui fit d'ailleurs jamais reproche de ses fines provocations. Certes, Panizza et Heine se montrent, tous deux, critiques envers l'Église et envers l'apanage d'une interprétation institutionnalisée de l'Écriture. Chez Heine cependant, la volonté critique s'accompagne du désir de promouvoir un renouvellement touchant les idées ainsi que le moyen de les transmettre, et s'en prend ainsi à la langue. Grenier écrit à ce propos :

Il s'obstinait à vouloir faire passer dans le français des audaces de mots, des accouplements étranges que l'allemand peut se permettre. [...] Il s'en était fait un système, qu'il a exposé dans la préface de ses *Reisebilder*. Il prétend que c'est un moyen de rajeunir notre langue et d'étendre nos idées¹⁸⁴.

Pour comprendre le point de vue de Grenier, ainsi que l'originalité de Heine par rapport à la langue, nous apportons quelques exemples tirés de l'extrait que nous avons déjà analysé :

- « *glutenkranken Antlitz* » (« pâle et ardent visage ») : l'adjectif « *glutenkrank* » n'existe pas en allemand ; il s'agit d'un mot forgé par Heine. Ce néologisme dérive du substantif « *die Gluten* » et de l'adjectif « *krank* » et crée un effet de surprise, même si l'allemand pratique, certes, fréquemment ce type de

¹⁸² Longtemps interdit en Allemagne, cet ouvrage parut pour la première fois en français en 1964, avec le titre *Le Concile d'amour. Une tragédie céleste en cinq actes*.

¹⁸³ Après l'accusation de blasphème et l'intervention de la police qui, le 8 janvier 1895, après une critique dans le *Allgemeinen Zeitung*, s'empara de tous les exemplaires en vente en Allemagne, l'affaire Panizza se transforma en un procès politique contre les « Modernes ». Au cours du procès, qui se déroula à Munich le 30 avril 1895, Panizza prit le parti de la liberté de la littérature (voir à ce propos le procès rapporté dans Oskar Panizza, *Le Concile d'amour, Une tragédie céleste en cinq actes* suivie de son dossier de censure, quatrième édition revue et augmentée d'après le texte original de 1867, préface d'André Breton et traduction de Jean Bréjoux, traduit par Jean Bréjoux, Marseille, Agone, 2008).

¹⁸⁴ Édouard Grenier, *Souvenirs littéraires, op. cit.*, p. 58.

construction lexicale. À cela s'ajoute le fait que cet, adjectif forgé se réfère à « Antlitz », créant une image pour le moins singulière.

- « Liljennäschen » (« un nez de lis ») : il s'agit là encore d'un néologisme, résultant de l'association du substantif « Lilie » et du diminutif « Näschen », créant un mot et une image aussi singuliers que mémorables ;
- « Und die Glieder schlank und kühlilig/ Wie die Palme der Oase » (« les membres souples et frais comme un palmier dans une oasis ») : « kühlilig » est un adjectif très rarement usité dans cette forme, et son association avec « Glieder » est plus qu'inhabituelle ;
- « liebliche Gespenst » (« le spectre adorable ») : il ne s'agit pas dans ce cas d'un néologisme mais d'une combinaison de mots contradictoires, formant ainsi un oxymore.

Heine se défend vis-à-vis de ceux qui l'accusent de n'être qu'un railleur et loin de renier sa foi, fait une claire distinction entre ce qui relève de l'ironie — qu'il met au service de l'esthétique — et les idéaux qu'il critique ou qu'il défend :

Tu mens, Brutus, tu mens, Cassius, tu mens aussi, Asinius, quand vous prétendez que ma raillerie atteint ces idées qui sont le plus précieux héritage de l'humanité, et pour lesquelles j'ai moi-même tant combattu et souffert ! Non, si le rire saisit irrésistiblement le poète, c'est quand il compare ces idées, qui planent devant lui dans toute leur grandeur et leur clarté splendide, avec les formes lourdes et grossières dont les affublent ses contemporains tudesques : il raille alors, pour ainsi dire, la peau d'ours temporelle de ces idées. Il y a des miroirs dont la glace est taillée à facettes si obliques, qu'Apollon même y serait une caricature. Nous rions alors de la caricature et non pas du dieu¹⁸⁵.

Nous pouvons bien souligner, avec Antoine Compagnon, que « bien sûr, le blasphème et la satire ne sont pas l'apanage de l'Europe. [...] Mais la petite différence est d'en faire un art, c'est-à-dire d'y attacher un plaisir esthétique, ou encore de passer de la fête carnavalesque à la littérature¹⁸⁶ ».

En effet, si Heine est original dans l'usage qu'il fait de la langue, il l'est moins dans son attitude railleuse : « on trouve dans quantités de cultures des contes et récits mettant en scène le personnage du Fourbe ou du Tricheur — le *Trickster* des anthropologues —, le plus célèbre d'entre eux étant Renart, le héros du cycle médiéval qui porte son nom. Ce héros de la parodie primitive transgresse l'ordre social et

¹⁸⁵ Heinrich Heine, « Atta Troll. Rêve d'une nuit d'été », *op. cit.*, p. 974.

¹⁸⁶ Antoine Compagnon, « Le Blasphème. L'Art du rire », dans Antoine Compagnon et Jacques Seebacher (dir.), *L'Esprit de l'Europe*, t. III, Paris, Flammarion, 1993, p. 40.

religieux, met en cause les valeurs de la convention et du sens commun, fait preuve de cynisme et de pragmatisme, mais son rôle est double : il résout le conflit de l'homme et de la société, ou console de ce conflit, en même temps qu'il le parodie. Ainsi la littérature opère une catharsis : le rire résulte d'une supériorité, réelle ou fictionnelle, en même temps qu'il provoque une libération¹⁸⁷ ». Nouveau Renart, le poète du XIX^e siècle incarne, lui aussi, comme le personnage légendaire, l'éternel paradoxe qui se cache derrière le blasphème. Ensuite, le blasphème n'est qu'une forme du caractère dérisoire des vers heiniens. Les traits de ce Renart moderne ne s'en prennent pas qu'à la morale biblique. On peut ainsi prendre l'exemple de l'esprit de dérision avec lequel Heine reprend l'idéal romantique de la femme et de l'amour. Si la fascination de l'Orient semble sincère, le charme d'Hérodiade disparaît tout à coup lorsque la reine, capricieuse et enfantine, en riant, lance la tête de Jean comme si elle était un ballon. De même, à côté du blasphème qu'il y a dans l'idée du saint amant, l'interrogation, qui peut paraître sérieuse, sur la nature angélique ou diabolique d'Hérodiade suscite assez rapidement le rire lorsqu'on lit que cette femme devait être « un peu fâchée » contre son amant. Ensuite, le thème romantique de la folie amoureuse est décliné par Heine de manière paradoxale lorsqu'il suggère — comme s'il s'agissait d'un truisme — que la décollation de Jean n'est que l'évidente conséquence de l'amour d'une femme. Ces exemples laissent à deviner, d'ailleurs, une autre cible de la raillerie de Heine. S'il y a une évidente prise de distance avec les thèmes romantiques, un regard moqueur, pas moins subtil et original, ne semble pas épargner les idées misogynes de son époque lorsqu'il est dit qu'Hérodiade « par un étrange caprice de femme » joue avec la tête de Jean Baptiste comme avec un ballon.

Comme on a pu le voir, Heine met sur un même plan des sources d'inspiration provenant de mythologies diverses : gréco-latine, populaire et chrétienne ; c'est donc l'occasion de porter un regard corrosif sur autant d'objets : qu'il s'agisse par exemple des préjugés de l'Église, dans le personnage de Jean Baptiste, des idéaux romantiques et de la conception de la femme comme une créature perverse et cruelle. Heine s'adresse en outre, tout au long du poème, au lecteur et dans l'extrait que nous étudions, il le consulte : « et la troisième femme qui émut si profondément ton cœur, était-ce un démon comme les deux autres figures ? » ou bien : « l'amour n'est-il pas une folie ? ». Le poète cherche activement à conquérir son lectorat, tout en restant narrateur et personnage de

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 41.

l'histoire : « Aime-moi et sois à moi, belle Hérodiade ! Aime-moi et sois à moi ! Jette au loin ton plat et la tête sanglante du saint qui ne sut pas t'apprécier. Je suis si bien le chevalier qu'il te faut ! ». Le jeu de dérision auquel s'adonne Heine touche ainsi tout à la fois l'interprétation des sujets sacrés, la conception de l'amour ou la représentation de la femme et a un caractère fortement référentiel.

Une dérision autoréférentielle

La dérision de Laforgue est quant à elle autoréférentielle. La nature de sa parodie est différente, elle ne vise pas principalement à affecter des modèles, « elle devient une parole qui peut se suffire à elle-même, déterminer de manière autonome les règles de son fonctionnement, légitimer son existence sans la caution d'un répondant¹⁸⁸ ». Or, si *Salomé* est le conte des *Moralités légendaires* qui, en 1886, « est le plus représentatif d'une époque¹⁸⁹ », nous pouvons soutenir que la *Salomé* de Laforgue est l'emblème d'une nouvelle forme de parodie, où la seule vérité qui demeure est celle de l'écriture, tout autant qu'elle est l'emblème d'une nouvelle étape dans le parcours d'autonomisation que nous traçons. Comme c'était le cas chez Banville, la *Salomé* de Laforgue marque non seulement une distance moins avec des sources littéraires bien plus mineures que les Écritures et contemporaines mais « la petite vocératrice¹⁹⁰ », et tout le conte qui lui est consacré, pourrait fort bien exister sans le personnage dont elle est une doublure : la *Salomé* de Flaubert. Or, bien que la parodie de Laforgue joue avec un certain nombre d'intertextes récents, il est possible de faire une lecture synoptique, entre *Salomé* et *Hérodiades*. Toutefois approfondir cette piste intertextuelle nous éloignerait par trop de notre démonstration ; aussi nous limitons-nous à rappeler que le principal intertexte de la célèbre et première description en littérature de la danse de *Salomé* est le passage que les critiques appellent « le vocero¹⁹¹ ». Si chez Flaubert, conformément à la tradition, *Salomé* est une danseuse, Laforgue en fait une parleuse. Et si le *vocéro* correspond strictement dans le découpage

¹⁸⁸ Daniel Grojnowski, « Moralité légendaire », art. cit., p. 66.

¹⁸⁹ Daniel Grojnowski et Henri Scepti, « Présentation », dans Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2000, p. 22.

¹⁹⁰ Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par Maryke de Courten, Jean-Louis Debauve, Pierre-Olivier Walzer, avec la collaboration de David Arkell, t. II, Lausanne, L'Âge d'homme, 1995, p. 445.

¹⁹¹ Puisque *Salomé* est dite « la petite vocératrice ». « En Corse, le *vocéro* est un chant funèbre improvisé » (D. Grojnowski et H. Scepti, éd. cit., 2000, p. 242), importé récemment en France par Méricmé (séminaire de Bertrand Marchal du 5 décembre 2012).

du conte à la danse de Salomé, il est aussi une variation sur la danse de Salomé, car ce discours est une sorte de danse avec les mots. Par son discours, Salomé parvient à ses fins et obtient la tête de Iokanaan avec l'approbation des convives. Son discours est saturé de figures rhétoriques, qui peuvent, elles-mêmes, être prises pour une métaphore des figures que l'on retrouve dans une danse. Certaines sont faciles à saisir, d'autres moins, certaines jouent sur des clichés de langue ou sur des formules stéréotypées, d'autres jouent sur des allusions littéraires et culturelles et, parfois aussi sur l'évocation de faits d'actualités de la seconde moitié des années 1880.

Dans leur édition des *Moralités légendaires*, D. Grojnowski et H. Scepi notent plusieurs références intertextuelles : Laforgue trouve inspiration auprès des œuvres de Heine, de Massenet, Moreau et Huysmans, de Mallarmé mais aussi et notamment chez Flaubert¹⁹² (non seulement dans *Hérodias* mais aussi dans *Salammbô*). Notons qu'il s'inspire également des *Évangiles*, des formules de la liturgie chrétienne, de Molière¹⁹³, de la philosophie (Hegel, Schopenhauer et Hartmann) mais aussi de lui-même (par l'évocation de *L'Aquarium*¹⁹⁴). Enfin, il y a des références à des événements plus ou moins récents comme par exemple le fait que Salomé soit dénommée « la petite Immaculée Conception¹⁹⁵ » ou le fait que le proverbe en épigraphe vient d'Annam alors que « l'Annam et le Tonkin, depuis la défaite provisoire de la France, en 1885, sont d'actualité¹⁹⁶ ».

Toutefois, au-delà d'une intertextualité qu'un travail de recherche approfondi enrichirait certainement, il nous importe de souligner un autre aspect. Si, en effet, on peut considérer *Salomé*, comme les autres *Moralités Légendaires*, comme un récit au second degré, il n'y a pas pour autant « de rapport privilégié entre le parodiant et le parodié¹⁹⁷ », y compris par rapport à l'œuvre de Flaubert, qui est principalement parodiée. Les jeux des allusions, leur complexité touchant plusieurs niveaux et leur

¹⁹² Daniel Grojnowski et Henri Scepi, « Présentation », art. cit., p. 22-27.

¹⁹³ La première partie du vocero se termine avec un emprunt à Molière : « Et vous, fatals Jourdain, Ganges baptismaux, courants sidéraux insubmersibles, cosmogonies de Maman ! lavez-vous, à l'entrée, de la tache plus ou moins originelle du Systématique ; que nous soyons d'avance mâchés en charpie pour la Grande Vertu Curative (disons palliative) qui raccommode les accrocs des prairies, des épidermes, etc. — Quia est in ea virtus dormitiva. — Va... ». « Quia est in eo / Virtus dormitiva » se trouve dans *Le malade imaginaire* (Troisième intermède). Il s'agit d'un argument fallacieux, voire tautologique, du Bachelier en réponse à la question portant sur la vertu somnifère de l'opium.

¹⁹⁴ Poème en prose paru dans *La Vogue*, n° 6, 29 mai-3 juin 1886.

¹⁹⁵ Ce Dogme de l'Église catholique fut défini par le pape Pie IX dans la bulle *Ineffabilis Deus* le 8 décembre 1854.

¹⁹⁶ Daniel Grojnowski et Henri Scepi, « Présentation », art. cit., p. 238.

¹⁹⁷ Daniel Grojnowski, « Moralité légendaire », art. cit., p. 67.

nature cryptique deviennent plus importants que les objets parodiés. D'ailleurs, pour ne donner qu'un exemple, si Hérode Antipas devient, dans le récit de Laforgue, Émeraude Archetypas, c'est bien que nous évoluons dans un univers d'archétypes, où la réalité demeure secondaire.

D. Grojnowski distingue dans les *Moralités* trois niveaux de production parodique¹⁹⁸ (un niveau référentiel, un niveau concernant le mode de la narration, un niveau des unités minimales) et soutient que l'écriture de Laforgue opère pareillement sur ces trois niveaux, tout en les mettant en cause puisque aucun de ceux-ci ne respecte les enjeux de la parodie traditionnelle. Dans *Salomé*, par exemple, les allusions sont souvent de complexes allusions à tiroir car elles renvoient à plusieurs univers référentiels (littéraires, philosophiques, de l'actualité etc.) ; le sujet de l'énonciation change et le texte est saturé de néologismes ou d'accotements lexicaux hermétiques (tels que, par exemple, l'« Ordonnateur-des-mille-riens¹⁹⁹ », l'« Air omniversel²⁰⁰ » ou les « théosophes hydrocéphales²⁰¹ »). Le lecteur se trouve désorienté et il ne distingue pas immédiatement l'objet parodié et le sens d'une dérision qui n'en est pas moins perçue. L'impossibilité de définir l'objet parodié, comme on peut le faire par exemple avec l'œuvre de Heine, implique que la parodie n'a pas d'autre fin qu'elle-même. Quelques années après les théories sur l'art pur et les œuvres autotéliques, Laforgue s'inscrit dans un sillon autoréférentiel, qui prend l'objet littéraire de la parodie comme fin en soi.

Si on a pu écrire qu'avec Laforgue « s'achève une époque car une œuvre comme *Salomé* qui tourne en dérision le réalisme historique d'un Flaubert, signifie qu'un mode de narration est à jamais révolu²⁰² », naît aussi avec lui une nouvelle manière de penser la parodie. « Il use de poncifs littéraires, les assimile et les met au compte de l'émotion personnelle. Il puise à toutes les sources : sciences naturelles et médicales, références littéraires et culturelles, vocabulaire philosophique et religieux, proverbes et clichés, langue argotique ou populaire, créant ainsi un type nouveau de poésie²⁰³ ». Ezra Pound a distingué, à propos de l'écriture de Laforgue, trois niveaux expressifs susceptibles de

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par Maryke de Courten, Jean-Louis Debaube, Pierre-Olivier Walzer, avec la collaboration de David Arkell, t. II, *op. cit.*, p. 435.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 444.

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par Jean-Louis Debaube, Daniel Grojnowski, Pascal Pia et Pierre-Olivier Walzer avec la collaboration de David Arkell et Maryke de Courten, t. I, Lausanne, L'Âge d'homme, 1986, p. 79.

²⁰³ *Ibid.*

soustraire les mots à leur fonctionnalité significative directe et transitive : la mélopée, la phanopée et la logopée²⁰⁴. Il a aussi pu observer que « bien que de nombreux poètes dont Heine, aient pressenti quel parti pouvait être tiré de ces jeux allusifs, Laforgue fut [...] l'inventeur de cette poésie saturée de références et de connotations²⁰⁵ ». La parodie, dans un texte comme *Salomé*, refuse de signifier, d'être un moyen au service d'une fin, car elle s'exprime par une écriture qui se prend elle-même pour objet et pour fin. Dans ce jeu, Laforgue excelle.

Prenons les exemples du vocéro et du plagiat : ainsi que l'a montré Bertrand Marchal au cours d'un séminaire tenu en Sorbonne²⁰⁶, le « garulement mystique²⁰⁷ » de *Salomé* est un bavardage mais il désigne aussi un bavardage spécifique dans la mesure où *garruler* désigne aussi le cri du geai. *Salomé* serait alors assimilée à un geai, en préférant son discours. Mais en outre, elle est vêtue d'un habit en plumes de paon, ce qui n'est pas sans rappeler la fable de La Fontaine où le geai apparaît comme un usurpateur, comme celui qui se fait passer pour un autre : il est, pour reprendre le terme même de La Fontaine, un plagiaire²⁰⁸. Comme on l'a déjà observé, le vocéro est un plagiat de la danse de *Salomé* décrite par Flaubert. La question du plagiat se trouve donc au cœur de *Salomé*, qui plagie *Hérodiade*. Il s'agit, de surcroît, d'une allusion métagénétique, même à l'époque de Laforgue et du Chat Noir, époque au cours de laquelle plagiat et dérision étaient à la mode dans les cercles décadents. En effet, Laforgue fait le choix d'être hermétique, pour gagner en originalité²⁰⁹, à un moment où l'hermétisme aussi est à la mode. Mais, l'hermétisme de Laforgue fait lui aussi l'objet d'une auto-parodie car sa propre *Salomé* est « *hermétiquement* emmousselinée d'arachnéenne jonquille²¹⁰ », et il n'y a pas que son habit qui est hermétique : on passe de manière synecdochique du personnage au titre du conte, du vêtement au contenant,

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ Séminaire du 5 décembre 2012.

²⁰⁷ Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par Maryke de Courten, Jean-Louis Debaube, Pierre-Olivier Walzer, avec la collaboration de David Arkell, t. II, *op. cit.*, p. 444.

²⁰⁸ « Un Paon muait ; un Geai prit son plumage ; / Puis après se l'accommoda ; / Puis parmi d'autres Paons tout fier se panada, / Croyant être un beau personnage. / Quelqu'un le reconnut ; il se vit bafoué, / Berné, sifflé, moqué, joué ; / Et par Messieurs les Paons plumé d'étrange sorte ; / Même vers ses pareils s'étant réfugié, / Il fut par eux mis à la porte. / Il est assez de geais à deux pieds comme lui, / Qui se parent souvent des dépouilles d'autrui, / Et que l'on nomme plagiaires. / Je m'en tais ; et ne veux leur causer nul ennui ; / Ce ne sont pas là mes affaires », Jean de La Fontaine, « Le Geai paré des plumes du Paon », dans *Fables*, Livre IV, 9.

²⁰⁹ Dans la lettre à M. Laforgue du 14 mai 1883, dans Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 821, Laforgue affirmait de vouloir « faire de l'original à tout prix ».

²¹⁰ Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par Maryke de Courten, Jean-Louis Debaube, Pierre-Olivier Walzer, avec la collaboration de David Arkell, t. II, *op. cit.*, p. 437.

de Salomé à *Salomé*. Aussi *Salomé* est elle-même hermétique. Une Salomé plagiaire et hermétique — comme hermétiques avaient été l'*Hérodiade* et l'Hérodiade de Mallarmé— est donc une figure centrale de la poétique de Laforgue.

Ainsi comme le font Baudelaire et la religion chrétienne dans l'expression « *Tædium laudamus*²¹¹ » joué par l'orgue, la parodie résonne dans toute la *Moralité*, de manière plus ou moins diffuse, par une pluralité d'échos, comme l'air d'une composition musicale.

Et pourtant, au travers de cet autotélisme, qui en général est le signe de la modernité littéraire et artistique, le jeu vertueux des allusions n'est pas complètement étranger à une pensée et à une esthétique. Il ne s'agit pas dans l'écriture de Laforgue d'une utilisation de mots qui renverrait à un pur jeu du langage. Laforgue et son écriture ont en effet épousé une conception, philosophique et existentielle, qui émerge dans le texte que nous étudions.

Deux horizons de la parodie

Laforgue a notamment fait sienne la philosophie d'Eduard von Hartmann, philosophe aujourd'hui oublié auteur en 1869 de *Die Philosophie des Unbewussten*, traduit en français en 1877 avec le titre *La Philosophie de l'inconscient* qui, en revanche, eut un vrai retentissement à l'époque. Dans cette œuvre, Hartmann, élève de Schopenhauer, postulait l'existence de l'inconscient psychique. Or, dans toute l'œuvre de Laforgue, les allusions à cette philosophie, ainsi qu'à la pensée de Schopenhauer — dont on sait par ailleurs quelle fut, à l'époque, l'influence sur les artistes de ses maximes et fragments²¹² —, sont constantes.

Comme l'a montré B. Marchal, *La Philosophie de l'inconscient* s'impose comme une sorte de Bible philosophique pour Laforgue. Notons toutefois au préalable que l'inconscient au sens où l'entend Hartman n'a rien à voir ou presque avec le concept que l'on utilise fréquemment aujourd'hui, et demeure très éloigné des réflexions de Freud à ce sujet. En effet, Hartmann, qui recherchait comme

²¹¹ *Ibid.*, p. 436. Le néologisme de Laforgue renvoie au « *taedium vitae* » baudelairien (séminaire de B. Marchal du 5 décembre 2012) et à la formule liturgique « *te Deum laudamus* » (Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, édition établie, présentée et annotée par Daniel Grojnowski et Henri Scépi, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2000, p. 239).

²¹² *Le Monde comme volonté et représentation* fut traduit en français pour la première fois en 1886, lorsque Laforgue meurt en 1887.

Schopenhauer une manière de concilier pensée occidentale et pensée orientale, cherchait aussi à faire la synthèse de toute la philosophie, et notamment la philosophie de l'idée de Hegel et la philosophie de la volonté de Schopenhauer. Aussi l'inconscient qu'il conçoit est-il omniscient comme peut l'être l'idée hegelienne, et puissant comme l'est la volonté schopenhauerienne. Si, en principe, l'inconscient est individualisé, Hartmann fait de l'individualisation une illusion dont *Maya* est la figure. L'inconscient, à ses yeux, est une substance, dont la finalité est la reproduction de l'espèce ; il constitue la seule réalité, tandis que l'individu reste une illusion, comme sont illusoire toute croyance et tout principe qui se donne comme une singularité. La seule réalité tangible est donc à chercher dans l'inconscient qui, par sa puissance, permet la vie. Chez Hartmann, l'inconscient est partout, jusque dans la religion : l'inconscient est l'Un-Tout, qui est pour Hartmann le Dieu véritable. Si l'on suit cette logique, toute mystique est comprise comme la fusion de l'Un dans le Tout car toutes les activités humaines relèvent d'un même désir profond, qui est le désir d'infini. Ce désir serait donc le fond de toute mystique.

Laforgue, qui s'est converti au cours de sa vie à ce mysticisme hartmannien, aspire à se fondre dans cet inconscient collectif qui est, pour l'homme, la seule libération possible de sa conscience individuelle et illusoire. La seule manière de réaliser cette fusion consisterait donc à se débarrasser de sa propre conscience par le suicide ; désillusionné, Laforgue fit néanmoins le choix de la vie, laquelle fut d'ailleurs brève, puisqu'il mourut à vingt-sept ans, dans l'attente de cette souhaitable et inévitable libération, en faisant de cette condition, à la manière du sage de Paris²¹³, un jeu.

Le rapport que Laforgue entretient avec la langue doit donc être inscrit dans cette perspective : ses allusions hermétiques et ses inventions cryptiques doivent être comprises comme le choix de jouer, avec virtuosité, avec les mots et leur signification que l'on sait pourtant illusoire mais que, bien que désillusionné, on ne peut pas refuser en tant qu'êtres humains. Laforgue restera, sa courte vie durant, hartmannien.

Il connaissait et appréciait beaucoup Heine, comme Banville, et notamment sa raillerie « de génie ». Ainsi dans une des *Complaintes*, *Épicurésisme* :

[...] Asseyons-nous. Je prends
Sainte-Beuve et Théo, Banville et Baudelaire,
Leconte, Heine, enfin, qu'aux plus grands je préfère.

²¹³ Jules Laforgue, « Complainte du sage de Paris », dans Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 617-620.

« Ce bouffon de génie », a dit Schopenhauer,
Qui sanglote et sourit, mais d'un sourire amer !²¹⁴

Cet extrait nous intéresse moins parce qu'il est l'un des témoignages de l'admiration de Laforgue pour Heine, que pour le fait qu'il nous permet de sonder la différence qui est à la base de la « bouffonnerie » des deux écrivains.

Laforgue considère comme « amer » le sourire de Heine car il voit toute la futilité de ses combats. Heine lutte pour l'émancipation de l'art et de l'écriture mais ne discute pas de l'existence des principes. En effet, l'esprit critique et railleur de Heine est légitimé par la valeur qu'il accorde aux objets de son sarcasme. En revanche, Laforgue voit dans tout principe, qu'il s'agisse de l'amour ou de la religion, un leurre et sa seule foi est vouée à l'inconscient. Pour Laforgue, la recherche esthétique ne représente que le choix de rendre plus agréable le chemin vers le seul endroit qu'il est souhaitable de rejoindre : l'oubli éternel de soi, le nirvana que seulement la fin de la vie peut apporter. Mais, plutôt de faire le choix du suicide, il ne refuse pas le jeu, l'ironie et une vie vécue « à la bonne franquette²¹⁵ » dans l'attente de la seule libération possible, la mort. Laforgue ne peut pas partager l'enthousiasme de Heine pour la critique des vieux principes et la lutte pour l'introduction d'un renouvellement des idées traditionnelles liées aux pouvoirs institutionnalisés, car il ne croit en aucun principe, et fait de tout principe une illusion. Seule, en fin de compte, la recherche de l'originalité les réunit réellement.

Ainsi, tandis qu'Hérodiade permet à Heine de critiquer les préjugés de l'Église, la Salomé de Laforgue est une figure de l'inconscient hartmannien. Des références à cette pensée sont dissimulées dans de nombreuses formules et expressions tout au long du conte. Le « *Tædium laudamus* », par exemple, que l'on a déjà cité, évoque aussi bien Baudelaire qu'une traditionnelle pensée religieuse, mais également un ennui qui renvoie lui aussi à la philosophie de Schopenhauer et de Hartmann. Et lorsque trois clowns jouent « l'Idée, la Volonté, l'Inconscient²¹⁶ », on reconnaît une évidente allusion aux trois principes philosophiques de Hegel, Schopenhauer et Hartmann. La désignation de Salomé comme « Immaculée conception » n'est pas une simple allusion à un dogme, tout récemment proclamé. En effet, si l'immaculée conception est une grâce divine qui annonçait que la Vierge Marie était née en dehors du péché originel et donc qu'elle était

²¹⁴ *Ibid.*, p. 235.

²¹⁵ Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par Maryke de Courten, Jean-Louis Debauve, Pierre-Olivier Walzer, avec la collaboration de David Arkell, t. II, *op. cit.*, p. 447.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 441.

sans tache, chez Laforgue, pour qui la tache originelle est à chercher du côté de la pensée et de la conscience, Salomé échappe à cette tache-ci, à la tare de la pensée qui nous pousse à croire qu'on peut produire des discours signifiants. Puisque Salomé a reçu non pas la grâce divine mais la grâce de l'inconscient, elle peut produire un discours qui apparaît comme inconscient et qui donne une impression d'improvisation. En outre, Salomé avait été dite aussi « le petit Messie à matrice²¹⁷ », ce qui nous permet de lui reconnaître une dimension messianique, christique, sauf qu'elle est un messie au féminin. Salomé apporterait ainsi un nouvel Évangile, une autre Nouvelle qui serait celle de l'Inconscient²¹⁸. D'ailleurs, dans la logique de Salomé, qui est aussi celle de Laforgue, il n'y a pas d'au-delà, il n'y a que l'Un-Tout. Le vocéro, se faisant passer pour un discours de l'inconscient, est en revanche extrêmement concerté et manifestement inspiré par la philosophie de Hartmann.

Si une analyse détaillée du vocéro nous éloignerait de notre propos, une dernière remarque, sur la fin du discours de Salomé, suffit à justifier notre lecture du texte.

Ça s'avance par stances, dans les salves des valves, en luxures sans césures ;
 en surplus appâlis, qu'on abdique vers l'oblique des dérives primitives ; tout
 s'étire ; hors du Moi !
 — (Peux pas dire que j'en sois²¹⁹)

Ainsi que D. Grojnowski et H. Scepi l'ont remarqué : « Le dernier développement de Salomé (la “chute” ou la “culbute” de son monologue) emprunte la forme d'un petit poème de trois et deux puis de trois syllabes, aux rimes plates, se terminant par un quatrain aux rimes croisées²²⁰ ». On pourrait en effet disposer cette dernière partie verticalement comme un poème. Peut-être plus que dans le reste du discours, dans cette dernière partie il y a un abandon total de la pensée pour une pure improvisation verbale. Le vocéro est, en effet, l'illustration de ce que pourrait être une poésie de l'inconscient, il est performatif : Salomé réalise la plongée dans l'inconscient. Mais, ainsi que l'a montré B. Marchal²²¹, si « Tout s'étire hors de Moi ! » dénote un véritable abandon à l'inconscient, le dernier « vers » : « Peux pas dire que j'en sois » sert à dire que l'on ne se situe pas vraiment dans une logique de

²¹⁷ *Ibid.*, p. 443.

²¹⁸ Hartmann écrira d'ailleurs un autre ouvrage : *La Religion de l'avenir*. (Séminaire de B. Marchal du 12 décembre 2012).

²¹⁹ Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par Maryke de Courten, Jean-Louis Debauxe, Pierre-Olivier Walzer, avec la collaboration de David Arkell, t. II, *op. cit.*, p. 445.

²²⁰ Jules Laforgues, *Moralités légendaires*, *op. cit.*, p. 242.

²²¹ Séminaire du 12 décembre 2012.

l'inconscient. Aucun être humain vivant ne peut s'empêcher d'avoir une conscience. Par cette manière de clin d'œil, Salomé/Laforgue nous dit qu'il faut un peu de conscience pour produire un effet d'inconscience. Salomé/Laforgue finit ainsi par parodier aussi le discours de l'inconscient. Comme il y a forcément la pensée d'un « Moi », il ne reste à l'écrivain qu'à déguiser sa Salomé, lui-même et son écriture, ainsi que l'Idée, la Volonté et l'Inconscient, en « clowns²²² ». Mais, la parodie de Laforgue n'opère aucune catharsis, comme pouvait le faire celle de Heine — ou comme toute parodie en général est censée le faire selon A. Compagnon — car la seule libération possible pour cet écrivain consiste en un oubli total et éternel de soi-même. Laforgue, qui reconnaît qu'il faut malgré tout s'abandonner au petit bonheur des mots, nous offre la parodie de cette catharsis.

...

Nous avons vu comment les Hérodiade/Salomé conçue par Heine et Panizza apportent, toutes les deux, une critique envers l'Église et envers l'apanage d'une interprétation institutionnalisée de l'Écriture. Pourtant, si la pièce de Panizza n'apparaît que profondément blasphématoire, chez Heine la volonté critique aspire également à promouvoir un renouvellement des idées ainsi que du moyen de les transmettre. Enfin, l'esprit dérisoire de Heine, par un transgression des conventions culturelles et religieuses, opère une catharsis.

En revanche, la Salomé de Laforgue, qui parodie notamment la Salomé représentée par Flaubert, n'a pas au fond les cibles traditionnelles de la parodie a. Le parodiant ne se situe pas dans une position plus élevée que celle du parodié : la parodie n'a pas d'autre fin qu'elle-même. L'écriture devient chez Laforgue un espace à consacrer aux jeux de mots ou à suggérer le seul principe existant qui puisse tout de même se réaliser. Pour cette raison, la parodie de Laforgue se distingue nettement des autres parodies, comme de celle de Heine, car elle ne porte pas sur un seul adversaire, elle touche en revanche toute une culture. Chez Laforgue, puisque la seule réalité est le tout et tout le reste est illusion, si la conscience individuelle, et avec elle l'écriture, a l'illusion d'une autonomie cela n'est qu'une illusion.

²²² Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par Maryke de Courten, Jean-Louis Debaube, Pierre-Olivier Walzer, avec la collaboration de David Arkell, t. II, *op. cit.*, p. 441.

Ainsi, « sans avoir l'air d'y toucher les *Moralités* participent, au même titre que d'autres œuvres de crise (des *Chants de Maldoror* aux *Impressions d'Afrique*, d'*À rebours* au *Coup de dés*) à l'orchestration d'une rupture²²³ » ; nous nous proposons d'étudier les conséquences de cette rupture par le biais des représentations de la décollation de Jean Baptiste, dans la deuxième partie de notre travail.



Autonomisation d'Hérodiade/Salomé

La figure d'Hérodiade/Salomé s'autonomise graduellement des sources. Ainsi, tout d'abord, nous nous sommes attardée sur les circonstances de son autonomisation à l'égard des sources. Une véritable autonomisation d'Hérodiade/Salomé par rapport à celles-ci trouve son origine au XIX^e siècle. Cette autonomisation s'est réalisée par la voie d'une réaction à l'autorité du texte sacré et s'est nourrie des images provenant d'un folklore païen, ancien ou national. Par l'observation plus approfondie des textes qui ont particulièrement investi cette figure de nouvelles significations symboliques, nous avons considéré un cas, celui de Banville, qui nous apparaît comme prophétique d'une nouvelle connotation d'Hérodiade/Salomé comme figure de la beauté moderne de l'art. Ce n'est d'ailleurs qu'après ce passage que Salomé pourra apparaître comme une figure emblématique de la parodie dans les pages que Laforgue lui a consacré et dans de nombreuses oeuvres que nous examinerons dans la deuxième partie de notre travail.

²²³ Daniel Grojnowski, « Moralité légendaire », *op. cit.*, p. 69.

1.2 Jean Baptiste : de Figure comme prophétie en acte à une profusion de figures

Et d'ailleurs ceux qui se complaisent à déchiffrer l'étrange palimpseste qui est la littérature moderne n'y découvrent-ils pas à chaque moment la trace de ce que la religion a écrit dans l'âme de notre race ?
Paul Bourget¹

À la manière de ce que nous avons pu voir, par le biais de quelques exemples, à propos du passage de la figure d'Hérodiade/Salomé de l'Écriture à l'écriture, nous entendons suivre à présent la figure de Jean Baptiste dans son émancipation par rapport au Texte Sacré. Il existe, cependant, une différence notable entre ces deux trajectoires. Hérodiade/Salomé s'autonomise par rapport à ses sources et devient, pendant une période qui court environ de 1870 à 1914, un mythe artistique et littéraire. Cette période coïncide avec une production exceptionnelle d'ouvrages inspirés par la danseuse.

Si Jean Baptiste connaît un processus d'autonomisation comparable par rapport à ses sources, il n'a cependant jamais été considéré comme un mythe². Si effectivement, à l'époque moderne, le précurseur est l'objet d'investissements de sens idiosyncrasiques et subjectifs dans le monde des représentations, il est difficile de définir précisément le moment où la figure du dernier des prophètes s'affranchit de sa fonction traditionnelle. La présence de Jean Baptiste dans le monde de la fiction est la conséquence d'une évolution bien plus complexe que celle d'Hérodiade/Salomé. Si, dans les sources bibliques, il est possible de le rapprocher de Jésus, d'Élie ou bien encore d'Hérode, ses représentations modernes recèlent souvent des implications biographiques de la part des auteurs mêmes. Pour se faire une idée du traitement que ce personnage a subi dans l'univers artistique et littéraire, on peut le comparer — en utilisant une métaphore empruntée au règne animal, évidemment dépourvue de toute signification théologique — à un bernard l'ermite : ses traits, hérités de la Bible, se muent en une manière de carapace qui se remplit, par la suite, de contenus différents, à la guise de chaque auteur. Des interprétations subjectives et des interprétations plus

¹ Paul Bourget, *Nouveaux Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemarre, 1886, p. 278.

² Dans le *Dictionnaire des mythes littéraires* de Pierre Brunel, par exemple, seule une entrée est consacrée à « Salomé ».

conventionnelles de la figure de Jean Baptiste se succèdent dans l'histoire de l'art et de la littérature, sans suivre néanmoins une évolution chronologique déterminée. Ainsi, s'il est possible de reconnaître dans la tête que la Salomé peinte par Titien (1515 env.) tient entre ses mains, le portrait de l'artiste, des évocations canoniques du précurseur ne sont pas absentes au XX^e siècle comme par exemple dans les vers de Pierre Emmanuel³ ou de Giovanni Raboni⁴. Il est possible de considérer que Jean Baptiste devient une sorte de palimpseste, tout en considérant que, dans notre étude, ce terme renvoie moins au concept théorisé par G. Genette qu'à la signification littérale du terme.

Nous faisons de « palimpseste » un usage métaphorique en nous référant à la signification qu'il eut à partir des découvertes d'Angelo Mai au XVIII^e siècle. Le cardinal et philologue italien a montré, en utilisant des produits chimiques, qu'un même support pouvait recueillir deux textes dont l'un avait recouvert l'autre. Pareillement, nous souhaitons rapprocher Jean Baptiste de ces supports et distinguer dans ses représentations plusieurs écritures qui se superposent, en nous servant des instruments de l'analyse textuelle. Notre finalité diverge néanmoins de celle de Mai car, à la différence du philologue, nous connaissons le texte originel, la Bible. Notre visée n'est pas de faire émerger un texte caché ou disparu, mais de mettre au jour la duplicité inscrite dans toute représentation de Jean Baptiste. Cette duplicité se complique parfois d'autres niveaux intertextuels. Ainsi, le palimpseste permet de souligner à la fois l'origine biblique du personnage et la multiplicité d'investissements de sens dont il a été l'objet. Il s'agira ainsi de faire la part de ce que l'auteur a conservé des sources et ce qui a été modifié, altéré ou effacé. Nous porterons notamment notre attention sur le texte le plus récent.

Dès lors, il nous paraît important d'énoncer cet autre aspect qui différencie le personnage de Jean Baptiste d'Hérodiade/Salomé : l'altérité de ces deux pôles tient aussi au fait que les interprétations de Jean Baptiste se distinguent pour leur pluralité idiosyncrasique, alors qu'Hérodiade/Salomé évoque plus généralement le type de la femme corruptrice et luxurieuse.

Cette différence substantielle trouve son origine, comme nous le montrerons, dans les sources bibliques, alors qu'à partir des Évangiles Jean Baptiste se connote comme une figure allusive et évocatrice. Outre cela, d'ailleurs, sa mort par décapitation

³ Pierre Emmanuel, *Évangélique*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1961.

⁴ Giovanni Raboni, « Il rimorso di San Giovanni Battista » dans Giovanni Raboni, *Gesta romanorum: 20 poesie*, Milan, Lampugnani Nigri, 1967.

et, plus directement, l'image de sa tête tranchée touchent la sensibilité autant des spectateurs que des artistes ou des auteurs qui ont représenté ce personnage. Le corps ou la tête mutilés du prophète, en effet, avant même d'assumer une signification chrétienne, sont le corps ou la tête mutilés d'un homme. Ils sont donc, au préalable, allusifs de la finitude humaine, du manque propre de la nature de l'homme. Un côté évocateur connote toujours ce personnage et en représente, il nous semble, le trait dominant aussi bien dans les Évangiles que dans l'art et dans la littérature. Seulement, tantôt ce côté renvoie à une dimension religieuse de manière orthodoxe, tantôt il renvoie à d'autres dimensions plus intimes et liées à la subjectivité des auteurs. Dès lors, il s'avère que les représentations de Jean Baptiste dans la fiction sont plus variées et hétérogènes que celles d'Hérodiade/Salomé. Lorsque peintres et écrivains font du dernier des prophètes un porteur de significations nouvelles, ils compliquent, dévient ou transforment l'interprétation canonique qui le veut annonciateur du messie et Jean Baptiste finit par incarner des valeurs et des idées appartenant aux auteurs et à l'époque des ouvrages où il figure. D'ailleurs, si à partir du XIX^e siècle — suite au processus d'autonomisation de l'art des tutelles conventionnelles des institutions — cela est fait avec une plus grande liberté, Jean Baptiste a toujours occasionné en art et littérature des interprétations subjectives où, parfois, des données biographiques de l'auteur se mêlent, comme nous le montrerons, à une interprétation canonique de son rôle.

Partant, nous souhaitons, au cours de ce chapitre, suivre une perspective diachronique pour retracer l'évolution du côté évocateur de ce personnage. Une telle approche nous amène d'abord à souligner comment cette nature est présentée dans les sources bibliques. Puis, nous aborderons la manière dont Jean Baptiste a été représenté, dans les premières récritures profanes, comme une « Figure » de la théologie chrétienne, dans le sens qu'Auerbach a donné à ce terme. Elle a ensuite donné lieu, chez les auteurs respectueux de la tradition, à des interprétations que nous appellerons allégoriques, en les distinguant de l'interprétation figurale théorisée par le critique et philologue allemand. Enfin, nous montrerons que le côté évocateur de Jean Baptiste, repérable d'après les sources et la tradition religieuse chrétienne aussi bien que dans l'image de sa mort par décollation, en fait un objet privilégié de réinvestissements de sens idiosyncrasiques et subjectifs légitimant la métaphore du palimpseste, objet qui recueille en soi plusieurs écritures, voire plusieurs contenus de sens.

1.2.1 Une figure évocatrice depuis les sources

Jean Baptiste, tout autant que sa mort par décapitation, apparaît déjà dans les quatre *Évangiles* comme une figure profondément allusive. Avant d'aborder le traitement que ce personnage reçoit lorsqu'il est déplacé dans l'espace de la fiction, il nous paraît important de relever les aspects qui, dans les sources, ont alimenté son caractère évocateur.

Hérode et Jean Baptiste

Contrairement à Hérodiade et à Salomé, qui dans les sources ne sont mentionnées qu'à propos du meurtre de Jean Baptiste, le tétrarque de Galilée et, de manière bien plus significative, le prophète, apparaissent également dans les *Évangiles* en dehors de cet épisode⁵. Hérode et Jean Baptiste sont, par conséquent, mieux connus que les protagonistes féminins du récit qui se déroule dans le palais de Machéronte.

Hérode Antipas, nommé simplement tétrarque, est l'un des trois fils survivants d'Hérode le Grand, fils entre lesquels l'empereur Auguste divisa son royaume. À la mort du père, en 4 av. J.-C., la Galilée et la Pérée furent confiées à Hérode Antipas. C'est durant les années de son gouvernement et dans ces régions qu'eurent lieu la prédication de Jean Baptiste et celle de Jésus. La figure d'Hérode Antipas, qui est centrale dans le XVIII^e livre des *Antiquités Judaïques*, n'apparaît dans les *Évangiles* que par de rapides allusions, et uniquement dans les synoptiques. Elle ne figure pas dans l'*Évangile* de Jean. Si Flavius Josèphe nous fournit les éléments historiques et géographiques qui, en 1807, ont permis à Ulrich Seetzen, le premier explorateur européen, de s'aventurer en Transjordanie et d'ouvrir la piste qui aurait conduit à la localisation de la forteresse de Machéronte⁶, où Jean Baptiste fut décapité, le texte biblique contient quelques données qui ont servi à connoter moralement Hérode Antipas. D'après la lecture des *Évangiles*, le tétrarque suscite principalement de la

⁵ Outre que dans les récits sur la décollation de Jean Baptiste (Mt XIV, 1-10; Mc VI, 14-27, VIII, 15; Lc III, 1, 19, IX, 7, 9), Hérode Antipas est mentionné aussi dans Mc VIII, 15; Lc VIII, 3; XIII, 31; XXIII, 7, 8, 11, 12, 15; Ac IV, 27; XIII, 1. Jean Baptiste est mentionné aussi dans Mt III, 1, 4, 13; IV, 12; IX, 14; XI, 2, 4, 7, 11-13, 18; XVI, 14; XVII, 13; XXI, 25, 26, 32; Mc I, 4, 6, 9, 14; II, 18; VIII, 28; XI, 30, 32; Lc I, 13, 60, 63; III, 2, 15, 16, 20; V, 33; VII, 18, 20, 22, 24, 28, 29, 33; IX, 19; XI, 1, XVI, 16; XX, 4, 6; Jn I, 6, 15, 19, 26, 28, 35, 40; III, 23-27; IV, 1; V, 33, 36; X, 40, 41; Ac I, 5, 22, X, 37; XI, 16; XIII, 24, 25; XVIII, 25; XIX, 3, 4.

⁶ Michele Piccirillo, « Machéronte, la forteresse où Jean fut décapité », *Le Monde de la Bible*, novembre 1994, n° 89, p. 32.

méfiance, d'autant plus que Jésus le surnomme *renard*⁷. On perçoit, cependant, une certaine fragilité. Il est en effet touché par une fascination vaguement craintive devant les figures de Jean Baptiste et de Jésus⁸. À ce propos, un rapprochement entre la figure d'Hérode et celle de Pilate s'impose : les deux partagent la même admiration pour Jésus et pour son précurseur ainsi que la perplexité devant le danger que les deux sont censés représenter. Pilate et Hérode cèdent de la même manière au bon vouloir de la multitude, le premier faisant montre d'une faible volonté devant une foule qui choisit de libérer Barabbas, et le second devant ses convives, gardant à l'esprit qu'il doit respecter le serment fait à Salomé.

C'est Marc qui, parmi les évangélistes, alloue à Hérode la plus grande importance. Il le fait dans le récit de la décollation de Jean Baptiste. Avant de suivre le chemin d'Hérode dans l'espace que la fiction lui a consacré, une suggestive lecture psychanalytique de l'épisode raconté par Marc nous permet d'introduire un constat relatif à cette figure. Guy Bonneau retient que le bref récit évangélique « décrit le drame humain des profondeurs [car il] sonde les abîmes de l'âme [puisque] désirs et passions sont mis au jour »⁹. Cette interprétation, sur la base des catégories freudiennes, conduit à considérer « les conflits du cœur humain » comme « l'opposition entre le roi et le prophète¹⁰ » : Hérode, le mauvais roi, serait donc le Moi, tiraillé entre la passion et la vertu, Jean Baptiste serait le Surmoi et Salomé le Ça, la passion. Hérode apparaîtrait ainsi comme le vrai protagoniste, celui qui est seul capable d'éclaircir les mécanismes qui règlent le désir humain. Sous cette perspective, le tétrarque montrerait l'histoire de l'âme humaine finalement dominée par les passions. Nous retenons également de cette lecture un nouveau rapprochement. Il devient, en effet, possible de comparer la figure d'Hérode à celle de Jean Baptiste, qui doit sa véritable chute aux passions. Puis, Jean Baptiste apparaît lui aussi comme partagé et dubitatif. Il doute que Jésus soit le messie¹¹ et envoie, de la prison où il est enfermé, ses disciples pour que ces derniers s'en assurent. Or, si une telle juxtaposition ne semble relever que d'une analyse psychologique, nous pensons que la fiction lui a offert un terrain fertile, que nous entendons creuser.

⁷ Lc XIII, 32. D'après Mc VIII, 15., Jésus alerte : « Ouvrez l'œil et gardez-vous du levain des Pharisiens et du levain d'Hérode ».

⁸ Lc XXIII, 8. Trad. : « Hérode, en voyant Jésus, fut tout joyeux ».

⁹ Guy Bonneau, *Saint Marc. Nouvelles lectures*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Cahier Évangile 117 », 2001, p. 37.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Mt XI, 2, 4 ; Lc VII, 18, 19.

Élie, Jean Baptiste, Jésus

Bien que la découverte, entre 1947 et 1956, des plus anciens manuscrits hébraïques répertoriés jusqu'à présent dans les grottes de Qumrân ait ouvert une saison d'études et de recherches permettant d'apporter des réponses étayées sur la figure mystérieuse de Jean Baptiste, nous limiterons notre analyse du personnage à ce que les *Évangiles* suggèrent. Simplement, plus qu'aux dernières découvertes, nous nous intéresserons aux documents qu'ont pu connaître, au XIX^e siècle, Ernest Renan ou Flaubert, par exemple. D'après les sources, les traits du dernier des prophètes s'esquissent au confluent de plusieurs passages bibliques et c'est à partir de ces textes que son image a été fixée dans l'imaginaire collectif par un nombre incalculable de représentations iconographiques.

Retraçons ses caractères principaux : Jean Baptiste est assimilé au prophète Élie qui, d'après Malachie, aurait annoncé la venue imminente du Seigneur¹² ; l'appellatif *baptiste* dérive du grec *baptein* ou *baptizein* et traduit le radical hébreu *tabal*, dans le sens de *plonger, immerger*¹³ : Jean pratique un baptême d'eau en s'adressant à tous ceux qui écoutent sa prédication et en visant au pardon des péchés à l'approche du jugement divin et de la venue du règne messianique. C'est un solitaire qui, contrairement à Jésus, a choisi une vie d'ermite dans le désert. Cependant, il ne vit pas dans un isolement total dans l'attente des temps eschatologiques et n'est pas uniquement tourné vers la recherche de la perfection : en effet, il s'adresse aux foules, aux soldats, aux publicains, aux Pharisiens et aux Sadducéens¹⁴. Il se nourrit de sauterelles et de miel sauvage ; il est habillé de poils de chameau avec une ceinture de cuir autour des reins ; il invective ceux qui ne se sont pas encore convertis, de même qu'il accuse Hérodiade de ne pas avoir respecté la loi des pères, en épousant le frère de son premier mari ; à maintes reprises et par le biais de plusieurs images il apparaît comme strictement lié à la figure de Jésus mais par un rapport d'infériorité ou, plus précisément, qui tend à la réduction ; il marque la transition de l'Ancien au Nouveau Testament¹⁵ ; il meurt, enfin, en martyr, décapité.

¹² Mt III, 1-5.

¹³ Charles Perrot, « Les milieux baptistes au temps de Jean », *Le Monde de la Bible*, novembre 1994, n° 89, p. 5.

¹⁴ Émile Puech, « Jean Baptiste était-il essénien ? », *Le Monde de la Bible*, novembre 1994, n° 89, p. 8.

¹⁵ Voir l'article de Godefroid Munima, « Jean Baptiste dans le quatrième évangile : une figure entre les deux Testaments », *Graphè*, 2007, n° 16 : « Jean le Baptiste », p. 27-42.

Or, plus encore que ses traits physiques ou moraux, il nous importe de prendre en compte un aspect d'un autre ordre qui permet de définir cette figure. Jean Baptiste est présenté par les *Évangiles* comme Élie *redivivus*. Si le prophète de l'Ancien Testament vêtu d'un manteau de poils¹⁶ est perçu traditionnellement comme le précurseur de Dieu, dans le Nouveau Testament Jean prépare la venue de Jésus¹⁷. La figure d'Élie, « présente en filigrane dans le texte de Malachie¹⁸ », est inscrite dans la figure de Jean. Un récit tiré de l'autobiographie de Carl Gustav Jung est, à ce propos, emblématique. En 1913, le médecin suisse rêve d'une Salomé aveugle et amie d'un vieux prophète, Élie : « Quel couple singulier : Salomé et Élie !¹⁹ ». Bien loin encore de développer sa théorie²⁰, qui l'amènera à reconnaître dans Salomé une représentation de l'« *Anima*²¹ », Jung prouve par son rêve la prégnance d'une conscience culturelle qui établit un lien entre les deux prophètes. Sans songer à lire des significations de caractère psychanalytique dans la figure de Jean Baptiste²², nous nous limitons à observer que les deux prophètes sont confondus dans l'imagination d'un intellectuel du XIX^e siècle.

Par ailleurs, Jean, nouvel Élie, est non moins strictement lié à la figure christique. Il est parfois confondu avec Jésus. Notons, tout d'abord, que Luc présente, en parallèle, la naissance et l'enfance de l'un et de l'autre. Dans les deux premiers chapitres de l'Évangile de Luc, appelés communément « Évangile de l'enfance », les deux enfances sont mises en perspective : les chapitres sont développés selon le modèle ancien du parallélisme, dont les *Vies parallèles* de l'historien grec Plutarque (mort en 125 apr. J.-C.) offrent l'exemple le plus renommé²³. Luc est, par ailleurs, le seul évangéliste à préciser la parenté entre Élisabeth et Marie : parenté « sans conséquence au plan institutionnel [puisqu'elle n'est qu'entre les femmes] mais qui établit cependant une réelle communauté de destins²⁴ ». À part la naissance de Jean, sur laquelle s'attarde Luc, les trois Évangiles synoptiques présentent à maintes reprises la circonstance dans

¹⁶ Deuxième livre des Rois, I, 8.

¹⁷ Simon Légasse, « Jean Baptiste et Jésus dans les Évangiles synoptiques », *Le Monde de la Bible*, novembre 1994, n° 89, p. 15.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Carl Gustav Jung, *Ma vie. Souvenirs, rêves et pensées*, édition établie et présentée par Aniéla Jaffé, traduit par Roland Cahen et Yves Le Lay, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991, p. 211.

²⁰ « Ce n'est que bien des années plus tard, quand je n'en sus bien d'avantage, que le lien de l'homme âgé et de la jeune fille m'apparut parfaitement naturel » dans *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, p. 212.

²² Au-delà des quelques lignes qui accompagnent ce souvenir, Jung comme Freud n'ont jamais livré d'interprétation psychanalytique à proprement parler des figures de Salomé et de Jean Baptiste.

²³ Michel Quesnel, « L'enfance de Jean Baptiste selon saint Luc », *Le Monde de la Bible*, novembre 1994, n° 89, p. 10.

²⁴ *Ibid.*

laquelle la foule s'interroge sur son identité et suppose qu'il puisse être le Christ même : « *Existimante autem populo et cogitantibus omnibus in cordibus suis de Iohanne ne forte ipse esset Christus*²⁵ ». Ou, à l'inverse, ils laissent même à supposer que Jésus soit Jean Baptiste, lorsque Hérode craint qu'il n'ait ressuscité : « *Et audivit Herodes rex manifestum enim factum est nomen eius et dicebat quia Iohannes Baptista resurrexit a mortuis et propterea inoperantur virtutes in illo*²⁶ ».

D'après Henri Pelletier, dans le récit du meurtre du Baptiste, Marc insiste sur cette confusion, dans la mesure où il nous renseigne sur le sort du prophète, qu'il avait laissé en prison, en profitant de l'absence des apôtres : « en apparence, Jésus n'a rien à voir en cette affaire, en réalité on parle de lui en parlant de Jean Baptiste²⁷ ». D'ailleurs, le prophète emprisonné, puis assassiné et enseveli par ses disciples, fait songer au sort qui attend justement Jésus. Ainsi que la naissance de Jean évoque la naissance du Christ, la passion, la mort et l'ensevelissement de ce dernier sont ici préfigurés²⁸. À ce propos, il nous paraît intéressant d'observer que si Jean est parfois identifié, comme on l'a dit, à Élie, aucun témoignage apocalyptique juif n'a toutefois conçu l'idée d'un Élie souffrant²⁹.

Cependant, au-delà de ces rapprochements, les évangélistes, notamment Jean, insistent sur les éléments d'opposition entre le précurseur et le Christ. Le plus souvent, ils soulignent par des métaphores l'infériorité de celui qui du reste n'est qu'un prédécesseur, un messie en puissance. Le baptême dans l'eau pratiqué par Jean est inférieur à celui que pratiquera Jésus, qui est un baptême du feu, de l'esprit. Ensuite, une des images les plus suggestives est fournie par un verset de Jean associant le précurseur à une lampe : « *ille erat lucerna ardens et lucens vos autem voluistis exultare ad horam in luce eius*³⁰ ». Cette image se trouve, de toute évidence, opposée à la lumière représentée par Jésus : « *non erat ille lux sed ut testimonium perhiberet de lumine*³¹ ». À ce propos, d'ailleurs, il faut remarquer que, dans l'Évangile de Jean, le

²⁵ Lc III, 15. Trad. : « tous se demandaient en leur cœur, au sujet de Jean, s'il n'était pas le Christ ».

²⁶ Mc VI, 14. Trad. : « Le roi Hérode entendit parler de lui car son nom était devenu célèbre, et l'on disait : Jean Baptiste est ressuscité d'entre les morts ; d'où les pouvoirs miraculeux qui se déploient en sa personne ».

²⁷ Henri Pelletier, *Une Année avec saint Marc. Lecture et commentaires de son Évangile*, Limoges, Droguet et Ardant, 1987, p. 50.

²⁸ Jacques Hervieux, *L'Évangile de Marc. Commentaire pastoral*, Paris, Outremont, Centurion Novalis, coll. « Commentaires », 1991, p. 92.

²⁹ Simon Légasse, « Jean Baptiste et Jésus dans les Évangiles synoptiques », art. cit., p. 17.

³⁰ Jn V, 35. Trad. : « celui-là était la lampe qui brûle et qui luit ».

³¹ Jn I, 8. Trad. : « celui-là n'était pas la lumière, mais il avait à rendre témoignage à la lumière ».

verbe le plus souvent utilisé pour qualifier l'activité de Jean Baptiste est le verbe « témoigner » (*marturein*)³².

Les trois synoptiques nous disent en outre que Jean Baptiste, de même que ses disciples, pratique le jeûne³³, à la différence de Jésus. Cela nous apparaît comme un ultérieur écho analeptique d'un rapport marqué par une disparité. D'après Matthieu, Jésus explique le sens de l'amenuisement du Baptiste : « *Amen dico vobis non surrexit inter natos mulierum maior Iohanne Baptista qui autem minor est in regno caelorum maior est illo*³⁴ ». ».

Enfin, même l'« Évangile de l'enfance » suggère un déséquilibre : si Luc consacre une partie de la description de la naissance de Jean à l'épisode de la circoncision, la cérémonie qui marque l'appartenance du saint à Israël, par rapport à la naissance de Jésus, plus longuement décrite, n'occupe qu'un seul verset³⁵. Ce fait « semble concourir, dans le texte, à renforcer l'appartenance de Jean Baptiste à Israël alors que Jésus, dont les racines juives ne sont cependant aucunement niées, appartient déjà à un univers plus vaste³⁶ ». Ce rapport ne se limite pas néanmoins à cette simple infériorité. La relation entre le messie et le précurseur révèle une sorte de nécessité transitive, transmise par le verset bien célèbre où Jean dit : « *Illum oportet crescere, me autem minui*³⁷ ». ».

C'est ainsi à l'aune de ces versets que nous étudierons la postérité de cette figure biblique dans l'univers de la fiction. On remarque ainsi que Jean Baptiste s'impose, d'après l'étude des sources, comme un objet privilégié d'échos et d'allusions.

De l'Ancien au Nouveau

Jean n'est pas uniquement la figure d'un prophète confondue avec celle d'autres prophètes. Ainsi, comme l'a argué, parmi bien d'autres, Charles Kingsley Barrett, en commentant le quatrième Évangile, Jean est une figure représentative de l'Ancien

³² Jean Zumstein, « Jean Baptiste dans l'Évangile de Jean », *Le Monde de la Bible*, novembre 1994, n° 89, p. 20.

³³ Mt IX, 14 ; Mc II, 18, Lc V, 33.

³⁴ Mt XI, 11. Trad. : « En vérité je vous le dis, parmi les enfants des femmes, il ne s'en a pas surgi de plus grand que Jean Baptiste ; et cependant le plus petit dans le Royaume des Cieux est plus grand que lui ».

³⁵ Lc II, 21.

³⁶ Michel Quesnel, « L'enfance de Jean Baptiste selon saint Luc », art. cit., p. 12.

³⁷ Jn III, 35.

Testament³⁸. Plus précisément, dans le quatrième Évangile, il « se situe à la fois au terme de l'Ancien Testament comme celui qui incarne le prophétisme biblique, et au seuil du Nouveau Testament comme témoin de Jésus³⁹ ». Ainsi, le Baptiste évoque aussi l'idée d'une transition et une manière de continuité entre les deux époques. Jean jette un pont entre le passé et le présent ; et nous verrons combien cette intercession est importante au XIX^e siècle.

Si Jean Baptiste est, dans les Évangiles, la figure évocatrice par excellence, nous entendons insister sur cette caractéristique en montrant que même sa mort par décapitation produit des échos analeptiques et de reconfiguration rétrospective. Le martyre de Jean est peut-être encore plus évocateur que la figure même du prophète. On pense tout d'abord à la Passion de Jésus. Toutefois, si l'on considère le lien de Jean avec Élie et avec l'Ancien Testament, on peut remarquer qu'« à la différence de Moïse, prophète des origines du peuple, Élie était le prophète de la fin, celui qui préparait le Jour grand et redoutable⁴⁰ ». Avant Jésus et la diffusion de la « bonne nouvelle », Jean s'inscrit « dans une sorte de mouvement de réveil populaire, comme en connaissent les religions trop établies⁴¹ ». La mort de Jean Baptiste évoque une rupture, de même que sa révolte et ses anathèmes, annonçant la fin imminente. Luc ne le dit pas autrement : « *Lex et prophetae usque ad Iohannem ex eo regnum Dei evangelizatur et omnis in illud vim facit*⁴² ».

Les échos d'une crise, d'une rupture dont l'image de la tête coupée est emblématique se répandent sur plusieurs niveaux. La fin brutale de Jean Baptiste paraît, par exemple, se réfléchir sur des données textuelles : par exemple dans l'Évangile de Jean, de manière emblématique, si le précurseur fait son apparition dès le prologue et s'il est le premier personnage nommé, il est aussi le premier personnage à disparaître. Bien que « la figure de Jean Baptiste dans le quatrième Évangile [soit] réduite à une épure⁴³ », Jean consacre au précurseur une proportion considérable de sa narration.

³⁸ C. K. Barrett, *The Gospel according to St John, an Introduction with Commentary and Notes on the Greek Text*, Londres, S.P.C.K, 1956, p. 143.

³⁹ Godefroid Munima, « Jean Baptiste dans le quatrième évangile : une figure entre les deux Testaments », art. cit., p. 41.

⁴⁰ Pierre-Marie Beaude, « Une voix criant dans le désert », *Le Monde de la Bible*, novembre 1994, n° 89, p. 3.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Lc XVI, 16. Trad. : « Jusqu'à Jean, ce furent la Loi et les Prophètes ; depuis lors, le Royaume de Dieu est annoncé, et tous s'efforcent d'y entrer par violence ».

⁴³ Jean Zumstein, « Jean Baptiste dans l'Évangile de Jean », art. cit., p. 18. Dans l'Évangile de Jean, en effet, il n'y a aucune donnée historique sur le Baptiste ou sur son projet religieux.

Cependant, cet espace est confiné uniquement dans la première partie. Il est mentionné pour la dernière fois à la fin du dixième chapitre, alors que le quatrième Évangile en compte vingt-et-un. Même si, d'après Jean, sa mort ne fait pas l'objet d'un récit, Jean Baptiste est projeté hors de l'histoire comme, dans les synoptiques, sa tête est séparée de son corps. Dans l'Évangile de Luc, Jean Baptiste disparaît de la scène avant que Jésus ne fasse son entrée, puisque Luc rapporte son emprisonnement⁴⁴ juste avant le baptême de Jésus⁴⁵.

Le récit de la décollation par Marc nous fournit l'occasion d'une autre remarque, en ce qu'il prend la forme d'une singulière analepse. En outre, cette narration rétrospective interrompt le récit de la vie de Jésus. Une fois encore, on a le sentiment que la rupture dans la suite des événements connote la décollation du Baptiste. D'ailleurs, le même processus narratif caractérise le témoignage de la mort de Jean Baptiste rapportée dans les *Antiquités Judaïques*, ainsi que l'a montré Camille Focant lorsqu'il compare le récit de Marc et celui de Flavius Josèphe⁴⁶. Certes, la lecture du texte évangélique et celle du texte historique fournissent des clés interprétatives du meurtre bien différentes. Flavius Josèphe, outre qu'il insère le récit comme une parenthèse dans une narration dont Hérode est le personnage principal, écrit dans une perspective politique ; Marc, quant à lui, interrompt la narration de la vie de Jésus et « le principe intégrateur de sa mise en intrigue est la présentation du chemin qu'emprunte la violence pour emporter le prophète juste⁴⁷ ». Mais au-delà des différentes perspectives dans lesquelles se trouve rapporté l'épisode de la mort de Jean Baptiste, évangéliste et historien semblent évoquer, par un choix narratif, la rupture dont la décollation est l'image.

Une interprétation métaphorique de la décollation, par ailleurs, se trouve être contemporaine des Évangiles mêmes, puisqu'elle apparaît dans les premiers commentaires des Pères de l'Église. D'après Origène, Hilaire de Poitiers, Ambroise de Milan, Augustin et Césaire, Maxime de Turin⁴⁸, la mise à mort de Jean peut se lire comme une image de la fin de la Loi de l'Ancien Testament. Par rapport à la décollation, si Origène joue avec le mot « κεφαλή », signifiant « chef » et « tête », en

⁴⁴ Lc III, 19-20.

⁴⁵ Lc III, 21-22.

⁴⁶ Camille Focant, « Les mises en récit par Marc et par Flavius Josèphe de la mort de Jean Baptiste », *Graphè*, 2007, n° 16 : « Jean le Baptiste », p. 15-26.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁴⁸ Martine Dulaey, « *Le Plus grand des prophètes* : la figure symbolique de Jean Baptiste chez les Pères », *Graphè*, 2007, n° 16 : « Jean le Baptiste », p. 55-57.

expliquant que « le chef de la prophétie [τὴν δὲ κεφαλὴν τῆς προφητείας], les Juifs ne l'ont plus, car ils rejettent l'annonce capitale de toute la prophétie, le Christ Jésus⁴⁹ », Augustin interprète la « diminution » du Baptiste décapité et l'élévation de Jésus sur la Croix comme la réalisation de la prophétie johannique « il faut qu'il croisse et que je diminue » : « L'un meurt décapité, c'est-à-dire diminué de la tête ; l'autre est élevé sur une croix⁵⁰ ». Ainsi que l'a montré Martine Dulaey, la décollation de Jean Baptiste a fourni la matière à de nombreuses interprétations dans la patristique. La même lecture vaut pour sa naissance. Parmi les différents aspects de cette dernière qui ont été commentés par les Pères, sa date retient notamment notre attention. Elle a été fixée, au moins à partir de la fin du IV^e siècle, au 24 juin, date proche du solstice d'été, qui a lieu dans l'hémisphère nord le plus fréquemment le 21 juin ; elle est tout aussi symbolique que celle de la naissance de Jésus le 25 décembre. Si des méditations sur le lien entre la date de Noël et le moment de l'année où le jour recommence à croître, et l'obscurité à décroître, « étaient moins rares dans l'antiquité qu'il n'y paraît aujourd'hui⁵¹ », Augustin est le premier qui met en relation la naissance de Jean et celle de Jésus. L'évêque d'Hippone se réfère encore au même verset de l'Évangile de Jean auquel il avait associé l'image du corps diminué du Baptiste et celle du corps élevé par la croix de Jésus⁵². Augustin propose cette seconde interprétation dans la même *Question*, « De Jean-Baptiste » ; celle-ci nous intéresse plus que d'autres car elle nous permet d'expliquer la profondeur d'une image symbolique qui a perduré au cours des siècles, y compris lorsque, à l'époque moderne, la foi religieuse a commencé à s'essouffler.

...

Nous avons mis en évidence le pouvoir évocateur de la figure de Jean Baptiste et de sa mort, déjà abondamment présent dans les sources bibliques. Confondu d'abord avec Élie, puis avec Jésus, Jean Baptiste a été aussi rapproché d'Hérode à la suite d'une interprétation moderne du récit de son meurtre. Par la suite, sa mort fut aussi l'objet

⁴⁹ Origène, *Commentaire sur l'Évangile selon Matthieu*, t. I, introduction, traduction et notes par Robert Girod, Paris, Les Éditions du Cerf, 1970, p. 251.

⁵⁰ Saint Augustin, « Quatre-vingt-trois Questions. Question LVIII », dans *Œuvres complètes de Saint Augustin*, traduites pour la première fois en français, sous la direction de M. Raulx, tome V, Bar-Le-Duc, Luis Guérin, coll. « Commentaires sur l'Écriture », 1867, p. 449.

⁵¹ Martine Dulaey, « *Le Plus grand des prophètes* : la figure symbolique de Jean Baptiste chez les Pères », *op. cit.*, p. 53.

⁵² Saint Augustin, « Quatre-vingt-trois Questions. Question LVIII », *op. cit.*, p. 449.

d'interprétations variées dans le prolongement des commentaires des premiers écrivains chrétiens. Si des univers symboliques évoqués changent, sa force évocatrice demeure constante.

1.2.2 Jean Baptiste « figure de la Figure⁵³ »

Cette digression hors de la période que nous avons retenue pour notre étude demande une justification.

*Visions Capitales*⁵⁴, ouvrage de Julia Kristeva sur une exposition d'œuvres d'art traitant de la décollation, voit dans l'image de la tête coupée de Jean Baptiste une étape fondamentale dans l'évolution du rapport de l'homme aux représentations. La critique attire l'attention du lecteur et du spectateur sur ce qu'elle appelle « un moment capital du destin occidental⁵⁵ », injustement ignoré par les historiens habitués à ne considérer dans l'évolution humaine que des événements politiques, économiques ou scientifiques. Son œuvre aborde le rapport de l'homme à l'invisible, impensable sinon comme opposition au visible.

En fait, n'importe quelle image de tête coupée peut évoquer le rapport de l'homme à sa finitude, grâce à la prise de conscience, capacité strictement humaine, de l'invisible, dont la perception coïncide avec celle du néant. La tête manquante du corps est emblématique justement de cette infranchissable barrière de l'être humain, dont la création artistique offre l'illusion d'un dépassement.

Fallait-il, pour représenter l'invisible (l'angoisse de la mort, ainsi que la jouissance qui triomphe d'elle sur la pensée), commencer par représenter la perte du visible (la perte de l'enveloppe corporelle, de la tête vigile, du sexe érigé) ? Si la vision de notre intimité pensante est bien la vision capitale que l'humanité a produite d'elle-même, ne doit-elle pas se construire en transitant précisément par une obsession de la tête comme symbole du vivant pensant ? Par un culte de la tête morte, fixant l'effroi du sexe et de l'au-delà ? Par un rituel du crâne, de la décollation, de la décapitation qui serait la condition préalable à la représentation de ce qui nous permet de tenir tête au néant, et qui n'est autre que la faculté de représenter, la vie de l'esprit, l'expérience psychique comme capacité de représentations plurielles⁵⁶ ?

Si toutes les représentations de têtes coupées évoquent cette « vision capitale » que l'homme a su donner de lui-même, la tête de Jean Baptiste se charge d'une

⁵³ Julia Kristeva, *Visions capitales*, op. cit., p. 71.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 57.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 14.

connotation à la fois supérieure et plus large. Comme J. Kristeva le remarque⁵⁷, des deux sources dont nous disposons, les *Antiquités Judaïques* ne font qu'une rapide allusion à Jésus et présentent Jean Baptiste notamment comme une figure du judaïsme ; les Évangiles, quant à eux, rapportent l'histoire de la vie du prophète alors que sa décollation apparaît comme une préfiguration de la Passion du Messie. À partir des sources, Jean Baptiste et notamment sa mort par décapitation incarnent une rupture et un passage, impliquant une dimension transcendante en réponse à ce qui demeure invisible. Ce terme, passage, est important. Il peut, en effet, faire allusion à la fois à la venue du Messie et de la Loi chrétienne, contemporaine du meurtre par décapitation de Jean Baptiste, et aux représentations de la tête tranchée du précurseur, laissant à l'imagination des spectateurs le corps qu'on ne peut plus voir, qui était là et qui est devenu invisible. La notion de passage fait en outre allusion aux évolutions touchant à plusieurs reprises le monde des représentations : au XVI^e siècle, par exemple, – une époque dans laquelle les représentations de Jean Baptiste décollé fleurissent dans la peinture – ou entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, l'époque du véritable mythe de Salomé, que nous étudierons par la suite. J. Kristeva développe sa réflexion sur les images de la tête coupée de Jean Baptiste à partir des ouvrages d'Andrea Solario, Gentile Bellini, Léonard de Vinci, Lucas Cranach, Giambattista Tiepolo et d'autres peintres qui, par ce thème, ont choisi de « joindre l'image au texte, le visible à l'histoire et au mythe⁵⁸ ». Dans l'univers des images, Jean Baptiste décollé symbolise la tentative entreprise par l'art de saisir l'invisible, car le précurseur « préfigurateur par excellence, prête sa figure à la figuration de l'invisible par excellence : le *passage*⁵⁹ ».

La tête tranchée du précurseur apparaît à l'auteur de *Visions Capitales* comme « la figure de la Figure⁶⁰ », dans le sens que Auerbach a donné à ce terme⁶¹. Jean Baptiste devient « la figure idéale ou une prophétie en acte⁶² » à laquelle la critique consacre un chapitre de son œuvre. Il nous paraît alors légitime de nous interroger – dans la même perspective hégélienne qu'adoptent Kristeva et Auerbach – sur le devenir littéraire de cette figure du passage.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 71.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 81.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 71.

⁶¹ *Ibid.*, p. 64.

⁶² *Ibid.*, p. 71.

Figura, pour Auerbach, retrace l'évolution de la signification de ce mot, qui a traduit en latin ce qui dans la langue grecque — ayant un lexique scientifique et rhétorique incomparablement plus riche — était exprimé par plusieurs termes, comme par exemple μορφή, εἶδος, σχῆμα, τύπος ou πλάσις⁶³. L'étude de Auerbach commence par la première apparition du mot *figura* en 317, dans un texte de Térence, puis voit, comme un tournant décisif, le moment où Tertullien et les Pères de l'Église ont attribué à ce terme la signification nouvelle de « prophétie en acte » puis se termine avec une analyse de l'usage, exemplaire tout au long du Moyen Âge, qu'en fait Dante. Le critique et philologue allemand montre comment *figura*, qui à l'origine n'avait revêtu qu'un sens plastique, fut bientôt appliqué — notamment par des auteurs participant à l'hellénisation de la culture latine comme Varron, Lucrèce et Cicéron⁶⁴ — au domaine grammatical, rhétorique, logique, mathématique, musical, chorégraphique et architectonique. Auerbach remarque l'intuition lucrétienne reconnaissant à ce terme la faculté de faire allusion à la fois à deux pôles — la copie et l'original —, et constate le développement innovateur apporté par Quintilien lorsqu'il introduit le concept de « figure rhétorique⁶⁵ ». Cependant, ce n'est qu'avec les premiers auteurs chrétiens que *figura* assume la signification nouvelle qui se diffuse et domine l'univers des représentations en particulier au Moyen Âge, mais avec une incidence significative sur les époques suivantes⁶⁶. Le concept de « prophétie en acte » aurait été inscrit par les premiers auteurs chrétiens dans l'expression de *figura* avec l'interprétation de l'Ancien Testament, alors que « l'interprétation figurative établit, entre deux événements ou deux personnages, une relation dans laquelle l'un des deux ne signifie pas seulement ce qu'il est mais est aussi le signe annonciateur de l'autre, qui l'englobe ou l'accomplit⁶⁷ ». Et toutefois, prophétie en acte ne concernerait pas uniquement le lien entre l'Ancien et le Nouveau Testament, c'est-à-dire la préfiguration vétérotestamentaire qui annonce la venue du Christ. En effet, la perspective chrétienne qui fonde le nouveau sens de *figura* comme « prophétie en acte » ne voit pas dans les Évangiles le moment de l'accomplissement définitif du dessein divin. Le moment de la fin des temps est certain autant qu'indéterminé, après la venue de Jésus il demeure un moment futur, qui n'existe qu'au degré de promesse.

⁶³ Erich Auerbach, *Figura. La Loi juive et la Promesse chrétienne*, op. cit., p. 14.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 74.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 64.

Contrairement à des formes de représentations allégoriques, symboliques ou mythiques, la notion de « prophétie figurative » comporte l'interprétation d'un événement intramondain par un autre alors que le premier est le signe qui annonce et accomplit le second. Mais si les deux faits « intra historiques⁶⁸ » qui définissent la figure comme prophétie en acte renvoient l'un à l'autre, tous les deux sont aussi le signe de quelque chose encore à venir, mais qui n'est pas pour autant moins réel⁶⁹. Cet événement futur prophétisé est lui aussi historique, car il est déjà accompli en Dieu, seulement il renvoie à une notion de l'évolution historique n'ayant pas à voir avec la conception évolutive moderne, linéaire et progressive. Il se prête plutôt à une « interprétation verticale [de l'histoire] [...] ne considér[ant] pas les faits dans un enchaînement ininterrompu, mais détachés les uns des autres, envisagés isolément par rapport à un tiers événement qui n'existe encore qu'à l'état de promesse⁷⁰ », se fondant donc sur la foi. Les figures seraient alors des métaphores, des réalités voilées aux yeux des hommes, des formes transitoires de ce qui est éternel et intemporel et qui doit encore s'accomplir bien qu'il soit déjà accompli dans la divine Providence.

Cette perspective figurative conçue et élaborée par les Pères de l'Église — « indispensable si l'on veut comprendre le mélange de réalisme et de spiritualité, si déroutant à nos yeux, qui caractérise le Moyen Âge européen⁷¹ » qui a exercé son influence jusqu'à l'époque moderne — aurait enfin connu son apogée avec la *Divina Commedia*⁷². Auerbach démontre que dans cette œuvre les formes figurales prédominent et elles sont décisives pour toute la structure du poème. Ses analyses des figures de Caton et de Virgile se révèlent à ce propos éclairantes et, d'ailleurs, le critique affirme que ce qu'il a pu dire sur ces deux figures « vaut pour la Comédie dans son ensemble⁷³ ». En 1939, Auerbach arrive à une conclusion qui à l'époque de la composition des *Écrits sur Dante* (1929) restait implicite : tout dans la *Divina Commedia* « est fondé sur une conception figurative⁷⁴ ». D'ailleurs, si Auerbach ne nous donne pas une analyse de la figure de Jean Baptiste dans l'œuvre qui consacre l'interprétation figurale de la réalité, J. Kristeva a montré que dans le monde des images le précurseur est emblématique de cette perspective. Il nous paraît donc intéressant

⁶⁸ *Ibid.*, p. 69.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 70.

⁷¹ *Ibid.*, p. 74.

⁷² *Ibid.*, p. 81.

⁷³ *Ibid.*, p. 92.

⁷⁴ *Ibid.*

d'examiner la présence dans l'œuvre que Dante composa entre 1307 et 1321, du dernier des prophètes, précurseur du Christ et celui qui est par excellence figure du passage de l'Ancien au Nouveau Testament.

La présence de Jean Baptiste dans La Divina Commedia

Tout d'abord, il est utile de remarquer que, dans les trois cantiques de l'œuvre, ce saint apparaît à plusieurs niveaux : il participe implicitement à la structure ainsi qu'à la conception théologique de l'au-delà dantesque, il est présent comme personnage historique, il sert à évoquer la ville de Florence, dont on connaît l'importance pour le poète, et apparaît aussi, contrairement à Virgile ou à d'autres figures de la *Commedia* analysées par Auerbach, comme une figure représentée par l'homme et aussi représentée par Dieu — comme nous le verrons — dans le XVIII^e chant du *Paradis*.

En effet, la présence du saint dans la *Commedia* ne se limite pas au nombre de fois, plutôt limité, où il est effectivement nommé. Le dernier des prophètes est impliqué dans la conception théologique et structurelle de l'au-delà décrit par le poète. Si, après avoir visité l'Enfer et le Purgatoire à la suite de Virgile, Dante poursuit dans la région céleste accompagné par Beatrice, c'est que le poète latin ne peut accéder au Paradis, à l'instar de tous ceux qui n'ont pas reçu le baptême. C'est la raison pour laquelle Dante situe, dans le premier cercle infernal, les Limbes. Jean Baptiste lui aussi, bien que déjà saint quand il était encore dans le ventre de sa mère, après avoir souffert au cours de sa vie érémitique, puis pour le martyre souhaité par Hérodiade, souffrit encore dans les Limbes. Il y resta pendant deux ans, jusqu'à la mort de Jésus⁷⁵, lorsqu'il descendit libérer les âmes des patriarches de la première Alliance, puisque entre le meurtre du Baptiste et celui de Jésus deux années s'écoulèrent.

La question relative au destin céleste des non-baptisés, représente pour Dante un problème théologique ardu qui est au centre des doutes et des interrogations du poète dans toute son œuvre. Au début de l'*Enfer* et à la fin du *Paradis*, Jean Baptiste est évoqué par rapport à la fracture qui partage l'histoire universelle en deux grandes parties, l'une comprenant les baptisés, l'autre comprenant tous les autres, destinés à vivre dans un désir sans espérance⁷⁶. La même rose céleste que Dante décrit par la

⁷⁵ Pd., XXXII, 31-33.

⁷⁶ Inf. IV, 42.

bouche de saint Bernard⁷⁷ — qui est l'ordre dans lequel se dispose le règne de l'amour et de la paix, s'ouvrant et s'étendant comme une fleur — est répartie en deux hémicycles, selon les deux temps du monde dans le projet providentiel de l'histoire et du salut, le temps de l'Ancien et du Nouveau Testament. À la frontière des deux grands hémicycles se trouvent, l'une face à l'autre, Marie et le Baptiste, les deux figures qui participèrent, de leur vivant, au passage d'un temps à l'autre. Or, si le prophète revêt une importance indéniable dans l'univers chrétien dantesque et dans la *Commedia*, il n'est mentionné de manière explicite, parfois même sans être nommé, que huit fois dans les trois cantiques. Parmi ceux-ci, deux seuls se réfèrent au personnage historique, l'une en faisant un exemple de modération⁷⁸, l'autre le disant grand, saint et martyr⁷⁹. Puis, Dante fait un usage métonymique du patron de Florence⁸⁰, pour désigner des lieux physiques de la ville⁸¹ ou le florin⁸², la monnaie forgée pour la première fois à Florence en 1252, sur l'un des côtés de laquelle était imprimée l'image du saint.

C'est justement cette image du saint dessinée sur le florin qui retient d'abord notre attention. Nous souhaitons examiner ce passage du *Paradis* où saint Jean n'est pas nommé, bien qu'il soit évoqué pour désigner l'argent par le pape Jean XXII, méprisant. Ce passage appartient à l'un des chants du troisième cantique, qui est aussi le moins connu et le moins apprécié de la critique, probablement parce qu'il se trouve entre deux épisodes célèbres : celui où Cacciaguida prédit à Dante l'amer exil qui l'attend et celui, qui occupe les chants XIX et XX, où Dante se trouve devant le grand aigle qui, dessiné par Dieu même, domine le ciel de Jupiter⁸³. Ce chant appelle notre attention par rapport à la figure de Jean Baptiste qui y est présent de manière explicite et, aussi, de manière moins évidente.

Le XVIII^e chant du *Paradis*, comme le XIV^e, est divisé en deux parties qui correspondent au passage de Dante du ciel de Mars à celui de Jupiter. Les vers que nous rapportons suivent le passage du poète dans ce deuxième espace céleste. Au centre de ce ciel illuminé d'une lumière blanche, le poète est spectateur d'une vision merveilleuse.

⁷⁷ Pd. XXXII, 1-36.

⁷⁸ Purg. XXII, 151-54.

⁷⁹ Pd. XXXII, 31.

⁸⁰ Florence changea son protecteur païen Mars avec Jean Baptiste. Inf. XIII, 143, Par. XVI, 25.

⁸¹ Inf. XIX, 17 ; Par. XVI, 47.

⁸² Inf. XXX, 74 ; Par. XVIII, 133-35.

⁸³ Ces données sur la critique littéraire au chant XVIII du *Paradis* sont tirés de Anna Maria Chiavacci Leonardi, « Introduzione al canto XVIII », dans Dante Alighieri, *Commedia*, vol. III : *Paradiso*, édition commentée par Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milan, A. Mondadori, coll. « I meridiani », 1997, p. 495.

Comme une nuée d’oiseaux, un groupe de créatures bénies se soulève et commence à composer dans le ciel trente-cinq lettres, les unes après les autres.

Mostrarsi dunque in cinque volte sette
vocali e consonanti ; e io notai
le parti sì, come mi parver dette.

« *DILIGITE IUSTITIAM* », primai
fur verbo e nome di tutto’l dipinto ;
« *QUI IUDICATIS TERRAM* », fur sezzai.

Poscia ne l’emme del vocabol quinto
rimasero ordinate ; sì che Giove
pareva argento li d’oro distinto.

E vidi scendere altre luci dove
era il colmo de l’emme, e li quetarsi
cantando, credo, il ben ch’a sé le move.

Poi, come nel percuoter d’i ciocchi arsi
surgono innumerabili faville,
onde li stolti sogliono augurarsi,

resurger parver quindi più di mille
luci e salir, qual assai e qual poco,
sì come’l sol che l’accende sortille ;

e quietata ciascuna in suo loco,
la testa e’l collo d’un’aguglia vidi
rappresentare a quel distinto foco.

Quei che dipinge li, non ha chi’l guidi ;
ma esso guida, e da lui si rammenta
quella virtù ch’è forma per li nidi.

L’altra bēatitudo, che contenta
pareva prima d’ingigliarsi a l’emme,
con poco moto seguitò la’mprenta.

O dolce stella, quali e quante gemme
mi dimostraro che nostra giustizia
effetto sia del ciel che tu ingemme !

Per ch’io prego la mente in che s’inizia
tuo moto e tua virtute, che rimiri
ond’esce il fummo che’l tuo raggio vizia ;

sì ch’un’altra frata ormai s’adiri
del comperare e vender dentro al templo
che si murò di segni e di martiri.

O milizia del ciel cu’io contemplo,
adora per color che sono in terra
tutti svīati dietro al malo essempro !

Già si solea con le spade far guerra ;
ma or si fa togliendo or qui or quivi
lo pan ch’el pio Padre a nessun serra.

Ma tu che sol per cancellare scrivi,
pensa che Pietro e Paulo, che moriro
per la vigna che guasti, ancor son vivi.

Ben puoi tu dire : « l’ho fermo’l disiro
sì a colui che volle viver solo
e che per salti fu tratto al martirio
ch’io non conosco il pescator né Polo⁸⁴

⁸⁴ Dante Alighieri, *Divina Commedia, Paradiso*, chant XVIII, vv. 133-36. Trad : « Se montrèrent donc sept, à cinq reprises, / voyelles et consonnes ; et je les notai, / par parties, comme elles me furent dictées. / « *DILIGITE IUSTITIAM* » commencèrent, / en verbe et en nom, pour toute la peinture ; / « *QUI IUDICATIS TERRAM* » les dernières. / Puis dans le M du cinquième vocable / elles se rangèrent ; dont

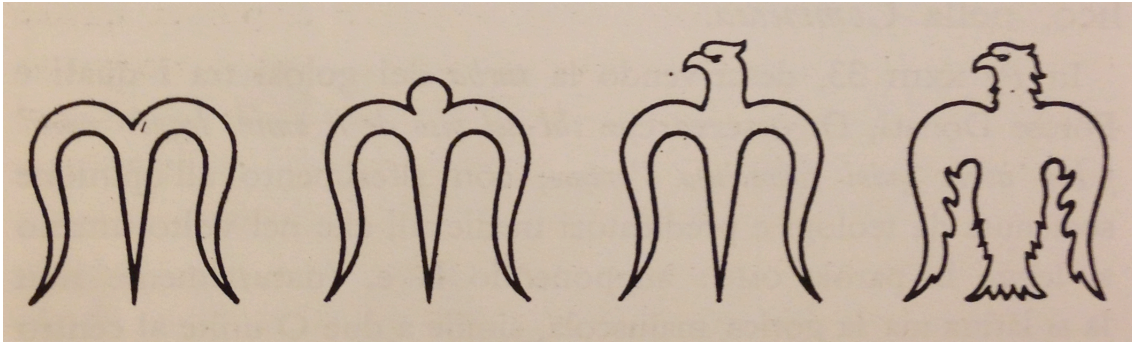
L'extrait commence par la vision fantastique des âmes des justes qui doucement forment dans le ciel une écriture d'or et d'argent. Elles écrivent le premier verset du *Livre de la Sagesse* : « *Diligite iustitiam qui iudicatis terram* ». Anna Maria Chiavacci Leonardi observe, avec d'autres critiques⁸⁵, que l'idée des lettres transcrites dans la voûte céleste semble vouloir transposer, même physiquement, dans le lieu du divin la loi de justice qui doit gouverner le monde au cours de l'histoire. Les âmes procèdent jusqu'à s'arrêter sur la dernière de ces lettres : le M. C'est alors que ce signe commence une complexe transformation, s'accompagnant de connotations symboliques qui amènent les points lumineux renfermant les âmes bénies à former l'image de l'aigle qui dominera le ciel de Jupiter dans les deux chants suivants.

Ainsi comme le glose l'*Enciclopedia dantesca*, en 1852, Michelangelo Caetani⁸⁶ a montré, par le biais d'une analyse attentive de l'usage graphique et du dessin au XIII^e siècle, comment du M il est possible de passer au lys, indiqué dans le vers 113 comme la deuxième phase de la métamorphose de la lettre, puis à l'aigle. Les deux figurations doivent être imaginées dans leur représentation héraldique et stylisée.

tout Jupiter / ressemblait à de l'argent, là marqué d'or. / Et je vis d'autres lumières descendre où / était le sommet du M, et s'y poser, / chantant, je crois, le bien qui les attire. / Puis, comme au heurt de tisons embrasés / jaillissent des étincelles innombrables, / d'où les sots croient souvent tirer des augures, / de là parurent ressurgir plus de mille / lumières et monter, là beaucoup, ça moins, / selon le tri du soleil qui les brûle ; / et, chacune en son lieu s'étant posée, / le tête et le col d'une aigle j'aperçus / se dessiner en ce feu qui ressortait. / Celui qui peint là n'a personne pour guide, / mais c'est lui qui guide, et de lui garde trace / cette vertu qui forme dès le nid. / L'autre béatitude, qui d'abord / semblait contente d'être en lys dans le M, / d'un léger mouvement acheva l'empreinte. / Ô douce étoile, combien et quelles gemmes / me démontrèrent qu'ici notre justice / est un effet du ciel par toi gemmé ! / Aussi, je prie l'esprit en qui s'engendrent / ton branle et ta vertu, qu'il regarde bien / d'où sort cette fumée qui trouble tes rais ; / qu'une autre fois à la fin il se courrouce / de ce qu'on vende et achète dans le temple / muré de miracles et de martyres. / Ô milice du ciel, où vont mes vœux, / adore pour tous ceux qui sont sur la terre / dévoyés derrière le mauvais exemple ! / On guerroyait naguère avec des épées, / mais c'est maintenant par ça et là soustraire / le pain qu'un bon Père à nul ne refuse. / Mais toi qui n'écris que pour effacer, / pense que Pierre et Paul, lesquels pour la vigne / que tu gâtes, moururent, ont vie encore. / Bien peux-tu dire : "Si ferme est mon désir / d'avoir de celui qui voulut vivre seul / et fut mis, pour une danse, au martyre, / que je ne connais ni pêcheur ni Paul » dans Dante Alighieri, *La Comédie : poème sacré*. Édition bilingue, traduit par Jean-Charles Vegliante, Paris, Gallimard, coll. « NRF/Poésie », 2012, p. 1019-1022.

⁸⁵ Voir la bibliographie pour le chant XVIII dans Anna Maria Chiavacci Leonardi, « Introduzione al canto XVIII », dans Dante Alighieri, *Paradiso*, op. cit., p. 500.

⁸⁶ Michelangelo Caetani Caetani, *Di una piu precisa dichiarazione intorno ad un passo della Divina Comedia di Dante Alighieri nel XVIII^e canto del Paradiso*, Rome, Menicanti, 1852.



On a avancé plusieurs hypothèses par rapport à la valeur symbolique d'une telle figure. D'ailleurs, il nous semble que les complexes transformations dont elle fait l'objet légitiment une lecture polysémique de ce signe.

L'*Enciclopedia Dantesca*⁸⁷ présente la signification allégorique de toute l'image retenue comme la plus probable. Cette dernière lettre formée par les esprits des justes qui viennent d'évoquer le premier verset biblique de la *Sagesse*, énoncé comme le principe fondamental qui règle la société humaine, serait le « M » initiale de Monarchie⁸⁸. Le M indiquerait alors que la monarchie est la seule forme de gouvernement qui peut réaliser la plus haute forme de justice sur la terre⁸⁹. Ensuite, de ce M se développe la figure de l'aigle, et Dante introduit ici le dernier trait du tableau fantastique qui caractérise l'entrée dans le ciel de Jupiter : à savoir l'idée de Dieu peintre suprême qui dessine sans modèle dans le ciel — puisque il est lui-même le modèle de chaque chose. Cet aigle est le même signe qui est célébré par Justinien dans le chant VI du *Paradis*⁹⁰, à l'exception près qu'il incarnait alors la figure de la justice historique, voulue par Dieu pour l'ordre terrien ; ici, le même aigle est figure de la justice divine, de l'idée éternelle qui est dans l'esprit de l'artiste éternel, d'où vient le modèle de chaque réalité de l'univers. L'aigle, formé par les âmes des rois justes, suggère l'idée d'un lien entre l'empire — comme forme la plus élevée du gouvernement terrien — et la justice divine. La justice parfaite sur la terre est possible dans la mesure où elle trouve son origine directement en Dieu.

⁸⁷ Enrico Malato, « Emme », dans *Enciclopedia dantesca*, t. II, Rome, Treccani, 1970, p. 664.

⁸⁸ Le *De Monarchia* est, d'ailleurs, le titre d'un essai que Dante écrivit probablement dans les années qui ont précédé son exil, entre 1312 et 1313.

⁸⁹ Ainsi comment le note Enrico Malato : « *lustitia potissima est solum sub Monarcha: ergo ad optimam mundi dispositionem requiritur esse Monarchiam sive Imperium* » (Mn I XI 2), dans Enrico Malato, « Emme », art. cit., p. 664.

⁹⁰ Anna Maria Chiavacci Leonardi, « Introduzione al canto XVIII », dans Dante Alighieri, *Paradiso*, op. cit., p. 498.

L'identité entre les deux signes — qui exprime le rapport entre les deux plans de la justice — est le lieu idéal dans lequel se déroule la scène du ciel de Jupiter, qui se prolonge dans les deux chants suivants. Devant cette vision suggestive et riche de contenus puissants, de profondes contradictions émergent cependant. Avant d'interroger la figure de l'aigle⁹¹, ébloui par la splendeur d'une telle justice, le poète se souvient tout d'abord de la terre tourmentée par l'injustice humaine. Il reproche à l'Église, avec un ton prophétique et une profonde amertume, d'avoir été réduite, par les simoniaques, en un simple lieu de marché.

Dans les deux derniers tercets du chant, le poète s'adresse directement au pape, « Ma tu » [« Mais toi »]. L'objet d'accusation, contenu dans le vers « che sol per cancellare scrivi » [«qui n'écris que pour effacer»], a été interprété de plusieurs manières⁹² sur lesquelles nous ne nous attarderons pas. On retrouve néanmoins une analyse récurrente soulignant l'accusation qui porte sur l'avidité de l'argent, et la simonie qui en est la conséquence. À la solennité menaçante du premier tercet où parle le poète — qui rappelle au pape dégénéré que les deux grands apôtres, Pierre et Paul, morts pour cette Église qu'il met en ruines, sont encore vivants — succède la vulgarité du second, où Dante fait parler le pontife qui, avec mépris, déclare ne connaître ni l'un ni l'autre et ne s'intéresser qu'à Jean Baptiste ou, en d'autres termes, à l'argent et au florin.

L'aigle du ciel de Jupiter

Dans le scénario que nous avons illustré, où la vision merveilleuse de Dante ne s'éloigne pas des contenus théologiques qui sont parvenus jusqu'à lui, la présence de saint Jean semble réduite aux mots méprisants du pape corrompu qui ne voit dans le Baptiste qu'un pauvre solitaire, ou, de préférence, le symbole du florin. Nous croyons cependant que la présence de la figure du prophète dans le chant XVIII du *Paradis* ne se limite à cette image triviale. Ne fût-ce que pour le fait que réduire la présence du personnage qui d'après toute la tradition catholique représente la loi, dans le chant consacré à la justice, à ce bref passage pourrait difficilement se concilier avec l'importance que le précurseur revêt dans la conception théologique et universelle de la tradition catholique et dans l'esprit de Dante.

⁹¹ Le dialogue entre Dante et l'aigle se déroule dans les chants XIX et XX.

⁹² Dante Alighieri, *Paradiso*, *op. cit.*, p. 518.

S'il est certain que l'aigle du ciel de Jupiter est le symbole de la Justice divine, et aussi de l'Empire romain⁹³, Jean Baptiste n'est pas sans rapport pour Dante avec la notion de loi. Comme le rappelle en effet Gian Roberto Sarolli, la figure du précurseur fut d'abord interprétée par saint Jérôme comme « *Dominus gratia eius* ». Plus tard, cette interprétation fut néanmoins corrigée par saint Pierre Damien — que suivit saint Thomas — et insérée dans la tradition figurale comme « *Ioannes Baptista, qui interpretatur in qui est gratia Dei, et veterem et novam legem repraesentat* »⁹⁴. Si donc Jean Baptiste est contenu dans le grand signe dans le ciel de Jupiter, il le fait en tant que symbole de la Loi de l'Ancien Testament, qui précède la bonne nouvelle annonçant une Loi nouvelle.

Lorsque Dante assiste au changement de la disposition des lumières dans le ciel, il est intéressant d'observer que le vers où il déclare l'apparition des éléments qui caractérisent la transformation finale du M — « *la testa e'l collo d'un'aguglia vidi / rappresentare a quel distinto foco* » [« la tête et le cou d'une aigle j'aperçus / se dessiner en ce feu qui ressortait »] — apparaît avant qu'il ne voie la deuxième phase de la transformation du signe en lys, selon le dessein de Caetani. Le verbe « *ingigliarsi* » [« être en lys⁹⁵ »], créé par le poète pour indiquer le rapprochement de la lettre M en un lys héraldique, survient cinq vers plus tard.

La tête et le cou, appartenant au troisième passage de l'évolution du signe, sont les premiers éléments du M en transformation qui attirent l'attention de Dante. Et l'importance de ces éléments anatomiques, évoquant la décollation, est soulignée par la composition du vers : leur apparition, sur la partie centrale supérieure du M, est valorisée par le fait qu'ils se trouvent au début du vers, à la suite d'une inversion dans la construction de la phrase. Nous voyons dans le signe que Dieu dessine dans le ciel une allusion à la figure de Jean Baptiste, et tout particulièrement à sa mort, dans un chant où le prophète ne semblerait apparaître que forgé sur l'une des faces du florin alors que, comme on le sait, sur l'autre, figure l'image d'un lys.

Ainsi, Jean Baptiste se manifeste en trois formes : il est à la fois le personnage historique dont le pape donne très rapidement les principales données biographiques, figure de la loi terrestre imprimée dans la pièce d'or qui occasionne et connote la

⁹³ Fausto Montanari, « L'Aquila di Giove », *Critica Letteraria*, mars 1977, vol. V, n° 15, p. 211.

⁹⁴ Gian Roberto Sarolli, « Giovanni Battista », dans *Enciclopedia dantesca*, t. III, Rome, Treccani, 1970, p. 180.

⁹⁵ D'après la traduction de Dante Alighieri, *La Comédie, op. cit.*, p. 1021. Lire littéralement : « se faire lys ».

corruption humaine et, enfin, figure de la loi divine dessinée par Dieu en or dans le ciel puisqu'il apparaît dans le signe céleste qui est le miroir du florin : le signe ainsi que la monnaie contiennent, en effet, l'image du lys et celle de Jean Baptiste.

En somme, nous pensons que, comme les œuvres d'art représentant la tête tranchée du saint au centre de l'étude de Kristeva, Jean Baptiste, apparaissant dans trois dimensions liées entre elles, est une figure de la « figure comme prophétie en acte » théorisée par Auerbach.

Le signe qui apparaît dans le chant XVIII du *Paradis*, comme la structure même du chant, se fonde sur une duplicité qui évoque une rupture, ainsi que le passage de l'Ancien au Nouveau Testament et ainsi que la décollation du prophète.

Remarquons, tout d'abord, que le chant est divisé en deux parties. L'une est liée au ciel de Mars et l'autre est placée dans le ciel de Jupiter. Jean Baptiste peut être mis en relation avec Mars, soit parce que ce saint a succédé à Mars comme patron de Florence, soit parce que le ciel de Mars dans la *Commedia* est le ciel des martyrs de la foi et qu'il évoque les souffrances que les justes endurent sur terre. En revanche, Jupiter — le ciel qui célèbre la justice divine, c'est-à-dire la justice offerte par Dieu aux hommes dans l'ordre constitué par l'Empire, trompée sur terre et rétablie dans le ciel grâce au jugement auquel personne ne pourra se soustraire⁹⁶ — peut être mis en relation avec la figure de Jésus. Un tel rapprochement est suggéré par les mots mêmes de Dante qui s'adresse à Jésus en l'appelant Jupiter : « *o sommo Giove / che fosti in terra per noi crucifisso* » [« ô Jupiter souverain / qui fus sur la terre pour nous crucifié⁹⁷ »].

De même, le signe du ciel de Jupiter apparaît comme emblématique du passage de la loi ancienne à la loi nouvelle. Né d'une référence directe à l'Ancien Testament — le M qui est la dernière lettre du premier verset de la *Sagesse* — l'aigle arrive à objectiver un contenu de foi qui se fonde sur la justice et l'amour, valeurs incarnées par Jésus d'après la tradition et d'après Dante. En effet, à la fin du chant XVIII, après le premier éblouissement devant l'image ravissante de la justice divine, le poète commence à s'interroger sur les contradictions qu'elle semble comprendre en soi. Si les limites de la justice céleste émergent dans toute leur évidence par rapport à la question du destin des justes nés hors du baptême, sur la terre elles émergent dans la figure d'un pape corrompu. La réflexion déclenchée par ces considérations pousse alors Dante à

⁹⁶ Anna Maria Chiavacci Leonardi, « Introduzione al canto XVIII », dans Dante Alighieri, *Paradiso*, *op. cit.*, p. 496.

⁹⁷ Purg., VI, 118-19. Trad. de Jean-Charles Vegliante, dans Dante Alighieri, *La Comédie*, *op. cit.*, p. 475.

extérioriser ses doutes et à interroger directement l'aigle dans le chant XIX. En effet, si dans la première partie de sa réponse, l'aigle s'attarde sur les limites de l'esprit humain dans la compréhension des choses divines, dans une deuxième partie, il laisse entrevoir comment Dieu même répondra un jour à cette question, lorsque le temps historique s'achèvera et que ce qui était caché aux yeux des mortels et connu seulement par Dieu, sera révélé. D'ailleurs, ce moment qui dans le chant XIX n'est que prophétisé par l'aigle est enfin explicité dans le chant XX. « *Regnum celorum violenza pate / da caldo amore e da viva speranza, / che vince la divina volontate* » [« *Regnum celorum* souffre violence / d'un ardent amour et de vive espérance⁹⁸ »] : l'amour et l'espoir de l'homme peuvent vaincre Dieu, c'est-à-dire ses mêmes normes, évidemment parce qu'il consent de se faire vaincre par cet amour⁹⁹.

Ce vers est le début de l'explication avec laquelle l'aigle apaise enfin les doutes du poète à la fin du *Paradis*. Ainsi que le remarque Chiavacci Leonardi, l'aigle commence son discours par les mots de Jésus parlant à la foule, tirés de Matthieu¹⁰⁰ et présents aussi chez Luc¹⁰¹. Dante, inspiré, insère sur cette citation son interprétation. Le poète retient que l'amour et l'espoir de l'homme représentent cette violence par laquelle le ciel se laisse pénétrer. Ces valeurs chrétiennes sont les seules si puissantes capables de vaincre le dessein même de Dieu. Cette interprétation est scellée par l'exemple de Riphée¹⁰², le héros troyen — et donc païen —, méconnu puisqu'il n'apparaît que dans deux vers et demi de l'*Énéide* ; il incarne l'exemple de l'homme juste, né sans connaître Jésus et dont Dante demandait soucieusement le destin dans le chant XIX¹⁰³. L'aigle rassure Dante en lui annonçant que Dieu reconnut la justice du troyen et son respect du bien et lui ouvrit les portes du paradis en lui concédant le salut éternel. L'amour et l'espoir, professés par Jésus, peuvent sauver l'homme.

Un autre constat nous pousse à voir dans l'aigle, ainsi qu'il apparaît à la fin de sa métamorphose, une évocation de Jésus. Bien que l'aigle soit formé par l'ensemble de plusieurs âmes, lorsqu'il s'adresse à Dante, il ne dit jamais « nous » ou « notre », il dit « je » et « mien ». Ce choix pronominal témoigne que, dans l'univers, il y a une

⁹⁸ Par., XX, 94-96. Trad. de Jean-Charles Vegliante, dans *Ibid.*, p. 1043.

⁹⁹ Anna Maria Chiavacci Leonardi, « Introduzione al canto XX », dans Dante Alighieri, *Paradiso*, *op. cit.*, p. 553.

¹⁰⁰ Matt., XI, 12.

¹⁰¹ Luc, XVI, 16.

¹⁰² Par., XX, 118-126.

¹⁰³ Anna Maria Chiavacci Leonardi, « Introduzione al canto XX », dans Dante Alighieri, *Paradiso*, *op. cit.*, p. 552.

communauté qui s'anéantit en Dieu et participe de l'unité divine. La justice divine absolue absorbe tout égoïsme. Certes, comme l'observe Montanari¹⁰⁴, il est possible d'envisager une comparaison entre le mystère de l'unité de Dieu dans la trinité et ces âmes qui, ayant servi la justice sur terre, sont unies dans la justice divine. Mais un tel sens de la communauté, dans lequel l'égoïsme qui se cache derrière tout vol, violence ou jalousie est effacé, est un principe profondément chrétien. Ces âmes sont une seule chose avec une justice, puisqu'elles forment le signe qui est le symbole, qui n'a rien à voir avec les aspects de la justice humaine liés à la rétribution. Cette justice ne se fonde que sur l'amour et sur la charité¹⁰⁵. Il est possible de reconnaître dans cette justice une allusion au message évangélique, donc à la figure de Jésus Christ.

Le signe, né d'une lettre tirée d'une phrase de l'Ancien Testament, évoque à la fin de sa métamorphose la figure de Jésus, par ses mots et ses valeurs. L'inspiration qui pousse le poète à unir ses mots à ceux de Jésus n'altère pas le message évangélique. Jean Baptiste se situe ainsi comme l'emblème de ce passage à la fois dans l'histoire et dans le signe.

Il est intéressant d'observer, dans leur totalité, les versets de Matthieu et Luc dont l'aigle se sert pour entamer sa réponse aux doutes de Dante. Dans les Évangiles, ils annoncent tous les deux un moment : celui dans lequel le ciel se laisse pénétrer de la violence, qui coïncide avec la venue de Jean Baptiste. Le verset complet dont Dante s'inspire, à partir de « *regnum caelorum* », en latin dans la *Commedia*, distingue en effet deux moments dont le précurseur marque la limite. Dans les versets de Matthieu, Jésus annonce : « *a diebus autem Iohannis Baptistae usque nunc regnum caelorum vim patitur et violenti rapiunt illud*¹⁰⁶ », tout comme le fait, d'ailleurs, Luc : « *lex et prophetae usque ad Iohannem ex eo regnum Dei evangelizatur et omnis in illud vim facit*¹⁰⁷ ». Jean Baptiste représente ainsi la séparation entre deux grands moments. D'après les mots de Jésus rapportés par les Évangiles, il marque la rupture à partir de laquelle survient un grand changement, comme le confirme explicitement sa position dans la rose des célestes. Il fut seulement possible, après sa venue sur terre, d'accéder au règne de Dieu grâce à l'amour et à l'espoir. Dès lors, tantôt l'injustice dans laquelle l'Église à l'époque de Dante a entraîné la loi divine, tantôt celle de la mort de Jean

¹⁰⁴ Fausto Montanari, « L'Aquila di Giove », art. cit., p. 215.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 215-16.

¹⁰⁶ Matt., XI, 12.

¹⁰⁷ Luc, XVI, 16.

Baptiste par le vouloir d'Hérode, tantôt celle qui — du point de vue de Dante et des hommes — empêche les âmes justes qui sont mortes sans avoir reçu l'onction du baptême d'accéder au Paradis, perdent de leur sens dans l'optique de la providence divine ainsi que dans le dessein d'or et d'argent créé par Dieu dans le ciel de Jupiter.

Nous pensons que Jean Baptiste est, dans le signe peint par Dieu, une figure de la Figure. La description de Auerbach du principe sur lequel se fonde la logique figurative s'adapte parfaitement au signe ainsi qu'à la signification évangélique, qui coïncide avec celle qui est relatée par la *Commedia*, de la figure du précurseur symbole de la loi.

Toute l'interprétation figurative est gouvernée par le grand thème paulien de l'antagonisme entre Loi et grâce, entre œuvres et foi : l'ancienne Loi est abolie et dépassée, elle n'est qu'ombre et τύπος, son observance est devenue inutile et pernicieuse depuis que le Christ, par son sacrifice, a apporté l'accomplissement et la délivrance ; tandis que l'Ancien Testament, dans la valeur de loi que lui donnent les juifs et le judaïsme, est la lettre qui tue, les vrais chrétiens sont les serviteurs de la nouvelle alliance, de l'esprit qui donne vie¹⁰⁸.

Ainsi, il nous paraît légitime d'affirmer que Jean Baptiste figure dans l'aigle qui apparaît dans le chant XIX du *Paradis* comme une prophétie en acte.

Dans l'aigle, Jean évoque tout à la fois la dimension divine de la justice et de sa dimension terrestre, mais il évoque aussi le troisième pôle de la figure théorisée par Auerbach, qui se trouve hors de l'histoire et qui ne peut exister sans le présupposé d'une foi chrétienne.

...

En somme, dans la monumentale œuvre du *Sommo Poeta*, qui se situe aux origines de la littérature européenne, Jean Baptiste devient une figure emblématique de la pensée chrétienne ainsi que de l'interprétation figurale qui, surtout au Moyen Âge, se fonde sur une foi absolue et une conception théologique de l'univers.

¹⁰⁸ Erich Auerbach, *Figura. La Loi juive et la Promesse chrétienne*, op. cit., p. 59.

1.2.3 Jean Baptiste, allégorie de la Loi

La notion d'allégorie a une double acception, rhétorique et théologique, que Michel Delon résume ainsi : « Rhétoriquement, l'allégorie est un trope, passage d'un sens propre à un sens figuré, d'un sens apparent à un sens caché. Théologiquement, elle représente la foi à la recherche d'une vérité par-delà la lettre, d'un sens global par-delà les éléments particuliers. L'invention littéraire se nourrit de cette double tradition, sans s'y restreindre¹⁰⁹ ». D'ailleurs, en littérature, cette partition n'a pas toujours été nette. En effet, « le Classicisme postule la clarté et la propriété, mais le respect du mystère et de l'autorité suppose concurremment un sens du secret, de l'énigme et de l'allusion. Le souci de transparence va de pair avec la conscience d'un Dieu caché et d'un Sens invisible¹¹⁰ ». En littérature, un renouvellement du lien de la notion d'allégorie avec un horizon lié à la religion chrétienne trouve son origine dans la poésie de Baudelaire¹¹¹.

Avant Baudelaire, l'interprétation allégorique se fonde sur l'évocation d'un sens universel, catholique (du grec *καθολικός*, « universel, [en parlant de l'Église] »). Ainsi il nous importe de comparer la notion de cette allégorie avant Baudelaire avec la notion de figure conçue par Auerbach car une distinction entre ces deux types d'interprétation concerne le destin littéraire de Jean Baptiste. En effet, des interprétations allégoriques dont il a été l'objet, pourvu qu'elles relient le précurseur au message qu'il véhicule d'après les Évangiles, apparaissent dépourvues du caractère premièrement intra-historique qui caractérise la figure comme prophétie réelle.

La méthode allégorique appliquée à l'exégèse transforme elle aussi, comme l'interprétation figurale, l'Ancien Testament : « elle aussi prive la Loi et l'histoire d'Israël de leur caractère national et culturel ; mais elle y substitue un système mystique ou éthique, qui dépouille encore bien plus le texte de sa force sensible et de sa teneur historique¹¹² ». De la même manière, en art comme en littérature, l'allégorie, dans le sens qu'on donnait généralement à cette notion avant Baudelaire, transpose des données testamentaires dans une dimension translittérale. Toutefois, elle ne se rattache pas à la réalité historique qui participe par contre au sens de figure. Elle n'est qu'évocatrice de significations abstraites et conceptuelles.

¹⁰⁹ Michel Delon, « Présentation », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 112, avril 2012, 2 : « L'Allégorie de La Renaissance au Symbolisme », p. 260.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 261.

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Erich Auerbach, *Figura. La Loi juive et la Promesse chrétienne*, *op. cit.*, p. 66.

D'une représentation figurale à une interprétation allégorique

Jean Baptiste apparaît dans les vers de Dante comme un personnage emblématique de la notion de figure comme prophétie en acte. Cette notion s'inscrit dans le cadre d'une évolution du terme *figura* théorisée par Auerbach et aussi de la manière d'interpréter les données de l'Ancien et du Nouveau Testament dans l'art et dans la littérature. Dans une logique évolutive, « la *Commedia* est une vision qui voit et annonce la vérité figurative comme déjà accomplie, et sa singularité consiste justement à établir un lien précis et concret — tout à fait dans l'esprit de l'interprétation figurative — entre la vérité contemplée au cours de cette vision et les événements historiques terrestres¹¹³ ». L'œuvre de Dante représente le parachèvement de la voie de la fiction poétique vers un réalisme qui acquiert la valeur d'une création comparable à celle du monde juridique, politique et théologique, jusqu'à évoquer la création divine même.

Ainsi, si au Moyen Âge l'artiste se sentait généralement beaucoup moins concerné par la question de l'imitation de la nature que par l'idée que, en tant que créateur proche en cela de Dieu, il réalisait dans son œuvre et au cours de sa vie « un prototype qui préexistait dans son propre esprit¹¹⁴ », Auerbach peut se poser la question suivante : « dans quelle mesure ce prototype et l'œuvre d'art qui en procède seraient les figures d'une réalité, d'une vérité accomplie en Dieu¹¹⁵ » ? Le signe en transformation que nous avons analysée dans la *Commedia* et dans lequel nous avons reconnu une référence à Jean Baptiste peut offrir une réponse à cette interrogation. L'aigle du ciel de Jupiter, apparu en vision au poète a été créé par Dieu et disparaît après avoir prononcé une interprétation des mots de Jésus. Le poète participe au dessein de Dieu. En réponse à la question posée par Auerbach, nous affirmons que Dante même, avec son œuvre, est figure d'une vérité accomplie en Dieu.

Partant, l'interprétation figurative qui nous a permis de commenter la présence de Jean dans la *Divina Commedia* nous amène à éprouver un rapprochement du poète au précurseur. Cette connexion nous permet de répondre plus précisément à l'interrogation sur l'adhésion de la création poétique à une foi absolue dans la providence divine. Dante, comme Jean, se fait porteur d'un message de rédemption et il

¹¹³ *Ibid.*, p. 86.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 77.

¹¹⁵ *Ibid.*

s'implique pleinement dans son œuvre. Un essai de Boitani paru dans *Dante poeta cristiano* offre à ce propos une réflexion intéressante qui nous permet aussi d'introduire la différence entre l'interprétation figurative que Dante fait de Jean Baptiste et les interprétations allégoriques que d'autres ouvrages offrent du même personnage. Boitani se demande pourquoi Yeats¹¹⁶ aurait considéré comme la suprême imagination de la civilisation chrétienne Dante et non, par exemple, Milton ou Dostoïevski. La réponse à cette question, reprenant une formule crocienne, nous aide à comprendre la différence entre Dante et d'autres auteurs qui partagent avec ce dernier les mêmes idéaux. Si l'univers de Milton ou Dostoïevski ne comprenait qu'un noyau de tradition culturelle et de mentalité chrétienne, « l'horizon de Dante est tout chrétien¹¹⁷ » : Dante se trouve « dedans » la chrétienté. Il ne peut voir rien de différent à l'exception de l'antiquité classique et païenne qui est cependant lointaine et morte, bien que vivante et animée pour lui. Dante ne pouvait pas ne pas être chrétien. Il respire la façon de penser de la chrétienté, souffre de ses problèmes, voit l'histoire et l'avenir chrétien, imagine et crée un univers chrétien¹¹⁸.

Relativement à la figure de Jean Baptiste, il n'est pas étonnant que son image coïncide à la lettre dans les derniers vers du chant XXII du *Purgatoire*, avec l'image qu'en donnent les Évangiles : « *Mele e locuste furon le vivande / che nodriro il Batista nel diserto ; per ch'elli è glorioso e tanto grande / quanto per lo Vangelio v'è aperto* » [« Miel et sauterelles furent la pitance / qui dans le désert nourrirent le Baptiste ; / c'est pourquoi il est en gloire et si grand / qu'ils vous est clair montré dans l'Évangile¹¹⁹ »]. En revanche, il nous paraît utile d'observer que dans ce même chant, Dante attribue à Virgile, et non pas à Jean Baptiste comme le fait Jean l'évangéliste (v, 35), l'image de la lampe qui pour la première fois illumine le monde païen. Le chant XXII du deuxième cantique s'achève sur une voix méconnue qui proclame l'humble et glorieuse figure du précurseur. Cependant, toute la partie qui précède cette fin attribuée à Virgile un rôle de précurseur. Au centre de ce chant il y a la figure de Stace, auteur de la *Thébaïde* et le seul, parmi les grands poètes de l'antiquité, qui évita les Limbes en vertu de ses rêves.

¹¹⁶ William Butler Yeats, « Ego Dominus Tuus », dans *Per amica silentia lunae*, Londres, Macmillan, 1918, p. 2-3.

¹¹⁷ [Notre trad.] Le mot « tutto » est souligné dans l'article. Pietro Boitani, « Il poema di Dante e la Cristianità », dans *Dante poeta cristiano*, Florence, Polistampa, 2000, p. 4.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ Purg. XXII, 151-154. Trad. de Jean-Charles Vegliante, Dante Alighieri, *La Comédie*, op. cit., p. 669.

Stace, dont la chrétienté a une valeur purement symbolique, attribuée à Virgile¹²⁰ le mérite de l'avoir rendu poète ainsi que chrétien. Dès lors, Virgile apparaît comme le lampadophore qui illumina le chemin amenant à la poésie et à Dieu¹²¹. Dans ce chant qui célèbre Virgile, la figure de Jean Baptiste n'apparaît qu'à la fin alors que, d'après la tradition, il est justement celui qui porte la lampe symbolique de la foi. Stace, dans son long discours, se pose comme le fils symbolique de Virgile puisque, de lui, il a reçu aussi bien que son inspiration poétique que la foi chrétienne¹²². La critique reconnaît généralement que par la bouche de Stace, Dante honore ici Virgile, le « *dolce padre* »¹²³ [« doux père »]. Le poète italien poursuit l'entreprise rédemptrice qui est supposée être celle de Virgile, dont le rôle est confondu avec celui traditionnel de Jean Baptiste. Ainsi, le Virgile représenté par Dante et Dante même participent au but de Jean Baptiste conçu comme une prophétie en acte : ils sont un prolongement de cette figure. Nous posons que la différence entre Jean Baptiste figure, tel que celui représenté par Dante, et Jean Baptiste allégorie tient aussi à la participation plus ou moins absolue de l'auteur à la transmission du message prophétique du saint. Dante s'inscrit dans la dimension historique de Jean Baptiste comme prophétie en acte. En revanche, nombre de représentations de Jean Baptiste, fussent-elles respectueuses de la tradition, relativisent le rôle de cette figure et en font l'allégorie érudite et médiante d'un sens moral.

Jean Baptiste au XIX^e siècle et selon la tradition

Si nombre d'ouvrages littéraires et artistiques présentent un Jean Baptiste conventionnel et si on peut constater une participation de beaucoup d'auteurs à la transmission du message que les Évangiles attribuent au précurseur, la méthode figurative dont la *Commedia* représente le couronnement cède sa place à d'autres formes de langage imagé, allégoriques puis symboliques. Or, avant de poursuivre, l'usage que nous faisons de ces deux termes demande à être précisé : nous disons donc rapidement que la notion d'allégorie renvoie pour nous à un horizon culturel commun, tandis que la notion de symbole se caractérise par le fait d'être, en revanche,

¹²⁰ Précisément aux célèbres vers de la quatrième *Eglogue* qui dès les premiers temps chrétiens avaient été interprétés comme une prophétie de la naissance du Christ.

¹²¹ Purg., XXII, 64-73.

¹²² Purg., XXII, 73, « per te poeta fui, per te cristiano » [« Par toi poète je fus, par toi, chrétien »] trad. de Jean-Charles Vegliante, Dante Alighieri, *La Comédie, op. cit.*, p. 669.

¹²³ Dante Alighieri, *Commedia*, vol. II : *Purgatorio*, édition commentée par Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milan, Mondadori, coll. « I meridiani », 1994, p. 651.

idiosyncrasique. À l'époque moderne, deux œuvres d'auteurs catholiques, *Erodiade* de Silvio Pellico et *John the Baptiste or the Valour of the Soul* de Richard Hengist Horne, nous permettent d'abonder dans ce sens.

En 1832, dans les années belliqueuses qui précèdent le *Risorgimento* italien, le piémontais Silvio Pellico sortait de dix années de captivité, d'abord dans les Plombs de Venise, puis dans la prison de Spielberg en Moravie, lesquelles sont l'objet de son livre le plus célèbre, *Le mie prigioni*. Lorsqu'en 1833 il écrit une tragédie intitulée *Erodiade*, nous sommes en présence d'une réécriture imprégnée du lyrisme et du sentimentalisme propres à cette époque et nourrie de la tradition apologétique. Dans cette œuvre, Jean Baptiste apparaît comme la personnification de la déontologie catholique. À ce titre, le passage où, par un ton paternaliste, l'auteur accuse la reine d'être devenue un monstre¹²⁴, aveuglée par la haine et la jalousie qu'elle ressent envers la première femme d'Hérode, Sefora, qu'elle se résout à faire tuer, est parfaitement exemplaire. Le saint rappelle à la reine son enfance, qu'elle a vécue dans le respect de la religion :

Del tempio all'ombra tu crescevi, e norm
A' tuoi pensieri tutti era il Signore,
L'adempimento della sua giustizia,
Il desio d'immolarti a' suoi voleri,
Di far beati del tuo santo affetto
Genitori e fratelli e servi e ognuno
Che pio ti ricordasse¹²⁵.

Hérodiade est touchée par les reproches du saint et éprouve soudainement une certaine nostalgie de ses années heureuses¹²⁶ mais ne se résout pas moins à éliminer sa rivale et à manipuler Hérode pour parvenir à ses fins et accomplir sa vengeance. En dépit des longs dialogues avec sa confidente Anna, qui révèlent tout autant les angoisses de la reine adultère que l'égarement d'un esprit s'éloignant inéluctablement de la vertu¹²⁷, Hérodiade apparaît comme une femme vouée à la corruption. Les conséquences de sa dissolution se retournent toutefois contre elle qui, incapable de maîtriser les événements, est finalement châtiée. La tragédie de Pellico apparaît ainsi comme une reprise du récit biblique — qui ne précède que de huit ans la publication du poème de

¹²⁴ Silvio Pellico, *Opere complete di Silvio Pellico*. Vol. II, Paris, Baudry, 1835, p. 504.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 454. Trad. : « Tu croissais à l'ombre du temple, et le Seigneur était le règle de toutes tes pensées. Tu faisais reposer sur lui ta justice ; tu désirais t'immoler à ses volontés et rendre heureux par une sainte affection les auteurs de tes jours, tes frères, tes serviteurs et toutes les âmes pieuses qui t'entouraient » dans Silvio Pellico, *Théâtre de Silvio Pellico*, traduit pour la première fois par M. Alexandre Flottes, Paris, Garnier frères, 1871, p. 284.

¹²⁶ Silvio Pellico, *Opere complete di Silvio Pellico*. Vol. II, *op. cit.*, p. 454.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 454.

Heine ! — , visant à rappeler aux lecteurs, notamment par les mots de Jean Baptiste, les conséquences néfastes d'une conduite qui ne considère pas la beauté comme un péril et qui ne se préoccupe pas de limiter le pouvoir des attraits de la chair.

La manière dans laquelle Pellico représente Jean Baptiste est en effet diamétralement opposée à celle de Heine dans *Atta Troll*. Le poète allemand prend, en effet, de la distance par rapport aux « préjugés » [« *Vorurtheile*¹²⁸ »] qu'il impute à Jean Baptiste. Il ridiculise le prophète qui n'aurait pas su apprécier la beauté de la reine ; il se pose lui-même comme le rival du prophète dans la conquête des attentions de la belle femme.

Il est intéressant d'observer que les deux auteurs déplacent les personnages bibliques dans un contexte évoquant le Moyen Âge. Heine le fait, dans ce passage, en choisissant le terme de « chevalier » [« *Ritter*¹²⁹ »] en proclamant ce qu'il voudrait être pour Hérodiade. Chez Pellico, le Moyen Âge est le fond sur lequel toute la tragédie se déroule. Pour apporter un exemple, la célèbre danse de la fille d'Hérodiade est transformée dans l'exécution de caroles¹³⁰, danse médiévale de groupe à laquelle Salomé se donne, en jouant de la lyre, avec d'autres vierges. Mais si le Moyen Âge était pour Heine une période propice pour faire revenir des figures d'un folklore fantastique, il évoque chez Pellico un imaginaire bien différent. En Italie, en effet, et au XIX^e siècle, le *medium aevum* n'est pas perçu, comme en Allemagne, en opposition avec la culture classique¹³¹ et sa réhabilitation n'a pas eu ce caractère « multiple, complexe, qui continue cependant de manière polémique et antithétique, soit à rejeter et mépriser, soit à idéaliser et rêver¹³² », propre à l'Allemagne moderne et au romantisme d'Iéna. Dans les régions catholiques, en effet, la perception du Moyen Âge comme une époque d'ignorance¹³³ est adoucie par l'absence d'une « vision protestante de l'histoire, avec l'évocation d'un antichristianisme ténébreux incarné par la papauté romaine¹³⁴ ». Le Moyen Âge de Pellico, tel qu'il le représente par exemple dans les *Trois nouvelles piémontaises*, écrites en français et publiées en 1835, est l'époque larmoyante,

¹²⁸ Heinrich Heine, « *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum* [1847] », *op. cit.*, p. 276.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 276.

¹³⁰ La carole est une forme de danse en forme de ronde accompagnée de chants, notamment répandue au Moyen Âge.

¹³¹ Alain Montandon, « La Fabrique du Moyen Âge en Allemagne », dans Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert (dir.), *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 217.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*

attendrissante et nostalgique des traditions anciennes. C'est donc dans ce cadre qu'il imagine le déroulement de l'épisode du meurtre de Jean Baptiste, et c'est ainsi qu'il faut le recevoir.

En somme, de profondes différences font des œuvres de Pellico et de Heine deux expressions d'univers conceptuels et culturels presque antithétiques de sorte que les deux représentations de Jean Baptiste qu'ils offrent s'opposent radicalement. Cependant, le Jean Baptiste dévot et prêcheur de Pellico et le personnage pétri de préjugés évoqué par Heine paraissent également comme l'aboutissement d'une allégorisation de la figure biblique : dans les deux cas, il signifie des concepts génériques, qui ne rendent pas compte d'une personnalité et d'une psychologie mais qui renvoient, au sens large, aux concepts de la morale religieuse.

Vers la fin du siècle, Jean Baptiste est au centre d'une tragédie à peu près méconnue de Richard Hengist Horne, poète et critique anglais connu notamment pour son poème « Orion ». Là encore, *John the Baptiste or the valour of the soul* propose une allégorisation du prophète comme elle a été transmise par la tradition. John fait son apparition sur la scène habillé en peaux déchirées et il se présente par ces mots :

The dry dust, bare boughs, and the fruitless thorn –
 The scorching sun, sharp rains and howling winds –
 Companion this my body ; as the wolf,
 The stork, the pelican, the lonely owl,
 And silent fox, are cherished savagely.
 From the same pool or gushing rock we drink,
 But differing in our food ; they eat whate'er
 Of life they can subdue – oft-times each other –
 While I in bitter roots find nourishment,
 And berries, sweet or bitter. But my soul
 Heath other nutriment in noblest dreams,
 Visions and hopes, and inward prophecies,
 For I walk hear companion'd by my God¹³⁵!

De manière lyrique et influencée par le romantisme anglais, comme le suggèrent les références à une faune sauvage évoquant moins l'espace géographique près du Jourdain que les forêts du nord de l'Europe, Hengist Horne suggère l'image d'un prophète ermite et adonné aux jeûnes dans le désert, comparable en bien des aspects à

¹³⁵ Richard Hengist Horne, « John the Baptiste or the Valour of the Soul », 1880. [Notre trad.] : « La sèche poussière, les branches nues, et l'épine sans fruit – / Le soleil brûlant, les pluies tranchantes et les vents hurlants – / Compagnon de mon corps ; comme le loup, / La cigogne, le pélican, le hibou solitaire, / Le renard silencieux, sont aimés sauvagement. / Nous buvons pareillement dans une flaque ou un rocher jaillissant, / Mais différents dans notre nourriture ; ils mangent tout ce qu' / Ils peuvent réprimer de la vie – souvent les uns les autres – / Tandis que je trouve ma nourriture dans les racines amères, / Et dans les baies, douces ou amères. Mais mon âme / A un autre aliment dans les rêves les plus nobles, / Visions et espoirs, et prophéties intérieures, / Pour marcher ici accompagné par mon Dieu ! », annexe p. 250-251.

celle qu'offrent aussi les Évangiles. La façon de représenter le prophète par le poète anglais, comme celle du dramaturge et écrivain italien, bien qu'elle soit conforme aux sources, dénote une interprétation allégorique du prophète, ne rendant pas compte de la profondeur évocatrice qui émerge ailleurs, que cela se produise par rapport à une transcendance divine ou par rapport à une subjectivité humaine.

...

Les auteurs qui ont proposé des représentations traditionnelles de la figure de Jean Baptiste ne rendent pas compte de la troisième dimension extra historique qui, d'après Auerbach, participe à la notion de figure, définie comme une prophétie en acte. Si « l'interprétation figurative, chez la plupart des peuples européens, a conservé son influence jusqu'au XVIII^e siècle¹³⁶ », Auerbach remarque, dans une note de son essai, qu'à cette époque « le fondement de l'interprétation figurative était déjà détruit, puisque les membres du clergé eux-mêmes, bien souvent ne la comprenaient plus¹³⁷ ». Dans les œuvres littéraires modernes qui proposent une interprétation canonique de Jean Baptiste, sa dimension évocatrice s'éloigne du concept de figure dans le sens qui émerge notamment de l'œuvre de Dante. Ainsi, nous avons adopté le terme d'allégorie pour définir les interprétations modernes de Jean Baptiste attachées à la tradition dans les œuvres de Pellico et de Hengist Horne. Si dans ces ouvrages le personnage conserve sa dimension évocatrice relative à l'univers religieux chrétien, celle-ci implique une allusion à un imaginaire qui ne s'inscrit pas dans l'idée de la providence, c'est-à-dire du dessein divin *in fieri*. Jean Baptiste devient, pour ces auteurs qui souhaitent en donner une image liée à la tradition, une figure allégorique de la Loi et de la morale chrétienne. Par rapport aux représentations de Jean Baptiste de Pellico et de Hengist Horne, il nous paraît important de souligner la distance qui les sépare de celles qu'en donne Dante. La participation absolue de ce dernier à la transmission du message chrétien est un exemple unique dans la littérature, alors que l'identification d'autres auteurs avec le personnage biblique dénote quand même une distance, dérivant du relativisme qui s'insinue graduellement dans le rapport de l'homme à la religion. Personne, après Dante et après le Moyen Âge, ne s'est inscrit si complètement dans le projet providentiel dont Dante a

¹³⁶ Erich Auerbach, *Figura. La Loi juive et la Promesse chrétienne*, op. cit., p. 74.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 76.

été, comme Jean Baptiste, témoins et annonciateur. Ultérieurement, et à l'époque moderne, le relativisme culturel consécutif à l'élargissement des connaissances et aux événements historiques empêche une complète et absolue adhésion à l'univers chrétien. Ainsi, dans nombre de représentations postérieures la figure de Jean Baptiste reflète cette prise de distance résultant d'une foi qui, pourvu qu'elle puisse appartenir à l'auteur, ne se rapporte plus intégralement, comme à l'époque de Dante, à l'univers religieux chrétien.

1.2.4 Palimpseste : une profusion de figures

Les exemples que nous avons présentés d'interprétation allégorique de saint Jean sont loin d'être une interprétation figurale intégrant en elle une dimension invisible mais quand même bien réelle, garantie par la foi dans la Providence. Après avoir réfléchi sur la différence existant entre la figure comme prophétie en acte et l'allégorie, alors que cette dernière relève d'une dégénération de la foi chrétienne — dans le sens qu'elle n'occupe plus de manière absolue, comme chez Dante, l'horizon des auteurs modernes dont le point de vue n'est pas démuné d'un certain relativisme —, nous entendons désormais porter notre attention sur les réinvestissements symboliques idiosyncratiques dont Jean Baptiste a souvent fait l'objet. Si le dernier des prophètes a été représenté comme le personnage le plus susceptible d'évoquer l'univers transcendant qui coïncide avec l'au-delà de la tradition religieuse, souvent cette dimension transcendante, que toute figuration de Jean Baptiste implique, a subi des déplacements dans les œuvres de fiction. En effet, le caractère évocateur d'une telle figure persiste mais, au lieu d'évoquer l'au-delà chrétien, il suggère à des esprits laïques un invisible qui n'est pas déchiffrable de manière univoque. Si, selon J. Kristeva, cet invisible peut facilement coïncider avec l'idée du Néant, la réaction humaine et créative devant cette notion nihiliste amène une inversion des perspectives. Dans de nombreux ouvrages modernes, l'interprétation de la figure de Jean Baptiste suggère l'hypothèse que l'élan artistique ailleurs adressé vers une transcendance de type religieux est désormais tourné, au contraire, vers une dimension subjective.

Dès lors, Jean Baptiste évoque et incarne très souvent des figures et des valeurs moins bibliques que proches et contemporaines des auteurs qui en offrent des représentations. Son corps mutilé laisse un espace vide qui demande à être rempli.

Difficilement, alors, on songe à l'image d'un homme décollé, fût-il un saint, sans en rester perturbé ou intimement touché. Au préalable, une telle image évoque la mort, la finitude humaine, le manque propre de l'homme. Ainsi, l'artiste ou l'écrivain qui entend la représenter entend aussi réagir à cet inéluctable constat et il le fait par le truchement de sa capacité créative, impliquant nécessairement une participation subjective. Pour cela, la plupart des réécritures ou représentations plastiques de Jean Baptiste montrent qu'elles ont été déplacées de l'espace d'une lecture canonique à l'espace pluriel des lectures personnelles des auteurs. À l'interprétation chrétienne de ce personnage se superposent, ainsi, d'autres interprétations, intimes et subjectives. Ces superpositions nous permettent de considérer Jean Baptiste comme un palimpseste, à savoir comme un objet recueillant plusieurs contenus de sens.

Au demeurant, cette idée implique le fait de sortir de la logique évolutive que nous avons adoptée en suivant la pensée d'Auerbach. En effet, si Jean Baptiste est ce support sur lequel chaque auteur a implanté son intime perception, nous avons à faire à une profusion d'interprétations difficilement classables. Jean Baptiste est déplacé par les représentations artistiques et littéraires modernes dans l'espace fragmentaire de la subjectivité et se trouve réinvesti d'une pluralité de significations. Dès lors, deux rapides considérations s'imposent.

Ce processus, tout d'abord, ne se réalise pas qu'à l'époque moderne. À ce propos, il est intéressant de remarquer que, déjà dans la *Divina Commedia*, Jean Baptiste peut être envisagé comme un palimpseste. Voir dans le Jean Baptiste de Dante un emblème de la figure comme prophétie en acte n'empêche pas de reconnaître en parallèle un investissement de sens rapprochant ce personnage du poète même. Ainsi comme l'a montré Jean Lacroix, ce saint revêt une importance indéniable pour le poète, qui finit sa vie en exil, baptisé dans la ville dont Jean Baptiste est justement le patron. Tous deux sont également des témoins — appelés par Dieu — à transmettre à leurs contemporains et aux générations futures, pour l'un, la venue du Christ, pour l'autre, son voyage ultra terrestre ainsi que le « message de *renovatio* dont *La Divine Comédie* se voulait porteuse¹³⁸ ».

Il nous importe, par ailleurs, de remarquer que, la plupart du temps, la signification que ce personnage acquiert dans un ouvrage demande de tenir compte de

¹³⁸ Jean Lacroix, « Saint Jean-Baptiste, patron de Florence et voix *inspirée* de la *renovatio* dantesque », dans *Jean-Baptiste le Précurseur au Moyen Âge*. Actes du 26^e colloque du CUER MA, 22-23-24 février 2001, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Senefiance », 2002, p. 132.

ce que la figure de Salomé symbolise, en relation avec lui. Pourtant, nous portons d'abord notre attention sur des ouvrages où le protagoniste féminin, responsable de la mort du saint, passe au second plan par rapport à la signification dont Jean Baptiste est investi. En sus d'être la victime par excellence de la *femme fatale* — comme c'est le cas, par exemple, chez Maclair, D'Annunzio, Wilde ou Strauss — ou un avatar d'Orphée, artiste victime de l'art — comme on peut le voir, par exemple, chez Flaubert, Mallarmé ou bien encore Apollinaire¹³⁹ —, Jean Baptiste a revêtu dans l'art et dans la littérature le rôle de figure politique, de vitupérateur anarchiste critique de la société, ou encore de clown triste. Avant d'étudier, dans la deuxième partie de notre travail, les relations symboliques entre Jean Baptiste et Salomé, nous allons examiner dans ce chapitre quelques exemples de ces dernières interprétations qui se concentrent uniquement sur la figure de Jean Baptiste.

Hors d'une optique diachronique

D'abord, il nous paraît important de souligner qu'on n'a pas dû attendre le XIX^e siècle pour trouver dans l'art et dans la littérature des réinvestissements symboliques, idiosyncrasiques et impliquant une dimension subjective, de Jean Baptiste. Le dernier des prophètes a suscité, tout au long de l'histoire littéraire et artistique, des interprétations plurielles et complexes.

Un chef-d'œuvre du Caravage qui date du début du XVII^e siècle a retenu, parmi les nombreuses peintures de l'épisode biblique que nous étudions, notre attention. Avant d'aborder le siècle que nous avons retenu pour notre travail, ce tableau représente un exemple particulièrement indiqué pour montrer comment la figure de Jean Baptiste est toujours devenue facilement l'objet d'investissements de sens subjectifs. Certes, à l'époque du Caravage, des tels investissements devaient nécessairement tenir compte de ce qui pouvait être accepté ou pas par les institutions. En effet, d'un côté cette œuvre représentant la décollation de Jean a été réalisée, comme on le prouvera bientôt, dans le respect de la tradition religieuse, toutefois, d'un autre côté, le tempérament imprudent du Caravage a poussé cet artiste à porter son génie hors du strict respect des conventions.

¹³⁹ Voir p. 400-410 du présent volume.

L'œuvre qui nous intéresse fut réalisée pour l'Église même où elle est conservée, à La Vallette, et, en dépit de la réputation qu'elle eut — « si grande que beaucoup d'artistes du XVII^e siècle affrontèrent ce voyage difficile pour la voir¹⁴⁰ » —, n'a pas d'histoire critique¹⁴¹. Gabriel Rouchès, dans sa monographie de 1920, a été le premier critique moderne à en parler. Il a évalué cette œuvre comme une œuvre « de premier rang¹⁴² » jusqu'à affirmer que « c'est le plus important des tableaux que Caravage ait exécutés¹⁴³ ». En 1608, la *Decollazione di san Giovanni Battista* semble se conformer, par avance, aux prescriptions qu'en 1624 le cardinal Federico Borromeo diffusera dans son traité sur la peinture sacrée.

Si è pure discusso se l'immagine di San Giovanni Battista debba sostenere con la mano la propria testa. Per nulla affatto deve sostenerla con la mano : benché di altri santi si racconti che abbiano portato con le proprie mani la testa troncata, ciò in nessun luogo leggiamo a proposito di Giovanni Battista. Ma i pittori pare che con una certa leggerezza vogliano profanare la gloriosa decollazione del Precursore. Infatti usano tutta l'arte loro nel dipingere la madre o la scellerata donzella che richiese la nobile e veneranda testa di Giovanni. Oltre a ciò non vedi che carnefici, satelliti e corpi seminudi di donne. E non sarebbe mancata occasione più onesta ed opportuna per l'arte se quegli artisti avessero voluto ritrarre o il tetro e orrido carcere nel quale il santo giacque, o l'annuncio della sua sentenza, o la scena della decollazione o la cura dei discepoli per il cadavere, o la sua sepoltura¹⁴⁴.

Cette représentation du meurtre de Jean Baptiste — qui d'ailleurs n'est pas la seule réalisée par Caravage, pour lequel les têtes coupées devaient exercer une certaine fascination si l'on s'en tient à la fréquence de ce thème dans son œuvre, même au delà du sujet de la décollation du saint — a lieu, en effet, dans la sombre prison. Notons, ensuite, que les cordons coupés font songer au moment précédant la décapitation lorsque la mort a dû être annoncée au prisonnier, tandis que la scène de la décollation est le véritable sujet de l'œuvre. Salomé, de côté et tête penchée, est une figure

¹⁴⁰ Angela Ottino della Chiesa (dir.), *Tout l'œuvre peint du Caravage*, Paris, Flammarion, coll. « Les Classiques de l'art », 1988, p. 100.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² André Berne-Joffroy, *Le Dossier Caravage. Psychologie des attributions et psychologie de l'art*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 2000, p. 148.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Federico Borromeo, *De pictura sacra* [1624]. [Notre trad.] : « on s'est aussi demandé si l'image de Saint Jean Baptiste doit soutenir avec sa main sa tête. Pour aucune raison il ne doit la soutenir avec sa main : bien qu'on raconte que autres saints ont porté avec leurs mains la tête tranchée, nous ne lisons cela nulle part à propos de Jean Baptiste. Mais il paraît que les peintres avec une certaine légèreté veulent profaner la glorieuse décollation du Précurseur. En effet ils usent de tout leur art pour peindre la mère ou la scélérate demoiselle qui demanda la noble et vénérable tête de Jean. Outre cela on ne voit que bourreaux, satellites et corps demi-nus de femmes. Et l'occasion n'aurait-elle pas été moins honnête et opportune pour l'art si ces artistes avaient voulu dépeindre soit la sombre et horrible prison dans laquelle le saint fut enfermé, soit l'annonce de sa sentence, soit la scène de sa décollation soit le soin des disciples pour le cadavre, soit son ensevelissement ».

secondaire, tout comme la vieille femme accablée à sa gauche et les deux prisonniers qui observent la scène derrière les barreaux. L'attention du spectateur est attirée davantage par le geste du bourreau et par celui du geôlier qui, par son doigt, accentue l'effet d'une tombée, d'un affaissement, et enfin de l'amenuisement de Jean Baptiste. Ces gestes évoquent probablement le célèbre verset : « *Illum oportet crescere, me autem minui*¹⁴⁵ ».

D'ailleurs, la *Decollazione di san Giovanni Battista* est aussi une œuvre qui garde quelque trace de la biographie du peintre et de la période que Caravage passa à Malte. En effet, ce solennel et monumental retable — la toile la plus grande que Caravage ait jamais peinte¹⁴⁶ — fut réalisé pour l'oratoire de Saint-Jean-Décollé du chef-lieu maltais en conjonction avec l'adoubement du peintre auprès de l'Ordre de Malte, advenu le 14 juillet 1608. L'œuvre, complétée, ou au moins signée, après cette date, témoigne aussi probablement du passage de l'artiste à l'ordre de Saint-Jean¹⁴⁷.

La signature, présentant des lacunes, est la seule relevée sur un tableau du Caravage¹⁴⁸. Elle se lit « F[ra] Michela[ngelo] (Chevalier Michelangelo) » écrit en rouge juste au centre de la composition et elle est faite avec le sang qui jaillit de la tête décapitée de Jean. On a pu également identifier dans le geôlier Philippe de Wignacourt, frère d'Alof, Grand Maître de l'Ordre de Malte. Les rapports que le peintre eut avec la famille Wignacourt et les frères chevaliers de l'Ordre restent mystérieux. Notamment, pour expliquer l'originalité du *Portrait de Alof de Wignacourt* (1608), on a envisagé des questions liées à une pratique de la sodomie, qui à l'époque était un péché mortel et indicible, dans le sens latin du terme *nefandum* — dont on ne doit pas parler — surtout lorsque des gens d'un certain rang étaient impliqués. En tout état de cause, pour des raisons elles aussi mystérieuses, le 27 août 1608 Caravage fut arrêté et exclu de l'Ordre dans lequel il avait été admis un peu plus d'un mois auparavant. Notre hypothèse est que, lorsque Caravage représenta le geôlier de Jean Baptiste, avec le sang duquel il écrit son nom, ayant l'aspect de Philippe de Wignacourt, il n'était pas dupe de la manière dont l'Ordre punissait les offenses capitales. Ainsi, il ne put pas être présent le jour de

¹⁴⁵ Jn., III, 30.

¹⁴⁶ Angela Ottino della Chiesa (dir.), *Tout l'œuvre peint du Caravage*, op. cit., p. 100.

¹⁴⁷ Vittorio Sgarbi, *Caravaggio*, Milan, Skira, 2005, p. 164.

¹⁴⁸ Angela Ottino della Chiesa (dir.), *Tout l'œuvre peint du Caravage*, op. cit., p. 100.

l'inauguration du tableau, advenue probablement le 29 août 1608, jour de la fête du Décollé¹⁴⁹ et dut s'enfuir de Malte.

Indépendamment des circonstances exactes et de la nature de la relation de Caravage avec les chevaliers de l'Ordre de Malte, sa représentation de Jean Baptiste superpose à l'interprétation traditionnelle des significations intimes assez explicites.

Ainsi, le protagoniste de cette œuvre de Caravage témoigne moins d'une dégénérescence de la foi chrétienne soutenant l'interprétation figurale que l'attrait exercé par la figure de Jean Baptiste sur l'artiste créateur. Il est l'exemple d'une relativisation du sens transmis par la tradition et d'un réinvestissement personnel et subjectif.

Jean Baptiste politique

Venons-en, à présent, au XIX^e siècle. Ce n'est qu'à partir de cette époque, en effet, qu'une figure biblique du rang de Jean Baptiste peut ostensiblement devenir le support de messages qui complexifient, détournent ou transforment celui, plus orthodoxe, qui est lié à l'annonciation du messie. La figure de Jean Baptiste véhicule, dans l'œuvre que nous allons aborder, le message politique et humanitaire qu'Ernest Renan cherche à transmettre. Ainsi, en 1863, *La Vie de Jésus* offre par le truchement de Jean Baptiste une réflexion sur la relativité de toute position idéaliste.

Au fond, l'intuition de Renan est de représenter, après Jésus, un Jean extrêmement humain. Dans cette *Vie de Jésus*, le lien entre ces deux personnages est si incontournable qu'étudier la manière dont Renan concevait Jésus est essentiel pour comprendre le signifié que cet auteur a implanté sur la figure de Jean. La tentative de Renan « de s'enraciner en Jésus autrement que par la foi, ou plutôt de convertir la foi même¹⁵⁰ » remonte à 1845, lorsque, jeune séminariste et proche de sa rupture avec l'Église, il écrit l'*Examen psychologique de Jésus-Christ*. Dans cet essai juvénile, Renan prétend fonder l'unicité de Jésus par l'entremise de la science psychologique¹⁵¹ de sorte que le texte représente avant tout le témoignage d'un changement fondamental dans la manière de concevoir la figure de Jésus. Paru l'année où Renan traversa une

¹⁴⁹ Vittorio Sgarbi, *Caravaggio, op. cit.*, p. 164.

¹⁵⁰ Laudyce Rétat, « Introduction générale », dans Ernest Renan, *Histoire des origines du christianisme* t. I, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, p. II.

¹⁵¹ *Ibid.*

profonde crise intérieure¹⁵², l'*Examen psychologique de Jésus-Christ* représente moins une provocation qu'une tentative de sortir de l'état d'aporie dans lequel Renan avait sombré à l'âge de vingt-deux ans. Ce texte « annonce la démarche qui fera de l'Homme-Dieu le dieu homme¹⁵³ ». Une approche psychologique restera, d'ailleurs, caractéristique chez Renan de la première à la treizième édition de la *Vie de Jésus* (1863-1867). La nature de cette approche mérite d'être élucidée pour qu'elle ne soit pas considérée seulement à la manière d'une provocation d'un esprit voltairien. Renan ne dénigrera jamais la grandeur ni l'unicité de la figure de Jésus dans l'histoire de l'humanité. Il ne réfute même pas sa nature divine. Il entend, seulement, ce terme « non en ce sens que Jésus ait absorbé tout le divin, ou lui a été identique, mais en ce sens que Jésus est l'individu qui a fait faire à son espèce le plus grand pas vers le divin¹⁵⁴ ». C'est grâce à l'unicité et à l'« originalité¹⁵⁵ » de sa « sublime personne¹⁵⁶ » qu'il a offert à l'humanité l'exemple le plus haut de perfection morale, que Renan ne réduit jamais à un principe ou à un symbole, ce qui lui a permis de dépasser l'humain tout en restant humain. Renan essaie simplement de rationaliser tout ce qui traditionnellement est attribué à Jésus de surnaturel, de même qu'il essaie de le détacher de tout lien ethnique et même historique avec le judaïsme et l'esprit juif¹⁵⁷. Il pose Jésus comme l'aube d'une religion purement idéale, où les miracles n'ont aucun relief car le surnaturel est en contradiction avec ce nouveau christianisme où « le royaume des âmes n'existe que dans la région des âmes, c'est-à-dire dans le monde de l'idée pure¹⁵⁸ ». Renan place avant tout Jésus comme moment déterminant d'un dessein évolutif dans l'histoire du monde et il présente dans son œuvre la figure d'un homme qui dépasse lui-même le monde dont il est issu, s'inscrivant dans le cadre progressif d'un idéalisme pur et absolu au sens hégélien. Jésus, ainsi que Renan le conçoit, apparaît comme un rénovateur religieux substituant aux formes historiques du christianisme une religion sans règles et sans dogmes. Et, comme le remarque Laudyce Rétat, son lien filial avec

¹⁵² *Ibid.*, p. XCIV.

¹⁵³ *Ibid.*, p. III.

¹⁵⁴ Ernest Renan, « Vie de Jésus », dans *Histoire des origines du christianisme*, édition de Laudyce Rétat, t. I, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, p. 261.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 260.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 261.

¹⁵⁷ « Pour le jeune Renan lecteur de Wiseman, Jésus est absolument unique, il n'a "rien de Juif, rien de Grec", il échappe à tout déterminisme ethnique. Cette approche, en se modifiant des exigences de l'histoire, ne cessera pas de marquer la *Vie de Jésus* », Laudyce Rétat, « Introduction générale » dans *Ibid.*, p. VIII.

¹⁵⁸ Ernest Renan, « L'avenir religieux des sociétés modernes », *Revue des Deux Mondes*, 25 octobre 1860, p. 761-797.

Dieu reste la composante la plus afférente à une foi chrétienne de la pensée religieuse de Renan¹⁵⁹. Une sensible volonté d'humaniser la figure du Christ émerge tout de même de l'œuvre de Renan ; elle est une conséquence de l'influence de la spiritualité romantique, de la philosophie hégélienne et des idées de Cousin, qui recourt souvent aux expressions « la grande âme », le « héros » ou « le grand homme¹⁶⁰ » pour désigner le messie. « C'est la conversion humaine du divin. L'homme s'adore lui-même à travers ce Fils de Dieu métaphorique, “grande âme” (et parfois plus platement “homme distingué” !) qui n'est certes plus le Christ de la foi¹⁶¹ ».

À l'aune de ces considérations, on peut comprendre comment Renan a pu se défendre des polémiques que son œuvre suscita en expliquant que le résultat de sa diffusion fut moins de faire basculer la foi des croyants que d'accomplir une « infusion d'esprit chrétien¹⁶² » et de rejeter du monde ce qui relève de l'erreur¹⁶³. Dans la *Vie de Jésus*, Jean Baptiste est lié au protagoniste de l'ouvrage par une relation qui n'a rien de prophétique : il est moins le précurseur qu'un allié, inspireur et jeune compagnon de Jésus. Sa présence s'inscrit dans le même contexte marqué par une conception religieuse proche d'un idéalisme absolu en devenir. D'ailleurs, si, dans son introduction à l'*Histoire des origines du christianisme*, à propos de la *Vie de Jésus*, Rétat se demande : « de quel christianisme nouveau Renan, en faisant paraître son ouvrage un 24 juin, se voulut-il le Jean-Baptiste¹⁶⁴ ? » et si « un échange de lettres entre Renan et son ami Berthelot en 1863 [...] inscrit bien la *Vie de Jésus* et ses préliminaires dans l'ordre de la littérature de combat¹⁶⁵ », il est possible de soutenir que Jean Baptiste et Renan ont contribué à la diffusion du nouveau christianisme humanitaire dont le Jésus renanien est l'âme.

Pour répondre à la question de Rétat, nous reprenons un extrait d'un essai paru trois ans avant la première publication de la *Vie de Jésus*, dans la *Revue des Deux Mondes* :

Le monde sera éternellement religieux, et le christianisme, dans un sens large, est le dernier mot de la religion. — Le christianisme est susceptible de transformations indéfinies. — Toute organisation officielle du christianisme,

¹⁵⁹ Laudyce Rétat, « Introduction générale », art. cit., p. IX.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² « Avant-propos », Ernest Renan, *Vie de Jésus*, Paris, Michel Lévy Frères, 1863, p. II.

¹⁶³ Laudyce Rétat, « Introduction générale », art. cit., p. XXXVI.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. XXXIII.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. XXXIII.

soit sous la forme d'Église nationale, soit sous la forme ultramontaine, est destinée à disparaître. Un christianisme libre et individuel, avec d'innombrables variétés intérieures, comme fut celui des trois premiers siècles, tel nous semble donc l'avenir religieux de l'Europe. [...] Le principe religieux et nullement dogmatique proclamé par Jésus se développera éternellement, avec une flexibilité infinie, amenant des symboles de plus en plus élevés, et, en tout cas, créant pour les divers étages de la culture humaine des formes de culte appropriées à la capacité de chacun¹⁶⁶.

Jean Baptiste vit et participe au moment historique de l'imminence de celui qui introduira dans le monde la révolution qui convertira toute l'Europe à un christianisme fondé sur la liberté de chaque individu ayant connu grâce à Jésus la divinité propre de l'homme. La *Vie de Jésus* se fonde sur l'idée de l'unicité exceptionnelle de la personne de Jésus puisqu'il a dilaté en lui l'humain « jusqu'à le dépasser, par une "divinité" toute humaine¹⁶⁷ ». Moins original que Jésus, Jean apparaît dans l'œuvre de Renan non comme un symbole mais comme une personne, au caractère psychologique clairement dessiné. Il est néanmoins une projection des rêves humanitaires de l'auteur.

Cet « homme extraordinaire, dont le rôle, faute de documents, reste pour nous en partie énigmatique¹⁶⁸ », demeure dans la *Vie de Jésus* « le dernier descendant des grands prophètes d'Israël¹⁶⁹ » mais le terme même de « prophète » fait dans l'œuvre de Renan l'objet d'un déplacement, comme le suggère l'expression de « carrière prophétique¹⁷⁰ » dont l'écrivain évoque la fin brusque et soudaine. En effet, une analogie entre prophétisme et dimension politique émerge dans l'œuvre, constituant aussi un trait caractéristique de la pensée de Renan que Rétat analyse dans son « Dictionnaire¹⁷¹ ». Jean apparaît par ses relations avec ses disciples comme une sorte de socialiste ou de radical moderne organisé pour combattre la superstition et expert en stratégies pour attirer vers lui le plus grand nombre de gens. Même la relation avec Élie qui, dans les Évangiles, contribue à créer le mystère autour de la figure de Jean Baptiste, est interprétée et expliquée par Renan comme une ruse adoptée par Jean puisqu'il a compris que « quiconque aspirait à une grande action sur le peuple devait imiter Élie¹⁷² ».

Jean Baptiste aurait ainsi tenu compte du fait que généralement les gens « s'imaginai[en]t que les chefs de secte devaient être des solitaires, ayant leurs règles et leurs instituts propres, comme des fondateurs d'ordre religieux [et que] [l]es maîtres des

¹⁶⁶ Ernest Renan, « L'avenir religieux des sociétés modernes », art. cit.

¹⁶⁷ Laudyce Rétat, « Introduction générale », art. cit., p. CCXX.

¹⁶⁸ Ernest Renan, « Vie de Jésus », *op. cit.*, p. 98.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 99.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 104.

¹⁷¹ Voir la voix « Prophètes » dans la section « Dictionnaire » de Laudyce Rétat dans *Ibid.*, p. CCXX.

¹⁷² *Ibid.*, p. 99.

jeunes gens étaient aussi parfois des espèces d'anachorètes, assez ressemblants aux gourous du brahmanisme¹⁷³ ». D'après l'auteur de *La Vie de Jésus*, Jean Baptiste aurait cherché à répondre aux attentes du peuple. Renan est assez explicite à ce propos en disant : « Nul doute que cette pensée d'imitation n'ait beaucoup préoccupé Jean¹⁷⁴ ». L'écrivain arrive à suggérer l'idée que la pratique baptismale représentait pour Jean moins un rituel qu'un « un signe destiné à faire impression et à préparer les esprits à quelque grand mouvement¹⁷⁵ ». De plus, Renan remarque que, pour exécuter cette cérémonie, il avait recherché l'endroit où il y avait « beaucoup d'eau¹⁷⁶ » afin de pouvoir baptiser « des foules considérables¹⁷⁷ ». Ce sont, du reste, ces stratégies qui permirent à Jean de devenir « un des hommes les plus influents de la Judée¹⁷⁸ ».

Jean Baptiste est décrit comme un « jeune ascète plein de fougue et de passion¹⁷⁹ », un « *nazir*, c'est-à-dire assujetti par vœu à certaines abstinences¹⁸⁰ » et si Renan évoque l'image traditionnelle du prophète « vêtu de peaux ou d'étoffes de poil de chameau, n'ayant pour aliments que des sauterelles et du miel sauvage¹⁸¹ », il ajoute que Jean « menait la vie d'un *yogi* de l'Inde¹⁸² ». Ainsi, en sus d'être sectaire et stratège, il est mis en relation avec l'Orient. À ce titre, il est intéressant de considérer ce qu'Orient et Occident représentent pour Renan. L. Rétat remarque que notre auteur « présente l'Occident comme seul capable, par l'ironie, d'éviter le piège du fanatisme, au rebours de cette Asie qui n'est si religieuse que “parce qu'elle n'a jamais su rire”. [...] Renan pose l'Orient comme immobile dans une foi donnée, reçue ; l'Occident comme confiant la foi à l'aventure du devenir, de la métamorphose¹⁸³ ». Cela nous amène à suggérer une comparaison entre ces deux dimensions symboliques de l'univers renanien et Jean et Jésus : le premier évoque le fanatisme des « sectes flottantes entre le judaïsme, le christianisme, le baptisme et le sabisme, que l'on trouve dans la région au-delà du Jourdain durant les premiers siècles de notre ère » auquel Renan oppose la figure

¹⁷³ *Ibid.*, p. 100.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 99.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 102.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 101.

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 98.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 99.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ Laudyce Rétat, « Introduction générale », art. cit., p. CCCXXXIX.

« aimable¹⁸⁴ », « le sourire [et] la gaieté¹⁸⁵ » de Jésus.

En comparaison avec Jésus, Jean apparaît comme un sectaire fanatique :

Le ton général de ses sermons était sévère et dur. Les expressions dont il se servait contre ses adversaires paraissent avoir été des plus violentes. C'était une rude et continuelle invective. Il est probable qu'il ne resta pas étranger à la politique [...]. Ses disciples menaient une vie fort austère, jeûnaient fréquemment, affectaient un air triste et soucieux¹⁸⁶

D'un côté « la liberté [qui] se trouve ainsi la solution de la question religieuse, plus encore qu'elle n'est la solution des questions morales, sociales, politiques, industrielles¹⁸⁷ » et l'idée que « rien de ce qui est de l'humanité n'est à dédaigner, mais rien non plus n'est à embrasser d'une manière absolue¹⁸⁸ », de l'autre « le dogmatisme, qui croit posséder la formule éternelle du vrai¹⁸⁹ ».

Puis, le portrait du fanatique continue avec l'évocation de Félicité Robert de Lamennais : Jean aurait eu le même tempérament « roide¹⁹⁰ », « irrité¹⁹¹ », « fort colère¹⁹² » et incapable de supporter « ni rivalité ni demi-adhésion¹⁹³ » du prêtre et écrivain français, mort neuf ans plus tôt que la première édition de la *Vie de Jésus*.

Renan, qui à l'« homme¹⁹⁴ » Lamennais avait consacré un article paru le 15 août 1857 dans la *Revue des Deux Mondes*, admire « la simplicité et la grandeur¹⁹⁵ » du prêtre dont la vie semble se composer de deux parties nettement contradictoires¹⁹⁶. Cependant, il en donne une image peu reluisante et ne lui épargne pas des critiques sévères à l'égard de son tempérament et de sa conduite. On retrouve dans la description de la personnalité de Lamennais les mêmes traits qui décrivent celle de Jean.

Âme forte et esprit étroit, il ne conçut le monde que d'une seule manière, les évolutions de sa pensée ne semblèrent qu'un prétexte pour satisfaire l'éternel besoin de sa nature, le besoin d'anathématiser et de damner.

¹⁸⁴ Voir la voix « Jésus » dans la section « Dictionnaire » de Laodyce Rétaat dans Ernest Renan, « Vie de Jésus », *op. cit.*, p. CCLXXI.

¹⁸⁵ Voir *Ibid.*, p. CCLXXIII.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 102.

¹⁸⁷ Ernest Renan, « L'avenir religieux des sociétés modernes », art. cit., p. 795.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ Ernest Renan, « Vie de Jésus », *op. cit.*, p. 103.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*

¹⁹⁴ Renan commence son article en précisant : « Sa personne est un immense enseignement, un miroir de la nature humaine et toute une psychologie. C'est donc l'homme que nous allons étudier » dans Ernest Renan, « M. De Lamennais. Œuvres posthumes de F. Lamennais, publiées selon le vœu de l'auteur par E.-D. Forgues, Paris 1856 », *Revue des Deux Mondes*, 15 août 1857, p. 766.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 781.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 766.

Un même système de haine éloquente appliquée aux objets les plus divers, voilà Lamennais¹⁹⁷.

À cet « esprit si absolu¹⁹⁸ », dont la « rhétorique n'avait pas beaucoup de variété [puisque] l'enfer en faisait tous les frais¹⁹⁹ », Renan reconnaît un mérite — qui, lui aussi, fait penser à Jean Baptiste — celui « d'avoir vu avec une singulière perspicacité l'avenir du catholicisme et d'avoir inventé toutes les machines de guerre que le parti catholique a depuis si habilement employées²⁰⁰ ». En revanche, le véritable reproche que Renan adresse à Lamennais — « Ce que nous reprochons à Lamennais, qu'on veuille bien le comprendre, ce n'est pas d'avoir changé, mais d'avoir changé d'une manière trop absolue, et, sans rien garder de la foi qu'il abandonnait, d'avoir passé subitement de l'amour à la haine²⁰¹ » — pose le degré d'une différence substantielle entre les deux figures comparables jusqu'à ce moment. Par la suite, le Lamennais rêvé par l'auteur, le Lamennais tel que Renan aurait voulu qu'il fût, un peu plus clairvoyant que le Lamennais réel, est celui qui correspond le mieux à la figure de Jean Baptiste représentée dans la *Vie de Jésus*.

Quand je crée selon mon cœur un Lamennais idéal, j'arrive toujours à regretter que, désabusée de la foi à laquelle il voua d'abord toutes les forces de son âme, il n'ait pas en même temps renoncé à la vie active. J'aurais voulu qu'en restant penseur et poète, il eût cessé de s'occuper du monde et de ses révolutions, que, tout en conservant un généreux espoir dans les destinées de l'humanité, il eût pris sa retraite du monde, qui n'avait point voulu entendre ses propositions de salut ; dégagé alors de tout devoir envers l'espèce humaine, il eût continué ses libres promenades dans le monde de l'esprit, réservant pour l'art seul sa maturité riche d'expérience et de désillusions²⁰².

D'ailleurs, les pages du roman de 1863 racontent l'histoire d'un Jean Baptiste qui, en dépit d'un caractère impétueux légitimant une comparaison avec Lamennais, et bien qu'« il semble, en effet, que, malgré sa profonde originalité, Jésus, durant quelques semaines au moins, fut l'imitateur de Jean²⁰³ », eut l'intelligence et le mérite de reconnaître la supériorité de Jésus et d'avoir réagi à cette constatation en favorisant la diffusion de sa parole humanitaire.

Les deux maîtres étaient jeunes ; ils avaient beaucoup d'idées communes ; ils s'aimèrent et luttèrent devant le public de prévenances réciproques. Un tel

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 770.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 767.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 776.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 786.

²⁰² *Ibid.*, p. 787.

²⁰³ Ernest Renan, « *Vie de Jésus* », *op. cit.*, p. 104.

fait surprend au premier coup d'œil dans Jean-Baptiste, et on est porté à le révoquer en doute. [...] Les deux jeunes enthousiastes, pleins des mêmes espérances et des mêmes haines, ont pu faire cause commune et s'appuyer réciproquement²⁰⁴

L'étude de la *Vie de Jésus* montre le fait que Jean Baptiste, comme Renan lui-même, et contrairement à Lamennais, émergent dans le devenir de l'humanité comme deux êtres capables de porter un regard lumineux et sagace sur la réalité. Entre l'écrivain et Jean s'instaure un rapprochement symbolique puisque les deux sont témoins actifs de deux moments de changement inscrits dans le progrès de l'histoire vers la réalisation d'un idéalisme absolu.

Pour dire toute ma pensée, j'avouerai qu'un schisme entre les éléments opposés que le catholicisme renferme dans son sein me semble difficile à éviter. Le parti politique, s'enfonçant de plus en plus dans les intrigues, et le parti sincère, froissé de plus en plus par cette confiance exclusive accordée aux moyens humains, finiront par s'apercevoir qu'ils n'adorent pas le même Dieu²⁰⁵.

Comme Jean Baptiste est le prophète et le témoin du passage de l'Ancien au Nouveau Testament, Renan se veut le prophète et le témoin d'un passage, qu'il place à la fin du XIX^e siècle, d'une religion ancrée dans la forme et dans les dogmes à un christianisme fondé sur la liberté de l'esprit.

Jean Baptiste anarchiste

Il nous paraît pertinent d'évoquer une dernière représentation de Jean Baptiste se fondant elle aussi sur l'un des aspects de sa personnalité tirés des Évangiles et en en faisant une figure politique. Ce dernier exemple ne va pas toutefois sans un regard ironique porté sur le personnage, ironie qui repose sur un jeu avec les traits traditionnellement associés à Jean Baptiste.

Iokanann dans *Salomé* de Laforgue est certes présenté comme un personnage contemporain de l'auteur, mais apparaît sous une forme clairement caricaturale :

Car il appartenait à ces fils du Nord, mangeurs de viandes, aux faces non épilées, ce malencontreux Iokanann tombé ici un beau matin, avec ses lunettes et sa barbe rousse inculte, commentant dans la langue même du pays de brochures qu'il distribuait gratis, mais en leur faisant l'article de si

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 103.

²⁰⁵ Ernest Renan, « L'avenir religieux des sociétés modernes », art. cit., p. 793.

perturbatrice façon, que le peuple avait bien failli le lapider, et qui méditait à cette heure au fond de l'unique oubliette du palais tétrarchique²⁰⁶.

Si les Évangiles nous ont transmis qu'il se nourrissait peu et uniquement de miel sauvage et de sauterelles, Laforgue en fait un barbare « mangeur de viandes » ; si la tradition le veut témoin et prophète de la venue du Christ, il devient dans ce conte un myope, distributeur de tracts. Laforgue, qui travaille à *Salomé* au cours du printemps 1886, présente un Jean Baptiste reprenant les traits d'un agitateur anarchiste de son époque. La composition des *Moralités Légendaires* s'inscrit, en effet, au sein de la période au cours de laquelle « en France, au début des années 1880, dans le contexte de la “Grande dépression” (1873-1896), après l'échec de la Première Internationale et après le choc de la Commune, socialistes autoritaires et anarchistes ont reconstitué leurs forces et sont prêts au combat²⁰⁷ ». En outre, « l'organisation anarchiste a été le support de l'action engagée par les compagnons au cours des années 1880-1890, une action multiforme : trouble à l'ordre public, soutien à l'agitation ouvrière ; propagande par la parole, par l'écrit, ou par le fait²⁰⁸ ». Dans le Iokanann venu de l'étranger décrit par Laforgue on a reconnu une allusion au Souvarine de *Germinal*²⁰⁹, paru en 1884, ou bien aux dessins satiriques qui représentaient Proudhon²¹⁰. D'ailleurs, si on considère qu'« au cours de la décennie 1880, les anarchistes ne cessent jamais d'être des perturbateurs de l'ordre public, et [que] cette agitation est protéiforme, résultat tantôt d'initiatives individuelles, tantôt d'initiatives collectives²¹¹ », il est difficile de savoir à qui exactement songeait Laforgue — qui rentrait à Paris au début de 1886 pour mourir dans cette ville l'année suivante — lorsqu'il propose cette image de Jean Baptiste.

Dans la Bible ce sont généralement les prophètes qui insultent les princes, tandis que Laforgue inverse, là encore, la tradition. Iokanann est agoni d'injures par le Satrape du Nord et tombe ensuite dans un profond désespoir.

²⁰⁶ Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par Maryke de Courten, Jean-Louis Debaube, Pierre-Olivier Walzer, avec la collaboration de David Arkell, t. II, *op. cit.*, p. 434.

²⁰⁷ Vivien Bouhey, *Les Anarchistes contre la République. Contribution à l'histoire des réseaux sous la Troisième République (1880-1914)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2008, p. 14.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 93.

²⁰⁹ Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, *op. cit.*, n. 7, p. 239.

²¹⁰ Sébastien Mullier, « Le rictus du Prophète. Jules Laforgue, ironiste exégète », art. cit., p. 155. Proudhon est nommé deux fois dans les *Œuvres complètes* de Laforgue : une seule de manière significative, disant que la femme est pour Proudhon « la désolation du juste » dans Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 192. En effet, « selon Proudhon la femme est moralement et matériellement inférieure à l'homme ; elle lui est même nuisible », n. 4, p. 193.

²¹¹ Vivien Bouhey, *Les Anarchistes contre la République*, *op. cit.*, p. 93.

« Ah ! ah ! te voilà, idéologue, écrivassier, conscrit réformé, bâtard de Jean-Jacques Rousseau. C'est ici que tu es venu te faire pendre, folliculaire déclassé ! Bon débarras ! Et que ta tignasse mal lavée aille bientôt rejoindre dans un panier à guillotine celles de tes confrères du Bas-Bois ! Oui, la conjuration du Bas-Bois, des têtes fraîches d'hier. »

Oh ! Brutes, brutes indéracinables ! Et le complot du Bas-Bois avait échoué ! Assassinés, ses frères ! et nul ne lui en donnerait des détails humains ! Fini, fini ; rien qu'à crever comme les frères sous le Talon Constitué. Le malheureux publiciste se raidit résolument vers le silence, attendant que, tout ce beau monde parti, il pût se laisser mourir dans son coin ; deux longues larmes blanches lui coulant de dessous les lunettes le long de ses joues émaciées vers sa barbe pauvre. — Et soudain, on le vit se hausser sur ses pieds nus, les mains tendues à une apparition à qui il hoqueta les plus doux diminutifs de sa langue maternelle. On se retourna, ah ! juste pour voir disparaître dans un tintement de clefs, sous le blafard de cet *in Pace*, une jeune forme décidément emmousselinée d'arachnéenne jonquille à pois noirs...

Et Iakaanann retomba à plat-ventre sur sa litière ; et s'apercevant qu'il venait de renverser l'écritoire parmi ses paperasses, il se mit à étancher cette encre avec une tendresse infantine²¹².

Dans les mots d'abord du Satrape du Nord, puis dans ceux du narrateur, Iakaanann apparaît comme le cible d'une suite d'offenses relevant d'une intertextualité liée notamment à l'actualité politique, sociale, culturelle, littéraire et sans doute aussi personnelle de Laforgue. Sans prétendre rendre compte de toutes les allusions implicites, nous observons qu'attaquant l'ordre établi, Iakaanann est taxé d'« idéologue » alors que Napoléon I^{er} méprisait ces précurseurs du positivisme — qu'il qualifiait de « rêveurs²¹³ » — , disciples de Locke et de Condillac aspirant à fonder par la raison des sciences « morales²¹⁴ » ; il est ensuite qualifié d'« écrivassier » alors que, à la fin du XIX^e siècle, les accusations adressées aux poètes du vers libre, aux parnassiens et aux modernistes d'être des terroristes ou des anarchistes de la littérature provoquaient des réponses plus ou moins virulentes des intéressés ; « conscrit réformé » fait évidemment allusion à la défaite de la France dans le conflit avec la Prusse en 1870 en réaction à laquelle s'engage la Commune de Paris ; « bâtard de Jean-Jacques Rousseau », que Laforgue préfère à l'épithète de « voltairien²¹⁵ » — qu'il avait initialement choisie²¹⁶ — , peut être un souvenir, pour l'auteur, parmi tant d'autres, de la sévérité de son propre

²¹² Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par Maryke de Courten, Jean-Louis Debaue, Pierre-Olivier Walzer, avec la collaboration de David Arkell, t. II, *op. cit.*, p. 440.

²¹³ Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, *op. cit.*, n. 18, p. 240.

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par Jean-Louis Debaue, Mireille Dottin-Orsini, Daniel Grojnowski et Pierre-Olivier Walzer avec la collaboration de Maryke de Courten et Michèle Hannoosh, t. III, Lausanne, L'Âge d'homme, 1986, p. 670.

²¹⁶ « “Des gobe-mouches” qui se disent matérialistes, les Voltairiens du siècle » (de « Critique littéraire ») dans *Ibid.*, p. 164.

père²¹⁷. Les qualifications de « folliculaire déclassé » par les mots du Satrape, et de « malheureux publiciste » par la voix du narrateur, sont une nouvelle allusion au mouvement anarchiste, lorsque « les attentats anarchistes font les Unes de la presse, le cycle agitation-répression tourne à plein régime, les peines de bagné succèdent aux condamnations à mort²¹⁸ ».

En somme, Laforgue réinterprète à sa manière la figure de Jean Baptiste et, par les appellatifs qu'il attribue au prophète, en donne une interprétation décidément blasphématoire. Laforgue joue avec la tradition et tourne en dérision la religion : en particulier il déplace l'image du prophète ermite dans le désert pour en faire dans *Salomé*, aussi²¹⁹, un anarchiste français de son époque. Néanmoins, cela s'inscrit dans son projet poétique et littéraire. Ainsi, même le personnage de Iokanann — comme d'autres aspects du conte que nous avons abordés dans notre précédent chapitre — contribue à faire de Laforgue l'annonceur d'une littérature moderne, qui se reconnaît comme fiction et abandonne tout but communicatif, exception faite — malgré tout — d'une dimension joyeuse et dérisoire qu'on retrouve dans l'écriture de cet auteur.

Jean Baptiste et Pierrot

Comme nous l'avons annoncé dans une note, il est possible de rajouter à la dense intertextualité de la *Salomé* de Laforgue un lien entre la figure de Jean Baptiste représentée par cet écrivain et Pierrot. Les deux longues larmes blanches coulant au dessous des lunettes du saint dans la représentation de Laforgue font en effet songer au mime triste²²⁰.

D'ailleurs, avant d'aborder cette allusion cachée que nous lisons, parmi les autres, dans la figure du Jean Baptiste laforguien, nous jugeons pertinent de dire quelque chose sur la figure et sur la fortune artistique et littéraire de Pierrot. En outre, il paraît utile de montrer qu'un rapprochement entre la figure de Jean Baptiste et celle de

²¹⁷ Rousseau est mentionné trois fois dans les *Œuvres complètes* de Laforgue. Une seule de manière significative : « Mon père (un dur par timidité) », écrit-il dans l'*Avertissement aux Fleurs de bonne volonté*. « C'est un excellent père, va, bien qu'il ait trop lu J.-J. Rousseau » (Lettre à sa sœur, env. 10 septembre 1881, *OC I*, 702). [...] « Notre père était très bon, mais nous avons été élevés très sévèrement, victimes de son admiration pour Jean-Jacques Rousseau [...] » (Lettre de mme Labat, née Marie Laforgue, 26 mars 1922) » dans *Ibid.*, p. 670.

²¹⁸ Bernard Langlois, « Présentation » dans Zo d'Axa, *Vous n'êtes que des poires !*, Le Pré Saint-Gervais, Le Passager clandestin, 2010, p. 11.

²¹⁹ Nous montrons par la suite que le Iokanann de Laforgue évoque également la figure de Pierrot.

²²⁰ Jules Laforgue est aussi l'auteur de la pantomime *Pierrot fumiste* en 1882.

ce personnage de la comédie italienne ne se trouve pas, au XIX^e siècle, que dans l'œuvre de Laforgue.

Le mime, originaire de la *Commedia dell'arte*, pénètre en France vers le milieu du XVI^e siècle²²¹. Il retient, notamment dans la période que nous étudions, l'intérêt de nombre d'artistes et d'écrivains et s'enrichit également d'une complexité qu'il n'avait pas à l'époque de son origine populaire, lorsqu'on pouvait le confondre avec le servant comique Pradolino, aussi appelé *zanni*²²².

C'est avec le mime Gaspard Debureau que Pierrot devient, d'abord sur la scène, le « personnage pâle comme la lune, mystérieux comme le silence, souple et muet comme le serpent²²³ » dont parle Baudelaire dans les *Curiosités esthétiques*, en 1868. Au cours du XIX^e siècle, le côté dramatique de ce personnage se trouve ensuite sublimé dans la littérature et dans l'art. Si l'intérêt du *Pierrot sceptique*²²⁴ de Léon Hennique et J.-K. Huysmans (1881) tient notamment à ses illustrations, il est utile de considérer que le peintre Jules Chéret, tout comme, dans les mêmes années, Adolphe Willette, en inventant un Pierrot en habit de deuil, opère le « virage au noir d'un personnage traditionnellement blanc²²⁵ ». Pour Willette notamment, le noir indique « un processus de dégradation²²⁶ » de Pierrot. Le titre de Rémy Saint-Maurice, « Tristesses de Pierrot », parmi *Les Arlequinades* (1892), est assez révélateur de l'évolution du caractère bouffon traditionnel du personnage. Selon Jean de Palacio, c'est toutefois « Giraud [qui] met en recueil l'intuition profonde de Paul Margueritte, selon laquelle "*Le Pierrot gai a fait son temps*". *Pierrot lunaire* est aussi l'avènement d'un *Pierrot triste* (ce sera le titre du recueil de Georges Feld)²²⁷ ». Puis, ce mime mélancolique et adapté à la vie contemporaine, qui fascine les artistes fin-de-siècle car il évoque un « art de l'absence²²⁸ », se rapproche de l'image symboliste et décadente de Jean Baptiste de plusieurs façons.

²²¹ Robert F. Storey, *Pierrot: a Critical History of a Mask*, Princeton, Princeton university Press, 1978, p. 16.

²²² *Ibid.*, p. 4.

²²³ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques* (1868), Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. II, édition établie et annotée par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 538.

²²⁴ Édition consultée : Léon Hennique, Joris-Karl Huysmans et Jules Chéret, *Pierrot sceptique*, Jaignes, La Chasse au snark, coll. « Littérature », 2004.

²²⁵ Jean de Palacio, *Pierrot fin de siècle ou Les métamorphoses d'un masque*, Paris, Séguier, 1990, p. 157.

²²⁶ *Ibid.*, p. 160.

²²⁷ Jean de Palacio, *Configurations décadentes*, Louvain-la-Neuve, Peeters, coll. « La République des lettres », 2007, p. 284. « Tristesses de Pierrot », dans *Les Arlequinades* de Rémy Saint-Maurice, s'inscrit aussi dans cette transformation du personnage.

²²⁸ Jean de Palacio, *Pierrot fin de siècle ou Les métamorphoses d'un masque*, *op. cit.*, p. 18.

Dans plusieurs représentations, comme le prophète, Pierrot trouve la mort par décapitation. Ainsi, « Pierrot décollé²²⁹ » est le titre de l'un des chapitres de *Pierrot fin de siècle ou Les métamorphoses d'un masque* de Jean de Palacio, partant du constat que la décollation est « à proprement parler, figure de la lésion décadente²³⁰ ».

Il est opportun de rappeler que l'un des poèmes du recueil du poète belge Albert Giraud *Pierrot lunaire* (1884), duquel s'inspira Arnold Schönberg pour son œuvre musicale homonyme composée en 1912, avait pour titre « Décollation²³¹ ». Dans ce poème, la lune s'abat « comme un sabre blanc » sur le cou de Pierrot²³². Comme le titre du recueil d'Albert Giraud le montre de manière explicite, « toute une poésie lunaire, une *sélénologie*, se constitue à l'époque, au centre de laquelle on retrouve toujours, à un moment donné, la figure de Pierrot²³³ ». Cependant, si effectivement d'un côté la tête blanche coupée de Pierrot fait songer à la lune, d'un autre côté, la poésie de Giraud qui fait de l'astre une arme affilée, nous permet d'introduire le rapprochement symbolique, que nous étudierons par la suite, de Salomé avec l'astre lunaire.

La responsabilité de la mort de Pierrot est, enfin, explicitement attribuée à la princesse juive dans un sonnet composée par Jean Lorrain en 1885, ayant comme titre *Salomé*.

Tout en tulle, légère et féroce, un grand peigne
Mordant ses crins d'or fauve et d'un air délicat
Du revers de sa main portant sur un grand plat
La tête de Pierrot, dont le front troué saigne,
Elle apparaît dans l'ombre au pied de l'Opéra
Très blanche; et se tournant, dans sa jupe étoilée
De paillons, vers la tête horrible et mutilée,
Ébauche sur sa lèvre un rire scélérate.
[...] ²³⁴

Tandis qu'en 1893, Catulle Mendès est l'auteur d'un « Mimodrame Fantastique », *Le Docteur blanc*, mis en musique par Gabriel Pierné. Pierrot, coupable

²²⁹ *Ibid.*, p. 113-136.

²³⁰ *Ibid.*, p. 113.

²³¹ « La lune, comme un sabre blanc / Sur un sombre coussin de moire, / Se courbe en la nocturne gloire / D'un ciel fantastique et dolent. / Un long Pierrot déambulant / Montre avec des gestes de foire / La lune, comme un sabre blanc / Sur un sombre coussin de moire. / Il flageole et, s'agenouillant, / Rêve dans l'immensité noire / Que pour la mort expiatoire / Sur son cou s'abat en sifflant / La lune, comme un sabre blanc », dans Albert Giraud, *Pierrot lunaire Les dernières fêtes Pierrot narcisse*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les introuvables », 2004, p. 78.

²³² Par ailleurs, ce thème est abordé à l'intérieur du recueil *Pierrot lunaire* encore dans « Coucher du soleil », « Mendiante de têtes », « Rouge et blanc », « Valse de Chopin ».

²³³ Jean de Palacio, *Pierrot fin de siècle ou Les métamorphoses d'un masque*, *op. cit.*, p. 236.

²³⁴ Jean Lorrain, « Salomé », 1885, annexe p. 31.

d'avoir tué sa femme est, à la fin, condamné à mourir guillotiné. Avant de l'être, « Salomé à la cour du roi Hérode²³⁵ » est le dernier spectacle auquel Pierrot assiste.

Une illustration de Lucien Métivet pose en son centre une Salomé habillée de voiles :

« Grande Fête Offerte par le Docteur Blanc²³⁶ »



Aux exemples littéraires mettant en scène la mort par décapitation de Pierrot, nous souhaitons ajouter le tableau d'Odilon Redon, dont on verra la fascination pour la tête coupée de Jean Baptiste, *La Fleur du marécage* (1885) et le poème en prose, « Le nouvel album d'Odilon Redon », que Huysmans a consacré à ce tableau :

[...] une pâle tête qui se balançait silencieuse sur la nuit des eaux. Une douleur immense et toute personnelle émana de cette livide fleur. Il y avait dans l'expression de ses traits, tout à la fois du navrement d'un pierrot usé, d'un vieux clown qui pleure sur ses reins fléchis, de la détresse d'un antique lord rongé par le spleen, d'un avoué condamné pour de savantes banqueroutes, d'un vieux juge tombé, à la suite d'attentats compliqués, dans le préau d'une maison de force²³⁷ !

L'image de ce Pierrot vu par Huysmans comme un « vieux juge tombé, à la suite d'attentats compliqués, dans le préau » fait penser à la malheureuse condition de Iokanaan, renfermé dans la citerne ainsi que le décrit Flaubert.

Venons-en donc, enfin, au rapprochement de la figure du clown que les larmes blanches de Iokanaan suggèrent dans le conte de Laforgue. Après avoir montré qu'une telle association, n'apparaît pas, à la fin du XIX^e siècle, comme particulièrement originale, considérons que Laforgue est aussi l'auteur du *Pierrot fumiste*, qu'il rédigea

²³⁵ Catulle Mendès, *Le Docteur blanc, mimodrame fantastique, musique de Gabriel Pierné*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1893, p. 80.

²³⁶ *Ibid.*, p. 65.

²³⁷ Joris-Karl Huysmans, « Le nouvel album d'Odilon Redon », *La Revue indépendante*, février 1885, p. 291-296.

en 1882, soit la même année où l'écrivain « annonçait à Charles Henry son intention de composer une *Salomé* sous forme de poème²³⁸ », parue finalement sous forme de conte, quatre ans plus tard. Dans cette pantomime, Pierrot est un impuissant (« mon impuissance notoire²³⁹ ») et chaste « homme de lettres²⁴⁰ », lecteur à monocle (« incrusté dans l'arcade sourcilière²⁴¹ ») du *Pornographe illustré* (« mon journal habituel²⁴² »). Daniel Grojnowski a soutenu que « parmi les innombrables Pierrot qui ont vu le jour dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le sien seul résulte d'un processus d'identification prenant valeur de mythe personnel²⁴³ ». Le critique affirme, relativement aux trois *Complaintes* que Laforgue a consacrées également à ce personnage (« Complainte de Lord Pierrot », « Autre Complainte de Lord Pierrot », « Complainte des noces de Pierrot »), que l'écrivain a « utilisé Pierrot pour incarner et dramatiser ses propres hantises²⁴⁴ » par rapport à l'amour entre homme et femme. Le chaste Pierrot fumiste — qui abandonne Colombinette sans que leur mariage ait été consommé après des mois en « part[ant] léger et ricanant, dansant à chaque compartiment à chaque station²⁴⁵ » — mais aussi le prophète qui, chaste selon la tradition, est sacrifié selon la volonté de Salomé²⁴⁶ pour l'avoir « exorcisée de sa virginité²⁴⁷ », extériorisent aussi et tournent en dérision la conscience de l'illusion d'une coïncidence entre amour et reproduction de l'espèce²⁴⁸.

Remarquons qu'au-delà d'une référence à la conception personnelle de cet auteur de l'amour et de la sexualité, touchant à la fois aux représentations de Pierrot et de Jean Baptiste, il est possible que, en se figurant Iakokann, Laforgue ait songé à Molière. Molière, auquel on doit la véritable pénétration en France de Pierrot, a donné ce nom à un paysan apparaissant dans *Dom Juan*. Dans la scène première du deuxième

²³⁸ Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par Maryke de Courten, Jean-Louis Debaube, Pierre-Olivier Walzer, avec la collaboration de David Arkell, t. II, *op. cit.*, p. 562.

²³⁹ Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 500.

²⁴⁰ *Ibid.*

²⁴¹ *Ibid.*, p. 499.

²⁴² *Ibid.*, p. 502.

²⁴³ *Ibid.*, p. 496.

²⁴⁴ *Ibid.*

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 512.

²⁴⁶ « [...] ce fatal sacrifice au culte (heureuse, encore, de s'en tirer à compte si discret !) l'avait obligée, pour faire disparaître l'initiateur, à l'acte (grave, on a beau dire) nommé homicide », dans Jules Laforgue, « Salomé » dans *Moralités légendaires*, Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par Maryke de Courten, Jean-Louis Debaube, Pierre-Olivier Walzer, avec la collaboration de David Arkell, t. II, *op. cit.*, p. 446.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ Nous approfondissons la conception laforguienne de l'amour dans les pages 324-334 du présent volume.

acte se trouve le fameux récit de Pierrot qui raconte d'une manière comique la manière dont il a sorti de l'eau Sganarelle et Dom Juan. Sans vouloir avancer une analyse de ce passage hilarant du *Dom Juan*, il nous importe de rappeler que le personnage de Molière se montre principalement comme un narrateur extrêmement maladroit. Son discours se révèle le contraire de ce qu'il a annoncé, à savoir un rapport simple et direct des événements.

Nous avons déjà eu l'occasion de montrer, en abordant la *Salomé* de Laforgue, une appropriation d'une invention de Molière²⁴⁹, qui sert à la « petite vocératrice » afin de décrire dans son discours les vertus de l'Inconscient. Dans la description que Laforgue offre d'un Iaokanann « écrivassier » et « folliculaire déclassé » joue sans doute aussi l'image de ce Pierrot, figure comique d'un narrateur maladroit inventée par Molière. Si, d'ailleurs, « le Pierrot fin de siècle apparaît dangereusement en coquetterie avec la littérature, notamment romanesque, celle qui, précisément, dit des choses inutiles²⁵⁰ » de sorte que, à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, le personnage de Pierrot se configure comme « une main à la plume²⁵¹ », parfois²⁵² la transformation qui approche Pierrot de la littérature amène ce personnage à revêtir le rôle comique d'inlassable bibliophile.

Ainsi, le changement dans les mœurs qui a transformé Pierrot en figure décadente de mime triste tourne au grotesque dans le Iaokanann de Laforgue. Celui-ci, de martyr chrétien devient un clown à lunettes et larmoyant qui, « parmi ses paperasses », est réduit au silence. Nous reviendrons plus loin sur ce Jean Baptiste condamné à mort, auquel fait écho le mime Pierrot, figure de l'impuissance du Verbe, voire à la fin du siècle de l'impuissance du mot de l'artiste.

Il est sans doute superflu d'ajouter que Laforgue aussi a connu la crainte de l'incapacité créative.

...

Au-delà de la pluralité des pistes intertextuelles offertes par la lecture de la représentation de Jean Baptiste par exemple par Renan et, de manière encore plus

²⁴⁹ Voir n. 193 de la p. 102 du présent volume.

²⁵⁰ Jean de Palacio, *Configurations décadentes*, op. cit., p. 258.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 255.

²⁵² On songe par exemple aux illustrations d'Aubrey Beardsley faisant partie de la série *Pierrot's Library* (1896).

accentuée, par Laforgue, ou par Giraud et Lorrain, il nous importe de retenir le pouvoir évocateur de Jean Baptiste. Ce personnage, dont la fin par décapitation semble concrétiser dans son corps la coprésence du visible et de l'invisible, est une figure évocatrice par excellence. Depuis les sources, nous avons pu suivre l'évolution de cette figure par le truchement des interprétations figurale et allégorique qui ont été réalisées à partir de son entrée dans le monde artistique et littéraire, jusqu'à son identification à l'idée d'un support sur lequel maintes réécritures se sont superposées à la première, biblique. Aussi cette figure nous apparaît-elle comme un palimpseste rempli à son extrême paroxysme par la superposition pléthorique de l'écriture de Laforgue.



Moderne Jean Baptiste

Nous avons étudié la figure d'Hérodiade/Salomé dans le sillon d'un processus d'autonomisation de l'Écriture et nous l'avons suivie sur un chemin qui l'a conduite au seuil de l'espace de la fiction. Nous venons de montrer que la figure de Jean Baptiste, notamment au moment de son martyre, est depuis ses origines dans les sources évangéliques, une figure profondément évocatrice. Dans le texte biblique, Jean Baptiste renvoie tour à tour à Élie, au Christ, au passage de l'Ancien au Nouveau Testament, et va jusqu'à évoquer l'image universelle de l'homme vaincu qui nous permet de le rapprocher d'Hérode même. Enfin, il fait signe vers l'idée de rupture et de transition.

À l'époque moderne, Jean Baptiste ne perd pas sa nature évocatrice et symbolique, bien au contraire. À l'instar de sa meurtrière, il participe au même processus qui amène écrivains et peintres à le représenter comme un personnage indépendant du contexte dans lequel traditionnellement sa vie et son message s'inscrivent. Symbole, par sa tête coupée, de la crise moderne des représentations, il devient aussi la figure privilégiée dans laquelle peuvent s'identifier écrivains et artistes qui vivent cette crise subjectivement. Dans ses représentations modernes, Jean Baptiste ne perd pas ses attributs. Il reste la figure d'un homme qui choisit l'isolement, qui proteste et qui est destiné à une fin certaine. Cependant, cela ne s'inscrit plus dans le cadre d'une interprétation chrétienne. À partir du XIX^e siècle, Jean Baptiste évoque et incarne des figures et des valeurs modernes. En outre, si les chrétiens ont vu dans Jean

une sorte de pivot entre l'Ancien et le Nouveau Testament, les modernes ont vu dans cette mise à mort, caractérisée par le fait de produire une séparation (de la tête et du corps), le symbole de la crise qui, au cours du XIX^e siècle touche le sujet ainsi que les représentations.

Après avoir examiné quelques ouvrages présentant un Jean Baptiste au plus près de la tradition, nous avons considéré celles qui s'en sont éloignées. La figure de Jean Baptiste se prête à une profusion d'interprétations qui, au lieu d'évoquer un univers transcendant, plongent dans d'autres dimensions de l'invisible et se tournent vers l'intériorité humaine. Tous les auteurs, même Dante, qui ont représenté Jean Baptiste en ont fait, chacun à sa manière, un palimpseste, alors que ses traits distinctifs, ayant une dimension symbolique d'après les sources, ont été recouverts par de nouveaux buts communicatifs.

Un extrait de l'œuvre de J. Kristeva nous permet de porter notre attention sur ce qui a permis à la figure de Jean Baptiste de devenir un objet privilégié de réinvestissements impliquant l'intimité des auteurs.

Mes yeux ne quittent pas cette tête tranchée. Je le veux bien, c'est mon symptôme. Dépression, obsession de la mort, aveu de détresse féminine et humaine, pulsion castratrice ? J'accepte toutes ces hypothèses, humaines, trop humaines. Je pars d'elles pour imaginer un moment capital dans l'histoire du visible. Un moment où l'être humain ne s'est pas contenté de copier le monde environnant, mais où, par une nouvelle et intime vision de sa propre capacité visionnaire, par un retour supplémentaire sur son aptitude à représenter et à penser, il a voulu faire apparaître cette intimité subjective elle-même : cette sensibilité interne, cette spiritualité, cette affection réfléchie, économie d'angoisse et de plaisir, son âme. Cette palpitation de l'invisible l'a confronté, sans doute, à l'invisible fondamental qu'est la mort : à la disparition de notre forme charnelle et de ses parties les plus saillantes que sont la tête, les membres et les organes sexuels, prototypes de la vitalité²⁵³.

Le nouveau « moment », moderne, dont Jean Baptiste est encore figure emblématique comme il l'a été du passage de l'Ancien au Nouveau Testament, porte sur le passage de l'évocation d'un invisible universellement reconnu et univoque à l'infinie pluralité des subjectivités humaines.

L'histoire de Jean Baptiste, comme l'image de sa tête tranchée, évoque ce double aspect de l'existence humaine : la certitude d'une mort à venir, le vide à la place du corps rappelant l'invisible, la fin de la parole. Jean Baptiste évoque la mort, le corps et la parole de chaque être humain. Mais si la mort de Jean Baptiste rappelle l'unicité du Néant, la réaction humaine qui peut réagir à cette prise de conscience, à savoir

²⁵³ Julia Kristeva, *Visions capitales*, op. cit., p. 14.

l'expression, comprend l'infinie variété des intériorités humaines, la multiplicité des intimités subjectives. Puisque la pulsion humaine qui suit la conscience de sa finitude est la création, c'est « cette sensibilité interne, cette spiritualité, cette affection réfléchie, économie d'angoisse et de plaisir, son âme » qui répond à la mort, en donnant accès à l'invisible. Ceux qui établissent de « tenir tête au néant », grâce à leur « faculté de représenter », produiront nécessairement des « représentations plurielles ».

Considérer le passage de J. Kristeva comme un texte littéraire s'avère utile afin d'achever notre réflexion. D'ailleurs, il est tiré de l'introduction autobiographique de son étude. Ainsi il témoigne de manière explicite de l'implication personnelle suscitée par la vision, réelle ou imaginée, d'une tête coupée. En introduisant sa réflexion sur l'évolution de l'esthétique occidentale par une anecdote de son enfance, J. Kristeva souligne les implications psychologiques provoquant une identification intime et personnelle dans la figure de Jean Baptiste, ce dernier étant la figure par excellence de l'invisible et du manque de l'homme. Il est difficile qu'un écrivain ou un artiste s'étant proposé de figurer Jean Baptiste n'ait pas été touché par ce genre d'implications.

1.3 Salomé et Jean Baptiste : tentation et mystique

Sinto-me horrorosamente coexistir comigo [propria]. Ando atada a um meo sonho que sou eu
[...]

Depois desci... Encontrei no pensamento uma dimensão desconhecida por onde fiz o meu caminho... É
como se se abrisse no escuro o vácuo, o súbito pavor de uma Porta...
[...]

*Todo este universo é um livro em que cada um de nós é uma frase*¹
Fernando Pessoa

Nous voudrions interroger ici deux aspects récurrents dans les réécritures du récit de la décollation de Jean Baptiste : l'idée de tentation et le caractère mystique de cet épisode.

Les termes de tentation et de mysticisme recouvrent des significations plurielles. La première notion a donné lieu à des interprétations contrastées, selon qu'elles relèvent de la morale catholique — d'après laquelle la tentation est liée au culte du corps (la luxure) ou au culte du Beau (or le plaisir esthétique est profane) — qui s'est attardée sur la figure de Salomé tentatrice, ou selon qu'elles relèvent d'analyses laïques modernes. Pour les écrivains modernes, dans les représentations fin-de-siècle, en sus de la *femme fatale*, la tentation devient celle d'un dépassement de modèles artistiques et littéraires. Concernant le pouvoir évocateur des figures de Salomé et Jean Baptiste, une double dimension de la mystique est donc à prendre en compte, selon qu'on entend cette notion dans son sens traditionnel, transcendant et référentiel, ou dans un sens moderne, immanent et autoréférentiel.

Par ailleurs, un conte comme *Salomé* de Laforgue est mystique en ce qu'il évoque l'inconscient hartmannien et l'Un-Tout oriental, mais il ne faut pas oublier que cette figure et le saint qui l'a rendue célèbre évoquent toujours aussi l'univers biblique. Ainsi, une interprétation orthodoxe de la décollation de Jean Baptiste et des protagonistes de cet épisode évangélique peine à se séparer d'un jugement moral, quoique dans les sources celui-ci soit à peine suggéré et reste à l'état d'implicite.

¹ Fernando Pessoa, *Le Privilège des chemins*, précédé de Teresa Rita Lopes, *Préface*, traduit par Teresa Rita Lopes, Paris, José Corti, coll. « Ibériques », 1990, p. 24, p. 30 et p. 40.

1.3.1 De la tentation charnelle à la tentation littéraire

Salomé apparaît non seulement comme une personnification de la tentation charnelle, mais aussi comme la figuration d'une tentation concernant les domaines de l'esthétique et de la littérature. Elle tente l'homme autant que l'écrivain, elle est femme autant que *topos*. D'après les premiers auteurs chrétiens mais aussi chez les écrivains de la fin du XIX^e siècle, la figure d'Hérodiade/Salomé connote la beauté liée au style de l'écriture et aux images transmises par la langue. Cependant, pour les premiers, l'expression de la tentation s'insère dans le cadre d'une morale qui condamne toute recherche du plaisir, tandis que Salomé signifie pour la modernité davantage une tentation littéraire : elle sollicite le désir, chez un certain nombre d'écrivains, d'explorer par la représentation de l'épisode biblique qui la concerne, de nouvelles perspectives esthétiques.

Salomé tentation selon la morale catholique

Lorsque Huysmans définit Salomé comme le symbole de « l'indestructible Luxure² », l'usage de la majuscule l'inscrit d'emblée dans la tradition catholique.

Pourtant, les Évangiles ne posent à aucun moment des liens entre Hérodiade ou sa fille et la luxure. En effet, une lecture morale de l'épisode du meurtre de Jean Baptiste s'est développée à partir des premiers commentaires patristiques des Évangiles. Puis, elle s'est considérablement diffusée au cours du Moyen Âge par l'intermédiaire notamment des *Vies des saints*³ mais aussi par les *Mystères* et les *Passions*⁴. Effectivement, « ni Saint Matthieu, ni Saint Marc, ni Saint Luc, ni les autres évangélistes, ne s'étendaient sur les charmes délirants, sur les actives dépravations de la danseuse⁵ ». En revanche, Augustin d'Hippone, Hilaire de Poitiers, Grégoire de Naziance,

² Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, texte établi, présenté et annoté par Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 145.

³ On rappellera notamment l'extraordinaire diffusion au Moyen Âge de *La Légende dorée* de Jacques de Voragine.

⁴ Parmi ceux-ci, on retiendra : « La rappresentazione di San Giovanni Battista quando fu decollato [1451] » dans Nerida Newbiggin (dir.), *Nuovo Corpus di Sacre Rappresentazioni Fiorentine del Quattrocento*, Bologne, Commissione per i testi di lingua, coll. « Collezione di opere inedite o rare », 1983 ; Arnoul Gréban, *Le Mystère de la Passion*, Genève, Slatkine, 1970 ; Jean Michel, *Le Mystère de la Passion (Angers 1486)*, édité par Omer Jodogne, Gembloux [Belgique], Duculot, 1959 ; *Mystère de saint Jean Baptiste, joué à Chaumont en 1500*, édité par Émile Jolibois, cité dans Jules de Douhet, *Dictionnaire des mystères*. Publié par l'Abbé Migne, Turnhout, Typographi Brepols Editores Pontificii, 1989.

⁵ Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, texte établi, présenté et annoté par Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 144.

Jean Chrysostome, Ambroise de Milan et Jérôme⁶ n'hésitent pas à insister sur le dérèglement de la mère et de la fille.

Parfois, la confusion des deux figures dans des textes écrits à une époque proche de la rédaction des Évangiles s'explique par l'association de la mère et de la fille au type de la femme dépravée et dissolue, condamnée par les préceptes de l'Église catholique. Par exemple, dans la *Lettre d'Hérode à Pilate*⁷, la mère et la fille s'appellent toutes les deux Hérodiade⁸. Dans le *Commentaire sur l'Évangile selon Matthieu* d'Origène, on remarque une même confusion des noms de la mère et de la fille, lorsque le théologien du III^e siècle écrit que « la danse d'Hérodiade était tout le contraire d'une danse sainte⁹ ». E. Bairati affirme, par ailleurs, que parmi les auteurs chrétiens, Isidore de Péluse est le seul à nommer, au V^e siècle, Salomé par son nom¹⁰.

Dans les adaptations fin-de-siècle de l'épisode biblique, très souvent Salomé est présentée comme une tentation qui fait peur. Qu'est ce qui explique le succès que cet imaginaire de l'effroi rencontre ? Dans son travail¹¹ qui est à la fois une œuvre littéraire et une enquête sur la manière selon laquelle la sexualité des Grecs a été transportée dans la Rome antique, Pascal Quignard réfléchit sur le fait que « durant les cinquante-six ans du règne d'Auguste, qui réaménagea le monde romain sous la forme de l'empire, eut lieu la métamorphose de l'érotisme joyeux et précis des Grecs en mélancolie effrayée¹² ». Selon cet auteur, de cette mutation — qui se serait produite en l'espace d'une trentaine d'années mais qui exerce encore aujourd'hui une influence sur la sensibilité occidentale¹³ — « le christianisme ne fut qu'une conséquence¹⁴ ». Si, probablement, la pensée chrétienne n'est pas à l'origine de la perception « effrayée » de tout ce qui renvoie à l'érotisme¹⁵, cette pensée n'est pas de la moindre importance afin

⁶ Marc Bochet, *Salomé. Du voilé au dévoilé métamorphoses littéraires et artistiques d'une figure biblique*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Figures bibliques », 2007, p. 18-26.

⁷ *Apocryphi Hypomnemata domini nostri seu Acta Pilati Antiqua Versio Syriaca*, quam nunc primum edit latine vertit atque notis illustravit, Ignatius Ephraem II Rahmani Patriarcha Antiochenus Syrorum, « *Studia Syriaca* », *op. cit.*, p. 35.

⁸ La traduction latine, qu'on a précédemment citée, n'est pas fidèle au texte original : « Ἡρωδιάδαν τὴν θυγατέραν » dans J. Armitage Robinson (dir.), *Apocrypha Anedocta*, *op. cit.*, p. 68.

⁹ Origène, *Commentaire sur l'Évangile selon Matthieu*, t. I, *op. cit.*, p. 249.

¹⁰ Eleonora Bairati, *Salomé: immagini di un mito*, *op. cit.*, p. 35.

¹¹ Pascal Quignard, *Le Sexe et l'Effroi*, Paris, Gallimard, 1994.

¹² *Ibid.*, p. 11.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Nous omettons une spéculation sur cette position de Pascal Quignard car elle nous amènerait loin de notre sujet.

de comprendre le traitement de Salomé dans les ouvrages fin-de-siècle qui en ont fait un véritable mythe artistique et littéraire.

M. Dottin-Orsini, qui a publié de nombreuses études sur la figure de Salomé, a éclairé la figure biblique sous un nouveau jour dans un travail consacré à la misogynie et à la hantise de la femme à la fin du XIX^e siècle¹⁶. L'on sait que la beauté féminine inspire depuis longtemps une évidente inquiétude, liée à la diffusion du message chrétien, et une méfiance qui, parcourant les siècles, imprègne profondément les représentations occidentales. Les écrits de Tertullien, l'un des premiers écrivains chrétiens, dont les écrits ne manquent pas de se retrouver dans la bibliothèque de des Esseintes, sont, à ce titre, un exemple probant puisqu'ils rappellent à la femme sa condition :

In doloribus et anxietatibus paris, mulier, et ad virum tuum conversio tua et ille dominatur tui : et Evam te esse nescis ? 2. Vivit sententia Dei super sexum istum in hoc sauculo : vivat et reatus necesse est. Tu es diaboli ianua ; tu es arboris illius resignatrix ; tu es divinae legis prima desertrix ; tu es quae eum suasisti, quem diabolus aggredi non valuit ; tu imaginem Dei, hominem, tam facile elisisti ; propter tuum meritum, id est mortem, etiam filius Dei mori habuit : et adornari tibi in mente est super pelliceas tuas tunicas¹⁷ ?

et lui prodiguent quelques avertissements : « Vestite vos serico probitatis, byssino sanctitatis, purpura pudicitate. Taliter pigmentatae Deum habebitis amatores¹⁸ » ; ils sont représentatifs de cet *esprit*, presque misogyne, qui traverse l'art et la littérature en Occident.

Outre Tertullien, de manière générale, tous les commentaires des Pères de l'Église abordent le récit de la décollation de Jean Baptiste selon cette optique réprobatrice. Les passages patristiques visant à mettre en évidence l'aspect édifiant de l'épisode ont influencé certaines interprétations fin-de-siècle de l'épisode de la décollation de Jean Baptiste.

¹⁶ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, op. cit.

¹⁷ Tertullien, *La Toilette des femmes* [*De cultu feminarum*], Paris, Les Éditions du Cerf, 1971, p. 42-44. Trad. de Marie Turcan : « Tu enfanter dans les douleurs et les angoisses, femme ; tu subis l'attrance de ton mari et il est ton maître. Et tu ignores qu'Ève, c'est toi ? 2. Elle vit encore en ce monde, la sentence de Dieu contre ton sexe. Vis donc, il le faut, en accusée. C'est toi la porte du diable ; c'est toi qui a brisé le sceau de l'Arbre ; c'est toi qui la première a déserté la loi divine ; c'est toi qui as circonvenu celui auquel le diable n'a pas pu s'attaquer ; c'est toi qui es venue à bout si aisément de l'homme, l'image de Dieu. C'est ton salaire, la mort, qui a valu la mort même au Fils de Dieu. Et tu as la pensée de couvrir d'ornements tes tuniques de peau ? »

¹⁸ *Ibid.*, p. 170 : « Ayez pour vêtements la soie de l'honnêteté, le lin de la pureté, la pourpre de la pudeur. Ainsi fardées, c'est Dieu que vous aurez pour amant ».

Salomé, emblème et tentation de l'esthétique païenne

La figure d'Hérodiade/Salomé a été considérée par les premiers auteurs chrétiens comme emblématique de la culture païenne. Elle représente, pour une morale qui professe la chasteté, une figure de la tentation charnelle. Mais Hérodiade/Salomé évoque aussi, pour les Pères de l'Église, un imaginaire lié à l'univers classique et profane voire toute une rhétorique et une poésie.

C'est notamment à la fin du XIX^e siècle qu'on commence à reconnaître ce deuxième aspect dans les textes patristiques. Si Mallarmé fait explicitement d'Hérodiade une figuration de la beauté moderne de la poésie, Huysmans — fasciné par ces ouvrages de la latinité tardive — introduit implicitement l'idée que, pour les premiers écrivains catholiques, le discours sur la perversité féminine, dont Hérodiade offre un exemple, se déploie autant sur le plan moral que sur une écriture riche de procédés rhétoriques.

En regard des idées les plus diffusées sur la femme parmi les contemporains de Huysmans, l'opinion du personnage de des Esseintes, sur les « quelques pages du *De Cultu feminarum* où Tertullien objurgue les femmes de ne pas se parer de bijoux et d'étoffes précieuses, et leur défend l'usage des cosmétiques parce qu'ils essaient de corriger la nature et de l'embellir¹⁹ », apparaît originale. En effet, au lieu de disserter à l'instar de Tertullien sur la méchanceté féminine, des Esseintes est amusé par les idées de l'auteur latin. Bien que ces idées soient « diamétralement opposées aux siennes²⁰ », il en reste fasciné car elles sont exprimées dans un langage qui lui paraît « suggestif en rêveries douces²¹ ». Ainsi comme l'observe Dominique Millet-Gérard, « le cœur de l'intérêt de Huysmans pour la patristique [relève] avant tout de l'esthétique²² ». De la même façon, sans pour cela amoindrir le poids de la morale reposant sur le récit de la danse de Salomé, notre intérêt porte davantage sur les commentaires littéraires de ce récit, que sur sa morale. D'autant plus que si la morale joue le rôle principal dans les commentaires patristiques, ces textes ont également une visée esthétique. Les premiers

¹⁹ Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, texte établi, présenté et annoté par Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 115.

²⁰ *Ibid.*, p. 116.

²¹ *Ibid.* Dans une première rédaction, Huysmans avait écrit « en rêveries longues », voir Joris-Karl Huysmans, *À rebours*. Éditions du manuscrit par Benoîte de Montmorillon-Boutron, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 2011, p. 109.

²² Dominique Millet-Gérard, « Huysmans et les pères de l'Église », dans Samuel Lair (dir.), *J. K. Huysmans. Littérature et religion*. Actes du colloque du département des lettres de l'Institut catholique de Rennes, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2009, p. 61.

écrivains chrétiens, ceux qui nous offrent les premières interprétations des versets évangéliques consacrés à l'épisode de la décollation de Jean Baptiste, fascinent des Esseintes moins pour l'univers conceptuel auquel ils font référence que pour l'usage qu'ils font de la langue latine. Des Esseintes anticipe l'analyse moderne selon laquelle pensée et usage de la langue sont inséparables.

On sait que, pour composer le III^e chapitre d'*À rebours*, Huysmans se servit de l'*Histoire générale de la littérature en Occident* d'Ebert, œuvre qui contiendrait la vérité classique tandis que « la vérité impressionniste [serait] dans *À Rebours*²³ ». Comme l'a montré J. Céard, Huysmans ne s'est certainement pas servi uniquement du vaste travail du bibliographe allemand dont, du reste, il « n'a pu utiliser que le premier tome de la traduction [...] publié en 1883²⁴ ». Mais, si « l'ouvrage d'Ebert ne lui a servi qu'à parfaire son chapitre²⁵ » et si la documentation rudimentaire de Huysmans a été comparée à l'art « d'un cuisinier supérieur, alchimiste habile²⁶ », le III^e chapitre d'*À rebours* est suggestif, si bien que Gourmont s'en inspira pour *Le Latin mystique* et que « l'épluchage le plus minutieux ne puisse trouver une épithète ou une glose qui ne soit d'une merveilleuse précision²⁷ » : Huysmans, vingt ans plus tard, ne reviendra pas sur ce point²⁸. Nonobstant la relative connaissance qu'a Huysmans de la littérature patristique²⁹, il nous paraît surtout intéressant d'observer que « les Pères favorisent son goût de l'archaïsme et du latinisme décoratif. Le lexique huysmanien s'enrichit de termes trouvés au fil de ces pages, et qu'il glisse dans sa propre prose. [...] La syntaxe n'est pas de reste, avec une grande profusion d'énumérations, d'éléments paratactiques, véhiculant notamment des anecdotes — à quoi Huysmans ajoute des effets plaisants de temps verbaux, de variations synonymiques, de termes familiers, d'images modernes³⁰ ».

²³ Remy de Gourmont, *Promenades littéraires*. Troisième série, Paris, Mercure de France, 1909, p. 8.

²⁴ Jean Céard, « Des Esseintes et la littérature latine de la décadence. Huysmans, lecteur de Dom Rivet, de Chateaubriand et d'Ozaman », *Studi Francesi*, Mai-Décembre 1978, XXII, II-III, p. 298.

²⁵ *Ibid.*, p. 299.

²⁶ Remy de Gourmont, *Promenades littéraires*. Troisième série, *op. cit.*, p. 7.

²⁷ Remy de Gourmont, *Le Latin mystique*, *op. cit.*, p. 37.

²⁸ Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, texte établi, présenté et annoté par Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 62.

²⁹ D'ailleurs, comme l'observe Remy de Gourmont, « Si, dans *À Rebours*, au lieu de se borner à résumer, en une phrase pittoresque et juste, les appréciations motivées et savantes des deux premiers volumes d'Ebert, M. Huysmans avait passé deux ans à lire lui-même les poètes qu'il vantait, l'abondance des documents l'eût peut-être incliné à donner à cette partie de son livre une ampleur désagréable », dans Remy de Gourmont, « Sur M. Huysmans et sur la religion, l'art, le symbolique, le Diable et Christine de Stommeln », *La Revue Blanche*, avril 1898, XV, p. 486.

³⁰ Dominique Millet-Gérard, « Huysmans et les pères de l'Église », *art. cit.*, p. 62-63.

Revenons donc au style qui caractérise les premiers textes datant du IV^e siècle, qui abordent l'histoire du meurtre de Jean Baptiste. Il s'agit notamment de commentaires apportés aux Évangiles. Ces textes montrent que leur but édifiant est strictement lié à une recherche relative à la forme. Si, dans le Nouveau Testament, le style est plus que secondaire puisque cet aspect de l'écriture n'intéressait que les auteurs païens, un tel souci apparaît chez les écrivains chrétiens quelques siècles plus tard. Il s'agit en particulier d'une nouvelle attention donnée au choix des expressions, lexicales et syntaxiques, qui doivent être en adéquation avec les contenus, et à l'usage allégorique du langage propre à l'Écriture.

Le latin vulgaire, c'est-à-dire « le latin en mouvement des premiers siècles après J.-C. en tant qu'opposé au latin figé ou "classique"³¹ », connaît, à partir du II^e siècle, des « bouleversements³² » concernant la grammaire et le lexique. C'est dans ce contexte qu'il faut insérer le renouvellement apporté par le latin mystique³³, le latin des premiers écrivains chrétiens et des Pères de l'Église lorsqu'ils ont voulu commenter et répandre le message biblique-évangélique. Cette langue en transformation montre une volonté d'autonomisation par rapport aux structures syntaxiques classiques, bien qu'on constate systématiquement des emprunts à la langue latine orthodoxe et profane « représentée dans la poésie par Virgile, dans la prose par Cicéron³⁴ ». Ces emprunts accompagnent la diffusion de contenus nouveaux, de la foi et de la pensée chrétienne.

Une telle corrélation entre la foi chrétienne et le style littéraire est contradictoire. La recherche d'expressions appropriées pour commenter la bonne nouvelle et transmettre des idées nouvelles, se nourrit de fait du répertoire classique et profane.

Les auteurs chrétiens qui avaient du sentiment pour la beauté de la forme et du talent pour la narration [...] cherchèrent à donner à ce monde des idées chrétiennes et à l'histoire sainte une expression conforme à la culture traditionnelle et esthétique ; ils s'efforcèrent de reproduire la forme des modèles classique de leurs ancêtres païens ; [...] ils procédaient de la sorte aussi bien pour leur satisfaction personnelle que dans le but de satisfaire le public païen ; bien plus, ils voulaient, par l'attrait de la forme, le gagner à ces idées qui lui étaient étrangères et que le mélange de la sagesse orientale lui rendait assez souvent rebutantes. La beauté de la forme devait faire de la

³¹ Eugenio Coseriu, « Le Latin vulgaire et le type linguistique roman », dans *Latin vulgaire – Latin tardif*. Actes du I^{er} Colloque international sur le latin vulgaire et tardif (Pécs, 2-5 septembre 1985), Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1987, p. 56.

³² *Ibid.*, p. 62.

³³ Ainsi comme le souligne Huysmans, « la littérature chrétienne prenait place, apportant avec ses idées neuves, des mots nouveaux, des constructions inemployées, des verbes inconnus, des adjectifs aux sens alambiqués, des mots abstraits, rares jusqu'alors dans la langue romaine », Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, texte établi, présenté et annoté par Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 116.

³⁴ Remy de Gourmont, *Le Latin mystique*, *op. cit.*, p. 27.

littérature chrétienne l'égale de la littérature païenne, et elle devait la supplanter comme exercice du développement des facultés intellectuelles³⁵.

Dans le premier volume de son *Histoire générale de la littérature du Moyen Âge en Occident*, le principal souci d'Ebert est de montrer à quel moment et selon quelles modalités la culture chrétienne a prévalu sur la culture païenne. C'est bien le fil rouge que l'on repère dans cette étude rigoureuse — qui se montre par ailleurs favorable à l'expansion de cette culture — présentant les premiers écrivains chrétiens comme des hérauts de Dieu³⁶.

Dans la lignée des analyses de Mohrmann, nous souhaitons mettre en évidence la concomitance, chez des auteurs chrétiens tels que Tertullien, Cyprien ou Lactance, des préoccupations concernant la diffusion du message chrétien et des interrogations d'ordre stylistique. Il existe plusieurs témoignages³⁷ relativement à ce double intérêt pour la forme et le fond. Notamment, Lactance juge inacceptables³⁸ les traductions les plus anciennes de la Bible dans la mesure où elles ne se soucient pas des règles de traduction établies depuis longtemps, par Cicéron notamment, elles négligent le style classique pratiqué à la fois par les chrétiens et par les païens³⁹.

Sans jamais négliger l'écart entre discours et pensée⁴⁰, et pour mieux diffuser leurs idées, les Pères de l'Église se sont préoccupés d'affiner leurs moyens rhétoriques par des emprunts à la prose classique. Ils ont recouru tantôt aux auteurs profanes dont la perfection formelle était reconnue, tantôt à des solutions nouvelles, participant ainsi aux transformations de la langue latine. Ces apparentes digressions linguistiques nous

³⁵ Adolf Ebert, *Histoire générale de la littérature du Moyen-Âge en occident*, t. I: « Histoire de la littérature latine chrétienne depuis les origines jusqu'à Charlemagne », traduit par Joseph Aymeric et James Condamine, Paris, Leroux, 1883, p. 125-126.

³⁶ Huysmans résume ainsi ce processus : « Le paganisme revit en lui, sonnait sa dernière fanfare, élevant son dernier grand poète au-dessus du christianisme qui va désormais submerger entièrement la langue, qui va, pour toujours maintenant, rester seul maître de l'art, avec Paulin, l'élève d'Ausone ; le prêtre espagnol, Juvencus, qui paraphrase en vers les Évangiles ; Victorin, l'auteur des Macchabées ; Sanctus Burdigalensis [...] et toute la série des saints : Hilaire de Poitiers, le défenseur de la foi de Nicée, l'Athanase de l'Occident, ainsi qu'on l'appelle ; Ambroise, l'auteur d'indigestes homélies, l'ennuyeux Cicéron chrétien, Damase, le fabricant d'épigrammes lapidaires, Jérôme, le traducteur de la Vulgate et son adversaire Vigilantius de Comminges [...] Enfin, au V^e siècle, Augustin, évêque d'Hippone », dans Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, texte établi, présenté et annoté par Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 119.

³⁷ Par exemple : Lactance (*Divinae Institutiones*), saint Hilaire de Poitiers (*Tractatus super Psalmos*), Augustin (*De Doctrina Christiana*) cités dans Christine Mohrmann, « Problèmes stylistiques dans la littérature latine chrétienne », *Vigiliae Christianae. A Review of early christian life and language*, 1955, IX, p. 222-246.

³⁸ *Ibid.*, p. 224.

³⁹ *Ibid.*, p. 223.

⁴⁰ Dans les *Confessions*, Augustin écrit, par exemple, d'Ambroise : « Comme s'il recommandait une règle avec le plus grand soin, souvent dans ses discours au peuple Ambroise disait une chose que j'entendais avec joie : *la lettre tue mais l'esprit vivifie* », dans Bruno Clément, *L'invention du commentaire : Augustin, Jacques Derrida*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 2000, p. 30.

permettent d'analyser désormais précisément l'évolution du traitement de nos deux figures dans cette littérature chrétienne.

La figure de Salomé dénote, dans l'œuvre de deux Pères de l'Église, un monde païen, en lutte avec le monde chrétien, mais lié tout de même à la forme classique. À travers l'observation de brefs extraits qui abordent la décollation de Jean Baptiste, nous chercherons à circonscrire les différents traits que la culture catholique a pu apporter au mythe fin-de-siècle, dans le cadre d'une double évolution, linguistique et sémiotique.

Parmi les Pères qui ont abordé la décollation de saint Jean, prenons tout d'abord Ambroise de Milan, l'un des quatre Pères de l'Église d'Occident, avec saint Augustin, saint Jérôme et Grégoire I^{er}. Il est connu, outre pour ses écrits doctrinaux, pour les hymnes qui en font l'un des fondateurs de l'hymnodie latine chrétienne et pour ses psaumes.

L'épisode de la danse meurtrière de Salomé est évoqué dans quelques pages du troisième livre du *De virginibus*, où « la mention de Jean Baptiste amène ce qui est sans doute un hors d'œuvre, mais célèbre le martyr du Précurseur dans une page magnifique que l'Église a recueillie dans sa liturgie⁴¹ ». Le Docteur de l'Église, évêque de Milan de 374 à 397 qui a inspiré la conversion de saint Augustin, a été surnommé le « Cicéron chrétien⁴² ». En effet, « même les écrits purement moraux de saint Ambroise semblent, en partie du moins, avoir pour point de départ des sermons ou des discours⁴³ ». On peut distinguer en outre de nombreux emprunts qu'Ambroise tire de l'auteur latin. Par ailleurs, l'écrivain chrétien ne fait pas moins d'emprunts à Virgile⁴⁴. Par exemple, lorsqu'Ambroise décrit le festin au palais d'Hérode ; il commente ainsi la danse de Salomé :

27. Extruitur **regifico luxu** ferale convivium et explorato quando maior solito turba convenerit reginae filia intimis commendanda secretis in conspectum virorum saltatura prodicitur. Quid enim potuit de adultera discere damnum pudoris ? an quicquam est tam pronum ad libidines quam inconditis motibus ea quae vel natura ascondit vel disciplina velavit membrorum operta nudare, ludere oculis, rotare cervicem, **comam spargere** ? merito inde in iniuram

⁴¹ Saint Ambroise, *Écrits sur la virginité*, traduits et présentés par Dom Marie-Gabriel Tissot Abbé bénédictin, Sablé sur Sarthe, Solesmes, 1980, p. 14.

⁴² Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, texte établi, présenté et annoté par Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 119 et Adolf Ebert, *Histoire générale de la littérature du Moyen-Âge en occident*, t. I, *op. cit.*, p. 159.

⁴³ Adolf Ebert, *Histoire générale de la littérature du Moyen-Âge en occident*, t. I, *op. cit.*, p. 169.

⁴⁴ Voir les notes au texte de Saint Ambroise, « De virginibus », dans *Florilegium Patristicum*, Fasciculis XXVII-XXXVI, Bonn, Peter Hanstein, 1931.

divinitatis proceditur . quid enim ibi verecundiae potest esse, ubi saltatur,
strepitur, concrepatur⁴⁵ ?

Le banquet est décrit par les mêmes mots qu'utilise la Sibylle pour décrire, dans le VI^e chant de l'*Énéide*, le supplice des Lapithes (parmi les grands coupables de la mythologie grecque), qui sont privés, par l'aînée des Furies, de mets dignes de rois et tout juste disposés sous leurs yeux⁴⁶. Lorsqu'Ambroise présente l'image des cheveux épars de Salomé, qui est une allusion à la nudité de parties de son corps, il devait forcément avoir à l'esprit que la déesse grecque Vénus — beauté par excellence — avait une longue chevelure indomptée. Virgile propose, d'ailleurs, une image comparable de la déesse dans le II^e chant de l'*Énéide* :

Namque humeris de more habilem suspenderat arcum
Venatrix, dederatque comam diffundere ventis,
Nuda genu, nodoque sinus collecta fluentes⁴⁷

S'il est vrai que Tertullien dans le *De Cultu feminarum* s'attardait sur la description des seuls coiffures convenables pour une femme, en condamnant durement tout ce qui pouvait offenser l'ordre et la coutume, les cheveux épars ne pouvaient pas avoir pour Ambroise d'acception totalement négative. Virgile reste pour Ambroise un modèle dont il adopte les choix lexicaux, et qui témoignent de la recherche d'une élégance et d'une dignité stylistiques et formelles.

Un autre exemple est offert par l'un des écrivains chrétiens qui eut sans aucun doute l'une des plus importantes influences sur la littérature occidentale : Hilaire de Poitiers, « le défenseur de la foi de Nicée⁴⁸ ». Auteur d'ouvrages exégétiques et théologiques, saint Hilaire nous intéresse car, comme l'a observé Mohrmann, avec Tertullien, Cyprien et Lactance, il fait partie des premiers auteurs chrétiens qui

⁴⁵ *Ibid.*, p. 74, trad. : « Le festin fatal est préparé avec une magnificence royale ; on calcule le moment où l'affluence est plus grande qu'à l'ordinaire, et la fille de la reine, qui sera stylée en secret, est introduite pour danser devant ces hommes. Que pouvait-elle apprendre, en effet, d'une adultère, sinon à perdre sa pudeur ? Est-il excitation plus grande à la volupté que de mettre à nu par des mouvements inconvenants ces parties du corps que la nature cache, que la décence couvre, de jouer des yeux, de tourner la tête en tout sens, de faire voltiger ses cheveux ? C'est ainsi assurément qu'on commence à outrager Dieu, car que peut-il rester de pudeur là où l'on danse, où l'on frappe des mains et des pieds, et où l'on fait retentir le bruit des instruments ? » dans Saint Ambroise, *Écrits sur la virginité*, traduits et présentés par Dom Marie-Gabriel Tissot Abbé bénédictin, *op. cit.*, p. 94.

⁴⁶ Voir note 11 de Saint Ambroise, « De virginibus », *op. cit.*, p. 74.

⁴⁷ Virgile, *Œuvres complètes*, traduites par Jean-Pierre Chausserie-Laprée, t. I : *L'Énéide*, texte bilingue présenté par Claude Michel Cluny, Paris, Éditions de la Différence, 1993., chant I, 318-320, p. 44, trad. : « Chasseresse, à son bras pend aussi l'arc flexible/ Et ses cheveux épars, au gré des vents, flottaient./ Un nœud tient — genou nu —, plisse et lève sa robe. »

⁴⁸ Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, texte établi, présenté et annoté par Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 119 et Adolf Ebert, *Histoire générale de la littérature du Moyen-Âge en occident*, t. I, *op. cit.*, p. 148.

« commencent à poser *ex professo* les problèmes de style⁴⁹ ». Hilaire de Poitiers retient « qu'un style élégant et digne constitue un hommage fait à Dieu⁵⁰ ». L'écrivain chrétien est donc pour saint Hilaire comme « un héraut de Dieu, qui par sa langue même doit faire hommage à celui dont il reproduit le message⁵¹ ». Parmi d'autres, la prose d'Hilaire s'inscrit dans un mouvement de renouvellement de la langue latine qui amène Mohrmann à voir dans celle-ci une première tentative pour créer un classicisme chrétien⁵². Si les auteurs chrétiens antérieurs avaient déjà aspiré sciemment à la beauté de la forme⁵³, saint Hilaire « fit un pas en avant : il déclara que la vérité chrétienne exige, par elle-même, la plus haute élégance dans l'expression, une élégance qui soit en rapport avec son importance et sa dignité⁵⁴. » Les pages de l'*In Matthaëum* qui commentent le récit de la décollation de Jean Baptiste se révèlent, en ce sens, significatives :

6. Igitur haec ut commemorauimus gesta sunt, sed his omnibus personis, effectibus, causis, numeris, modis adiacet, ut quae gesserunt praeter gerendi **instinctum**, quem unusquisque ex natura sua sumpsit, extrinsecus omnia gesserint in **exemplum**, hoc maiore ita opinandi reuerentia, si tam diuersarum causarum efficientiam una atque eadem intelligentia consequitur. Sermo igitur ad originem propositionis referendus est.

7. Ioannes, ut frequenter admonuimus, formam praetulit legis, quia lex Christum praedicauit et Ioannes **profectus ex lege est Christum ex lege praenuntians**. Herodes uero **princeps est populi et populi princeps subiectae sibi uniuersitatis nomen causamque complectitur**. Ioannes ergo Herodem monebat, ne fratris sui uxorem sibi iungeret. Sunt enim atque erant duo populi, circumcisionis et gentium. Sed Israellem lex admonebat, ne opera gentium infidelitatemque sibi iungeret. Gentibus enim socia infidelitas est, quae ipsis tamquam uinculo coniugalis amoris adnexa est ; hi igitur fratres ex eodem humani generis sunt parente. Ob hanc itaque asperae admonitionis ueritatem Ioannes tamquam lex in carcere continebatur. Die autem natalis, id est rerum corporalium gaudiis, Herodiadis filia saltauit ; *uoluptas* enim tamquam ex infidelitate orta per omnia Israel gaudia totis *illecebrae* suae cursibus efferebatur. Cui se omnem etiam sacramento uenalem populus **addixit** ; sub peccatis enim et saeculi *uoluptatibus* Israelitae uitae aeternae munera **uendiderunt**. Haec matris suae, id est infidelitatis instinctu deferri sibi Ioannis caput, id est gloriam legis orauit, quia lex *incestuosum* Israel auctoritate *diuinorum praeceptorum* arguebat.

8. Sed superius Herodes significatus est Ioannem uelle occidere et metu populi demorari, quia sicut *propheta* habebatur. Nunc uero petita ipsius nece, cum praesertim *religione* sacramenti detineretur, quomodo tristis efficitur ? **Contrarium uidelicet est tunc eum uoluisse**, nunc nolle et praesens molestia

⁴⁹ Christine Mohrmann, « Problèmes stylistiques dans la littérature latine chrétienne », *op. cit.*, p. 232.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 234.

⁵¹ *Ibid.*, p. 234.

⁵² Jean Doignon, « Hilaire écrivain », dans *Hilaire et son temps*. Actes du colloque de Poitiers, 29 septembre–3 octobre 1968, Paris, Études Augustiniennes, 1969, p. 277.

⁵³ Adolf Ebert, *Histoire générale de la littérature du Moyen-Âge en occident*, t. I, *op. cit.*, p. 150-151.

⁵⁴ *Ibid.*

anteriori non conuenit uoluntati. Verum in superioribus gestae rei ordo est, in his autem nunc species causae consequentis exponitur. Gloriam legis *uoluptas* ex infidelitate orta occupauit. Sed populus boni eius quod in lege erat conscius *uoluptati* condicionibus non sine aliquo certi periculi sui dolore conuiuet. Scitque se tali praeceptorum gloria non oportuisse concedere, sed *peccatis* tamquam sacramento coactus et principum adiacentium metu atque exemplo deprauatus et uictus *illecebris uoluptatis* etiam maestus obtemperat. Igitur inter reliqua dissoluti populi gaudia in disco Ioannis caput adfertur, damno scilicet legis *uoluptas* corporum et *saecularis luxus* augetur, et ita per puellam ad matrem defertur. Ac sic *probrosus* Israel et *uoluptati* et infidelitati suae familiae, scilicet antea gentium gloriam legis addixit. Finitis igitur legis temporibus et cum Ioanne consepultis, *discipuli* eius res ita gestas Domino nuntiant, ad *euangelia* scilicet ex lege uenientes⁵⁵

Sans prétention de réaliser une analyse détaillée du passage qui nous intéresse, nous avons choisi de ne souligner que deux catégories de choix lexicaux et stylistiques :

⁵⁵ Trad. : « 6. Les faits se sont donc passés comme nous venons de le rappeler. Mais à tout cela, personnages, résultats, causes, nombres, mesures est attachée cette particularité que tout ce qui a été leur œuvre l'a été non seulement par l'impulsion à agir que chacun a tirée de sa nature, mais aussi pour servir indépendamment d'exemple, cela dans une intention d'autant mieux respectée qu'une suite unique d'idées explique la réalisation de causes si diverses. Donc il faut que notre propos remonte au point de départ de l'énoncé. »

7. Jean, comme nous l'avons souvent fait remarquer, a offert l'image de la Loi, parce que la Loi a annoncé le Christ, et que Jean est parti de la Loi en annonçant, d'après elle, le Christ. Hérode est le chef du peuple, et le chef du peuple résume la personnalité et les intérêts de la communauté qui lui est soumise. Jean engageait donc Hérode à ne pas s'unir à la femme de son frère. Il y a et il y avait, en effet, deux peuples, celui de la circoncision et celui des païens. Mais la Loi déconseillait à Israël de s'associer aux œuvres et à l'incroyance des païens, car l'incroyance est la compagne des païens, auxquels elle est attachée comme par un lien d'amour conjugal ; ayant le même père, celui du genre humain, ils sont donc frère et sœur. La vérité de cette rude mise en garde avait donc valu à Jean comme à la Loi d'être gardé en prison. Mais le jour de l'anniversaire, c'est-à-dire dans les joies du monde de la chair, la fille d'Hérodiade dansa ; car le plaisir, issu en quelque sorte de l'incroyance, se laissait emporter, dans chacune des joies d'Israël, par tous les rythmes de sa luxure. C'est à elle, en effet, que le peuple d'Israël s'est livré entièrement par un engagement même de vente. Sous l'empire, en effet, des péchés et des plaisirs du siècle, les Israélites vendirent les dons de la vie éternelle. Hérodiade, poussée par sa mère, c'est-à-dire par l'incroyance, a demandé que lui fût livrée la tête de Jean, c'est-à-dire la gloire de la Loi, parce que la Loi, avec l'autorité des commandements de Dieu, accusait Israël d'inceste.

8. Mais, précédemment, il a été indiqué qu'Hérode voulait tuer Jean et qu'il était retenu par la crainte du peuple, parce que Jean passait pour un prophète. Et maintenant qu'on lui demande sa tête, et alors surtout qu'il est tenu par le respect du serment, comment se fait-il qu'il soit triste ? Apparemment il y a contradiction à avoir voulu alors et à ne plus vouloir maintenant, et l'affliction présente n'est pas en accord avec les dispositions antérieures. Mais, dans ce qui précède, il y a l'ordre des faits, ici maintenant, nous avons sous les yeux la figure d'une raison qui les accompagne. Le plaisir né de l'incroyance s'est emparé de la gloire de la Loi, mais le peuple, ayant conscience du bien qui se trouvait dans la Loi, ferme les yeux sur les conditions posées par le plaisir, non sans souffrir du péril qu'il court à coup sûr. Il sait qu'il n'aurait pas dû renoncer à des commandements d'une telle gloire, mais contraint par les péchés en vertu d'une sorte de serment, vicié et vaincu par la crainte et l'exemple des chefs qui sont à ses côtés, il obéit, même affligé, aux séductions du plaisir. Ainsi, au milieu de tout ce qui peut encore réjouir un peuple dissolu, la tête de Jean est apportée sur un plat — entendez que la perte subie par la Loi accroît le plaisir physique et le luxe du monde — et elle est offerte ainsi par la jeune fille à sa mère. Et voilà comment Israël, pour sa honte, a adjugé la gloire de la Loi au plaisir et à l'incroyance de sa maison, c'est-à-dire d'anciens païens. Les temps de la Loi étant donc terminés et enterrés avec Jean, ses disciples rapportent ces événements au Seigneur, entendez qu'ils passent de la Loi aux Évangiles », dans Saint Hilaire de Poitiers, *Sur Matthieu*, t. II, traduit par Jean Doignon, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Sources chrétiennes », 1979, p. 20.

les choix lexicaux qui renvoient à un vocabulaire de la religion chrétienne⁵⁶ et les emprunts à Cicéron et à Quintilien qui, avec les effets de symétrie ou isocolie, relèvent de la recherche d'un style élégant⁵⁷.

Les choix lexicaux relèvent d'un vocabulaire religieux : *praedicavit*, *circumcisionis*, *propheta*, *discipuli*, *euangelia*. À ceux-ci il faut ajouter les termes du latin classique qui prennent, dans les pages d'Hilaire de Poitiers, des nuances et des acceptions nouvelles dérivant de la pensée chrétienne : *uoluptas*, *illecebra*, « *incestuosum* », « *diuinorum praeceptorum* », « *religione* », « *peccatis* », « *dissoluti* », « *saecularis luxus* », « *probrosus* ». Ces termes viennent ainsi s'inscrire dans un horizon moral auquel leur signification classique et originelle était étrangère. Or, à cette catégorie d'expressions, s'opposent de véritables emprunts à la prose classique.

Les œuvres théologiques ou exégétiques de saint Hilaire laissent affleurer la présence d'un soubassement culturel extrêmement vaste, comprenant notamment l'Écriture, Tertullien, Cyprien et Cicéron, ainsi que les plus illustres auteurs grecs de son époque ou des époques antérieures. Toutefois, cette présence n'efface pas une originalité de l'expression qu'il faut rapprocher soit des particularités d'ordre linguistique soit de structures stylistiques variant selon le caractère exégétique, théologique ou polémique/judiciaire des contenus⁵⁸.

Pour ce qui est des emprunts au latin classique, nous soulignons avec Jean Doignon⁵⁹ :

- « **instinctum ... exemplum** » : « La gradation correspond au clivage que l'anthropologie classique transmise à Tertullien et à Hilaire établit entre l'*instinctus* propre à *mens* (Cicero, *Tusculanarum disputationum*, 1, 64) ou à *anima* (Tertullianus, *De anima*, 27, 5) ou à *voluntas* (*In Matthaëum* 4, 21) et l'*actus* propre à *caro* (Tert., *De anima*, 27, 5). L'*instinctus agendi* est une donnée naturelle chez l'homme selon Cic., *De finibus*, 2, 40. D'autre part l'*exemplum* a pour matière les actions (cf. Quintilianus, *Institutio oratoria*, 5, 11, 6) ; il sert à révéler (cf. Quint., *Institutio oratoria*, 3, 5, 8 : « ut exemplo pateat » ; Livius, *Ab urbe condita*, 1, 44, 4 où *pateo* fait alliance avec *extrinsecus*) ;
- « **populi princeps subiectae sibi uniuersitatis nomen causamque complectitur** » : Remarque inspirée par la définition du principatus naturel « *eam naturam quae res omnes complexa teneat* » (Cic., *De natura deorum*, 2, 30) ;
- « **addixit ... uendiderunt** » : l'alliance de mots *addico... vendo* est classique dans des énoncés à caractère juridique (cf. Cic., *In Verrem*, 2, 3, 51 : « *addictis iam et uenditis decumis* » ; *ibid.*, 2, 3, 148 : « *potuisse uendere (decumas) neque eis uoluisse te addicere* » ;
- « **Contrarium uidelicet est tunc eum uoluisse** » : souvenir d'une définition d'école sur les contraires appelés *negantia* : une chose existe, une autre non (cf. Cic., *Topica*, 49).

⁵⁶ Nous avons souligné les termes relevant de ce chapitre.

⁵⁷ Nous indiquons en caractère gras les éléments qui le caractérisent.

⁵⁸ Jean Doignon, « Hilaire écrivain », art. cit., p. 278-286.

⁵⁹ Saint Hilaire de Poitiers, *Sur Matthieu*, t. II, *op. cit.*, p. 17-19.

Nous ajoutons un emprunt cicéronien que saint Hilaire adapte pour en faire une justification d'une lecture allégorique des Évangiles :

- « **intelligentia consequitur** » : sapientia consequi (Cic., *De finibus bonorum et malorum*, lib. 4, cap. 20, § 56, lin. 637)

De plus, nous avons souligné des effets de symétrie ou isocolie qui dénotent aussi la recherche d'un style élégant, en accord avec l'usage qui en est fait dans la prose classique :

- « **profectus ex lege est Christum ex lege praenuntians** »
- « **princeps est populi et populi princeps** »
- « **sunt enim atque erant duo populi** »
- « **id est infidelitatis instinctu deferri sibi Ioannis caput, id est gloriam legis orauit** »
- « **caput adfertur [...] saecularis luxur augetur [...] ad matrem defertur** »

Enfin, la lecture proposée par saint Hilaire fait explicitement, et pour la première fois, de la figure de la fille d'Hérodiade, ainsi des autres personnages du récit des allégories. Si Jean est l'image de la Loi, Hérode est l'image d'Israël, tandis qu'Hérodiade est l'image de l'Incroyance⁶⁰. Saint Hilaire résume son interprétation allégorique du récit en déclarant que Salomé est le Plaisir né de l'Incroyance qui s'empare de la Loi.

En somme, Salomé apparaît aux yeux d'Hilaire comme un symbole de la culture païenne, mélange de plaisir et d'incroyance, celle qui a voulu s'emparer de la tête de Jean — symbole de la Loi de l'Ancien Testament — comme d'un trophée. Le comportement paradoxal d'Hérode, qui respecte son serment *etiam maestus*⁶¹, ne fait que mettre en évidence les dangers du plaisir, tentation toujours capable de conduire à l'aveuglement.

Mais si Salomé incarne le plaisir, symétriquement, c'est le plaisir esthétique qui est recherché par la rhétorique de saint Hilaire. Salomé évoque ainsi un élément qui représente à la fois, pour le Père de l'Église, une double tentation : charnelle et littéraire. Et nous retenons que les Pères de l'Église ont cédé à cette deuxième tentation.

En effet, bien que la *gloria legis* asservisse la mère et la fille païennes par le truchement des Évangiles, le message biblique est quand même diffusé à l'aide du style des auteurs profanes qui en ont donné les meilleurs exemples.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁶¹ *Ibid.*, p. 18.

Dans les deux extraits patristiques que nous avons examinés, la figure de Salomé est liée symboliquement à un idéal de beauté évoquant le monde païen, dénoté par l'image de Vénus ou d'une bacchante. Vénus, se confondant avec Salomé, provient d'un monde connu par le truchement des vers de Virgile et il est donc cher à ces premiers écrivains chrétiens, tels Hilaire de Poitiers ou Ambroise de Milan, qui n'hésitent pas à lui emprunter des figures stylistiques ou des images.

Le renouvellement du latin commun apporté par l'épanouissement du message chrétien ne se réduit pas à la sphère lexicale : comment l'écrit Alain Michel, ce processus introduit une réflexion plus vaste, d'ordre esthétique. S'« il n'existe dans les *Évangiles* aucune allusion à l'idée de beauté⁶² », sauf, disons-nous, ce *placuit Herodi* (Matthieu, 14, 6) qui valut la tête de Jean Baptiste, la rhétorique, d'abord des Pères de l'Église et, en général, « du Moyen Âge aux temps modernes⁶³ », est le lieu de la rencontre du savoir et de cette esthétique au dehors de laquelle ne se concevait pas le monde païen⁶⁴. En ce sens, Salomé fut, pour les Pères de l'Église, une forme et une preuve de cette culture hérétique, et finit par devenir l'emblème de l'art pour les *mystiques* fin-de-siècles.

Salomé tentation littéraire

Salomé a représenté une tentation pour les auteurs chrétiens qui ont commenté l'épisode de la décollation de Jean Baptiste comme pour les auteurs de la fin du XIX^e siècle qui en ont proposé des adaptations. Réfléchir sur la notion de commentaire se révèle utile ici afin de comprendre les différences et les affinités concernant la tentation, telle qu'elle se manifeste à ces deux époques distinctes. Deux essais⁶⁵ de Bruno Clément définissant la poétique du commentaire nous permettront de cerner au mieux l'évolution de Salomé en tant que symbole d'une esthétique littéraire.

Saint Augustin, d'après Ebert, « a combattu avec plus de succès le magnifique combat qui devait faire triompher des idées anciennes et païennes, les idées nouvelles et

⁶² Alain Michel, *La Parole et la Beauté. Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de L'Évolution de l'humanité », 1994, p. 144.

⁶³ Le chapitre V « La gloire, la croix et la douceur : âme et beauté dans le discours chrétien des origines au Moyen Âge » est consacré à l'analyse de cette période (*Ibid.*, p. 143-175).

⁶⁴ Hans Urs von Balthasar, *La Gloire et la croix. Les aspects esthétiques de la Révélation*, t. I : *Apparition*, traduit par Robert Givord, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Théologie », 1990, 587 p., p. 16.

⁶⁵ Bruno Clément, *Le Lecteur et son modèle. Voltaire, Pascal, Hugo, Shakespeare, Sartre, Flaubert*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1999 ; Bruno Clément, *L'Invention du commentaire*, *op. cit.*

chrétiennes⁶⁶ ». Augustin attribuait à la lecture et aux mots une importance que B. Clément met en relief. En effet, le philosophe et théologue, évêque d'Hyppone, s'était converti suite à la lecture de l'Épître de Paul sous le figuier du jardin de Milan. *Les Confessions* retracent ainsi la métamorphose d'Augustin, lecteur de textes captivants mais au fond vains — comme lui apparut après sa conversion l'*Énéide*⁶⁷ — qui fit ensuite le choix de lectures considérées comme authentiques, telle que la Bible, qui conduit Augustin à se délivrer d'une identité liée à la temporalité. Dès lors, pour Augustin, « écrire un commentaire ou un récit ne sont pas, dans la logique de la révélation, deux activités différentes : il s'agit bien, dans les deux cas, d'écrire pour lire, pour témoigner, par la lecture écrite, de cette lecture éclairante, c'est à dire de *confesser* la foi nouvelle⁶⁸ ». Il est parfaitement conscient que la visée de n'importe quel commentaire d'un texte est de « ser[vir] le texte, le rend[re] accessible au plus grand nombre⁶⁹ ». En effet, pour lui le texte « n'est qu'un prétexte au commentaire [...] le commentaire enfin — bien plus que le texte — est ce qui convertit⁷⁰ ».

Les sermons 15 et 16 commentent l'épisode de la décollation de Jean Baptiste. Ces sermons prennent tout leur sens dès lors qu'on apprécie les deux périodes de la vie d'Augustin au regard de laquelle ils ont été écrits : son analyse, en effet, est celle d'un homme qui a connu le péché avant de rencontrer Dieu. L'erreur est un élément de la propédeutique qui mène à la conversion des lecteurs.

Dans le sermon 15 par exemple, saint Augustin décrit l'entrée et la danse de Salomé comme s'il avait été lui-même présent au festin pour l'anniversaire d'Hérode (« Voyez-les tous à table⁷¹ »), par des images où il est difficile de déterminer ce qui relève de son imagination ou de son dédain :

IV. Inter haec inverecundiae ludicra, filia Herodiadis ingreditur tota mollis, et fracta, ut non cohiberet luxuriam, sed doceret. Nihil ex matre adultera vel probum didicerat, vel pudicum. Rex virginem, etsi corpore, non pudore, adhortatur ut saltet, immemor regiae gravitatis, paterni rigoris oblitus ; cujus partes erant licentiam puellarem pro imperio coërcere, ipse dissolutionis faces et fomitem ministrabat, largiturum se cum juramento pollicens quod petiisset.

⁶⁶ Adolf Ebert, *Histoire générale de la littérature du Moyen-Âge en occident*, t. I, *op. cit.*, p. 229.

⁶⁷ *Les Confessions* « racontent aussi comment une lecture pernicieuse, pécheresse, peut ouvrir la voie à une lecture rédemptrice [...] à la lecture condamnable de l'*Énéide* fait écho la lecture convertissante de Paul le converti », voir Bruno Clément, *L'Invention du commentaire*, *op. cit.*, p. 4.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁹ Bruno Clément, *L'Invention du commentaire*, *op. cit.*, p. 32.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁷¹ Saint Augustin, « Quinzième Sermon. Pour la décollation de Saint Jean le Baptiste », dans *Œuvres complètes*, traduites pour la première fois en français, sous la direction de M. Raulx, t. XI, Bar-Le-Duc, Luis Guérin, 1872, p. 549.

Illecta praemiis puella, non differt ; matre connivente dissolvitur ; statim torquetur ad insanos circuitus, celeres vertitur in rotatus, nunc flexo ad pedes latere incurvata, nunc supino in tergum capite recurva, cum delicatos sinus, et vestem gereret corporis creditricem, per sublime alternatis brachiis cymbala rauca circumferens, et vix loco staret, vix pedum vestigiis inhaereret, incompositos jactata per motus. Infelix virgo, insana dementia comprehensa, et mente insaniebat et corpore, quae non ageretur proprio membrorum flexu, sed diaboli circumferretur instinctu. Nemo saltat sobrius, nisi forte insanit. Infinita Herodiadis culpa; nisi furens, filia ipsius non placebat⁷².

L'image qu'Augustin donne de la danse de Salomé fait penser à la célèbre description de Flaubert, qui nous apparaît donc être considérée à tort comme la première en littérature. Ainsi, comme cette Salomé bien plus ancienne « [...] se tord pour décrire des circuits insensés ; elle tourne avec la rapidité d'un tourbillon ; on la voit parfois se pencher d'un côté jusqu'à terre, et parfois renverser sa tête et se pencher en arrière, et, à l'aide de son léger vêtement, trahir ainsi ses formes voluptueuses ; puis ses bras [...] », d'une manière comparable nous apparaît la jeune princesse du troisième des *Trois contes* :

Ses bras arrondis appelaient quelqu'un, qui s'enfuyait toujours. [...] Elle se renversait de tous les côtés, pareille à une fleur que la tempête agite. [...] Les fourreaux de couleur qui enveloppaient ses jambes, lui passant par-dessus l'épaule, comme des arcs-en-ciel, accompagnaient sa figure, à une coudée du sol⁷³.

Mais, le but d'Augustin est éminemment didactique et prêcheur — « sa mère ne lui avait rien appris en fait d'honnêteté et de pudeur » — et son commentaire « ne peut être entrepris sans la foi en une vérité qu'il est question de manifester en la mettant en

⁷² Augustinus, Sermo Caillau-Saint-Yves 2, 79 (*e codice Casinensi* 123) « In decollatione sancti Joannis Baptistae. I », dans *Patrologiae Latinae cursus completus, a J. P. Migne editus et Parisiis, anno domini 1844, excusus, Supplementum*, t. II, Paris, Garnier Frères, 1960, p. 1087. Trad. : « Au milieu de ces odieuses réjouissances apparaît la fille d'Hérodiade : toute sa personne respire la mollesse ; au lieu d'arrêter les instincts du vice, son allure dissolue semble plutôt destinée à leur lâcher la bride. Adultère publique, sa mère ne lui avait rien appris en fait d'honnêteté et de pudeur. Elle était peut-être vierge de corps, mais à coup sûr c'était une effrontée : aussi le roi l'engage-t-il à danser, perdant de vue la gravité qui sied à un roi, oubliant la sévérité, qui est le devoir d'un père. En raison de sa puissance, il devait mettre un frein à la licence de cette jeune fille, et, loin de là, il allumait en elle la flamme de la corruption, il attisait le feu impur ; car il promettait et jurait de lui donner tout ce qu'elle demanderait. Charmée par l'appât de la récompense, elle est bientôt prête : sûre de l'approbation de sa mère, elle se met en liberté ; aussitôt elle se tord pour décrire des circuits insensés ; elle tourne avec la rapidité d'un tourbillon ; on la voit parfois se pencher d'un côté jusqu'à terre, et parfois renverser sa tête et se pencher en arrière, et, à l'aide de son léger vêtement, trahir ainsi ses formes voluptueuses ; puis ses bras, étendus en l'air, font tour à tour retentir de sourdes cymbales ; à peine tient-elle en place ; à peine ses pieds se posent-ils à terre dans les mouvements désordonnés où elle s'est lancée. La pauvre jeune fille ! Une véritable démence s'était emparée d'elle ; son âme et son corps étaient devenus la proie de l'extravagance ; ce n'étaient plus les mouvements de ses sens qui l'entraînaient, mais des instincts diaboliques. À moins d'être fou, il faut être sous l'influence de la boisson pour danser. Incompréhensible crime d'Hérodiade ! Sa fille ne peut plaire qu'à la condition de devenir une furie ! », dans Saint Augustin, « Quinzième Sermon. Pour la décollation de Saint Jean le Baptiste », *op. cit.*, p. 550.

⁷³ Saint Augustin, « Quinzième Sermon. Pour la décollation de Saint Jean le Baptiste », *op. cit.*, p. 550.

œuvre⁷⁴ ». En revanche, la finalité de la description de Flaubert, n'est pas explicitée dans les pages d'*Hérodiade* consacrées à la danseuse ; aussi faut-il la repérer ailleurs. Cette finalité doit être reliée à l'art pour l'art. En effet, quelques mois avant de se mettre à la composition d'*Hérodiade*, Flaubert écrivait à George Sand : « Le XIX^e siècle est destiné à voir périr toutes les religions. Amen ! Je n'en pleure aucune⁷⁵ » et, comme le souligne Gisèle Séginger, « l'art pur pour lequel l'écrivain doit travailler avec acharnement, [Flaubert] le voit réalisé naturellement par la danse orientale et plus généralement par l'ensemble de l'humanité orientale dont il admire la force indifférente⁷⁶ ».

Dans le sermon 16, Augustin ajoute des détails qui font penser aux rêveries de Huysmans devant les tableaux de Moreau :

At ecce, cum in pulvere adulterino inter infulas molles gestus solutiones exprimeret, solvitur e capite compositus crinis ; credo, ut disperso vel errante per genas capillo, lugere prius disceret, quam ridere. In isto ergo suggestu saltatricis cantat organum, fistula sibilat ; sonat tibia cum patris nomine, patris imbuta dedecore ; teneris tamen vestibis nuda, quae se daemoniaca mente vestierat, ut colore vestis magis corpus pingeret, quo ludebat. Nunc arcuatum latus spectantium flectebat in oculos, nunc pectus, amplexu defector, jactabat in viros, et per nauseam resupinae cervicis collum discumbentibus praemittebat ; nunc seipsa respiciens, nunc illum qui eam amplius respiceret, mirabatur ; nunc elevatis oculis defluebat in calces, nunc contrahebatur in rugam, et dum frontem detegit, brachium fastidiendo nudat. Moechabantur, credite, discumbentes, qui cum flexu incurvatae mulieris capita libidinoso quassabant. O mulier, o regis filia, quae cum saltare virgo coepisses, tantos in adulterio generis et pudoris per lenones oculos fecisti maritos, placuisti infelix omnibus vitiorum magistris, et quod est amplius prodiga sacrilegis amatoribus placuisti⁷⁷.

⁷⁴ Bruno Clément, *L'Invention du commentaire*, op. cit., p. 5.

⁷⁵ Gustave Flaubert, Lettre à Sand du 16 décembre 1875, dans Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. IV : Janvier 1869-décembre 1875, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 997.

⁷⁶ Gisèle Séginger, *Flaubert, une éthique de l'art pur*, op. cit., p. 63. Voir aussi Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet du 27 mars 1853, Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. II : Juillet 1851-décembre 1858, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 279-289.

⁷⁷ Augustinus, Sermo Caillau-Saint-Yves 2, 80 (*e codice Casinensi 123*) « In decollatione sancti Joannis Baptistae. II », dans *Patrologiae Latinae cursus completus, a J. P. Migne editus et Parisiis, anno domini 1844, excusus, Supplementum*, t. II, op. cit., p. 1090. Trad. : « La tête couverte de sa mitre, elle se livre, sur ce dangereux théâtre, aux gestes les plus efféminés que puisse imaginer la corruption ; mais voilà que tout à coup s'écroule le factice échafaudage de sa chevelure ; elle se disperse en désordre sur son visage : à mon avis, n'eût-elle pas mieux fait alors de pleurer que de rire ? Du théâtre où saute la danseuse, les instruments de musique retentissent ; on entend siffler le flageolet : les sons de la flûte se mêlent au nom du père, dont ils partagent l'infamie : sous sa tunique légère, la jeune fille apparaît dans une sorte de nudité ; car, pour exécuter sa danse, elle s'est inspirée d'une pensée diabolique : elle a voulu que la couleur de son vêtement simulât parfaitement la teinte de ses chairs. Tantôt, elle se courbe de côté et présente son flanc aux yeux des spectateurs ; tantôt, en présence de ces hommes, elle fait parade de ses seins, que l'étreinte des embrassements qu'elle a reçus a fortement déprimés ; puis, jetant fortement sa tête en arrière, elle avance son cou et l'offre à la vue des convives ; puis elle se regarde, et contemple avec complaisance celui qui la regarde encore davantage. À un moment donné, elle porte en l'air ses regards pour les abaisser ensuite à ses pieds ; enfin, tous ses traits se contractent, et quand elle veut découvrir son front, elle montre nonchalamment son bras nu. Je vous le dis, les témoins de cette danse

L'insistance du regard de Salomé adressé au roi nous fait encore songer à l'image donnée par Flaubert : « Elle ne parlait pas. Ils se regardaient⁷⁸ ». Cependant, il est possible de rapprocher la description de sa quasi-nudité, née des inflexions effrénées et voluptueuses de chaque partie de son corps, à celle conçue par Huysmans :

[...] ses seins ondulent et, au frottement de ses colliers qui tourbillonnent, leurs bouts se dressent ; sur la moiteur de sa peau les diamants, attachés, scintillent ; ses bracelets, ses ceintures, ses bagues, crachent des étincelles ; sur sa robe triomphale, couturée de perles, ramagée d'argent, lamée d'or, la cuirasse des orfèvreries dont chaque maille est une pierre, entre en combustion, croise des serpenteaux de feu, grouille sur la chair mate, sur la peau rose thé, ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissants, marbrés de carmin, ponctués de jaune aurore, diaprés de bleu d'acier, tigrés de vert paon.

[...] Elle n'était plus seulement la baladine qui arrache à un vieillard, par une torsion corrompue de ses reins, un cri de désir et de rut ; qui rompt l'énergie, fond la volonté d'un roi, par des remous de seins, des secousses de ventre, des frissons de cuisse ;

[...] Elle est presque nue ; dans l'ardeur de la danse, les voiles se sont défaits, les brocarts ont croulé ; elle n'est plus vêtue que de matières orfévries et de minéraux lucides ; [...] enfin, sur le corps resté nu, entre le gorgerin et la ceinture, le ventre bombe, creusé d'un nombril dont le trou semble un cachet gravé d'onyx, aux tons laiteux, aux teintes de rosé d'ongle⁷⁹.

Certes, le manque d'allusion à des pièces d'orfèvrerie n'est pas la seule différence entre ces deux descriptions commentées de la danse de Salomé : « Dans la doctrine augustinienne, la *conversio* n'est séparable ni de la *creatio* ni de la *formatio*⁸⁰ ».

La conclusion du saint est dans ce sens exemplaire puisqu'elle constitue un véritable avertissement :

O genus, o mores, o nomen, o error insanabilis ! Merito ergo te, sicut legimus in Scripturis divinis *Per artus putribiles vermes depasti sunt* [Act. 12, 23]. Filiam tuam glacies decollavit, uxorem proculam caecitas interfecit. Sic blasphemus eliditur, sic iniquitas sepelitur, sic sanctitas vindicatur⁸¹

commettaient un adultère, quand ils suivaient d'un œil lubrique les mouvements voluptueux et les inflexions libertines de cette malheureuse créature. Ô femme, ô fille de roi, tu étais vierge au moment où tu as commencé à danser, mais tu as profané ton sexe et ta pudeur ; tous ceux qui t'ont vue, la passion en a fait pour toi des adultères. Infortunée ! Tu as plu à des hommes passés maîtres dans la science du vice ; je dirai davantage : pour leur plaisir, tu t'es abandonnée à des amants sacrilèges ! », dans Saint Augustin, « Seizième Sermon. Pour la décollation de Saint Jean le Baptiste », dans *Œuvres complètes*, traduites pour la première fois en français, sous la direction de M. Raulx, t. XI, Bar-Le-Duc, Luis Guérin, 1872, p. 552.

⁷⁸ Gustave Flaubert, *Trois contes*, présentation par Pierre-Marc Biasi, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2007, p. 139.

⁷⁹ Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, texte établi, présenté et annoté par Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 147.

⁸⁰ Bruno Clément, *L'Invention du commentaire*, *op. cit.*, p. 58.

⁸¹ Augustinus, Sermo Caillau-Saint-Yves 2, 80 (*e codice Casinensi* 123) « In decollatione sancti Joannis Baptistae. II », dans *Patrologiae Latinae cursus completus, a J. P. Migne editus et Parisiis, anno domini 1844, excusus, Supplementum*, t. II, *op. cit.*, p. 1090. Trad. : « Ô race ! Ô mœurs ! Ô nom ! Ô erreur sans remède ! c'est donc à juste titre que, comme le disent nos divines Écritures, « tes membres sont tombés en

Cependant, s'il n'y a pas de comparaisons possibles au regard des visées morales des passages que nous avons rapprochés, nous jugeons possible de postuler une similitude touchant le niveau métatextuel. Les sermons 15 et 16 sur la décollation de Jean Baptiste s'inscrivent dans l'idée d'un passage : d'une conversion à la foi chrétienne. L'on voit dans ces extraits de saint Augustin qu'un univers profane légitime l'écriture et la création, puisque cette activité impliquant une recherche esthétique a pour but de convertir à la nouvelle foi chrétienne.

Les extraits relatifs à la danse de Salomé chez Flaubert et chez Huysmans peuvent alors être interprétés comme des commentaires modernes de l'épisode du meurtre de Jean Baptiste. Dès lors nous pouvons nous demander en quoi consiste leur foi et « l'erreur passée dont [un commentaire] est, à un moment donné, le redressement⁸² ». Flaubert et Huysmans, parmi d'autres écrivains modernes, ont connu une forme de tentation et leurs adaptations de l'épisode évangélique le montrent. Seulement, il s'agit d'un type de tentation différente, qui n'est pas liée à la conversion de croyances païennes en une foi chrétienne, mais a à voir avec le domaine littéraire et s'inscrit dans la volonté d'un renouveau esthétique. « Tentation littéraire⁸³ » est l'expression adoptée par B. Marchal pour définir ce que la figure de Salomé a représenté pour un auteur comme Huysmans et de manière plus générale pour nombre d'auteurs à la fin du XIX^e siècle. L'idée de tentation littéraire fait évidemment allusion à Flaubert, à *La Tentation de saint Antoine*, mais fait l'objet d'un déplacement.

On connaît l'importance de la figure de Salomé dans le roman de Huysmans qui contient les célèbres *ekphrasis* des tableaux de Gustave Moreau. Dans sa « Préface écrite vingt ans après le roman », Huysmans explique qu'il s'est rendu compte *a posteriori* que chaque chapitre d'*À rebours* portait en germe ses romans successifs. Le V^e chapitre, qui comprend, avec le XIV^e, les pages consacrées à Salomé, peut être considéré comme une mise en abyme de la genèse même d'*À rebours*. Si Salomé est centrale dans ce chapitre, la présence symbolique du personnage se répand dans tout le roman⁸⁴ comme l'emblème de la beauté artistique moderne. Ainsi, comme l'a montré B. Marchal, Salomé évolue tout au long du roman : si dans le V^e chapitre, et dans les

putréfaction, et que les vers y ont trouvé leur pâture ». Ta fille a eu la tête coupée par la glace, et ta femme illégitime est morte aveugle. Ainsi Dieu retranche-t-il l'homme de blasphème ; ainsi disparaît le péché ; ainsi se trouve vengée la sainteté de la vie. », dans Saint Augustin, « Seizième Sermon. Pour la décollation de Saint Jean le Baptiste », *op. cit.*, p. 552-553.

⁸² Bruno Clément, *L'Invention du commentaire*, *op. cit.*, p. 71.

⁸³ Bertrand Marchal, *Salomé*, *op. cit.*, p. 203-204.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 179.

œuvres de Moreau, elle apparaît comme un personnage nouveau par rapport à celui qui se trouve dans la Bible, elle finit, neuf chapitres plus loin, par s'identifier à la figure de l'Hérodiade mallarméenne.

En revanche, alors qu'À *rebours* recèle de nombreuses allusions aux auteurs contemporains, on ne peut que s'étonner de l'absence de références à l'*Hérodias* de Flaubert, publiée sept ans plus tôt⁸⁵. Cela est d'autant plus étonnant qu'on connaît l'admiration de Huysmans pour Flaubert⁸⁶ et qu'« À *rebours* peut se lire comme une réécriture de *La Tentation de saint Antoine*⁸⁷ », sans compter les nombreuses pages du roman qui s'inspirent directement du conte⁸⁸. Se mesurant à *Hérodias*, ainsi que l'a montré B. Marchal, Huysmans a perçu les limites de l'interprétation de Flaubert et, sans le déclarer ouvertement, a rivalisé avec son aîné, et d'autres écrivains et artistes ensorcelés par Salomé, afin de « saisir et de rendre, par les couleurs ou par les mots, le charme vénéneux de la baladine biblique⁸⁹ ». En effet, outre les sources bibliques et historiques, la Salomé de Flaubert se nourrit des souvenirs de la danseuse orientale Koutchouk-Hanem et du bas-relief de la cathédrale de Rouen, lorsque l'identification de Salomé/Hérodiade à un idéal poétique est, après Mallarmé, à la fin du XIX^e siècle, un fait.

Qu'on le reconnaisse lucidement comme Mallarmé, qu'on le perçoive comme Huysmans ou qu'on participe inconsciemment à ce processus d'autonomisation du personnage biblique vis-à-vis de ses sources comme cela arrive dans bien d'autres cas⁹⁰, Salomé/Hérodiade, délivrée de toute connotation, exception faite du lien qui l'associe invariablement à l'art, est devenue l'effigie d'une « tentation littéraire⁹¹ ».

Emblème de la beauté moderne⁹², Salomé/Hérodiade évoque, à la fin du XIX^e siècle, le « rêve poétique⁹³ » mallarméen et l'aspiration à « aller vers elle⁹⁴ ». Elle incarne par conséquent la tentative de l'écrivain ou de l'artiste de rejoindre un au-delà

⁸⁵ Bertrand Marchal a déjà démontré qu'il ne pouvait s'agir d'un oubli (*Ibid.*, p. 199 *sqq.*).

⁸⁶ Huysmans avoue son admiration pour Flaubert et *La Tentation de saint Antoine* dans « Préface écrite vingt ans après le roman », comme le signale B. Marchal (*Ibid.*, p. 185).

⁸⁷ *Ibid.*, p. 186.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 191.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 199.

⁹⁰ Heine, D'Annunzio, Banville, Moreau, Lorrain, Samain, Panizza, Castro, Wilde, Beardsley, etc. (En général, tous les peintres et les écrivains qui dans la seconde moitié du XIX^e siècle ont représenté Salomé/Hérodiade).

⁹¹ Bertrand Marchal, *Salomé*, *op. cit.*, p. 203-204.

⁹² *Ibid.*, p. 217.

⁹³ *Ibid.*, p. 179.

⁹⁴ Lettre à Villiers de l'Isle-Adam du 31 décembre 1865, Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 687.

de l'art, de l'œuvre, de ce qu'elle-même représente. Cette tentation moderne ne s'inscrit plus dans un horizon chrétien, bien qu'elle ne manque pas de l'évoquer. Cet horizon justifiait l'identification de la beauté au péché car la beauté se rattachait au profane mais aussi car la recherche de la beauté dans la création impliquait de vouloir rivaliser avec Dieu.

À la fin du XIX^e siècle, c'est Flaubert le « dieu » qui suscite la tentation d'une rivalité non dite, et l'horizon dans lequel celle-ci s'inscrit n'est plus celui des tentations de saint Antoine mais celui de *La Tentation de saint Antoine*, œuvre littéraire.

...

Comme l'a souligné R. de Gourmont, la culture païenne n'a jamais disparu et l'art catholique a dû davantage se l'approprier : pour rivaliser avec elle, les écrivains chrétiens n'ont pu faire autrement que de se servir des mêmes instruments linguistiques et rhétoriques qu'elle, la renouvelant par voie de conséquence. « Le catholicisme est le christianisme paganisé⁹⁵ » et on peut soutenir avec Gourmont qu'« il y a un art catholique ; il n'y a pas d'art chrétien⁹⁶ ». En cela le monde catholique, promoteur d'un art et d'un type d'écriture absolument référentiels, s'oppose au christianisme évangélique, puisque ce dernier « est essentiellement opposé à toute représentation de la beauté sensible, soit d'après le corps humain, soit d'après le reste de la nature⁹⁷ ». En effet, les Évangiles omettent toute allusion à la beauté artistique.

En revanche, la beauté est un thème central dans l'Ancien Testament, où, comme l'observe A. Michel⁹⁸, elle est souvent mise en relation avec la création divine. L'idée d'une tentation littéraire, voire créative, pour les auteurs chrétiens, dérive de ce constat. Cette tentation littéraire concerne l'orgueil et la rivalité de l'homme avec le Créateur. Dès lors le mythe de Salomé, emblème d'une tentation esthétique, a pu s'épanouir alors que l'épisode qui la relie à la mort de Jean Baptiste a été commenté par des auteurs modernes, sans visée apologétique et tentés, en revanche, par un renouvellement du monde de l'art et de la littérature.

⁹⁵ Remy de Gourmont, « Sur M. Huysmans et sur la religion, l'art, le symbolique, le Diable et Christine de Stommeln », art. cit., p. 488.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 492.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Alain Michel, *La Parole et la Beauté*, op. cit., p. 145.

1.3.2 D'une mystique transcendante à une mystique immanente

La notion de mystique, du grec *μυστικός* (« secret »), se rattache à l'idée de « caché », de « voilé », mais aussi à celle de « vision ». Sa signification est liée au mystère. Ainsi, comme le dictionnaire l'atteste⁹⁹, il y a une filiation entre ce terme et les notions d'« allégorique » et de « symbolique ».

Deux horizons coexistent, l'un théologique, l'autre rhétorique, grâce auxquels le concept de mystique trouve un sens. Sur le plan rhétorique, il existe une différence substantielle entre la dimension mystique du langage qui relève d'une prise de parti théologique et une langue que l'on peut qualifier de mystique bien qu'elle soit privée de références religieuses.

Dans les textes mystiques latins — ceux par exemple qui suscitent l'intérêt de Huysmans — la recherche de l'allégorie et du symbole trouve son origine dans le désir des apôtres de transmettre le message chrétien avec clarté et esthétisme. Ils cherchent donc à rendre visible l'univers biblique à travers leurs mots. Dans ce cas, le mystère renvoie à la conscience d'un Dieu invisible, d'un au-delà caché qui, même s'il échappe à la raison humaine, existe.

En revanche, l'approche littéraire et artistique moderne de la dimension mystique, au lieu d'aspirer à illustrer un ordre divin inintelligible, s'est dirigée vers la profondeur des états de l'âme. Pour cette raison on préfère parler d'immanence, au lieu de transcendance, puisqu'à l'au-delà caché et mystérieux impliqué par la notion de mystique se substitue un en-deçà qui se trouve dans les ouvrages mêmes. Aux tentatives d'illustrer un au-delà créé par Dieu, on pénètre le mystère par les objets de la création humaine.

Pour ce qui est de la littérature, le domaine d'une exploration mystique s'est attaché à l'écriture littéraire¹⁰⁰ comme le seul espace possible de transcendance accessible à l'homme. En ce qui concerne l'art visuel, à la fin du XIX^e siècle, parfois, un élan mystique visant à exprimer les aspirations de l'âme l'emporte sur les courants réalistes.

⁹⁹ *Trésor de la Langue Française informatisé*, voix « mystique », II. A. – 1, URL : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=4261495230;r=1;nat=;sol=3>, page consultée le 18 août 2014.

¹⁰⁰ Voir par exemple Stéphane Mallarmé, « Le mystère dans les lettres », dans Stéphane Mallarmé, *Igitur. Divagations. Un coup de dés, op. cit.*, p. 281-288.

Dans la littérature

Le récit évangélique de la danse de Salomé se caractérise par sa force suggestive.

Les commentaires patristiques ont participé à une autonomisation de Salomé et Jean Baptiste par rapport aux sources. Toutefois, cela conduit à la création d'images qui, redevables parfois au monde profane, s'accompagnent d'un horizon idéal et précis, et de la volonté d'éduquer à la foi.

Si la notion de mystique évoque un invisible qu'on aspire à dévoiler, nous souhaitons porter notre attention sur ce qui relève de l'imagination, par rapport à l'épisode impliquant Salomé et Jean Baptiste et par rapport à ces figures mêmes. Si la description la plus célèbre en littérature de la danse de Salomé est généralement attribuée à Flaubert, les pages consacrées à cet épisode par Ambroise de Milan ainsi que, par exemple, les *Sermons* 15 et 16 de saint Augustin offraient déjà à voir cette danse et l'image de la tête décollée de Jean Baptiste avec des détails qui ne proviennent pas des Évangiles. Ambroise, Augustin, ainsi que Flaubert et Huysmans, créent l'illusion d'être devant un tableau. Un effet d'illusion est produit par l'écriture de tous ces auteurs, des pères de l'Église ou des écrivains modernes, de différentes manières.

Prenons par exemple le passage étudié *supra* de saint Ambroise. L'importance des images dans sa prose est indéniable. Tout en voulant instruire, le Père de l'Église illustre. Dans les pages de saint Ambroise « nous trouvons [...] plusieurs de ces types et maintes de ces personnifications que nous rencontrons plus tard dans l'art et la littérature du Moyen Âge et jusque chez Dante¹⁰¹ ». Évidemment, l'effort imaginatif d'Ambroise est motivé par le but moral de l'écrivain. L'œuvre en cinq livres *De virginibus*, que l'auteur adresse à sa sœur Marcellina, n'évoque l'épisode de la mort de Jean Baptiste qu'afin de montrer à toutes les mères l'exemple à ne pas suivre. Son texte a une évidente dimension apologétique : « *Quid dicitis vos, sanctae feminae ? videtis quid docere, quid etiam dedocere filias debeat ? saltet, sed adulterae filia. Quae vero pudica, quae casta est filias suas religionem doceat, non saltationem*¹⁰² ». Pourtant, la volonté d'offrir un exemple, capable de toucher les fidèles, crée des images saillantes :

¹⁰¹ Adolf Ebert, *Histoire générale de la littérature du Moyen-Âge en occident*, t. I, *op. cit.*, p. 160.

¹⁰² Saint Ambroise, « *De virginibus* », *op. cit.*, p. 75, trad. : « « Qu'en dites-vous, femmes pieuses ? Voyez-vous ce qu'il vous faut apprendre à vos filles, de quoi vous devez les détourner ? Bon de danser pour la fille d'une adultère ! Qu'une mère pure et chaste enseigne à ses filles la religion, non la danse »,

Intuere, rex acerbissime, tuo spectacula digna convivio. Porrige dexteram ; ne quid saevitiae tuae desit, ut inter digitos tuos rivi defluant sancti cruoris. Et quoniam non exsaturari epulis fames, non restingui poculis potuit inauditae saevitiae sitis, bibe sanguinem scaturientibus adhuc venis exsecti capitis profluentem. Cerne oculos in ipsa morte sceleris tui testes, adversantes conspectum deliciarum. Clauduntur lumina non tam mortis necessitate quam horrore luxuriae. Os aureum illud exsanguie, cuius sententiam ferre non poteris, conticescit et adhuc timetur. Lingua tamen, quae solet etiam post mortem officium servare viventis, palpitante licet motu damnabat incestum. Portatur caput ad Herodiadem : laetatur exultat, quasi crimen evaserit, quia iudicem trucidavit¹⁰³.

Par les mots d'Ambroise, on a l'impression d'assister avec Hérode (« *Intuere, rex acerbissime, tuo spectacula* », « *Cerne oculos in ipsa morte* ») à la scène du meurtre de Jean Baptiste, avec les détails les plus troublants (« *Porrige dexteram ... ut inter digitos tuos rivi defluant sancti cruoris* », « *bibe sanguinem scaturientibus adhuc venis exsecti capitis profluentem* », « *Clauduntur lumina* », « *Os aureum illud exsanguie* », « *Portatur caput ad Herodiadem* »).

Ensuite, le passage d'Hilaire que nous avons rapporté présente, outre les termes que nous avons déjà soulignés, des mots clés d'une *koinè* exégétique — comme *exemplo, figura, forma, imago, ordo* ou *species* — témoignant du souci d'Hilaire de rendre compte d'un « ordre » et d'une « intelligence supérieure ». Ces articulations logiques¹⁰⁴, qui du reste n'appartiennent pas qu'à ce passage¹⁰⁵ et qu'à cet auteur, représentent le correspondant lexical d'une dimension transcendante, qui serait le produit caché de l'« *intelligentia* » de Dieu et de sa volonté. Dès lors, Hilaire rappelle, avant l'*enarratio*, la juste clé interprétative de ces choix lexicaux, qui dénotent la recherche d'un vocabulaire technique de l'exégèse. Il exprime son principal souci de « mettre toute notre application à la lecture des Évangiles, parce que dans les faits qui

dans Saint Ambroise, *Écrits sur la virginité*, traduits et présentés par Dom Marie-Gabriel Tissot Abbé bénédictin, *op. cit.*, p. 96.

¹⁰³ Saint Ambroise, « De virginibus », *op. cit.*, p. 75, trad. : « Contemple, ô le plus inhumain des rois, ce spectacle digne de ton festin, et afin que rien ne manque à ta cruauté, tends la main pour que ce sang sacré ruisselle entre tes doigts. Et puisque ta faim n'a pu être rassasiée par des viandes, ni ta soif inouïe de cruauté être assouvie par des vins, bois ce sang qui jaillit des veines encore palpitantes de cette tête coupée. Regarde ces yeux qui jusque dans la mort sont témoins de ton crime, mais refusent de contempler tes plaisirs. Ils sont fermés, non pas tant par suite de la mort que par horreur de tes débauches. Cette bouche d'or dont tu ne pouvais pas supporter la censure, se tait exsanguie, redoutable encore. Cette langue — il arrive qu'après la mort elle continue à remplir son office, comme en vie — condamne encore l'inceste, ne serait-ce que par ses palpitations. On porte cette tête à Hérodiade : elle se réjouit, elle exulte comme si elle avait échappé à l'accusation en faisant mourir son juge » dans Saint Ambroise, *Écrits sur la virginité*, traduits et présentés par Dom Marie-Gabriel Tissot Abbé bénédictin, *op. cit.*, p. 95-96.

¹⁰⁴ Elles caractérisent aussi, par exemple, la prose de Tertullien ou de Cyprien.

¹⁰⁵ En dehors de ce passage, ainsi que le remarque J. Doignon, d'autres exemples de « christianismes » introduits par Hilaire de Poitiers dans cette *koinè* exégétique sont « *prophetia* » ou « *typus* », dans Jean Doignon, « Hilaire écrivain », art. cit., p. 273.

sont racontés on trouve, sous-jacente, la raison d'une intelligibilité intérieure¹⁰⁶ ». L'imaginaire déclenché par la lecture doit être reconduit à un ordre conforme et préétabli.

Par ailleurs, comme l'écrit Ebert :

Les commentaires de saint Hilaire sur la Bible sont également d'une grande importance pour la littérature générale, à cause des explications allégoriques et symboliques qui s'y trouvent empruntées à l'école d'Alexandrie. Ces explications apparaissent ici, en Occident, pour la première fois, avec des développements tout à fait remarquables. À partir de cette date elles dominent l'explication de la Bible durant le Moyen Âge presque tout entier ; elles se font jour, surtout dans les sermons, et elles exercent sur l'imagination du peuple une influence considérable. Ce genre d'exégèse a exercé une influence prépondérante sur les arts plastiques des chrétiens ainsi que sur la poésie¹⁰⁷.

Les sermons 15 et 16 d'Augustin illustrent également l'attitude commune des Pères de l'Église, qui consiste à peindre par les mots des tableaux invisibles. Du monde ainsi éclairé « les Écritures sont toujours le point de départ [...]. L'autorité des commentateurs s'appuie elle-même sur la Bible, là où se fonde la symbolique, qui prend pied tout à la fois sur l'*Ancien* (PS XCI (XC), 13³) et sur le *Nouveau Testament* (1 P V, 8⁴)¹⁰⁸ ».

Or, ces idées, cet invisible évoqué avec passion par les premiers auteurs chrétiens, ont quelque chose à voir avec les « rêveries longues¹⁰⁹ » qui fascinent tant Huysmans. Pourtant on a vu comment le souci de Huysmans était bien plus celui de réaliser une nouvelle poétique littéraire que d'illustrer les mots des évangélistes.

En effet, l'imaginaire généré par le récit de la décollation de Jean Baptiste nous apparaît comme le point de contact entre un univers mystique qui se fonde sur la croyance d'un au-delà réglé par un ordre divin et les représentations fin-de-siècle de Salomé qui dénotent une forme de mystique purement esthétique. Mais, entre les mystiques chrétiens et les mystiques de l'art, la différence substantielle est la croyance dans un au-delà qui émaille les termes de références à une transcendance. Une telle métamorphose, d'une visée transcendante de l'écriture à une visée immanente, se trouve ainsi résumé par l'expression de « mystique de l'art¹¹⁰ », forgée en 1892 par Albert

¹⁰⁶ Saint Hilaire de Poitiers, *Sur Matthieu*, t. II, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰⁷ Adolf Ebert, *Histoire générale de la littérature du Moyen-Âge en occident*, t. I, *op. cit.*, p. 152-153.

¹⁰⁸ Gaël Prigent, *Huysmans et la Bible. Intertexte et iconographie scripturaires dans l'oeuvre*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2008, p. 242.

¹⁰⁹ Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, texte établi, présenté et annoté par Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 109.

¹¹⁰ Albert Aurier, « Préface pour un Livre de Critique d'Art (I) », *Mercure de France*, décembre 1892, p. 332.

Aurier. Au lieu d'évoquer un au-delà dans le sens chrétien du terme, l'écriture moderne évoque des dimensions internes à la littérature et à l'art. Ainsi un mythe littéraire, comme celui de Salomé, se caractérise par une profusion de reprises, de correspondances et de jeux intertextuels. À partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, les deux figures s'autonomisent ainsi moins de la Bible que d'autres modèles, littéraires ou artistiques¹¹¹.

Il est possible de relier sur le plan de l'écriture la langue des mystiques chrétiens et la langue des mystiques de l'art, car une commune recherche d'un au-delà s'y manifeste, indépendamment de la foi des auteurs, au niveau des concepts exprimés et au niveau de la langue. En effet, une comparaison entre ces deux moments culturels — coïncidant l'un avec l'époque des premiers commentaires chrétiens du récit de la décollation de Jean Baptiste et l'autre avec la période du mythe de Salomé — que l'on qualifie habituellement d'époques décadentes a été formulée en 1883 par Paul Bourget, au moment même où il théorisait le Décadentisme, alors en pleine expansion. Cette comparaison se fonde notamment sur des transformations concernant la langue. Bourget rapprochait, en effet, dans ses *Essais de psychologie contemporaine*, ces deux époques lointaines :

Une même loi gouverne le développement et la décadence de cet autre organisme qui est le langage. Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot¹¹².

En effet, « la langue française autour de 1880 se trouve dans l'état privilégié de décomposition¹¹³ » et elle est au centre des recherches et des expérimentations formelles des écrivains francophones fin-de-siècle, comme Laforgue, Samain ou Maeterlinck¹¹⁴. Lorsque « l'ère de la modernité s'annonce ; l'autonomisation de l'écriture se fait sentir,

¹¹¹ On songe à ce propos par exemple à la *Salomé* de Jules Laforgue qui parodie l'*Hérodias* de Flaubert (voir p. 101 du présent volume) ou encore à l'exemple d'*À rebours* (voir paragraphe précédent).

¹¹² Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, t. I [1883], Paris, Plon, 1920, p. 19.

¹¹³ Marcel Cressot, *La Phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*. Contribution à l'histoire de la langue française pendant le dernier quart du XIX^e siècle, Genève, Slatkine Reprints, 1975, p. 76.

¹¹⁴ À propos de ces trois auteurs, Huysmans écrit, avec un certain ton polémique, dans sa préface à la première édition du *Latin Mystique* : « Cette bruyante dissidence intellectuelle et verbale, qui, tournant le dos au naturalisme (« exorciser Monsieur Zola ») et, abandonnant les formules enseignées, se réclame indifféremment de la *mystique* (entendez : cette mystique fin de siècle qui, pour Gourmont comme pour Pierre Charbonnel, détournée du culte et transférée à la quête de soi, joint à l'acceptation des formes religieuses de la pensée en tant qu'effort vers l'idéalité la plus haute un dédain complet de tout esprit religieux), de la *symbolique* [...] et de la *décadence* » dans Remy de Gourmont, *Le Latin mystique*, *op. cit.*, p. 10.

et elle influence le rapport entre l'écrivain et la religion, voire elle trouble ce rapport, l'opacifie¹¹⁵ ».

On a vu, concernant la langue littéraire latine qu'à partir du III^e siècle, des bouleversements la touchaient dénotant une partielle autonomisation de la prose classique et l'ouverture à de nouvelles expressions empruntées à la pensée chrétienne.

Les décadents fin-de-siècle qu'Albert Aurier exhortait à devenir des « mystiques de l'art », participent différemment à ce processus d'autonomisation de la langue. Ils suivent un procédé inverse de celui que l'on observe dans les premiers textes chrétiens : à la fin du XIX^e siècle et dans le champ littéraire, la langue s'autonomise par rapport à tout contenu. De *médium*, la langue devient sa propre finalité¹¹⁶. On cherche alors d'autres voies pour prendre la place de la foi chrétienne, devenue défaillante. L'autonomisation de l'écriture dans les premiers textes chrétiens, bien qu'elle ne se rapporte qu'aux modèles anciens et profanes, permet de saisir l'intérêt pour le latin tardif dont font preuve Huysmans — notamment avant sa conversion — et nombre de ses contemporains. Ce qui intéresse les auteurs modernes, en ces périodes, c'est notamment la langue, comme matériau de leur création. Flaubert en est un bon exemple.

Dans *Une éthique de l'art pur*, Gisèle Séginger a montré comment toute l'œuvre de Flaubert représente la lutte inlassable de l'écrivain qui souhaite une révolution dans la manière de concevoir l'art. Flaubert a consacré sa vie à la tentative ontologiquement impossible de réaliser cet art renouvelé, « pur ». « Flaubert conserve le mot vérité lorsqu'il parle de l'art. Mais la vérité n'est plus un signifié. Immanente à l'œuvre, elle est créée par le travail. Elle tient d'une part [...] à une relation interne à l'œuvre entre fond et forme et d'autre part à l'effet d'infini que l'artiste met au point en rivalisant avec la nature¹¹⁷ ». En effet, *Hérodiades* n'a pas de but édifiant¹¹⁸.

La fin de l'art pour Flaubert c'est plutôt, comme il l'écrit, de faire rêver : « Ce qui me semble, à moi, le plus haut dans l'Art (et le plus difficile), ce n'est ni de faire

¹¹⁵ Marc Smeets, *Huysmans l'inchangé. Histoire d'une conversion*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2003, p. 15.

¹¹⁶ Voir notre préambule.

¹¹⁷ Gisèle Séginger, *Flaubert, une éthique de l'art pur*, op. cit., p. 154.

¹¹⁸ Comme Flaubert le dit lui-même : « L'histoire d'Hérodiades, telle que je la comprends, n'a aucun rapport avec la religion », dans une Lettre à Mme Roger des Genettes du 19 juin 1876, citée dans Bertrand Marchal, *Salomé*, op. cit., p. 103.

rire, ni de faire pleurer, ni de vous mettre en rut ou en fureur, mais d'agir à la façon de la nature, c'est-à-dire de faire rêver¹¹⁹ ».

Prenons la description que Flaubert réalise de la danse de Salomé. On connaît l'importance que Flaubert donne au visuel dans la composition de ses ouvrages. Il semble en effet que souvent, derrière l'illusion créée par l'écriture, des images l'aient tout d'abord inspiré. Si, par rapport au conte dans son ensemble, Flaubert « crée l'illusion d'un monde qui n'est pas¹²⁰ », en ce qui concerne l'épisode de Salomé, plusieurs images mentales ont été repérées.

Nous avons déjà évoqué l'influence qu'ont jouée le bas-relief médiéval de la cathédrale de Rouen ainsi que la danseuse égyptienne Koutchiouk Hanem ou la Nubienne Azizeh que Flaubert connut pendant son voyage en Orient. Plus généralement, on a parlé d'une « rêverie picturale sur des couleurs sans doute fortement liées à la lumière de l'Orient dans l'imaginaire flaubertien¹²¹ ». Dans la Salomé de Flaubert, on a reconnu « l'archétype de la danse orientale, la figure cachée derrière tous les personnages féminins du romancier, Emma Bovary, Salammbô, Madame Arnoux, et toutes les tentatrices de Saint Antoine, Hélène, la Luxure, la reine de Saba, cet idéal de toute l'œuvre romanesque de Flaubert¹²² ».

Une anecdote rapportée par les frères Goncourt éclaire la place que Flaubert accorde au visuel dans l'écriture. Il semble que Zola, pendant un « Dîner intime chez les Charpentier¹²³ », avait suggéré à Flaubert d'ajouter un dessin de Moreau comme illustration de son texte. L'auteur d'*Hérodias* s'y était alors vivement opposé.

En effet, Flaubert est inspiré par les images qui le touchent et, comme les études génétiques sur ses brouillons le montrent¹²⁴, sa technique de composition semble prendre sa source dans l'imagination visuelle. Cependant, il s'oppose à l'idée de figer ce que le texte s'emploie à rendre dynamique et indéfinissable. Ainsi, si les notes de régie des

¹¹⁹ Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet du 26 août 1853, dans Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. II, *op. cit.*, p. 417.

¹²⁰ Gisèle Séginger, *Flaubert, une éthique de l'art pur*, *op. cit.*, p. 153.

¹²¹ *Ibid.*, p. 145.

¹²² Bertrand Marchal, *Salomé*, *op. cit.*, p. 166.

¹²³ Edmond de Goncourt et Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt : mémoires de la vie littéraire.... VI. (1878-1884). 2e série. 3e volume. 4e mille. - 1884*, G. Charpentier et E. Fasquelle (Paris), 1851, p. 76.

¹²⁴ Pierre-Marc de Biasi observe que : « La rédaction flaubertienne prend très souvent appui sur des images mentales. Parallèlement à un travail presque abstrait sur le choix des mots, Flaubert a besoin de voir, comme en rêve, ce qu'il veut évoquer : les tout premiers brouillons d'un texte flaubertien sont souvent organisés autour de micro scénarios visuels qui se développent, parfois indépendamment les uns des autres, comme les noyaux d'images encore à peine verbalisées », dans Gustave Flaubert, *Trois contes*, *op. cit.*, p. 33.

brouillons pour *Hérodiade* semblent confirmer « la technique de mise en scène visuelle qu'utilise Flaubert pour structurer la narration ; et [si] son usage délibéré de l'ellipse, du fondu enchaîné, des successions de plans rapides serait en partie à interpréter aussi comme les éléments d'une véritable tentative d'écriture du visible¹²⁵ », G. Séginger a montré que « dans les scénarios et les brouillons il s'efforce d'ouvrir les voies du sens pour ensuite en brouiller les pistes ou créer des chemins qui bifurquent¹²⁶ » afin de rendre « équivoques les significations et tout rapport référentiel (au monde, aux livres, aux mythes) susceptible d'engager le lecteur dans une interprétation¹²⁷ ». Cela serait pour G. Séginger le noyau de l'« éthique de l'art pur » souhaitée par Flaubert.

En effet, si Flaubert rejette l'idée de Zola, c'est parce qu'il ne voit dans ce conseil qu'une démarche éditoriale pour « épater le bourgeois¹²⁸ ». En revanche, l'art pur auquel aspire Flaubert « n'a d'autre instance de légitimation que l'exigence infinie et indéfinie de l'artiste¹²⁹ ». Ainsi, « la précision de la description littéraire, les détails visent bien selon Flaubert à faire voir mais dans une vision intérieure qui doit laisser un rôle à l'imaginaire de chaque lecteur, à un travail aussi infini du côté de la réception¹³⁰ ».

L'écriture « immanen[te]¹³¹ » de Flaubert, dans le passage d'*Hérodiade* qui nous intéresse, témoigne d'un questionnement nouveau. En sus de l'origine des images qui nourrissent l'inspiration de Flaubert, il est important de souligner ce qui se passe au niveau purement textuel. B. Marchal a montré¹³² comment la Salomé de Flaubert est aussi « l'ultime avatar textuel de Kuchuk-Hanem¹³³ » et comment il y ait aussi « une surdétermination saloméenne de Kuchuk-Hanem et d'Azizeh¹³⁴ ». Au lieu d'aspirer à dévoiler le mystère du divin, *Hérodiade* thématise, de manière hermétique, la découverte moderne du fait que la littérature n'est qu'un jeu de dévoilements voué à ne découvrir que des voiles. Dès lors, les dévoilements narratifs d'Hérodiade et de Salomé dans le

¹²⁵ *Ibid.*, p. 34.

¹²⁶ Gisèle Séginger, *Flaubert, une éthique de l'art pur*, *op. cit.*, p. 169.

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ Edmond de Goncourt et Jules de Goncourt, *Journal des Goncourt*, *op. cit.*, p. 76.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 85.

¹³⁰ Gisèle Séginger, *Flaubert, une éthique de l'art pur*, *op. cit.*, p. 154.

¹³¹ « Pour que l'artiste soit, pour que l'art ne meure pas, il faut que s'ouvre un infini intérieur, une transcendance dans l'immanence. La formule flaubertienne de "l'art pur" désigne cette tension infinie vers un dépassement intérieur, une excédance », dans *Ibid.*, p. 99.

¹³² À travers une analyse aussi des notes pour *Hérodiade* et pour le *Voyage en Égypte* et celles de Maxime du Champ pour *Le Nil* et *Souvenirs Littéraires*, dans Bertrand Marchal, *Salomé*, *op. cit.*, p. 111-147.

¹³³ *Ibid.*, p. 115.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 143.

conte sont emblématiques de cette prise de conscience : « les dieux ne sont pas derrière le voile, ils sont dans le voile même, ils en sont les plis, les figurations, et l'écrivain ne peut rien faire d'autre que jouer de ce tissu-là¹³⁵ ».

Partant, il est possible de lire dans la danse de Salomé un écho du conte même. La temporalité cyclique du récit¹³⁶ et son développement en trois chapitres sont évoqués par plusieurs éléments suggérant une circularité de la danse de Salomé : l'arc-en-ciel dans lequel elle reste immobile ; puis elle « tourn[e] autour de la table d'Antipas », « elle tournait toujours ». En outre, « conformément à ce que Flaubert avait consigné dans les scénarios préparatoires d'Hérodiade, cette danse de Salomé comporte trois temps, correspondant chacun à un instrument de musique¹³⁷ ». Puis, le visage de Salomé ressemblant à du « marbre blanc » fait penser à la page sur laquelle se fixe l'encre, ainsi que le font les lèvres peintes et les sourcils très noirs de Salomé sur son visage pâle. La vapeur que rappellent à Flaubert les gouttelettes du front de la danseuse, est un autre avatar du voile, le caractère indéfinissable de l'écriture poétique à laquelle l'écrivain aspire car ceci est le seul type d'écriture qui peut se rapprocher de la vérité.

Pour le dire autrement, « le sujet de l'œuvre a changé : ce n'est plus la Vérité, mais les représentations¹³⁸ », lesquelles permettent à l'homme de se rapprocher non plus d'un sens qui n'existe plus mais de l'homme même.

Le regard de Salomé ne dit rien, sa beauté enfantine est difficile à saisir : Salomé est esquissée, comparée à d'autres figures de femmes (« les prêtresses des Indes », « les Nubiennes des cataractes », « les bacchantes de Lydie ») au lieu d'être figée par une description précise. On retrouve ici l'idée de l'infinitude que Flaubert associe à son idéal de l'art. Sa description de la danse de Salomé, comparée avec les descriptions patristiques évoquant un au-delà infernal auquel conduirait la dépravation, apparaît comme un exemple de ce qu'on peut appeler une écriture littéraire immanente. L'univers imaginaire n'évoque plus qu'un au-delà appartenant à l'art même.

Flaubert, qui « parle souvent de cet horizon immanent en termes religieux mais [qui] [...] retient alors de la religion essentiellement l'aspiration, le sacrifice, le

¹³⁵ *Ibid.*, p. 159.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 148.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 112.

¹³⁸ Gisèle Séginger, *Flaubert, une éthique de l'art pur*, *op. cit.*, p. 203.

fanatisme, [tandis que] l'art doit renoncer à la saisie de l'Absolu¹³⁹ », participe à une révolution déclenchant un repli de l'art sur lui-même à l'époque moderne.

Dans la peinture

Dans les années 1880, l'esthétique naturaliste progresse en dehors de toute métaphysique, et l'idée se répand que « la peinture est un art essentiellement concret et ne peut consister que dans les représentations des choses réelles et existantes. C'est une langue toute physique, qui se compose, pour mots, de tous les objets visibles. Un objet abstrait, non visible, non existant, n'est pas du domaine de la peinture¹⁴⁰. » Dans ce panorama, de nouveaux artistes marquent leur différence. En effet, l'œuvre d'art doit, pour des peintres comme Puvis de Chavannes, Gustave Moreau ou Odilon Redon, exprimer les aspirations de l'âme et restaurer une forme de transcendance. Les trois peintres évoquent un ailleurs qui a peu à voir avec l'au-delà catholique.

Puvis de Chavannes est le peintre auquel on doit la résurgence de la figure de Salomé, après l'éclipse des XVII^e et XVIII^e siècles. Comme le remarque E. Bairati¹⁴¹, il faut imputer l'oubli de ce thème, après une certaine renommée au XVI^e siècle, d'une part à la disparition progressive de sujets sacrés dans la peinture, d'autre part, au fait que l'épisode de la décollation de Jean Baptiste ne se prêtait guère aux programmes de réforme de la peinture à caractère religieux promus par les mouvements puristes, y compris par les partisans du purisme anglais. Pendant cette période, même l'iconographie liée à Jean Baptiste s'est réduite à de simples répétitions de schèmes dévotionnels et Salomé, à quelques exceptions près¹⁴², restait dans l'ombre¹⁴³.

Lorsque cette figure réapparaît dans le paysage pictural, au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, elle le fait dans le monde poétique et évocateur de Puvis de Chavanne. Salomé est au centre du tableau de 1856, *Salomé faisant exécuter saint Jean Baptiste*¹⁴⁴. Puvis de Chavanne reprend et renouvelle une ancienne iconographie¹⁴⁵

¹³⁹ *Ibid.*, p. 99.

¹⁴⁰ Gustave Courbet, « La Lettre aux jeunes artistes de Paris. Article paru dans *Le Courrier du Dimanche* du décembre 1861 », dans *Peut-on enseigner l'art ?*, Caen, L'Échoppe, 1986, p. 6.

¹⁴¹ Eleonora Bairati, *Salomè: immagini di un mito*, *op. cit.*, p. 151.

¹⁴² Comme par exemple Delacroix qui insère la scène de la consigne de la tête de Jean Baptiste à Salomé dans la décoration de la bibliothèque du Palais Bourbon (1843-1846). Voir *Ibid.*, p. 151.

¹⁴³ *Ibid.*

¹⁴⁴ Pierre Puvis de Chavanne, *Salomé faisant exécuter saint Jean-Baptiste*, 1856, huile sur toile, 44 x 26,5 cm, coll. priv., Rives.

¹⁴⁵ Eleonora Bairati, *Salomè: immagini di un mito*, *op. cit.*, p. 152.

et représente la jeune fille, debout sur un escalier, presque au bord d'un abîme, qui soulève impérieusement son bras tenant dans la main un plat si petit qu'il rappelle la cymbale d'une bacchante, pour donner le signal au bourreau qui la regarde, du fond de l'abîme, dans un gouffre rouge. L'œuvre dénote une force profondément évocatrice, tout en étant dépourvue de réalisme. Pourtant elle rappelle moins un univers biblique qu'un monde rêvé, propre à son auteur.

Après plus de dix ans, Puvis de Chavanne revient sur le thème avec deux versions — l'une conservée à Londres, l'autre à Birmingham — de la décollation de Jean Baptiste dans lesquelles la figure de Salomé a perdu son exceptionnelle présence



Pierre Puvis de Chavanne, *La décollation de Saint Jean Baptiste*, env. 1869, huile sur toile, 240 x 316 cm, National Gallery, Londres



Pierre Puvis de Chavanne, *La décollation de Saint Jean Baptiste*, env. 1869, huile sur toile, 124.5 x 166 cm, The Barber Institute of Fine Arts, Université de Birmingham

du tableau de 1856. Dans la version qui se trouve à Londres, elle est entièrement habillée de blanc et se montre rêveuse, au sein d'un groupe de personnes situées à la droite de Jean Baptiste, comprenant un Hérode impassible et une figure pleurante ; dans la version de Birmingham, exposée au Salon de 1870, Salomé est toute seule, toujours sur le côté droit du tableau, portant son plat, mais habillée d'un manteau pourpre. E. Bairati observe que les nombreuses esquisses que l'artiste fit pour les deux peintures montrent son attention particulière pour la fille d'Hérodiade, apparemment marginale sur l'œuvre finale. Elle est toujours représentée dans des poses harmonieuses et vêtue de vêtements classiques qui lui donnent une grâce non privée de sensualité¹⁴⁶. Cette figure fait penser aux *Allégories* de Puvis de Chavanne exposées au Musée d'Orsay et au monde païen grec rêvé par le

¹⁴⁶ *Ibid.*

peintre.

Si les critiques eurent des jugements sévères à l'égard du tableau de Puvis de Chavanne, la *Salomé* de Regnault¹⁴⁷ présentée au même Salon connut un extraordinaire succès¹⁴⁸ — amplifié probablement par l'émotion suscitée par la mort héroïque du jeune artiste dans le conflit franco-prussien. La comparaison que fait Banville des deux peintures dans *Le National* est éclairante :

L'amour du bibelot est devenue la dernière religion à laquelle les artistes se sacrifient [...] Cette année tout le monde est trop riche, à commencer par cette grande faiseuse de caprices, la *Salomé* de M. Regnault, si opulente en ses accessoires et si habile à plaire avec tout son attirail [...] mais est-il juste de dépenser tant d'énergie et de ruse pour rivaliser dans la fabrication de la gaze d'or avec les ouvriers de Lyon ? En voyant ces féeries de la brosse aveugler les passants de leurs incendies et de leurs feux d'artifice, un esprit affamé d'idéal est alors tenté de se faire Japonais d'une autre façon, — Japonais simple et préraphaélite, et c'est ce qui est arrivé sans doute à M. Puvis de Chavannes, qui, évidemment par dégoût du charlatanisme et des artifices, s'est jeté dans la pensée pure¹⁴⁹.

Dans l'œuvre de Puvis de Chavanne, les références à l'épisode évangélique sont sublimées : les figures surgissent illuminées de l'ombre, tandis que le geste du bourreau sur le point de couper la tête du prophète n'enlève pas à la scène l'impression d'une immobilité, voire d'une suspension temporelle.

Dans le même article, Banville, tout en avouant son inquiétude vis-à-vis de la peinture de Puvis de Chavanne, donne la mesure de la puissance de cet art mystique qui effraie, car il conduit à un au-delà mystérieux et onirique, au lieu de ramener à une matérialité dorée et orientalisante comme le fait l'œuvre de Regnault. Cette dernière fit scandale, à cause du réalisme de la représentation d'une Salomé gitane (ou prostituée) qui regarde effrontément quiconque se trouve devant elle, avec son plat vide qui semble attendre d'être rempli. La peinture de Puvis de Chavanne est bien différente.

On sent qu'il a cru utile de revenir à tout prix à la simplicité, et, par ce grand coup d'audace, il a trouvé en effet la grandeur et le style ; mais si nous l'admirons avec toute sympathie, ce n'est pas sans une certaine inquiétude, car n'est-il pas un peu effrayant de nous sentir emportés, même sous les ailes des Anges, jusque par-delà le quinzième siècle¹⁵⁰ ?

On peut bien parler, devant son tableau, de mystique de l'art.

¹⁴⁷ Henri Regnault, *Salomé*, 1870, huile sur toile, 160 x 103 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York. Voir l'image à p. 265 du présent volume.

¹⁴⁸ Eleonora Bairati, *Salomè: immagini di un mito*, op. cit., p. 153.

¹⁴⁹ Théodore de Banville, « Salon de 1870. Quelques Japonais (suite) », *Le National*, mai 1870, vol. 2, n° 477, p. 2.

¹⁵⁰ *Ibid.*

Moreau avait participé au salon de 1870, et abordait lui aussi le thème de Salomé avec une *Décollation de saint Jean Baptiste*¹⁵¹. La scène où le bourreau s'apprête à lever son épée pour trancher la tête du saint est très dépouillée. Salomé se montre impassible, le plat qui doit recevoir le précieux trophée à ses pieds. Le dépouillement, qui caractérisera les successives variations du thème, n'enlève rien à l'atmosphère onirique et atemporelle de la scène.



Gustave Moreau, *Salomé dansant devant Hérode*, 1876, huile sur toile, 92 x 61 cm, The Armand Hammer Museum of Art & Collection, Los Angeles

Par la suite, Salomé, parmi les héroïnes peintes par Moreau, devint pour lui une véritable hantise, celle qui incarna au plus juste l'obsession du peintre pour la femme. Il suffit de visiter le Musée Moreau à Paris, où l'on a accès à environ 1.300 peintures, aquarelles et cartons, et à près de 5.000 dessins du peintre, pour se faire une idée de la fascination que Salomé exerça sur lui. *Salomé*¹⁵² et *L'Apparition*¹⁵³, toutes deux exposées au salon de 1876, sont ses tableaux les plus célèbres représentant Salomé, peut-être moins grâce à leur étonnante originalité que grâce aux *ekphrasis* qu'en offre À rebours.

Avec Marcel Proust et André Breton, Huysmans nous a laissé, sans aucun doute, les commentaires les plus sensibles de l'œuvre de Moreau.

Monsieur Gustave Moreau est un artiste extraordinaire, unique. C'est un mystique enfermé, en plein Paris, dans une cellule où ne pénètre même plus le bruit de la vie contemporaine qui bat furieusement pourtant les portes du cloître. Abîmé dans l'extase, il voit resplendir les féeriques visions, les sanglantes apothéoses des autres âges [...]. Que l'on aime ou que l'on n'aime pas ces féeries écloses dans le cerveau d'un mangeur d'opium, il faut bien avouer que M. Moreau est un grand artiste¹⁵⁴.

Il existe une affinité entre le peintre et l'écrivain qui « pratiquent tous deux l'art de l'accumulation, du trop plutôt que du trop peu¹⁵⁵ ». Afin d'offrir une description

¹⁵¹ Gustave Moreau, *Décollation de saint Jean Baptiste*, 1870, huile sur toile, 86 x 60 cm, Musée Gustave Moreau, Paris.

¹⁵² Gustave Moreau, *Salomé dansant devant Hérode*, 1876, huile sur toile, 92 x 61 cm, The Armand Hammer Museum of Art & Collection, Los Angeles.

¹⁵³ Gustave Moreau, *Apparition*, 1876, aquarelle, 106 x 72 cm, Musée d'Orsay, Paris.

¹⁵⁴ Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau. L'assembleur de rêves, 1826-1898*, Courbevoie, ACR Éditions, coll. « Pochecouleur », 1998, p. 120.

¹⁵⁵ Société J.-K. Huysmans, *Huysmans-Moreau. Féeriques visions*. Exposition Musée Gustave Moreau, 4 octobre 2007-14 janvier 2008, Paris, Musée Gustave Moreau, 2007, p. 9.

fidèle de Salomé, Huysmans avait en effet acquis une reproduction de l'*Apparition*, dès 1882. En lisant le V^e chapitre de son roman, on a l'impression que Huysmans même, par l'entremise de son héros des Esseintes, en contemplant les deux ouvrages de Moreau, plonge dans un ravissement quasi mystique. La description de la peinture de Moreau est « un véritable poème en prose où les rêves, les cauchemars, mais aussi les fantasmes de l'auteur et de son personnage fusionnent¹⁵⁶ ».

Dans l'œuvre de Gustave Moreau, conçue en dehors de toutes les données du Testament, des Esseintes voyait enfin réalisée cette Salomé, surhumaine et étrange qu'il avait rêvée. Elle n'était plus seulement la baladine qui arrache à un vieillard, par une torsion corrompue de ses reins, un cri de désir et de rut ; qui rompt l'énergie, fond la volonté d'un roi, par des remous de seins, des secousses de ventre, des frissons de cuisse ; elle devenait, en quelque sorte, la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles ; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche.

Créateur d'un monde irréel, Moreau fut le seul artiste parmi ses contemporains qui put captiver Odilon Redon¹⁵⁷. Ce dernier, que le porte-parole des nabis Maurice Denis appelle « le Mallarmé de la peinture¹⁵⁸ », est probablement le peintre qui, à la fin du XIX^e siècle, s'éloigne de la manière la plus radicale des artistes contemporains qui visaient la reproduction objective de la réalité. Redon explique lui-même ce que la peinture doit ajouter au réel, au visible, dans une lettre citée dans le catalogue paru en 1996 à l'occasion d'une exposition intitulé *La Nature de l'invisible*.

Tout ce qui peut s'ajouter au pan de mur par le mirage de notre propre essence, ils ne l'ont pas donné. Tout ce qui dépasse, illumine ou amplifie l'objet, et surélève l'esprit dans la région du mystère, dans le trouble de l'irrésolu et de sa délicieuse inquiétude, leur a été totalement fermé... Vrais parasites de l'objet, ils ont cultivé l'art sur le champ uniquement visuel et l'ont fermé à ce qui le dépasse et qui serait capable de mettre dans les plus humbles essais même en des noirs, le lumière de la spiritualité¹⁵⁹.

Redon, comme Moreau, fut sensible au sujet biblique de la décollation du Baptiste. Si d'après le catalogue raisonné réalisé par le Wildenstein Institute de Paris¹⁶⁰,

¹⁵⁶ *Ibid*, p. 48.

¹⁵⁷ Sven Erik Åke Sandström, *Le Monde imaginaire d'Odilon Redon. Étude iconologique*, Lund, 1955, p. 45.

¹⁵⁸ Maurice Denis, « L'Époque du symbolisme [1934] », dans *Du Symbolisme au classicisme. Théories*, Paris, Hermann, 1964, p. 63.

¹⁵⁹ Roseline Bacou, « Les Noirs de Redon et le Temps retrouvé », dans *Odilon Redon, La nature dell'Invisible. La nature de l'Invisible*, Milan, Skira, 1996, p. 73.

¹⁶⁰ Alec Wildenstein, *Odilon Redon : catalogue raisonné de l'œuvre peint et dessiné*, Paris, Wildenstein institute, 1992.

qui répertorie 2.657 œuvres de ce peintre, on ne dénombre que sept œuvres qui s'inspirent explicitement de Salomé ou de saint Jean, il faut ajouter à ceux-ci toutes les œuvres dont le titre n'évoque pas directement Salomé et Jean Baptiste, mais qui les prennent toutefois pour objet. À titre d'exemple, *Conversation mystique*¹⁶¹ représente deux figures féminines identiques à celles apparaissant cinq ans plus tard dans *Salomé*, sauf qu'il n'y a pas à leurs pieds la tête tranchée du saint. On peut également penser à *Dans la balance*¹⁶², qui présente l'image de la lourde tête de Jean Baptiste, qui fait pencher

le plat et qui évoque l'image avec laquelle Flaubert achève son conte : « Comme elle était très lourde, ils la portaient alternativement¹⁶³ ». En outre, il est utile d'observer l'attention que le peintre porte à la représentation de la tête humaine. Pour en donner la mesure, il suffit de penser aux titres de 97 tableaux de Redon commençant par ce substantif — à ceux-ci s'ajoutent les représentations de bien d'autres têtes enregistrées sous d'autres titres, comme par exemple *Les yeux clos* — où ce qui change n'est que le sujet de la tête. On y trouve la *Tête d'homme*, la *Tête de Christ*, la *Tête symbolique*, la *Tête allée au dessous des eaux*, la *Tête d'enfant*, la *Tête d'Orphée*, la *Tête lumineuse*, la *Tête de martyr*, la *Tête ailée* ; et bien sûr, la *Tête de saint Jean Baptiste*¹⁶⁴.

Dans tous ces tableaux, « Redon ne vise pas tant la ressemblance physique, mais souhaite surtout transcender la réalité au plan spirituel¹⁶⁵. » Si nous avons porté notre attention sur les titres, c'est aussi parce que souvent l'abstraction du peintre est telle qu'on arrive difficilement à reconnaître le sujet de ses tableaux. Dans la *Tête de saint Jean Baptiste*, la tête tranchée du saint se voit pousser des ailes de libellule qui la déposent sur un tombeau colonne, tandis que trois petits masques, eux aussi ailés, folâtraient à sa droite. Dans *Salomé*, on ne distinguerait pas,



Odilon Redon, *Dans la balance*, 1884, fusain, sur papier beige, 49 x 35 cm, collection privée

¹⁶¹ Odilon Redon, *Entretien mystique*, env. 1891, mine de plomb, craie blanche, sur papier chamois, 10 x 13 cm, coll. priv., Paris.

¹⁶² Odilon Redon, *Dans la balance*, 1884, fusain, sur papier beige, 49 x 35 cm, coll. priv.

¹⁶³ Gustave Flaubert, *Trois contes*, op. cit., p. 142.

¹⁶⁴ Odilon Redon, *Tête de saint Jean Baptiste*, env. 1895, pastel, sur papier beige, 50 x 37 cm, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

¹⁶⁵ Rudolf Koella, « Le Mallarmé de la peinture », dans *Odilon Redon. La natura dell'Invisibile. La nature de l'Invisible*, Milan, Lugano, Skira, Museo cantonale d'arte, 1996, p. 81.

dans les deux figures nuancées, Hérodiade de Salomé, s'il n'y avait l'image floue d'une tête tranchée aux pieds de la figure de gauche.

La tendance à l'abstraction de Redon et sa peinture non-mimétique, qu'on a rapprochée de la composition musicale¹⁶⁶, trouvent ensuite leur plus évidente expression dans l'iconographie sous-marine et le genre décoratif. Tous ces objets sont plongés dans un indéterminé qui renvoie aux profondeurs de l'intériorité qui sont au centre de toute l'expérience symboliste. Les sujets humains évoquent peut-être encore plus un univers inconscient.

En 1902, Redon résume ainsi l'effet recherché par son art :

Le sens du mystère, c'est d'être tout le temps dans l'équivoque, dans le double, triple aspect, des soupçons d'aspects (images dans images), formes qui vont être, ou qui le seront selon l'état d'esprit du regardeur. Toutes choses plus que suggestives, puisqu'elles apparaissent¹⁶⁷.

Redon observe la réalité de façon quasi-scientifique. Mais, ainsi que le remarque Manuela Kahn-Rossi¹⁶⁸, son interrogation sur l'origine et sur le sens de la vie puise dans le mystère. On songe, par exemple, à *Dans la balance* : l'instrument technique dessiné avec précision fait peut-être allusion à la balance de la pesée des âmes du Jugement dernier¹⁶⁹, ou bien peut faire référence à la lourdeur de la tête de Jean Baptiste. L'image reste onirique et mystérieuse.

Mais, d'autre part, mon régime le plus fécond, le plus nécessaire à mon expansion a été, je l'ai dit souvent, de copier directement le réel en reproduisant attentivement des objets de la nature extérieure en ce qu'elle a de plus menu, de plus particulier et accidentel. Après un effort pour copier minutieusement un caillou, un brin d'herbe, une main, un profil ou toute autre chose de la vie vivante ou inorganique, je sens une ébullition mentale venir ; j'ai alors besoin de créer, de me laisser à la représentation de l'imaginaire. La nature ainsi dosée et infusée, devient ma source, ma levure, mon ferment¹⁷⁰.

¹⁶⁶ Dario Gamboni, « Images potentielles et soupçons d'aspect : la contribution d'Odilon Redon à l'histoire de l'ambiguïté visuelle », dans *Odilon Redon, La natura dell'Invisibile. La nature de l'Invisible*, Milan, Lugano, Skira, Museo cantonale d'arte, 1996, p. 101.

¹⁶⁷ Odilon Redon, *À soi-même. Journal, 1867-1915 notes sur la vie, l'art et les artistes*, [1922], Paris, José Corti, 1979, p. 100.

¹⁶⁸ Manuela Kahn-Rossi, « Odilon Redon. La Nature de l'Invisible. Notes en marge à l'exposition », dans *Odilon Redon. La natura dell'Invisibile. La nature de l'Invisible*, Milan, Lugano, Skira, Museo cantonale d'arte, 1996, p. 135.

¹⁶⁹ Alec Wildenstein, *Odilon Redon. Catalogue raisonné de l'œuvre peinte et dessiné*, vol. II : Mythes et légendes, Paris, Wildenstein Institute, 1994, p. 203.

¹⁷⁰ Odilon Redon, *À soi-même, op. cit.*, p. 28.

Dario Gamboni signale¹⁷¹ que Sven Sandström a proposé une reconstitution de la méthode d'« élaboration associative¹⁷² » pratiquée par Redon. En effet, ainsi que le signale Sv. Sandström, Redon n'a jamais donné d'explications précises sur la conception de ses travaux. S'il est « rare qu'on puisse interpréter verbalement les images de Redon¹⁷³ », cela est dû au fait que sa méthode créative s'appuierait sur des associations inconscientes, trop personnelles et intimes. Une comparaison entre *l'Apparition* (1879) et *Vision (Dans le Rêve)* (1876-1879) de Redon et le modèle de Moreau, *l'Apparition* (1876), est significative à ce titre. Si le premier permet de reconnaître l'influence de la peinture de Moreau, on ne peut plus distinguer la même influence, pourtant indéniable, sur la deuxième œuvre¹⁷⁴. Dans *Vision (Dans le Rêve)*, à la place de la tête flottante du saint apparaît un œil immense et rayonnant, tandis qu'à la place de Salomé un homme et une femme se promènent sur une sorte de damier.

D. Gamboni s'attarde également sur l'importance de la place du « regardeur » dans l'œuvre de Redon qui a fait l'objet d'une autre étude, de Matthias Schatz¹⁷⁵. S'inspirant de « l'esthétique de la réception » élaborée par Hans Robert Jauss et Wolfgang Iser dans le domaine de l'analyse littéraire, M. Schatz arrive à montrer comment Redon « stimule l'activité imaginative du spectateur tout en le rendant conscient du caractère subjectif de sa réception¹⁷⁶ ». Effectivement, l'effet des œuvres de Redon — il n'est que de penser notamment aux éléments récurrents de la tête et de l'œil — est celui d'une rêverie presque hypnotique.

Si donc l'épisode morbide et troublant de la décollation de Jean Baptiste a, à partir des sources, engendré des interprétations, il a continué à représenter à l'époque moderne un objet privilégié de réinvestissements symboliques. Au but apologétique se substitue la nécessité de produire une réception réflexive.

...

¹⁷¹ Dario Gamboni, « Images potentielles et soupçons d'aspect : la contribution d'Odilon Redon à l'histoire de l'ambiguïté visuelle », art. cit., p. 97.

¹⁷² Sven Erik Åke Sandström, *Le Monde imaginaire d'Odilon Redon. Étude iconologique*, op. cit., p. 175.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 174.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 52.

¹⁷⁵ Matthias Schatz, *Der Betrachter im Werk von Odilon Redon. Eine Rezeptionsästhetische Studie*, Hamburg, Krämer, coll. « Wissenschaft aktuell », 1988.

¹⁷⁶ Dario Gamboni, « Images potentielles et soupçons d'aspect : la contribution d'Odilon Redon à l'histoire de l'ambiguïté visuelle », art. cit., p. 95.

Dans la littérature comme dans la peinture, les représentations de Salomé et Jean Baptiste participent au passage d'une évocation de l'univers catholique que l'on rattache à l'idée d'une transcendance à la dimension moderne d'une mystique de l'art. Ces deux figures, après s'être émancipées des sources bibliques s'ouvrent à une immanence propre à l'espace artistique et littéraire. Salomé et Jean Baptiste deviennent définitivement des figures appartenant au domaine de la fiction. Elles sont ainsi investies par nombre d'auteurs de significations intimes et profondes, reliées à un imaginaire mystérieux.



Du rêve de l'au-de là au rêve du rêve

Dans ce chapitre, nous avons abordé d'une manière privilégiée l'espace littéraire francophone. C'est dans cet espace, du reste, que commence à s'opérer dans la seconde partie du XIX^e siècle le renouveau dans lequel nous jugeons important d'inscrire le mythe de Salomé. Une révolution esthétique, dans laquelle Flaubert, Huysmans, Mallarmé et Laforgue, notamment, ont joué un rôle fondamental, se répand et touche toute la littérature européenne.

Voyons un dernier exemple concernant en même temps l'idée de tentation littéraire et de mystique immanente de l'art provenant d'une partie de l'Europe. Cet exemple nous est apporté par le poète et écrivain portugais Fernando Pessoa. Cet auteur trilingue — il a écrit en anglais, en français et principalement en portugais — a laissé un fragment, publié de manière posthume par Teresa Rita Lopes¹⁷⁷, dans lequel le protagoniste est Salomé. Toute l'œuvre de Pessoa, ses vers mystiques et sa prose poétique, ont été à l'origine du surgissement du modernisme en Portugal. L'exemple que nous étudions ici s'inscrit lui aussi dans le désir d'un dépassement des traditionnelles représentations de Salomé comme, dans un sens plus large, d'un renouveau de la tradition poétique.

¹⁷⁷ Fernando Pessoa, *Salomé* (fragment), dans « Appendice : Textes inédits », dans Maria Teresa Rita Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste. Héritage et création*, 2^e édition, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian. Centre Culturel Portugais, 1985, p. 515-523.

Ces quelques pages¹⁷⁸ suggèrent, d'une façon plus explicite que les pages de Flaubert consacrées à la description de la danse de Salomé, un lien entre cette figure et une dimension mystique. La Salomé de Pessoa symbolise elle aussi une écriture qui ne se croit plus capable de reporter une Vérité absolue, pourtant elle a « o privilégio dos caminhos¹⁷⁹ ». Comme le Prince, au centre d'un autre fragment publié dans le même recueil, cette Salomé voit « através das cousas como através de um véu leve [porque] as cousas são apenas a visão trémula delas refletidas nas águas do [seu] olhar¹⁸⁰ ». Ici, elle déclare vouloir être « a mãe virgem e estéril dos deuses que nunca serão¹⁸¹ » et son rêve devient réalité, ainsi que le rêve de ce rêve. Salomé enfante un rêve qui devient réalité : le prophète Jean Baptiste. Celui-ci va, à son tour, créer un dieu du seul fait de désirer ardemment sa venue :

[...] um homem que queria um deus, porque não havia deuses dos homens que habitassem naqueles desertos nem naquela alma. Queria um deus com mais sede que a da água, e mais fome que a dos frutos que são como água e são doçura, e para os quais as crianças estendem o olhar e a mão. Esse homem chamava-se João, porque no meu sonho se chama João. [...] Esse homem clamava nos desertos a vinda do deus que queria, e clamava-a porque a queria e não porque ela houvesse de ser. Mas ele clamava tanto que sem dúvida o ouviria esse deus que ele estava criando¹⁸².

C'est comme si Pessoa inversait les rôles : ce ne sont pas les dieux qui créent les hommes mais ce sont les hommes qui peuvent générer les dieux, s'ils désirent leur venue. De plus, l'origine première se trouve dans le rêve de Salomé, elle qui, selon l'Écriture, a fait couper la tête au dernier des prophètes. Même le rêve de Salomé prend vie car elle le désire ardemment : « Quero, com todo o meu sonho , que este sonho seja verdadeiro [...] Quero que o profeta que imaginei crie um deus e uma nova maneira de deuses¹⁸³ ».

¹⁷⁸ Fernando Pessoa, « Salomé », 1908, annexe p. 324 *sq.*

¹⁷⁹ Fernando Pessoa, *Le Privilège des chemins*, *op. cit.*, p. 59.

¹⁸⁰ Trad. : « à travers les choses comme à travers un voile léger [puisque] les choses ne sont que la vision tremblante d'elles-mêmes reflétées dans l'eau de [leurs] regards » dans *Ibid.*, p. 55.

¹⁸¹ Trad. : « la mère vierge et stérile des dieux qui jamais ne seront » dans *Ibid.*, p. 67.

¹⁸² Trad. : « [...] un homme qui voulait un dieu parce qu'il n'y avait aucun dieu des hommes qui habitât ces déserts et son âme. Il voulait un dieu avec plus de soif que celle de l'eau, et plus de faim que celle des fruits qui sont comme l'eau et pleins de douceur, et vers lesquels les enfants tendent le regard et la main. Cet homme s'appelait Jean, parce que dans mon rêve il s'appelle Jean. [...] Cet homme criait dans les déserts la venue de ce dieu qu'il voulait, et il la criait parce qu'il la voulait et non parce qu'elle devait être. Mais il criait tellement que ce dieu qu'il créait ne pouvait que l'entendre », dans *Ibid.*, p. 67.

¹⁸³ « Je veux, de tout mon rêve, que ce rêve soit vrai. [...] Je veux que le prophète que j'ai imaginé crée un dieu et une nouvelle race des dieux », dans *Ibid.*

Mais cette Salomé aussi, sans savoir pourquoi (« Não sei. Não sei nada¹⁸⁴ ») fait décapiter le saint. Et le fragment se termine sur ces mots de la princesse adressés à Hérode :

Vou fazer como se estivesse num festim. Vou bailar à roda de tua cabeça até cair sem vida. Vou dançar no funeral das coisas que morreram com a tua vida. Vê, vou fazer um bailado ao luar, para dizer tudo¹⁸⁵.

Pessoa déclare, par la voix de Salomé, et par sa danse, un déplacement ultime de la mystique vers le rêve et la poésie.

¹⁸⁴ Trad. : « Je ne sais pas. Je ne sais rien », dans *Ibid.*, p. 83.

¹⁸⁵ Trad. : « Je vais faire comme si j'étais dans un festin. Je vais danser autour de ta tête jusqu'à ce que je tombe sans vie. Je vais danser aux funérailles des choses qui sont mortes avec ta vie. Regarde, je vais danser au clair de lune, pour tout dire », dans *Ibid.*, p. 85.

Seconde partie

—

SALOMÉ ET JEAN BAPTISTE DANS LA FICTION

L'homme est cette nuit, ce néant vide qui contient une richesse de représentations, d'images infiniment multiples dont aucune précisément ne lui vient à l'esprit ou qui ne sont pas en tant que présentes. C'est la nuit, l'intérieur de la nature qui existe ici — pour soi — dans les représentations fantasmagoriques ; c'est la nuit tout autour ; ici surgit alors subitement une tête ensanglantée, là une autre silhouette blanche, et elles disparaissent de même. C'est cette nuit qu'on découvre lorsqu'on regarde un homme dans les yeux — on plonge son regard dans une nuit qui devient effroyable, c'est la nuit du monde qui s'avance ici à la rencontre de chacun¹.
Hegel

L'anecdote biblique de la décollation de Jean le Baptiste qui fait suite à la danse de Salomé — et qui en est la conséquence — se restreint, aux environs de 1870, au seul monde de la fiction.

La notion de « mythe » se révèle utile à notre démarche car elle est applicable à la fois au récit des sources et, toute proportion gardée, à l'ensemble de ses adaptations artistiques et littéraires parues notamment entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle. Partant, cette notion nous conduit à réfléchir sur ce qui change dans les différents usages que l'on en fait.

En s'interrogeant sur le « mythe littéraire », dans un essai paru en 1984², Philippe Sellier a identifié ses caractéristiques. Il définit dans un premier temps le « mythe ethno-religieux » pour réfléchir par la suite sur l'emploi du terme « mythe » en un sens plus spécifique qui permet de caractériser la littérature. « Mythe » peut, en effet, désigner deux formes d'élaboration et de représentation différentes. Les spécificités repérées par Ph. Sellier définissent le mythe ethno-religieux comme un récit fondateur, anonyme et collectif, tenu pour vrai, remplissant une fonction socioreligieuse, se fondant sur une logique de l'imaginaire et doté d'une pureté et d'une force suréminentes d'oppositions structurales³. Parmi ces six aspects, les trois derniers ressortissent également au régime du mythe littéraire et permettent de distinguer ce dernier d'autres formes de récit⁴.

Les caractéristiques spécifiques du mythe littéraire identifiées par Ph. Sellier sont au nombre de trois : le mythe a d'abord une fonction sociale et touche l'horizon métaphysique de l'existence ; la logique de ses personnages principaux est une logique de l'imaginaire ; le mythe se caractérise, enfin, par la force de ses « oppositions

¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La Philosophie de l'esprit : de la « Realphilosophie », 1805*, traduit par Guy Planty-Bonjour, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1982, p. 13.

² Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, octobre 1984, n° 55, p. 112-126.

³ Ce trait distinctif du mythe ethno-religieux revient à Claude Lévi-Strauss.

⁴ Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *op. cit.*, p. 115.

structurales internes⁵ ». Ces deux derniers points, communs au mythe ethno-religieux et au mythe littéraire, retiennent plus particulièrement notre attention.

Les adaptations fin-de-siècles du récit évangélique de la décollation de saint Jean se caractérisent dans leur ensemble par la force des oppositions structurales reliées aux deux pôles symboliques — Salomé et Jean Baptiste — et se fondent sur une logique de l'imaginaire. Loin de se contredire, ces deux aspects sont complémentaires. Ainsi, comme l'a écrit Jean Rousset, « aux structures de l'imagination correspondent de toute nécessité des structures formelles. Les mêmes principes secrets qui fondent et organisent la vie sous-jacente d'une création organisent aussi la composition⁶ ».

En ce qui concerne les oppositions structurelles, Ph. Sellier s'appuie sur la théorisation que Lévi-Strauss a développée dans son article fondateur sur « La structure des mythes⁷ ». Lévi-Strauss y analyse le mythe comme un objet linguistique et décrit les « grosses unités constitutives ou mythèmes⁸ » qui le composent. À l'instar du langage qui repose sur la combinaison de mots entre eux, le mythe dérive de la façon dont les mythèmes sont assemblés⁹. L'intérêt de la notion de mythème tient à sa double nature : comme les mots, les mythèmes sont des éléments formels et signifiants lorsqu'ils sont associés à d'autres mythèmes pour former des mythes. Dès lors, Lévi-Strauss observe que le mythe « est simultanément dans le langage, et au-delà¹⁰ ». Le mythe, de façon générale, s'organise en effet selon une structure double, diachronique et synchronique, qui correspond aussi aux deux aspects complémentaires du langage définis par Saussure : *langue* et *parole*, la première s'inscrivant dans un temps réversible, la seconde dans un temps irréversible. Le mythe de Salomé naissant du récit biblique de la décollation de Jean Baptiste montre ainsi une structure stable, formée par les unités constitutives qui sont les mythèmes, à laquelle correspondent des significations variables dans le temps.

Le tableau suivant illustre les différents codes qui structurent le récit du meurtre de Jean Baptiste selon deux niveaux symboliques opposés (celui de Salomé, celui de Jean), fondateurs du mythe moderne :

⁵ Voir « Le tour d'écrou », dans *Ibid.*, p. 122-124.

⁶ Jean Rousset, *Forme et signification*, *op. cit.*, p. XV.

⁷ p. 227-255.

⁸ *Ibid.*, p. 233.

⁹ C. Lévi-Strauss parle à ce propos de « paquets de relations » dans *Ibid.*, p. 234.

¹⁰ *Ibid.*, p. 230.

	Temporel	Socio-familial	Sexuel	Des éléments	Gestuel	Astral	Religieux
Salomé	Le moment présent (<i>diem oportunus</i>)	Liens familiaux et politiques	Désir	Fleurs (d'après les apocryphes), plat ostentatoire	Danse	Lune (Salomé se rapproche de Lilith)	Monde païen
Jean le Baptiste	L'au-delà prophétisé, invisible	Ascèse, isolement,	Abstinence, refus	Tête décapitée, yeux révulsés	Décollation	Soleil couchant (selon les études de mythologie comparée ¹¹)	Passage de l'Ancien au Nouveau Testament, Venue du Christ

Telle une partition pour orchestre, la nature synchro-diachronique du mythe demande, pour être lue, se doit d'être structurée par des relations élémentaires dans leur succession et par leur regroupement en mythèmes. Les données classées appartiennent au récit du meurtre de saint Jean d'après les sources mais également à ses adaptations modernes. Cependant, chacune des unités constitutives du récit biblique, que nous traitons comme un mythe religieux, a été réinterprétée dans les adaptations modernes du mythe de Salomé. Prenons l'exemple de Wilde¹² qui a fait de la lune un miroir de Salomé, tandis que Moreau, Mallarmé¹³ et Flaubert¹⁴ ont davantage assimilé l'image d'une tête décapitée à celle du soleil couchant ; de la même façon, si les ornements, les bijoux, les vêtements ainsi que la danse de Salomé ont été au centre de sa renommée à la fin du XIX^e siècle, Renan¹⁵ et Laforgue¹⁶ ont gauchi l'ascétisme de Jean Baptiste. Les variations enrichissant les éléments du récit évangélique paraissent ainsi infinies.

¹¹ Les études de la naissante mythologie comparée considèrent le cycle solaire comme fondateur de toute mythologie (qu'elles soient animées d'une volonté de discrédit comme chez Charles-François Dupuis, *L'Origine de tous les cultes*, Paris, Librairie anticléricale, 1795, ou Constantin-François de Chasseboeuf Volney, *Les Ruines, ou Méditation sur les révolutions des empires*, Paris, Desenne Volland Plassan, 1791 ou qu'elles visent une réévaluation de la valeur des mythes comme Friedrich Max Müller, *Essai de mythologie comparée*, Paris, A. Durand, 1859, ou Friedrich Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen, in Vorträgen und Entwürfen*, Leipzig, Darmstadt, K. W. Leske (und Heyer und Leske), 1818.

¹² Oscar Wilde, *Salomé*, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1893. Dans toute la pièce.

¹³ Stéphane Mallarmé, « Cantique de saint Jean », dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 148-149.

¹⁴ Gustave Flaubert, dans un scénario de la troisième partie d'« Hérodiade », note : « Soleil levant — Mythe. La tête se confond avec le soleil dont elle masque le disque — & des rayons ont l'air d'en partir », dans Bertrand Marchal, *Salomé, op. cit.*, p. 153, où B. Marchal corrige la transcription du *Corpus flaubertianum* qui lit : « La tête se confond avec le soleil dont elle marque le disque.

¹⁵ Ernest Renan, *Vie de Jésus, op. cit.*

¹⁶ Jules Laforgue, « Salomé », dans *Moralités légendaires*, Paris, Librairie de la « Revue indépendante », 1887.

Comme l'a souligné Bachelard : « le langage d'images, le langage des poètes, institue un Règne du langage d'autant plus vigoureux qu'il abandonne tout didactisme¹⁷ ».

Jean-Nicolas Illouz observe que « le Symbolisme apparaît comme la première tentative, systématiquement exploitée, de donner forme à ce qui va bientôt se nommer "l'inconscient"¹⁸ ». Ainsi, le mythe littéraire de Salomé et de la décollation de Jean Baptiste apparaît, dans l'ensemble de ces représentations, comme l'expression de l'imagerie d'une époque. Une « insigne productivité psychique qui est celle de l'imagination¹⁹ » soutient les figures de Salomé et de Jean Baptiste. Une logique de l'imaginaire se trouve toutefois à la base de ces deux mythes. La différence entre le récit-source et ses représentations modernes repose donc ailleurs. Elle tient au fait que le mythe religieux est toujours « tenu pour vrai » quand le mythe littéraire n'a pas cette prétention. Le récit du meurtre de Jean Baptiste, comme mythe biblique et comme mythe artistique et littéraire fin-de-siècle, « repos[e] sur des organisations symboliques, qui font vibrer des cordes sensibles chez tous les êtres humains, ou chez beaucoup d'entre eux²⁰ ». Cependant, si l'Évangile de Marc, qui présente le témoignage le plus renseigné, s'inscrit dans un idéal de vérité, le mythe qui s'est développé autour de cet épisode et de sa protagoniste à partir de la fin du XIX^e siècle s'épanouit dans un espace qui se reconnaît comme fiction.

Le mythe fin-de-siècle se rapproche alors du mythe entendu comme synonyme de légende ou de fable. Platon déjà, dans *La République*, opposait *logos* et *muthos*, le premier étant le moyen d'expression de la philosophie, le second celui de la poésie. Pour Platon, *logos* et *muthos* sont comparables car ce sont deux formes de « discours²¹ », sauf que le premier dénote un argument qui suit un ordre logique pour démontrer une hypothèse alors que le *muthos* est « un discours invérifiable qui, parce qu'il relate des événements dont l'enchaînement ne respecte pas un ordre rationnel, [...] peut être qualifié de récit²² ». Les racines de la partition moderne entre discours philosophique et discours littéraire trouvent son origine dans cette distinction primordiale. Partant, le *muthos*, proche du mensonge, quant il est conscient de l'être, est

¹⁷ Constantin-François de Chassebœuf Volney, *Les Ruines, ou Méditation sur les révolutions des empires*, Paris, Desenne Volland Plassan, 1791, p. 41.

¹⁸ Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie Générale Française, 2004, p. 12.

¹⁹ Gaston Bachelard, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2005, p. 2.

²⁰ Philippe Sellier, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », art. cit., p. 118.

²¹ p. 110.

²² *Ibid.*, p. 125.

fondateur de la littérature au sens moderne du mot, c'est-à-dire de la fiction. Or les mythes tenus pour vrais, de n'importe quelle nature ou origine qu'ils soient, n'ont pas disparu dans la culture occidentale à la suite des considérations de Platon. Il n'est qu'à songer aux mythes contemporains étudiés par Barthes ou, pour rester dans notre période, au fait qu'au XIX^e siècle Wagner a bâti avec le « temple » de Bayreuth « une mythologie héroïque, historique, nationale et qui ne cesse pas de produire du divin, à commencer par “le dieu Richard Wagner” lui-même²³ ».

En opposition à la mythologie wagnérienne, dans ces mêmes années, Mallarmé rêvait d'une poésie qui soit « comme la forme moderne de la mythologie, une mythologie désormais consciente d'elle-même²⁴ ». Selon cette logique mallarméenne, en opposition au récit biblique, le mythe fin-de-siècle d'Hérodiade/Salomé manifeste, par le truchement d'un nombre considérable d'ouvrages, la conscience de n'appartenir qu'à un univers de fiction.

Enfin, on pourrait penser que les interprétations modernes de l'épisode biblique, ne se tenant plus pour vraies, n'expriment au fond que des affects, sans véhiculer aucun sens. Nous pensons, tout au contraire, que les différents types de relation qui s'instaurent entre les deux pôles symboliques incarnés par Salomé et Jean Baptiste véhiculent des significations. Ils le font, cependant, par le truchement d'un langage symbolique — voire métaphorique — et non plus par un langage référentiel et dogmatique.

Les figurations et les éléments symboliques constitutifs du mythe de Salomé et de la décollation du prophète prennent tout leur sens dès lors que l'on suit une logique imaginative que nous entendons explorer dans ce chapitre.

²³ Bertrand Marchal, *Le Symbolisme, op. cit.*, 125.

²⁴ *Ibid.*

2.1 Oppositions

*Toute création vient de la destruction*¹
Marcel Schwob

La première partie de notre étude nous a amenée à lire le mythe de Salomé comme emblématique d'une crise des représentations, laquelle s'apparente aussi à une crise du sujet qui affecte la culture occidentale à partir de la seconde partie du XIX^e siècle. Celle-ci coïncide en outre avec un moment de renouveau ou, pour reprendre une expression contemporaine, une *révolution*, esthétique. En opérant un déplacement du général au particulier, nous nous proposons à présent d'étudier comment les figures de Salomé et Jean Baptiste sont également en contraste dans d'autres espaces symboliques. En effet, le lien entre ces deux personnages dans la fiction se caractérise tout d'abord, et de toute évidence, par une opposition, un conflit, une séparation entre deux noyaux symboliques antithétiques. Si cette opposition se manifeste, dans les œuvres de notre corpus, sous différentes formes, nous pensons que trois d'entre elles méritent plus particulièrement d'être considérées et explorées. Entre 1870 et 1914, Hérodiade/Salomé n'est pas seulement l'incarnation parfaite de la *femme fatale*, d'autant plus que d'une certaine façon elle est une figure castratrice à l'égard de son partenaire — terrorisé quoique fasciné — en lui faisant couper la tête. Elle évoque aussi l'astre de la nuit en opposition à l'astre du jour, couchant, et l'œuvre d'art susceptible d'exiger la vie de son créateur. D'une part, nous avons constaté que ces trois oppositions symboliques sont les plus fréquentes dans l'ensemble des ouvrages européens de notre corpus, et d'autre part, elles sont représentatives de l'époque qui se trouve au centre de notre étude et nous permettent ainsi de poursuivre notre réflexion sur le rapport du sujet avec le monde des représentations au tournant du XX^e siècle. Nous les aborderons à rebours.

Si Mallarmé est le seul à le déclarer explicitement, il n'est pas le seul poète à faire dans ses vers d'Hérodiade/Salomé une figure de la beauté moderne de l'art. Contrairement au récit biblique, le mythe de Salomé se situe pleinement dans un univers

¹ Marcel Schwob, *Cœur double. Le livre de Monelle*, édition présentée et annoté par Jean-Pierre Bertrand, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2008, p. 253.

de fiction. Dès lors, les adaptations poétiques modernes du récit du meurtre de saint Jean se servent, pour signifier, d'un langage symboliste, voire métaphorique. Hérodiade/Salomé évoque alors, de façon générale, la poésie symboliste qui, comme le mythe autour de cette figure, voit le jour à cette époque². De la même façon qu'Hérodiade/Salomé s'émancipe des sources bibliques, la poésie symboliste s'émancipe du langage discursif. Enfin, si les traits de la figure moderne et imagée d'Hérodiade/Salomé apparaissent comme étant la sensibilité, l'harmonie et l'insaisissabilité, semblablement la poésie symboliste — à la différence de la poésie classique et narrative — adopte une langue qui se veut sensible, musicale et polysémique, plus que significative. Par ailleurs, des œuvres en prose suggèrent plus explicitement le rapport de l'auteur à cet art fugitif. Il s'agit de tenir compte aussi, à cette époque, d'une conception fantasmée et angoissée qui voit en l'art un horizon possiblement fatal. En outre, observer la constante identification de Salomé avec la lune et le lien fréquemment établi entre Jean Baptiste et le soleil couchant nous conduit non seulement à poser une nouvelle réflexion sur l'esthétique de cette période mais également à questionner le rapport de l'art aux discours érudits, français et allemands, sur l'origine des cultes et sur la mythologie comparée. Enfin, nous ne saurions nous soustraire, selon notre approche particulière, à la plus anodine des oppositions : celle qui existe entre la femme diabolique et l'homme vulnérable, pour découvrir que celle-ci n'apporte pas invariablement anéantissement et destruction.

2.1.1 L'œuvre et l'artiste impuissant

Dans la première partie de notre travail nous avons étudié la figure de Jean Baptiste et montré comment, dans nombre de représentations artistiques et littéraires, celle-ci donne lieu à des identifications personnelles et subjectives des auteurs. Or, le plus souvent ces identifications sont influencées par les significations qu'endosse la figure de Salomé. Si donc nombre d'ouvrages manifestent une propension des auteurs à s'identifier au précurseur décollé, nous nous proposons à présent de postuler que l'association d'Hérodiade/Salomé à l'œuvre pourrait également être interprétée comme

² Outre l'explicitation de Mallarmé, il est intéressant d'observer qu'un nombre considérable d'œuvres traitant du mythe de Salomé sont en vers (50 sur les 94 œuvres littéraires de notre corpus) et celles qui sont en prose se rapprochent de la poésie par leur brièveté et par l'utilisation imaginative et métaphorique du langage.

« une pulsion de mort³ », une volonté de tuer, d’aveugler, de paralyser ou d’anéantir son créateur. Nous employons à dessein l’expression de Freud pour mettre en relation cette pulsion avec le thème de la création. Nous prenons cependant la mesure qu’aujourd’hui encore ce lien se présente comme un sujet de recherche problématique et suscite des débats qui nous éloigneraient par trop de notre sujet. Du reste, Freud concluait le dernier chapitre de *Jenseits des Lustprinzips* (1920) par une multitude de questions, en appuyant justement sa réflexion sur des vers d’un poète :

Im übrigen mag uns ein Dichter (Rückert, in den Makamen des Hariri) über die langsamen Fortschritte unserer wissenschaftlichen Erkenntnis trösten :
« Was man nicht erfliegen kann, muß man erhinken.
Die Schrift sagt, es ist keine Sünde zu hinken⁴ »

C’est par le biais des œuvres de notre corpus que nous souhaitons précisément interroger cette dialectique de la mort et de l’art.

Il ne suffit pas de montrer que le couple Hérodiade/Salomé incarne les goûts esthétiques orientalistes et décadents, donc l’idéal de la beauté artistique d’une époque. Il faut aussi reconnaître la diffusion dans la seconde moitié du XIX^e siècle d’une perception fantasmée de l’art. Dans ce sens il paraît utile de mettre en relation une symbolisation identifiant Salomé à la création et Jean Baptiste au créateur avec d’autres mythes proposant un tel rapprochement : c’est le cas par exemple, comme l’a observé B. Marchal⁵, du mythe de Pygmalion et de Galatée ou de celui de Diane et d’Actéon, qui trouve son correspondant biblique dans l’épisode apocryphe de Suzanne et les vieillards⁶. Ces mythes sont au centre de plusieurs ouvrages modernes sur l’art, parmi lesquels on compte, comme les plus représentatifs, *Le Chef-d’œuvre inconnu* de Balzac (1831), *Manette Salomon* des frères Goncourt (1867), et *L’œuvre* de Zola (1886). Même s’ils n’abordent pas directement le mythe de Salomé, ces œuvres sont contemporaines de sa diffusion et s’inscrivent dans un horizon culturel et littéraire commun. Elles nous permettent donc de saisir le rapport particulier qui s’instaure à cette

³ Sigmund Freud, *Au-delà du principe de plaisir*. Titre original : *Jenseits des Lustprinzips* (1920), Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2013, p. 44.

⁴ Trad. : « Au reste, un poète (Rückert, dans les Maqâmât de Harîrî) pourra nous consoler de la lenteur avec laquelle progresse notre connaissance scientifique : “Ce qu’on ne peut atteindre en volant, il faut l’atteindre en boitant. / Boîter, dit l’Écriture, n’est pas un péché” », dans *Ibid.*, p. 66.

⁵ Bertrand Marchal, *Salomé*, *op. cit.*, p. 46.

⁶ « Daniel se distingue des livres de l’Ancien Testament du seul fait qu’il est rédigé en pas moins de trois langues. En effet, le livre comporte des sections en araméen au sein d’un texte hébreu qui a lui-même fait l’objet d’ajout en langue grecque. [...] les versions grecques comportent en plus trois passages [dont] l’histoire de Suzanne (après le chapitre 12) » dans Pierre Martin de Viviés, « Le livre de Daniel », URL : http://www.esprit-et-vie.com/breve.php3?id_breve=144, page consultée le 19 novembre 2013.

époque entre l'artiste et son œuvre et nous aident à éclairer l'interprétation symbolique faisant d'Hérodiade/Salomé une incarnation de l'œuvre d'art fatale à son créateur, proche de la figure du précurseur. Une telle identification est touchée dans la seconde partie du XIX^e siècle par un déplacement qui fait de l'artiste un prophète de l'art, désormais perçu comme une nouvelle religion.

Pygmalion et Galatée, Actéon et Diane, Salomé et Jean Baptiste au XIX^e siècle

Le mythe de Pygmalion et Galatée, comme toutes les *Métamorphoses* d'Ovide, fait partie des textes de l'Antiquité qui inspirent depuis toujours de nombreuses réécritures et représentations. L'histoire du sculpteur cyprin tombé amoureux de sa statue reflète au XIX^e siècle le changement touchant le rapport de l'homme à l'art. En effet, plusieurs ouvrages qui apparaissent comme des réécritures modernes de ce mythe suggèrent par quelques variations apportées à celui-ci un rapprochement à un autre mythe grec, qui se trouve lui aussi dans les *Métamorphoses* : celui d'Actéon puni pour avoir regardé la déesse Diane nue prenant son bain, qu'il a surpris pendant sa chasse. Actéon se trouve transformé en cerf par la déesse et dévoré ensuite par ses chiens. Trois aspects, ouvrant une réflexion qui intéresse notre démarche, nous permettent d'avancer un rapprochement entre les réécritures fin-de-siècle du mythe littéraire biblique que nous étudions et ces deux mythes grecques qui ont été un des sujets favoris des peintres, sculpteurs et poètes depuis l'antiquité.

En 1877, Gustave Toudouze est l'auteur d'un bref roman⁷ où Salomé, une descendante de la famille d'Hérode, rencontre à Venise le peintre Robert Pannamère occupé par la création d'un tableau illustrant la danseuse biblique. En 1909, l'écrivain britannique Edith Nesbit⁸ fait de Salomé une petite fille qui danse, au début du XX^e siècle, au milieu d'une forêt accompagnée par la musique de son ami Denny, un avatar de Pan, et qui menace le protagoniste, Edmund Templar, qui l'épie, caché derrière un buisson, de lui faire connaître la fin d'Actéon⁹. La distance effective entre ces deux œuvres — la première un récit romantique centré sur le drame d'un peintre

⁷ Gustave Toudouze, *Le Coffret de Salomé. Nouvelle vénitienne*, 1877, annexe p. 10 sq.

⁸ Edith Nesbit, *Salome and the head: A Modern Melodrama*, 1909, annexe p. 257 sq.

⁹ « "I don't wish you to speak," she said, "but I wish you to know that you ought to be torn by dogs like Actaeon." Denny growled. "Be quiet. Den. You man, this isn't *common* dancing" », annexe p. 260.

victime de celle qui incarne son rêve artistique, l'autre une narration fantastique pour la jeunesse dont les principaux personnages sont une jeune danseuse et un jeune homme londoniens contemporains d'Edith Nesbit — trouve un point de jonction dans l'enlacement et l'adaptation de ces sources hétéroclites. Il paraît ainsi à plus d'un titre pertinent d'interroger l'intertextualité qui se crée à la recontre de ces trois récits mythiques différents entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle et qui émerge des œuvres de notre corpus.

Ces trois thèmes coïncident avec trois problématiques inscrites dans le processus d'autonomisation de l'art : le premier reprend le thème de la quête d'une création artistique nouvelle, affranchie de la reproduction d'un réel considéré comme vrai ou idéal ; le second celui du *regard*, tandis que « ce qui s'introduit dans [le mythe de Pygmalion] au XVIII^e siècle — comme l'a observé Carlo Ossola — c'est la conscience que cette métamorphose ne transforme pas seulement la statue mais surtout *le regard* de celui qui contemple une telle mutation¹⁰ » ; et le dernier s'entend comme celui du final tragique dont la femme, confondue avec l'œuvre est la cause. Ce dernier élément se concrétise par la ruine professionnelle, l'annihilation artistique consécutive à une chute existentielle ou par une mort physique.

Les trois mythes que nous associons ont pour point commun l'un de ces thèmes : si le mythe de Pygmalion et Galatée raconte la quête d'un art supérieur, celui d'Actéon et Diane contient le thème du regard posé sur la nudité d'une figure féminine et divine tandis que le mythe qui nous intéresse insiste sur l'idée de l'annihilation. Par ailleurs, il est intéressant d'observer que les adaptations modernes du XIX^e siècle présentent souvent la contamination de ces trois points et de ces trois mythes. Cette influence réciproque nous permet ainsi de lire le mythe de Salomé comme l'espace d'une réflexion esthétique. L'observation de quelques textes abordant ces thèmes nous amène en outre à réfléchir encore sur le processus d'autonomisation de l'art auquel nous avons relié le mythe de Salomé.

Avant d'en venir au *Chef-d'œuvre inconnu*, l'une des nouvelles les plus célèbres et les plus commentées de Balzac¹¹, et aux deux autres romans français que nous avons

¹⁰ Carlo Maria Ossola, *À vif. La création et les signes*, traduit par Nadine Le Lirzin, Paris, Imprimerie nationale, coll. « Fondamentales », 2013, p. 104-105.

¹¹ Ce court récit de Balzac a inspiré depuis les années soixante bien des essais d'esthétique parmi lesquels : Hubert Damisch, *Fenêtre jaune cadmium ou les Dessous de la peinture. Essai*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1984. Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée...*, Paris,

évoqués, il nous paraît pertinent de porter notre attention sur un conte emblématique du romantisme allemand, écrit par Hoffmann et paru en 1817 dans le recueil *Nachtstücke : Der Sandmann*¹². Dans ce conte grotesque, le personnage principal, l'étudiant Nathanaël, ne peut pas oublier l'avocat Coppélius, l'« homme au sable » qui fréquentait sa maison quand il était enfant qui le terrorisait le croyant responsable de la mort de son père. Devenu adulte, Nathanaël est saisi par une angoisse identique lors d'une rencontre inattendue d'un opticien itinérant italien nommé Coppola auquel il finit par acheter un lorgnon. Cet instrument mêlé à d'autres objets et notamment aux lunettes que l'opticien montre à Nathanaël forme un amas qui commence à « scintiller et à étinceler d'étrange façon sur toute la table¹³ » et à déborder au point que, de cette accumulation, « telles des flammes, des regards s'entrecroisaient de plus en plus sauvagement et projetaient leurs rayons rouge sang sur la poitrine de Nathanaël¹⁴ ». Le lorgnon a littéralement ensorcelé le héros du conte. Il lui permettra d'épier Olimpia, la fille de son professeur de physique Spallanzani qui habite de l'autre côté de la rue, dont il tombe amoureux lorsqu'il danse avec elle lors d'une fête qui lui permet finalement de la rencontrer. Il s'avère cependant qu'Olimpia est un automate que Spallanzani a créé à l'aide de Coppélius et cette découverte amène Nathanaël à la folie et à la mort, son crâne brisé à terre. Ce conte de Hoffmann eut une grande influence en France, notamment sur Balzac et Baudelaire, en Russie et aux États-Unis, où l'on retrouve des éléments grotesques de son style dans les œuvres d'Edgar Allan Poe. En touchant les trois thèmes qui nous intéressent, ce texte nous apparaît comme annonciateur de la réflexion esthétique, voire du renouvellement moderne de l'art et d'une nouvelle perception angoissée de ce qui est créé par l'homme. De l'atmosphère étrange typique des contes de Hoffmann, alimentée par la fascination à l'encontre des inventions fantasmées de la science technique, émergent, en effet, l'idée d'une création radicalement nouvelle, incarnée ici par un automate, l'importance du regard, soulignée par l'importance du rôle de l'opticien et de ses instruments, et la chute du personnage victime de ce regard et dérouté par l'amour pour une femme qui n'est en réalité qu'un objet.

Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985 ; Michel Serres, *L'Hermaphrodite. Sarrasine sculpteur*, Paris, Flammarion, 1987.

¹² Ce conte de Hoffmann a inspiré *Coppélia* ou *la Fille aux yeux d'émail* : un ballet en deux actes et trois tableaux d'Arthur Saint-Léon, sur un livret de Charles Nuitter, représenté pour la première fois à l'Opéra de Paris le 25 mai 1870.

¹³ Ernst Theodor Hoffmann, *Tableaux nocturnes. vol. I*, présentation, traduction et notes de Philippe Forget, Paris, Imprimerie nationale, 1998, p. 100.

¹⁴ *Ibid.*

Par la suite, un intérêt pour une réflexion sur la création humaine, son sens et ses limites, devient l'objet d'une réflexion littéraire notamment en France. À ce propos, il est pertinent de prendre en compte les liens étroits qui unissaient peintres et écrivains et qui caractérisent le milieu culturel français dans cette époque de profondes transformations, tandis qu'une ferveur comparable et des influences réciproques touchaient le langage écrit et le langage pictural revendiquant chacun ses propres lois. Dans ce contexte, l'écrivain se fait spectateur et réfléchit sur la quête du peintre devant la réalité et sur les implications d'un regard qui contemple la réalité pour la dépasser.

Le Chef-d'œuvre inconnu, dont la première version parue en 1831 fut ensuite rééditée avec des modifications en 1832 et 1837, *Manette Salomon*, le cinquième roman publié par les Goncourt en 1867, et *L'Œuvre*, le quatorzième volume de la série *Les Rougo-Macquart*, publié en 1886, ont pour point commun de raconter l'action destructrice de l'œuvre d'art — dans les trois cas il s'agit de tableaux — sur l'artiste, respectivement Frenhofer, Coriolis et Claude Lantier. Se livre ainsi, dans l'esprit et dans le cœur de ces peintres, un combat qui place comme rivales la beauté féminine perçue comme un accès au chef-d'œuvre et la femme en tant que telle. Gillette, Manette et Christine sont les modèles qui, en posant, génèrent le dilemme du peintre partagé entre l'option d'un regard d'artiste épris d'absolu ou d'homme épris de la femme, l'un excluant l'autre. Ainsi, Balzac, les Goncourt et Zola spectateurs et témoins des implications du type de regard que le peintre porte sur son modèle, suggèrent implicitement une réflexion sur le regard que tout créateur, artiste ou écrivain, porte sur la réalité. Il s'avère dans ces romans que le regard, pour que l'art puisse s'épanouir, doit être le plus possible inconditionné, désintéressé et libre.

Balzac a anticipé, dans une forme redevable au conte de Hoffmann, aussi brève que suggestive, un thème, celui du sacrifice à un art inachevable, qui sera mis en abyme par les romans et fleurant la critique d'art des Goncourt et de Zola. La nouvelle de Balzac est classée dans la *Comédie Humaine* parmi les « Études philosophiques » ; elle doit sa célébrité à la réflexion sur l'art à laquelle elle convie. L'intrigue — mettant en scène deux peintres du XVII^e siècle, Nicolas Poussin (1594-1665), maître français du classicisme, et Frans Porbus le Jeune (1569-1622), peintre flamand auteur du fameux portrait de Henri IV, ainsi qu'un peintre imaginaire, Frenhofer, reconnu par Porbus dans le récit comme un maître — est bien connue. Frenhofer apparaît à la fin du récit comme un artiste fou — ou génial —, anticipateur pour certains des tendances contemporaines de l'art abstrait. Son chef-d'œuvre, *Catherine Lescault (La Belle Noiseuse* dans une

autre version du texte), s'affranchit en effet de l'art figuratif classique, se fondant sur les contours du dessin, pour devenir un chaos de couleurs et de nuances imprécises, un brouillard informe. Il demeure cependant difficile de lire ce texte comme l'expression d'un point de vue avant-gardiste de Balzac en 1831. Balzac ne semble pas, en effet, exprimer de disposition particulière à l'égard du « chef-d'œuvre » de Frenhofer ; on pourrait aller jusqu'à dire qu'il est mallarméen à son insu ou que l'idée d'une conception réflexive de l'œuvre d'art infuse déjà dans le premier tiers du siècle les milieux artistiques et littéraires. En revanche, d'après le jeune Nicolas Poussin, auquel le vieux Frenhofer accepte de dévoiler son tableau, il n'y a rien sur sa toile, sauf un merveilleux pied de femme. C'est justement le fait de n'être pas reconnu comme l'auteur d'un chef-d'œuvre qui pousse Frenhofer au suicide. Balzac semble ainsi vouloir montrer les conséquences d'une peinture qui a poussé trop loin l'ambition d'imiter la réalité.

Deux romans sur l'art s'inscrivent dans la filiation, ouverte en France par Balzac et Théophile Gautier, reliant le monde de la littérature à celui de l'art. Au sein de cette filiation *Manette Salomon* et *L'Œuvre* occupent une place privilégiée. On relève, d'ailleurs, une intertextualité réciproque entre ces deux romans de l'art et de l'artiste et quelques réécritures modernes développant la relation entre Salomé et Jean Baptiste en faisant de ces personnages deux symboles respectivement de l'art et de l'artiste.

Le roman des Goncourt évoque Salomé déjà par son titre, qui fut substitué au premier donné à l'œuvre lors de sa publication en feuilleton dans *Le Temps* du 18 janvier au 10 juillet 1867, *L'Atelier Langibout*, et qui faisait allusion de manière plus claire à l'univers de la peinture¹⁵. En effet, bien que le roman raconte l'histoire de quatre personnages liés à ce monde, de l'adolescence à l'âge mûr, entre 1840 et 1865, et bien que *Manette Salomon* n'apparaisse qu'au quarante-huitième chapitre, au moment de sa publication en volume en novembre 1867 le roman prend pour titre le nom de ce personnage féminin. Cela oriente différemment son interprétation : de roman d'enquête sur l'univers des peintres, le nouveau titre suggère une lecture symbolique de cet univers dont *Manette Salomon* peut être considérée comme l'emblème.

¹⁵ Également, *Les Hommes de lettres* (1860) — où les frères Goncourt abordent l'univers du journalisme et de la littérature — deviendra *Charles Demailly*, du nom du personnage central, lors de sa réédition en 1868.

Dans ce roman « fragmenté en 155 chapitres, qui tendent vers la séquence autonome¹⁶ », l'histoire de la relation entre Coriolis, peintre aristocrate originaire de la Réunion, et Manette occupe un espace particulier. De même que sa nature complexe rend difficile l'appréhension du personnage de Manette, de même, en tant que modèle, étrangement elle échappe à ceux qui essaient de la représenter. Des aspects caractérisant cette figure traitée par tous, même par son amant Coriolis, comme un objet et caractérisant son rôle dans une société misogyne qui ne reconnaît à la femme que le statut d'épouse, retenons notamment ceux qui nous permettent de voir en elle un avatar de Salomé. Manette Salomon et Salomé ont en commun, outre la paronomase qui les réunit, une origine juive. Si l'on prend, de plus, la présentation pertinente de la première que Michel Crouzet propose dans son introduction au roman, on pourrait sans hésitation substituer à « Manette » le syntagme « Hérodiade/Salomé fin-de-siècle » :

une Orientale-Parisienne [...] une inconnue fascinante qui annonce toutes les héroïnes décadentes par la grande scène spéculaire d'apothéose narcissique, l'hymen exclusif avec soi où Manette acquiert la dimension d'une déesse de l'Indifférence, d'une prêtresse d'un culte érotique de Soi¹⁷

Manette est extrêmement narcissique, libre et vénérée par les peintres ; elle est aussi victime de préjugés à l'encontre des femmes, des juifs et des pauvres, du temps qui passe, de la maternité, de l'impossibilité de pouvoir offrir un avenir à son enfant à moins de se marier avec le père, lorsqu'entre elle et Coriolis il ne reste plus que haine et dédain. Ce mariage sonnerait néanmoins la fin, pour Coriolis, de sa vie d'artiste. Elle est, enfin, victime des peintres qui ne voient en elle qu'un modèle et qui de ce modèle finissent par faire une caricature. Manette connaîtra le même destin que la figure d'Hérodiade/Salomé qui de « déité symbolique de l'indestructible Luxure, [...] déesse de l'immortelle Hystérie, [...] Beauté maudite¹⁸ » deviendra un objet de dérision pour écrivains et artistes, comme nous le montrerons.

En ce qui concerne Coriolis, rappelons que, de retour d'un long voyage en Orient, il n'arrive pas à achever sa quête professionnelle, qui coïncide avec les évolutions de la peinture dans ces années 1840-1860, de l'orientalisme au réalisme jusqu'à la tentative de peindre la lumière et la réalité présente. Découragé par le venin

¹⁶ Edmond et Jules (de) Goncourt, *Manette Salomon*, précédé de Michel Crouzet, *Préface*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1996, p. 44.

¹⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹⁸ Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, texte établi, présenté et annoté par Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 145.

de la critique et par l'indifférence du public, Coriolis se détruit lui-même suite au mariage avec Manette, terrassé par le sentiment douloureux et violent de l'échec.

Ainsi, les Goncourt montrent que l'artiste, prêtre au XIX^e siècle d'une nouvelle religion, doit vivre dans le célibat, l'isolement et l'abnégation. La rigueur d'une vie menée pour conquérir l'accès à une transcendance esthétique ne diffère pas dans ce sens de celle qui est requise pour le service de Dieu. La femme, objet à la fois d'inspiration et de passion érotique, peut représenter tantôt la porte vers l'infini de l'art tantôt une tentation fatale selon que le regard qu'elle attire soit celui du peintre ou celui de l'amant. Seulement la contemplation désintéressée permet à la Beauté de s'épanouir. Pareillement, la victoire de la danseuse biblique sur le prophète se fait aux dépens de la faculté qu'a Jean Baptiste de regarder la réalité terrestre. Or, si Salomé fait tomber Jean Baptiste qui, selon les représentations, vit une foi plus ou moins prononcée, Manette Salomon condamne Coriolis qui, en revanche, fait preuve d'une fragilité et de défaillances qui précipitent sa ruine. Dévoué à son art, il est coupable d'avoir cédé à un désir érotique qui mine d'abord sa foi et ses idées et qui finit par être fatal à son talent et se trouver à l'origine de son martyre.

L'artiste, à une époque marquée par un recul non seulement du motif religieux dans l'art mais aussi de la foi de manière plus générale, aspire à cette époque à d'autres formes d'Absolu. Cependant, la foi dans l'art se fondant sur des capacités humaines ne semble pas se montrer plus résistante que la foi en Dieu ; ses promesses sont incertaines et en conflit avec les valeurs les plus communes de la société. Elle tient enfin à la force personnelle et à la capacité individuelle d'abstraction des contraintes imposées par la mondanité et l'académisme. Elle demande en outre à l'artiste le choix d'une vie presque ascétique : le renoncement à tout ménage et à toute perspective de vie familiale.

Dans *L'Œuvre*, comme dans la nouvelle de Balzac, le personnage principal frôle la folie et, incompris et seul, finit par se priver de la vie. Zola décrit au long des pages de ce roman le clivage, infranchissable sans de graves conséquences, entre l'aspiration du peintre à créer un chef-d'œuvre et l'amour humain pour son modèle. Christine s'offre à Claude Lantier par amour mais ressent, et permet au lecteur de présager, la fin dramatique dérivant non de la mutation d'une création artistique en créature vivante, comme le pose le mythe de Pygmalion, mais de la mutation d'un regard, en l'occurrence celui de Claude, qui ne peut pas voir en elle en même temps l'objet de son amour et le passage à une dimension transcendante de l'art. Christine voit naître d'elle-même la rivale impétueuse qui à la fin apparaît comme la responsable de la mort

de Claude : la reproduction de son propre visage dans le dernier tableau du peintre devant lequel il se pend¹⁹. Après avoir évoqué l'image des « yeux sanglants sortis des orbites²⁰ » de Claude, il nous paraît utile de remarquer aussi que l'une des conséquences néfastes de la défaillance du peintre, avant sa mort, et d'une union qui n'est pas permise à l'artiste est assez symboliquement la naissance d'un enfant hydrocéphale. En effet, la tête, comme le regard, ont dans ces romans une place importante. La tête est, d'ailleurs, la partie du corps où résident les qualités les plus spécifiques à l'homme ainsi que le génie et le talent de l'artiste.

Comme l'a écrit C. Ossola, les œuvres de Balzac et de Zola auxquelles nous nous sommes intéressée, avec celle des Goncourt, montrent que, au XIX^e siècle, « le mythe de Pygmalion, au lieu de célébrer la démiurgie d'un art qui crée du vivant, renverse ses fonctions : c'est maintenant la vie qui [...] est sacrifiée à un art inachevable²¹ ». Un tel sacrifice dérive des limites dont l'homme qui ne compte que sur son talent pour saisir l'Absolu prend conscience.

L'angoisse déclenchée par le doute sur les possibilités humaines de combler par la création le vide laissé par le recul de la foi dans la Création est palpable dans ces romans prenant pour objet l'art et l'artiste. Les héros, fictifs mais proches des peintres de cette période, vivent des aventures solitaires et personnelles les obligeant à reconnaître leur finitude. Leurs aspirations faisant de l'art une religion sont à l'origine d'un conflit entre un sentiment d'infini et l'œuvre finie et concrète, entre l'amour pour l'art et l'amour physique. Ainsi, la femme incarne cette finitude qui amène l'artiste à son « amenuisement²² » voire à son anéantissement dans la mesure où, à l'époque où ces romans ont été écrits, on envisage pour la première fois un art qui ne soit pas canalisé par un regard ou par une interprétation, en d'autres termes, un art affranchi de tout conditionnement.

¹⁹ « Claude s'était pendu à la grande échelle, en face de son œuvre manquée. [...] En chemise, les pieds nus, atroce avec sa langue noire et ses yeux sanglants sortis des orbites, il pendait là, grandi affreusement dans sa raideur immobile, la face tournée vers le tableau, tout près de la Femme au sexe fleuri d'une rose mystique, comme s'il lui eût soufflé son âme à son dernier rôle, et qu'il l'eût regardée encore, de ses prunelles fixes » Émile Zola, *L'Œuvre*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1974, p. 410.

²⁰ *Ibid.* Les yeux « morts », « fermés », « vides », « renversés », « révoltés », etc. sont un leitmotiv dans la description du chef coupé et « sanglant » de Jean Baptiste.

²¹ Carlo Maria Ossola, *À vif*, *op. cit.*, p. 104-105.

²² Si, à l'époque moderne, Jean Baptiste incarne l'artiste et que l'art apparaît comme une nouvelle religion, le verset de Jean (III, 35), « *Illum oportet crescere, me autem minui* », peut être interprété comme la nécessité de la disparition d'un regard déterminé sur l'œuvre pour que celle-ci puisse s'épanouir comme telle dans un moment de renouveau esthétique.

Les thèmes constitutifs de ces histoires : l'aspiration à l'Absolu par le truchement de l'art, la réflexion et les doutes générés par le type de regard que l'on porte sur la réalité, le sacrifice du personnage principal ou bien son amenuisement — comme dans le cas de Coriolis qui, contrairement à Frenhofer et à Claude Lantier, ne se suicide pas mais se trouve quand même être « “rasé²³”, annulé comme artiste, décapité comme esprit [...] le jour de son mariage²⁴ » —, nous amènent à mettre au jour une lecture où affleure le souvenir du mythe fin-de-siècle de Salomé. Nous allons examiner par la suite des œuvres où non seulement Jean Baptiste apparaît comme un personnage dans lequel nombre d'artistes et d'écrivains ont pu s'identifier, mais où il affronte une Hérodiade/Salomé incarnant un art susceptible d'anéantir son créateur.

Salomé œuvre d'art au miroir

Lorsqu'il s'est mis à la composition d'*Hérodiade*, Mallarmé a déclaré explicitement que « le sujet de [s]on œuvre [était] la Beauté, et [que] le sujet apparent n'[était] qu'un prétexte pour aller vers Elle²⁵ ».

Notre propos n'est pas celui de faire une analyse de l'ouvrage qui, à partir de 1864, a occupé Mallarmé jusqu'à sa mort. À partir de la lecture qu'en a fait B. Marchal²⁶, nous souhaitons retenir les aspects de cette œuvre au sens inépuisable qui permettent de voir dans le mythe fin-de-siècle d'Hérodiade/Salomé non seulement une apologie de la *femme fatale* mais également la figuration de la révolution esthétique d'une époque. Ce que Mallarmé a fait du personnage biblique d'Hérodiade avec une clairvoyance que n'avaient pas ses contemporains, se trouve également dans d'autres ouvrages sur ce sujet, à la différence près que le processus créateur relève d'une démarche moins consciente d'elle-même et moins raisonnée. Pendant l'élaboration de son drame scénique, ensuite devenu poétique, maintes fois abandonné, repris et corrigé, Mallarmé fera cette découverte essentielle du néant, dont *Hérodiade* est le témoin privilégié ; celle-ci « inaugure une conscience de soi de la poésie dans le seul espace

²³ Anatole, après la cérémonie qui a uni par le mariage Manette et Coriolis, lorsqu'entre eux il n'y a désormais que haine et mépris, voyant Coriolis descendre, d'une humeur sombre, les escaliers de la mairie du Luxembourg, conclut par ces mots le roman : « – Rasé ! – dit Anatole en faisant le geste énergique du gamin qui peint, avec le coupant de la main, une vie d'homme décapité » dans Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon*, précédé de Michel Crouzet, *Préface, op. cit.*, p. 540.

²⁴ *Ibid.*, p. 21.

²⁵ Stéphane Mallarmé, Lettre à Villiers de l'Isle-Adam du 31 décembre 1865, dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 687.

²⁶ Dans Bertrand Marchal, *Salomé, op. cit.*, p. 29-99.

désormais habitable par l'homme moderne, celui de la fiction²⁷ ». Pour Mallarmé, « Hérodiade » n'est qu'un mot et à partir de ce mot le poète, tel un ingénieur, bâtit l'univers métaphorique et immanent dont il est le Dieu²⁸. Si la correspondance éclaire la démarche de Mallarmé établissant le nouveau statut d'Hérodiade comme « Beauté moderne²⁹ », la « Scène » en particulier réalise poétiquement et métaphoriquement le « mûrissement », c'est à dire l'affranchissement, de cette figure de l'art moderne. D'une conception de la poésie qui encore à l'époque de Mallarmé était généralement conçue comme lyrique, épique ou dramatique, et se confrontait à des Vérités, la poésie de Mallarmé proclame son renfermement dans le seul espace auquel la création humaine peut aspirer.

Cela est exprimé dans la « Scène » par l'image d'un regard qu'Hérodiade porte sur elle-même, et par lequel elle découvre une altérité qui ne vient pas de l'extérieur mais qui existe en elle.

Assez ! Tiens devant moi ce miroir.
 Ô miroir !
 Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée
 Que de fois et pendant des heures, désolée
 Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont
 Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,
 Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine,
 Mais, horreur ! des soirs, dans ta sévère fontaine,
 J'ai de mon rêve épars connu la nudité !

« Toute la “Scène”, en particulier, tourne autour de l'obsession d'un viol oculaire qui rappelle le scénario mythique de Diane et d'Actéon³⁰ ». À la différence près qu'ici le regard est porté par Hérodiade sur elle-même. Le dévoilement, la nudité d'Hérodiade ne montre rien d'autre qu'Hérodiade et son reflet. C'est ce regard solitaire, au miroir, qui permet la prise de conscience d'Hérodiade, la séparation de ce qu'elle avait été et qui est donc aussi la conquête de l'autonomie. Cela ne signifie pas, d'ailleurs, que suite à ce regard, qui est aussi un viol et une défloration³¹ de la vierge,

²⁷ *Ibid.*, p. 57.

²⁸ Comme l'écrivait Stéphane Mallarmé à Armand Renaud le 20 décembre 1866 : « J'ai infiniment travaillé cet été, à moi d'abord, en créant, par la plus belle synthèse, un monde dont je suis le Dieu, – et à une Œuvre qui en résultera, pure et magnifique, je l'espère. *Hérodiade*, que je n'abandonne pas, mais à l'exécution duquel j'accorde plus de temps, sera une des colonnes torsées, splendides et salomoniques de ce temple. Je m'assigne vingt ans pour l'achever et le reste de ma vie sera voué à une Esthétique de la Poésie » cité dans *Ibid.*, p. 32.

²⁹ *Ibid.*, p. 29.

³⁰ *Ibid.*, p. 46.

³¹ La métaphore de la fleur est obsédante dans *Hérodiade* mais, comme l'a souligné B. Marchal, « n'a pas commencé avec la “Scène” d'*Hérodiade*, puisque c'est dans le poème “Les Fleurs” qu'Hérodiade,

Hérodiade parvient à un dévoilement conclusif. Lorsqu'à la fin de la « Scène » la vierge avoue avoir menti :

Vous mentez, ô fleur nue
Des mes lèvres !

on comprend qu'une défloration et un dévoilement d'Hérodiade ou de l'écriture poétique demeure et demeurera toujours comme un possible.

La prise de conscience qu'une altérité existe en elle-même, n'est possible qu'en absence de regards qui la tueraient.

[...] si le tiède azur d'été,
Vers lui nativement la femme se dévoile,
Me voit dans ma pudeur grelottante d'étoile,
Je meurs !
J'aime l'horreur d'être vierge et je veux
Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux Pour,
le soir, retirée en ma couche, reptile
Inviolé sentir en la chair inutile
Le froid scintillement de ta pâle clarté
Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté,
Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle !

Une fois que la nourrice a été définitivement éloignée, la tête coupée du prophète, transfigurée dans le soleil, est le seul témoin, aveugle, de la vierge. Sous ce non-regard, la défloration symbolique d'Hérodiade peut s'accomplir et elle peut devenir un fruit mûr³².

Sans tenter de pénétrer davantage dans le macrocosme d'*Hérodiade*, ce « prisme verbal dont Mallarmé déploie toutes les facettes³³ », retenons l'image du regard réflexif et solitaire qui permet l'autonomisation de l'art et la disparition de l'artiste comme interprète de la réalité. Cette image, qui d'une manière double, dramaturgique et poétique, met en scène la prise de conscience de la dualité d'Hérodiade découvrant l'altérité en elle, montre d'une manière lumineuse le destin de l'art moderne.

À l'aune d'une réflexion — commencée avec le mythe d'Actéon et Diane et poursuivie dans une reprise moderne de ce mythe comme l'est, d'une certaine manière, le drame poétique de Mallarmé — sur le type de regard qui, porté sur l'art, permet à

nouvelle fleur du mal prédestinée par son hérédité baudelairienne, est née poétiquement, en janvier 1864, dans l'œuvre de Mallarmé » dans *Ibid.*, p. 47.

³² Comme le montre B. Marchal « tout le drame d'Hérodiade repose sur une métaphore unique, celle de la transformation de la fleur en fruit mûr », alors que le sens de cette métaphore naturaliste correspond à une logique purement poétique de développement d'Hérodiade. Notre extrême synthèse s'appuie sur l'analyse que B. Marchal a faite d'*Hérodiade* précisément dans la partie consacré à *Hérodiade* intitulée « Une tragédie du regard », dans *Ibid.*, p. 46-58.

³³ *Ibid.*, p. 55.

celui-ci de s'épanouir, nous pouvons alors lire dans les histoires de Coriolis et de Claude, un conflit entre l'attrait pour l'art et l'attrait pour la femme, mais également un conflit d'ordre purement esthétique. Ce dernier naît quand l'artiste tente de concilier deux types de regard et oppose une aspiration à l'infini de l'art — les trois peintres, en effet, aspirent moins à être reconnus par le public ou à exposer au Salon annuel, qu'à la création d'un chef-d'œuvre qui subsumerait le reste de leur œuvre — à la finitude, matérielle, de l'art. En effet, cette finitude dérive nécessairement des contraintes de la forme et du matériau de la peinture. Ces romans thématisent l'idée qu'un art nouveau, dépassant les modèles académiques, ne peut pas être réalisé par un regard d'artiste qui d'un côté est métaphysique et d'un autre côté reste ancré dans la réalité. Dans ce sens, ces romans thématisent un conflit purement esthétique.

Si, d'ailleurs, Zola et les Goncourt observent le rapport du peintre à sa création artistique, il nous intéresse de voir comment l'écriture, au-delà de la peinture, et indépendamment du cas que l'on peut considérer comme unique de Mallarmé, s'est mesurée au conflit que nous venons de décrire. On ressent à cette époque la nécessité d'une disparition symbolique de l'auteur pour que l'art puisse évoluer et se reconnaître comme fiction.

Mallarmé, grâce à sa découverte du Beau « qui suit presque immédiatement la conscience tragique du néant [...] consacre tout d'abord, de toute évidence, le passage d'une fonction métaphysique, ou idéaliste, à une fonction simplement esthétique du langage³⁴ ». Mallarmé maîtrise exceptionnellement le matériau, à savoir les mots, de ses œuvres. *Hérodiade* est l'un des textes poétiques de Mallarmé qui montre avec le plus d'acuité la dimension immanente à laquelle donnent accès les mots. En outre, cette œuvre met en scène l'autotélisme de la poésie puisque, si *Hérodiade* est le symbole de la poésie moderne, le sujet d'*Hérodiade* est la découverte de la poésie moderne, et donc d'elle-même. *Hérodiade* produit l'ouverture à cette nouvelle poésie. Cependant, d'autres auteurs ont investi de façon différente *Hérodiade*/*Salomé* de significations que Mallarmé, en particulier, a données à cette figure. Partant, nous souhaitons aborder quelques ouvrages qui, en représentant plus ou moins explicitement *Hérodiade*/*Salomé* comme un emblème de l'art et de la poésie, s'inscrivent dans la révolution littéraire qui, peu ou prou, est survenue après Victor Hugo, Balzac, Lamartine..., puis s'est répandue en France et en Europe.

³⁴ Bertrand Marchal, *La Religion de Mallarmé*, op. cit., p. 449.

Prenons l'exemple de la *Salomé* de Wilde. Cette pièce se fonde, comme l'a souligné Pascal Aquien, sur la thématique du reflet et du double³⁵. Si, en effet, à la fin de l'année 1891 — lorsque l'écrivain irlandais se résout à écrire, en langue française, une pièce centrée sur la figure qui donne à l'œuvre son titre — *Salomé* était principalement et notablement un sujet à la mode, *Salomé* finit par représenter « surtout l'aboutissement de ses théories esthétiques, l'affirmation de la suprématie et de l'autonomie parfaite de l'art³⁶ ». L'aptitude de Wilde à l'emprunt ou au plagiat des idées et des styles des autres est connue. La pièce montre, d'ailleurs, de toute évidence — au-delà des sources bibliques, historiques ou légendaires et apocryphes qui, faisant allusion au châtement de la princesse, ont dû inspirer à Wilde³⁷ la fin dramatique de sa *Salomé* — l'influence des œuvres françaises qui, peu d'années auparavant, avaient déjà fait d'Hérodiade/*Salomé* un mythe. En raison de cette aptitude bien connue, James McNeill Whistler avait mis en garde Mallarmé qui s'apprêtait à recevoir Wilde dans l'un de ses fameux mardis³⁸. Indépendamment de la connaissance que Wilde a pu avoir des idées d'autres interprètes d'Hérodiade/*Salomé* et de l'usage qu'il a pu en faire, il nous importe de constater, dans *Salomé*, la pluralité des références intertextuelles empruntées à l'œuvre de peintres, comme Moreau notamment, et à celle d'écrivains, comme Mallarmé, Huysmans, Flaubert, Maeterlinck ou bien encore lui-même³⁹. Notre visée n'est pas de valider une aptitude au plagiat mais de comprendre l'horizon esthétique de cet auteur.

En 1891 — l'année où il fait paraître, précédé d'une préface qui résume ses théories esthétiques, *The Picture of Dorian Gray*, et où il commençait le seul de ses ouvrages abordant un sujet biblique — Wilde rassemble, sous le titre d'*Intentions*⁴⁰,

³⁵ Oscar Wilde et Aubrey Beardsley, *Salomé*, précédé de Pascal Aquien, *Préface*, Éd. bilingue corrigée et mise à jour en 2006, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2006, p. 23.

³⁶ *Ibid.*, p. 19.

³⁷ Selon Pascal Aquien, Wilde connaissait une variante de la tradition apportant une punition de *Salomé*, dont il aurait parlé à Maurice Maeterlinck. Oscar Wilde et Aubrey Beardsley, *Salomé*, Édition bilingue corrigée et mise à jour en 2006., Paris, Flammarion, coll. « GF », 2006, p. 14.

³⁸ Nous songeons en particulier à une lettre de Mallarmé adressée à Whistler le 3 novembre 1891, où le poète mentionne le télégramme qu'il a reçu du peintre la veille d'une soirée à laquelle Wilde avait été invité. Whistler écrivait : « PRÉFACE PROPOSITIONS PRÉVENIR DISCIPLES PRÉCAUTION FAMILIARITÉ FATALE SERRER LES PERLES BONNE SOIRÉE — WHISTLER ». En effet, « Whistler n'accuse pas Oscar Wilde de vouloir voler "l'argenterie", mais de plagier les perles de la conversation, de se parer des plumes d'autrui », dans Stéphane Mallarmé, *Correspondance. 1890-1891*, t. IV, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor avec la collaboration de Austin Lloyd James, Paris, Gallimard, 1973, p. 323.

³⁹ Voir la partie consacrée aux sources de la préface dans Oscar Wilde et Aubrey Beardsley, *Salomé*, précédé de Pascal Aquien, *Préface*, *op. cit.*, p. 11-19.

⁴⁰ Oscar Wilde, *Intentions*, Leipzig, Heinemann and Balester, 1891.

quatre études critiques⁴¹ visant au renouvellement de l'esthétique de son époque. Dans ce recueil, l'écrivain critique et observe le fait que les arts ne doivent pas s'inspirer de la réalité mais, tout au contraire, les uns des autres, précédant ainsi de plusieurs années les théories formalistes de l'intertextualité⁴². Si c'est donc sans doute le côté pluriel et facetté du mythe de Salomé qui a séduit Wilde à la fin de XIX^e siècle, il a fait retentir ce caractère propre à ce mythe dans son interprétation de telle sorte que *Salomé* n'évoque pas seulement le mythe en lui-même qu'un point de vue esthétique. En outre, dans son recueil critique, comme dans la préface de son unique roman, Wilde condamne également la morale victorienne et l'art étrié tiré de cette morale identifiant le Beau au Bien, ainsi qu'une conception néoplatonicienne des Beaux-Arts. Il est ainsi possible de rapprocher l'action scandaleuse de Salomé qui, dans la pièce, embrasse la tête tranchée du saint, de la pensée critique et transgressive de Wilde qui, de manière concomitante, exprime par là une forme mordante et un ton polémique. En somme, *Salomé* comme pièce et Salomé comme personnage ont en commun la manière dont Wilde interprète l'art : celui-ci doit être allusif et évocateur de lui-même, sans être dénué du rôle tranchant qu'il lui confère.

Examinons plus précisément *Salomé* au prisme de l'autotextualité. P. Aquien donne d'ailleurs, dans la récente édition de cette œuvre, de nombreux exemples de cette intertextualité singulière convoquant d'autres ouvrages du même auteur (c'est le cas notamment de *The Picture of Dorian Gray*, de « The Star-Child » ou de « The Nightingale and the Rose »). Ce texte se caractérise d'ailleurs par ses innombrables répétitions et échos internes. Ainsi, le microcosme miroité que Wilde bâtit ne saurait être interprété comme la conséquence du choix d'écrire dans une langue étrangère. La récurrence de phrases ressemblantes et de constructions syntaxiques simples répond plutôt à un choix stylistique auquel participent tout autant le rythme ternaire et cyclique de l'œuvre que le thème omniprésent du miroir. Il y a, en effet, dans la *Salomé* de Wilde un narcissisme qui ne connote pas que le personnage, devenant ici presque une caricature de lui-même. S'y trouve également un « goût narcissique des mots et des rythmes⁴³ ». C'était, d'ailleurs, dans les œuvres précédemment évoquées associant Hérodiade/Salomé à l'art, la condition nécessaire à l'art pour se renouveler et

⁴¹ « Le Déclin du mensonge », « Plume, pinceaux, poison », « La critique est un art » et « La Vérité des masques ».

⁴² On peut néanmoins noter qu'à la même époque, Brunetière signalait comme décisive l'influence des œuvres sur les autres œuvres dans son article sur la « Critique » de la *Grande Encyclopédie*.

⁴³ Oscar Wilde et Aubrey Beardsley, *Salomé*, précédé de Pascal Aquien, *Préface*, *op. cit.*, p. 24.

s'épanouir : n'être que le reflet d'elle-même. Wilde, dans sa pièce, réalise à sa manière cet épanouissement.

Enfin, si le personnage de la vierge Salomé est assassiné à la fin de la tragédie, la *Salomé* de Wilde ne s'ouvre pas moins à une infinité de retentissements internes mais aussi externes. Le 9 décembre 1905, Richard Strauss, qui avait lu *Salomé* dans une traduction allemande de 1901⁴⁴, fait de cette pièce vivement attaquée⁴⁵ un opéra qui, en dépit des réactions de la censure, connaîtra à partir de 1906 un succès sans interruptions.

Venons-en à présent à un court récit de Marcel Schwob, qui avec Pierre Louÿs fut l'un des amis auxquels Wilde s'adressa pour corriger les épreuves de sa pièce. Dans *L'Insensible*⁴⁶, l'un des onze contes contenus dans *Le Livre de Monelle*, Salomé apparaît indirectement comme l'emblème de l'esthétique de la terreur théorisée par cet auteur. Il paraît donc nécessaire de faire un détour par la poétique des effets d'Edgar Allan Poe dont l'influence fut déterminante chez le jeune Mallarmé⁴⁷. Mallarmé a notamment compris la portée de l'intuition de Poe selon laquelle « la première de toutes les considérations, c'est celle d'un effet à produire⁴⁸ », comme le fait qu'il faille « rendre l'œuvre *universellement* appréciable⁴⁹ », que « le Beau est le seul domaine légitime de la poésie⁵⁰ » et que la Beauté n'est pas une qualité « mais une impression⁵¹ ». Tout se passe comme si Schwob, qui était dans le cercle des amitiés de Mallarmé, avait décliné à sa manière cette poétique des effets.

Avant de découvrir la figure d'Hérodiade/Salomé infusant ce conte, considérons alors le point de vue esthétique de Schwob qui convoque aussi la thématique du miroir et du double, qui tient lieu de fil rouge pour notre analyse. Une théorie esthétique assez obscure est développée par cet écrivain proche du mouvement symboliste dans sa

⁴⁴ *Salomé*. Strauss, Opéra National de Paris, 2009, p. 16.

⁴⁵ Comme l'explique P. Aquien, *Salomé* aurait dû être créée au Palace Theater de Londres par Sarah Bernhardt mais fut interdite par la censure anglaise sous le faux prétexte qu'une ordonnance interdisait de mettre en scène des personnages bibliques. Ainsi, la première représentation française eut lieu le 11 février 1896 au théâtre de l'Œuvre de Paris, tandis que la première représentation anglaise n'eut lieu qu'en mai 1905. Dans Oscar Wilde et Aubrey Beardsley, *Salomé*, précédé de Pascal Aquien, *Préface*, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁶ Première publication : « Le miroir de sang », *L'Écho de Paris*, 22 avril 1893.

⁴⁷ Mallarmé avoue avoir « appris l'anglais simplement pour mieux lire Poe » (Lettre à Paul Verlaine du 16 novembre 1885) Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 788.

⁴⁸ Edgar Allan Poe, *Les Poèmes. La Genèse d'un poème*, traduit par Stéphane Mallarmé et Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, coll. « NRF-Poésie », 1982, p. 165. Mallarmé reprendra cette poétique, qu'il reformule ainsi : « *Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit* », Lettre à Henri Cazalis du 30 octobre 1864 dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 663.

⁴⁹ Edgar Allan Poe, *Les Poèmes. La Genèse d'un poème*, *op. cit.*, p. 168.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

préface à *Cœur double*⁵² ; elle est construite autour de la notion de « terreur » et met en relation la nature humaine avec ce que Schwob considère être le but de l'art. Avant de se prononcer en faveur d'un art nouveau, qui puisse prendre le contrepied notamment des tendances naturalistes du XIX^e siècle, Schwob s'attarde sur l'idée que « le cœur de l'homme est double⁵³ ». La vie intérieure se partagerait entre des pulsions d'égoïsme et de charité : ces deux pôles sont les extrêmes entre lesquels bascule l'âme humaine de manière instable. Ainsi, la terreur coïncide, selon Schwob, avec le sentiment égoïste qui conduit l'individu à craindre pour lui-même, tandis qu'un sentiment charitable commence lorsqu'un homme s'identifie dans un autre homme et tente de comprendre la « misère » et la « crainte » en dehors de lui-même. Le passage d'un sentiment à l'autre est lent et difficile et se trouve au centre de la plupart des contes de Schwob, apparaissant en général sous la métaphore d'un voyage.

La préface dénonce alors ce que Schwob considère comme la principale erreur des écrivains modernes : « prendre la science et ses développements pour modèle⁵⁴ ». L'auteur condamne ce qui en littérature relève d'une méthode scientifique visant, par le truchement d'analyses psychologiques ou physiologiques, à produire des synthèses et des généralisations quand, par ailleurs, « personne ne sa[it] en faire⁵⁵ ». Il taxe la démarche naturaliste de stérile illusion, lui préférant « le contingent, le discontinu, la "généralité intensive"⁵⁶ ». C'est dans ce sens qu'il faut comprendre la faveur qu'il accorde au conte, comme forme d'écriture « brève, elliptique, fragmentaire, susceptible de rendre compte du mystère de la vie⁵⁷ », supplantant le poème en prose alors en pleine expansion, notamment dans les milieux symbolistes.

Le Livre de Monelle incluant *L'Insensible* s'appuie comme *Cœur double* sur les conceptions existentielle et esthétique que nous avons évoquées. Il se construit autour de trois parties. Salomé apparaît dans la deuxième comme l'une des onze sœurs et avatars de Monelle, à chacune desquelles est consacré un conte. Salomé apparaît dans *L'Insensible* sous le nom de Morgane. Si, comme l'observe Gaetano Vicari, dans l'œuvre de Schwob, le nom est souvent absent ou double, symbolique ou

⁵² Paris, mai 1891.

⁵³ Marcel Schwob, « Préface » à *Coeur double*, dans Marcel Schwob, *Cœur double. Le livre de Monelle*, édition présentée et annotée par Jean-Pierre Bertrand, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁴ Jean-Pierre Bertrand, « Présentation », dans *Cœur double. Le livre de Monelle*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2008, p. VII-L., p. XXIV.

⁵⁵ Marcel Schwob, « Préface » à *Coeur double*, dans Marcel Schwob, *Cœur double. Le livre de Monelle*, édition présentée et annotée par Jean-Pierre Bertrand, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁶ Jean-Pierre Bertrand, « Présentation », *op. cit.*, p. XXV.

⁵⁷ *Ibid.*, p. XXXVI.

anagrammatique et s'il n'y a souvent pas de correspondance entre le personnage et son nom⁵⁸, le nom de Morgane, quant à lui, renvoie à un imaginaire et un univers de magie⁵⁹ qui d'après Schwob est souvent le signe du côté obscur du cœur humain⁶⁰, auquel fait allusion également le miroir de Blanche-Neige que cette Morgane « avait lu dans les livres ». En outre, ce nom contient, par son étymologie⁶¹ dérivant du verbe argotique « morganer » signifiant « mordre⁶² », l'idée que Morgane est au fond « une fameuse prostituée et une terrible égorgée d'hommes⁶³ », comme on finit par le découvrir à la fin du conte.

La princesse Morgane, froide et solitaire, vivant parmi les fleurs et les miroirs, fait naturellement penser à l'Hérodiade de Mallarmé mais rappelle aussi au des Esseintes d'Huysmans, renforçant l'image d'une esthétisation de la vie et le lointain héritage baudelairien. Elle part, en effet, un jour à la recherche du miroir « vrai » dans lequel elle pourrait voir son image réelle, qu'elle n'a encore jamais vue. Elle finit par avoir accès à sa véritable nature en regardant son image réfléchi par un plat rempli du sang de Jean Baptiste. Et le narrateur d'espérer que « personne ne sa[che] ce que la princesse Morgane vit dans le miroir de sang » car, depuis lors, elle devint une féroce meurtrière. Le miroir a révélé à Morgane sa vraie nature ; elle l'accepte en devenant une prostituée et une mangeuse d'hommes — ce qui est à entendre ici au sens bien littéral. D'icône esthétisante, elle se transforme en catin sanguinaire.

Le miroir, dont on relève douze occurrences dans le bref récit de *L'Insensible*, apparaît ainsi comme le thème nodal de ce conte. En outre, même s'il s'agit un objet qui obsédait Schwob et d'un thème caractéristique de sa poétique, il suggère dans ce récit une intertextualité avec l'œuvre de Mallarmé qu'il nous paraît important de souligner. Si chez Mallarmé « la vierge éprise de son identité découvre en somme que l'altérité n'est pas hors d'elle mais en elle⁶⁴ » et qu'elle relève à la fois du côté dramaturgique et

⁵⁸ Gaetano Vincenzo Vicari, *Marcel Schwob. Dissimulazioni e dualismi*, Catania, Prova d'autore, coll. « Confronti », 2002, p. 67.

⁵⁹ La fée Morgane est un personnage du cycle arthurien dans lequel elle est la demi-sœur magicienne du roi Arthur.

⁶⁰ Gaetano Vincenzo Vicari, *Marcel Schwob, op. cit.*, p. 74.

⁶¹ Comme le remarque G. Vicari, Schwob, éclectique et cosmopolite, est fasciné par la curiosité des codes linguistiques et en 1889 il compose un essai, inachevé mais cohérent, *Étude sur l'argot français*, voir *Ibid.*, p. 71.

⁶² Lorédan Larchey, *Les Excentricités du langage. Cinquième édition, toute nouvelle*, Paris, E. Dentu, 1865.

⁶³ Marcel Schwob, « L'insensible », dans Marcel Schwob, *Cœur double. Le livre de Monelle*, édition présentée et annotée par Jean-Pierre Bertrand, *op. cit.*, p. 302.

⁶⁴ Bertrand Marchal, *Salomé, op. cit.*, p. 48.

du côté purement poétique d'*Hérodiade*, la dualité thématifiée dans *L'Insensible* concerne elle aussi à la fois le sujet du récit et le texte. Le miroir montre à Morgane ce qu'elle est réellement et se trouve à l'origine d'une prise de conscience de la duplicité humaine, du moment qu'il provoque dans ce personnage le passage d'un *moi* à un *autre moi*. Mais une dualité touche également la poétique de Schwob et le texte, qui apparaît donc comme allusif de Morgane. En effet, *L'Insensible réfléchit* à la fois l'idéal artistique de cet auteur et le personnage de Morgane.

Dans la troisième partie du *Livre de Monelle*, la jeune fille déclare ne vouloir se consacrer qu'au jeu. Monelle et ses onze avatars « sont au monde dans une relation d'oubli et d'acceptation, d'abnégation et de fuite, ce qui leur offre à tout moment la possibilité de rêver⁶⁵ ». Monelle et ses sœurs, comme faisant partie d'un même objet signifiant, en tant que prostituées évoquent le non asservissement aux mœurs, en tant que figures d'un imaginaire nourri d'une riche intertextualité elles appartiennent à ce nouvel art qui s'inscrit dans la liberté. En effet, contrairement à d'autres romanciers « prétend[ant] avoir une méthode scientifique⁶⁶ », l'artiste doit, selon Schwob, « suppose[r] la liberté, regarde[r] le phénomène comme un tout, le fai[re] entrer dans sa composition avec ses causes rapprochées, le traite[r] come s'il était libre, libre lui-même dans sa manière de le considérer⁶⁷ ». La princesse voit dans le miroir quelque chose d'épouvantable mais dont le lecteur ignore la nature. Elle-même, d'ailleurs, se transforme mystérieusement en une créature terrifiante. Tout dans le conte contribue à transmettre un effet d'effroi dans une atmosphère étrange. Ainsi, le temps de la narration par exemple coïncide avec une période qui n'est pas bien définie : l'action se déroule parfois au présent mais on a néanmoins le sentiment que les personnages vivent dans le passé, dans un halo de légende et de surnaturel.

[...] Et plus loin est une montagne sauvage habitée par des bandits qui boivent l'eau-de-vie de blé en l'honneur de leurs divinités. Ils adorent des pierres vertes de forme étrange, et se prostituent les uns aux autres parmi des cercles de buissons enflammés. Morgane eut horreur d'eux.

Et plus loin est une cité souterraine d'hommes noirs qui ne sont visités par leurs dieux que pendant leur sommeil. Ils mangent les fibres du chanvre, et se couvrent le visage avec de la poudre de craie. Et ceux qui s'enivrent avec le chanvre pendant la nuit fendent le cou de ceux qui dorment, afin de les envoyer vers les divinités nocturnes. Morgane eut horreur d'eux.

Et plus loin s'étend le désert de sable gris, où les plantes et les pierres sont

⁶⁵ Jean-Pierre Bertrand, « Présentation », art. cit., p. XL.

⁶⁶ Marcel Schwob, *Cœur double. Le livre de Monelle*, édition présentée et annoté par Jean-Pierre Bertrand, *op. cit.*, p. 22.

⁶⁷ *Ibid.*

pareilles au sable. Et à l'entrée de ce désert Morgane trouva l'hôtellerie de l'anneau. [...] ⁶⁸

Le temps verbaux alternent ainsi entre un passé indéfini et un présent qui ne l'est pas davantage donnant l'effet d'une temporalité vague et mystérieuse. L'espace est absent, puisque les lieux restent imprécis et ne sont pas décrits. L'intrigue, enfin, reste énigmatique.

En somme, le conte, comme le miroir de Morgane, nous fait penser au but que se donnait Mallarmé, influencé par la poétique de Poe et qu'il souhaitait amener à la perfection dans *Hérodiade*⁶⁹ : « *Peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit*⁷⁰ ». Si Mallarmé a, en effet, poursuivi le travail du véritable initiateur de la poétique des effets, Schwob semble lui aussi à sa manière avoir été influencé par cette poétique. Hérodiade/Salomé nous apparaît comme un double de Morgane. Or, ce personnage suggestif qui n'est pas décrit n'est rien d'autre que l'agent d'un sentiment d'effroi et d'une atmosphère exotique, inquiétante et indéfinie.

Si le texte hermétique de Schwob a retenu l'intérêt de la critique et nécessité des études minutieuses, nous souhaitons prendre en exemple un texte poétique qui légitime d'une manière plus directe notre lecture de la figure d'Hérodiade/Salomé. Un poème de l'écrivain britannique Arthur Symons, poète appartenant au cercle de Mallarmé, est consacré à Salomé en 1899 : *The Dance of the Daughters of Herodias*⁷¹ propose une réécriture de la figure biblique, qui passe ici par une manière de diffraction de Salomé, qui se mue alors en une figuration d'une poésie à multiples facettes insaisissables au-delà de laquelle nul regard ne peut aller :

Why should you look beyond us? If you look
 Into the night, you will find nothing there:
 We also have gaze often at the stars.
 We, we alone among all beautiful things,
 We only are real: for the rest are dreams.
 Why will you follow after wondering dreams

⁶⁸ « L'Insensible », dans *Ibid.*, p. 301.

⁶⁹ Dans la correspondance de Stéphane Mallarmé on trouve : « Il me faudra encore trois ou quatre hivers pour achever cette œuvre mais j'aurai enfin ce que je rêve être un Poème – digne de Poe que les siens ne surpasseront pas », Lettre à Henri Cazalis du 28 avril 1866 dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 696.

⁷⁰ Stéphane Mallarmé, *Correspondance complète, 1862-1871 suivi de Lettres sur la poésie, 1872-1898 : avec des lettres inédites*, édition établie et annoté par Bertrand Marchal et préfacée par Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995, p. 206.

⁷¹ Arthur Symons, « The Dance of the Daughters of Herodias », 1899, annexe p. 254 sq.

When we await you? And you can but dream
Of us, and in our image fashion them⁷²!

Ce passage, loin d'être cryptique, n'a guère besoin d'être glosé. Il éclaircit, en revanche, la position faisant de Salomé le symbole d'un art qui serait la seule vérité et qui ne saurait être pénétré.

They dance, the daughters of Herodias,
Everywhere in the world, and I behold
Their rosy-petalled feet upon the air
Falling and falling in a cadence soft
As thoughts of beauty sleeping. Where they pass,
The wisdom which is wiser than things known,
The beauty which is fairer than things seen,
Dreams which are nearer to eternity
[...]
But they smile innocently, and dance on,
Having no thought but this unslumbering thought:
"Am I not beautiful? Shall I not be loved?"
Be patient, for they will not understand,
Not till the end of time will they put by
The weaving of slow steps about man's hearts.
They shall be beautiful, they shall be loved.
And though a man's head falls because of them
Whenever they have danced his soul asleep,
It is not well that they should suffer wrong;
For beauty is still beauty, though it slay⁷³

Ces vers délivrent un véritable hymne à la beauté — pour reprendre l'expression de Baudelaire — qu'Arthur Symons scelle, en cette fin de XIX^e siècle, en identifiant Salomé à la poésie moderne, voire à un monde de fiction qui ne peut pas, finalement, être dévoilé.

Il nous semble désormais pertinent, dans le prolongement de notre réflexion autour de la figure de Salomé, de nous demander dans quelle mesure Jean Baptiste peut endosser une fonction artistique et esthétique identique à celle-là et apparaître à son tour comme un mythe fin-de-siècle, symbole du renouvellement de l'art.

⁷² Pourquoi devriez-vous regarder au-delà de nous ? Si vous regardez dans la nuit, vous ne trouverez rien : / Nous avons aussi regardé souvent les étoiles. / Nous, nous sommes les seules parmi toutes les belles choses, / Nous seulement sommes réelles : le reste sont rêves. / Pourquoi suivrez vous après en cherchant des rêves / Quand nous vous attendons ? Et vous pouvez seulement nous Rêver, et les fabriquer à notre image ! »

⁷³ Elles dansent, les filles d'Hérodiades, / N'importe où dans le monde, et je vois / Leur pieds pétales de rose sur l'air / Chute et tombe dans une douce cadence / Couverts de beauté et somnolant. Là où elles passent, / La sagesse qui est plus sage des choses connues, / La beauté qui est plus claire des choses vues, / Rêves qui sont plus proches de l'éternité [...] Mais elles sourient innocemment, et dansent, / N'ayant pas de pensée mais cette pensée sans sommeil : / « Suis-je pas belle ? Serai-je pas aimée ? » / Soyez patients, car elles ne comprennent pas, / Pas avant la fin du temps elles ne passeront par / Le tissage des pas lents sur les cœurs des hommes. / Elles seront belles, elles seront aimées. / Et si le tête d'un homme tombe à cause d'elles / Chaque fois qu'elles ont dansé son âme endormie, / Il n'est pas bien qu'elles doivent souffrir injustement ; / Car la beauté est toujours la beauté, quoiqu'elle tue [...] ».

Cette perspective permet, en premier lieu, d'éclaircir la fin énigmatique d'un conte de Charles-Henri Hirsch, « La fin de Salomé⁷⁴ », paru dans *Les Disparates* en 1905.

Avant de pousser la lame, elle eut encore la force de hausser jusqu'à ses yeux le miroir, afin qu'il renfermât l'énigme de sa vie entre deux sourires⁷⁵.

Ainsi, d'une certaine manière, Salomé apporte, à l'aube du XX^e siècle, une image métaphorique et extrêmement pénétrante de la notion d'autotélisme.

La métaphore du miroir nous apparaît comme un motif récurrent dans l'étude de nos textes aisément associable à l'idée d'autotélisme poétique et littéraire, tel que Mallarmé l'a rêvé. Salomé et Jean Baptiste se donnent ainsi la réplique pour paraître comme l'avert et le revers de ce miroir qui ne renvoie qu'à une seule réalité : celle de l'art.

L'artiste décapité

Nous l'avons vu, cette figure est particulièrement propice à l'identification des auteurs, peintres ou écrivains, qui la représentent. Le sentiment d'une affinité de l'artiste, au sens large du terme, à l'encontre de cette figure à la fois familière et énigmatique, se manifeste dans la culture occidentale comme un leitmotiv. Il n'en demeure pas moins qu'au XIX^e siècle cette identification s'impose. Elle se charge, en outre, de significations nouvelles et souvent plus complexes lorsque, dans de nombreuses représentations, l'artiste qui s'identifie à la figure du précurseur cherche à se confronter à Hérodiade/Salomé. Nous distinguerons ainsi les cas où l'artiste intériorise la figure du prophète décollé se confrontant à une Salomé figure de la femme fatale et meurtrière, des cas où l'artiste développe une empathie à l'égard de Jean Baptiste mais se trouve confronté à une Salomé moins Femme qu'allégorie de l'œuvre d'art, alors perçue comme virtuellement stérilisante, castratrice.

En 1896, le chapitre préliminaire « Vision » d'une œuvre en vers de Josef von Lauff, *Herodias*⁷⁶, est emblématique de ce phénomène d'allégorisation, seule condition possible à l'autonomisation complète du mythe à l'égard de ses origines bibliques et de sa portée religieuse. Lauff met en effet en scène un homme qui se trouve subitement

⁷⁴ Charles-Henri Hirsch, « La fin de Salomé », 1906, annexe p. 155 sq.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Josef von Lauff, *Herodias*, 1896, annexe p. 215 sq.

pris d'une hallucination, que l'on pressent être un moment de grâce divine — ou de grâce poétique si l'on reprend le glissement, que nous avons rappelé, de la foi religieuse vers la foi esthétique —, où lui apparaissent Jean Baptiste et Assuérus. Le protagoniste fait alors le récit de ce qu'il a aperçu en songes, se muant en une manière de prophète des temps modernes, poète inspiré par la lumière divine quelques « deux mille ans » après que les événements eurent lieu. S'inscrivant dans la tradition romantique du poète comme mage que Paul Bénichou a étudiée et prolongeant la figure du poète rimbaldien⁷⁷, Lauff consacre cette posture dans ce chapitre liminaire où se dessine l'image d'un poète *autonome* dans la mesure où la *grâce* de Salomé lui permet d'accéder à la création poétique.

Cette perception de Salomé ne recoupe cependant pas un trait troublant que l'on retrouve dans la plupart des œuvres de notre corpus. Georges Didi-Hubermann développe en effet dans *La Peinture incarnée* une réflexion sur l'art à partir du *Chef-d'œuvre inconnu* ; il y évoque une folie propre au XIX^e siècle, qu'il décrit, reprenant les mots de Legrand du Saulle (1875), comme la « folie du doute⁷⁸ » : à savoir « une sorte de délire actif, expansif, sans rapport aucun avec le délire des persécutions et avec le délire de la mélancolie, [qui] a été considérée à tort comme faisant partie tantôt de l'hypocondrie et tantôt de l'hystérie⁷⁹ ». Si, en effet, comme nous l'avons vu dans notre partie introductive, le XIX^e siècle connaît une crise qui est en même temps une crise du sujet et une crise des représentations, le rapport de l'artiste à sa création est affecté par les angoisses propres de son époque.

Il n'est pas étonnant qu'une figure évocatrice de la séparation — de l'Ancien du Nouveau Testament comme de la tête du corps — devienne avec Salomé l'emblème de cette crise des représentations et soit en rapport avec l'ère du *doute*. Nous soulignons ce mot qui a une certaine importance : il évoque en effet l'idée du choix, de la séparation et soulève une réflexion. La notion de création est strictement liée à l'idée d'une séparation qui ordonne. L'exemple le plus éclairant de cela se trouve dans la Genèse. Si le Dieu Créateur du début de la Bible donne un ordre à la matière informe et procède par séparations⁸⁰, l'artiste créateur se mesure lui-aussi à l'ordonnement de la matière

⁷⁷ Voir Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, coll. « La bibliothèque des idées », 1988.

⁷⁸ Georges Didi-Hubermann, *La Peinture incarnée...*, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Gen. I : « [...] La terre était informe et vide : il y avait des ténèbres à la surface de l'abîme, et l'esprit de Dieu se mouvait au-dessus des eaux. Dieu dit : Que la lumière soit ! Et la lumière fut. Dieu vit que la

à laquelle il donne une forme. D'ailleurs, dans une époque touchée également par une crise religieuse, comme le fut le XIX^e siècle, cette comparaison entre Créateur et créateur n'apparaît pas comme insolite. On peut cependant objecter qu'une démarche artistique cherchant à reproduire la réalité ne peut qu'occasionner l'inassouvissement, voire l'échec et le désespoir, vu le conflit incontournable entre les limites de la matière et la complexité du réel. Ce conflit est alors l'une des explications d'une part de l'angoisse que ressent l'artiste qui, en se mettant à la recherche d'une transcendance par l'art, a choppe à ses bornes et d'autre part du rapprochement avec le prophète condamné à mort. Il ne paraît pas congruent, toutefois, de tenter de définir d'une manière précise et fortement simpliste le rapport de l'artiste à son travail, quand ce qui caractérise ce rapport tient notamment dans la recherche d'un achèvement ontologiquement impossible. Si Jean Baptiste et Salomé finissent parfois par incarner les hantises de la fin du XIX^e siècle relatives à l'art, cela s'explique comme la conséquence d'une pluralité de facteurs hétérogènes qui ont participé à cela de manière conjointe et concomitante. Plutôt que de nous attarder sur ces causes, nous nous proposons de discerner dans notre corpus et dans le cadre d'une réflexion sur l'esthétique, les exemples d'identification de l'artiste au prophète décollé.

L'idée d'une précarité symbolisée par Salomé n'est pas toujours le fait de la seule misogynie fin-de-siècle ou de l'angoisse de la création. La guerre, par exemple, peut être un élément d'explication ; Théodore de Banville y fait d'ailleurs allusion lorsqu'il contemple le tableau d'Henri Regnault, *Salomé*, exposé aux palais des Beaux Arts deux ans après sa réalisation en 1870 :

Il faut qu'elle tienne ce bassin et ce kandjar ; et à peine elle sait pourquoi, mais il le savait, lui, le peintre, quand il peignait cette transparente allégorie de sa destinée⁸¹ !

Banville écrit son article un an après la mort du peintre, tué à l'âge de vingt-sept ans pendant le conflit prussien. Son point de vue souligne une fois encore combien il est fréquent de voir en Jean Baptiste une projection du créateur d'une *Salomé*. Il s'explique

lumière était bonne ; et Dieu sépara la lumière d'avec les ténèbres. Dieu appela la lumière jour, et il appela les ténèbres nuit. Ainsi, il y eut un soir, et il y eut un matin : ce fut le premier jour. Dieu dit : Qu'il y ait une étendue entre les eaux, et qu'elle sépare les eaux d'avec les eaux. Et Dieu fit l'étendue, et il sépara les eaux qui sont au-dessous de l'étendue d'avec les eaux qui sont au-dessus de l'étendue. Et cela fut ainsi. Dieu appela l'étendue ciel. Ainsi, il y eut un soir, et il y eut un matin : ce fut le second jour. [...] ».

⁸¹ Théodore de Banville, « Henri Regnault. Exposition de son œuvre aux Beaux-Arts », *Le National*, quatrième année, n° 1.146, 29 mars 1872, p. 2.

toutefois également à l'aune de la défaite française, ou à la limite de l'horizon misogyne de cet écrivain, et non comme l'expression d'une angoisse déchainée par la révolution esthétique contemporaine. C'est bien l'expression, par le truchement de la figure de Jean Baptiste, de cette crise qui nous intéresse ici.

En bref, cette révolution ou cette crise, voire ce processus d'autonomisation sur lequel nous nous sommes déjà attardée, produit également un affranchissement de l'art et de l'artiste. Ce dernier se retrouve lui aussi libre de s'exprimer en dehors des tutelles institutionnelles, responsable de sa création jusqu'au dernier coup de pinceau, s'il en est un⁸². Il se met à la recherche d'un art nouveau qui permette l'accès à un au-delà de la peinture ou de l'écriture. Quelques lignes de Jean Lorrain extraites d'un article paru le 11 février 1896 dans *Le Journal*, « Salomé et ses poètes⁸³ », sont à ce propos tout à fait éclairantes :

[...] tête de prophète, tête de poète, cerveaux lourds de conceptions et de pensées, l'un est le Précurseur d'un Dieu, l'autre est un demi-dieu, un rapsode, un aède : tous deux ont le souffle de l'au-delà⁸⁴...

Jean Baptiste comme le poète vivent avec le « souffle de l'au-delà » mais, précisons-le, tous deux y sont également condamnés. Il nous paraît alors judicieux de nous interroger sur la chute que l'on pressent à cette époque comme une fatalité investissant l'artiste ou le poète.

Un exemple emblématique à ce propos nous est apporté par le roman en trois volumes de Paul Heyse, *Merlin*⁸⁵, paru en 1892. Heyse cherche, en effet, dans l'écriture de ce qui s'avèrera être son dernier roman à s'opposer à l'esthétique naturaliste telle qu'elle se répand en Allemagne à la fin du XIX^e siècle — à la suite de la littérature française, russe et norvégienne — en défendant un idéalisme probablement hérité de Schopenhauer. Le héros de *Merlin*, Georg Falkner, peut aisément être lu comme un *alter ego* de l'auteur qui s'efforce de défendre une certaine idée de la création et de l'art. Après avoir obtenu un doctorat de droit, Falkner décide de se consacrer à l'écriture de pièces dramatiques. Toutefois, alors qu'il vit en toute quiétude dans une ville allemande de taille moyenne, il se rend à Berlin pour voir l'une de ses pièces montées et se laisse

⁸² Frenhofer, Coriolis et Claude Lantier, par exemple, n'achèveront jamais le chef-d'œuvre qu'ils aspirent à créer.

⁸³ Jean Lorrain, « Salomé et ses poètes », 1896, annexe p. 66 *sq.*

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ Paul Heyse, *Merlin* (3 vol.), 1892, voir un extrait tiré du troisième tome de l'œuvre dans notre annexe, p. 208 *sq.*

séduire, le temps d'une nuit, par une actrice envoûteuse. Rongé de regrets, il rentre près à tout avouer à sa femme mais, enclin à une sorte de crise de folie consécutive au surmenage, il se retrouve placé dans un sanatorium. Il rêve alors une nuit qu'il se bat avec la séductrice rencontrée à Berlin, celle-là même qui a causé sa chute, puis pensant trancher la tête de la tentatrice, se tranche sa propre gorge.

Falkner reproche aux naturalistes de tourner le dos à la beauté et de faire le choix de la facilité en suivant une méthode soi-disant scientifique et objectiviste. Si *Merlin* retient particulièrement notre attention, c'est bien que cette œuvre se présente comme une longue et ample réflexion sur l'acte même de la création et sur le rapport que l'artiste doit entretenir avec le monde. Nous sont ainsi donnés à lire, à l'intérieur même du roman, des extraits de plusieurs pièces de théâtre que Falkner écrit. Celles-ci sont toutes d'inspiration historique et peinent à rencontrer le succès auprès du public. Sa pièce principale, largement reproduite dans le roman, s'intitule « Merlin » et reprend la légende arthurienne. Elle décrit l'histoire du sorcier qui, après fondé un foyer avec la fille du roi, succombe aux charmes d'une femme des bois, Vivianne, qui lui jette un sort. Se retrouve ainsi en abyme l'histoire même de Falkner, lequel recrée ce qui le condamnera plus tard. En d'autres termes, la femme est toujours celle par qui la perte de l'homme arrivera ; et si *Merlin* se termine non seulement sur un extrait d'une pièce de Falkner intitulée « Herodias » et qu'il meurt la tête coupée, c'est bien que le mythe a quelque chose d'anthropologique : l'homme, mais aussi l'artiste, ne sauraient y échapper. L'artiste est à appeler à se confronter à ce mythe, à vouloir l'écrire et à y renoncer. Comme l'écrit Baudelaire dans « *Le confiteor de l'artiste* », « L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu », soulignant par-là même la vanité de toute tentative qu'aurait un artiste, écrivain ou peintre, pour saisir et rendre la beauté. Herodias allégorise ici la beauté et décrit la trajectoire irrémédiablement asymptotique qui place la beauté en un horizon que n'atteindra jamais l'artiste.

Venons-en à deux textes poétiques, qui sont les seuls ouvrages italiens consacrés à la figure de Salomé dans la période que nous abordons. Il s'agit de deux sonnets⁸⁶ publiés en 1903 par Gabriele D'Annunzio, le principal représentant du décadentisme italien, dans lesquels le poète raconte qu'il finit par « tomber », à genoux, devant une Salomé illustrée dans une fresque.

⁸⁶ Gabriele D'Annunzio, sonnets III et IV, 1903, annexe p. 331.

Dans le second livre des *Laudi*, D'Annunzio recueille des odes d'inspiration nationale, des hymnes célébrant la mort ou la gloire de ceux qu'il considère comme des héros de l'art et de la pensée ainsi que les sonnets de la « *Città del silenzio* » où il évoque les chefs-d'œuvre de vingt-cinq villes italiennes. Parmi ceux-ci, les sonnets III et IV de la section consacrée à la ville de Prato ravivent dans la poésie la figure de Salomé peinte par Filippo Lippi (1406-1469) dans la fresque *Convito di Erode*, que le poète admire pour sa grâce païenne⁸⁷. La réalisation de cette fresque prit quatorze ans en raison de plusieurs scandales, comme celui de la relation que Lippi entretenait avec Lucrezia Buti, une religieuse qui posa comme modèle pour Salomé et qui eut avec le peintre deux enfants. D'Annunzio, qui connaissait ces histoires par le témoignage de Giorgio Vasari⁸⁸, suggère dans le sonnet IV un lien entre la danse de la jeune fille avec la vie voluptueuse du peintre mais aussi avec la fraîcheur et la vivacité des couleurs de sa peinture qu'il célèbre. Cette dimension évoquant la joie de vivre est toutefois contrebalancée par la mort de Jean Baptiste et l'accablement des convives — que ce soit dans l'histoire même relatée dans la Bible ou dans les choix chromatiques et tonals de la fresque ou bien encore dans la fixité de ces figures en opposition au dynamisme de Salomé — ainsi que de la douleur éprouvée par Lippi ayant connu dans sa vie la prison et la torture. Cette œuvre se fonde, en effet, sur un contraste. Si une image rappelant sa vie d'esclave en Afrique est estompée par la vision de l'homme endormi sur le sein de son amante :

Io ti vedea sopra la sabbia ardente
Schiavo in catene ; e ti vedea poi sazio
Dormir sul seno di Lucrezia Buti⁸⁹

elle fait aussi écho à des conflits touchant également le sujet et l'œuvre. Dès lors, il nous importe de considérer que, au-delà des allusions à la biographie et au tempérament de Lippi⁹⁰, D'Annunzio imprime également et de façon indirecte une perspective esthétique et réflexive. Ses sonnets décrivent son rapprochement du dôme de Prato. Parmi les œuvres d'art que ce monument comprend, de Donatello et

⁸⁷ Gabriele D'Annunzio, *Laudi del Cielo, del Mare, della Terra e degli Eroi*, Libro Secondo - Elettra, *op. cit.*, p. 341-346.

⁸⁸ Voir Giorgio Vasari, *Sept vies d'artistes plus celle de l'auteur*, Paris, Gallimard, 1929.

⁸⁹ « Je te voyais sur le sable ardent, esclave enchaîné ; et je te voyais ensuite repu dormir sur le sein de Lucrezia Buti » (notre traduction). Gabriele D'Annunzio, *Laudi del Cielo, del Mare, della Terra e degli Eroi*, Libro Secondo - Elettra, *op. cit.*, p. 344.

⁹⁰ Voir le témoignage de Giorgio Vasari rapporté dans le commentaire d'Enzo Palmieri dans Gabriele D'Annunzio, *Laudi del Cielo, del Mare, della Terra e degli Eroi*, Libro Secondo - Elettra, *op. cit.*, p. 344.

Michelozzo⁹¹ ou d'Agnolo Gaddi, et que D'Annunzio mentionne, le poète choisit de célébrer la fresque de Lippi. L'admiration de D'Annunzio ne va pas, comme il le dit, à la relique de la Vierge Marie ni aux fresques de Gaddi qui en représentent l'histoire mais à la perfection de la peinture au sujet profane de Lippi. Or, si ce choix s'explique par le fait que D'Annunzio est davantage inspiré par la beauté de l'art que du sacré, il nous importe de remarquer que son inspiration s'alimente ensuite de la duplicité essentielle de l'œuvre de Lippi. En outre, une duplicité se reflète dans l'esprit du poète admirateur troublé cette œuvre. Devant celle-ci le poète s'effondre soudainement : « *E caddi in ginocchio dinanzi a Salomé*⁹² ». Il faut alors se demander quelle peut être la cause de cette chute subite qui fait penser à une identification du poète avec le saint décapité, puisqu'il tombe devant l'œuvre d'art comme, littéralement, le précurseur s'affaisse devant Salomé. Dans cette chute, le poète décadent italien mime aussi une sensation d'extase, signe d'une dévotion devant un art — celui de la Renaissance italienne — ressenti par cet auteur moderne comme à jamais révolu. À ce propos, il nous paraît pertinent de comparer la réaction d'un contemporain français Jean Lorrain, moins illustre dans l'histoire littéraire que D'Annunzio, devant un tableau datant également de la Renaissance italienne. Il est, en effet, l'auteur d'un court récit, « Réclamation posthume⁹³ », paru dans *Sensations et souvenirs*⁹⁴ en 1895, soit un an après la publication des deux sonnets italiens. Ce conte laisse effectivement entrevoir le souvenir, comme le suggère le titre du recueil, de la pièce de Wilde, notamment par sa dédicace, mais aussi celui du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac. Il nous intéresse moins comme exemple de littérature fantastique fin-de-siècle que comme la manifestation des soucis et des réflexions esthétiques de toute une génération. La dimension fantastique du récit et son côté affolant invitent, certes, à corréler le sentiment d'angoisse à l'expérience esthétique mais ne viennent qu'en complément de la trame narrativo-diégétique de ce récit.

Lorrain commence, en effet, son conte par une série de questions posées par un invité du narrateur — qui partage de nombreuses similitudes avec l'auteur

⁹¹ Réalisateurs de la chaire du dôme de Prato entre 1428 et 1438.

⁹² « Et je tombai à genoux devant Salomé » (notre traduction). Voir le commentaire de Enzo Palmieri, dans Gabriele D'Annunzio, *Laudi del Cielo, del Mare, della Terra e degli Eroi*, Libro Secondo - Elettra, Bologna, Zanichelli, 1944, p. 342.

⁹³ Jean Lorrain, « Réclamation posthume », 1895, annexe p. 53 sq.

⁹⁴ « Réclamation posthume » figure dans ce recueil, publié par Charpentier en 1895, comme l'un des « Contes d'un buveur d'éther ».

lui-même⁹⁵ —Romer, lequel observe avec étonnement un plâtre coloré d'une tête de femme exposée dans le logement. On découvre ainsi que cet objet morbide vient d'un « simple surmoulage du Louvre décapité pour la circonstance ». Le narrateur précise qu'au départ c'était « la fameuse *Femme inconnue* de Donatello » et que la décollation ainsi que « le barbare coloriage de ce plâtre » ne sont que le résultat de « l'emploi maladroit d'une journée de paresse ». À l'écoute de ce récit, Romer passe soudainement de l'admiration au mépris : « Ah çà, vous avez donc toutes les perversités et toutes les audaces ? voilà que vous mutilez les chefs-d'œuvre maintenant ! », accusant le narrateur fort contrit de passer pour un criminel et un bourreau :

Vous avez tout bonnement commis envers Donatello un crime de lèse-pensée et une profanation. C'est son rêve que vous avez décapité en faisant de son buste une tête de martyr [...].

L'anecdote est d'autant plus signifiante que *La Femme inconnue* est doublement inconnue car elle n'existe pas⁹⁶. Donatello prend donc ici les traits de l'artiste idéal et dégage une image altière de l'artiste qui se distingue des contemporains que Romer désigne comme des « modernes dénués du don de vision et de foi ». Ce « visionnaire » finissant par prendre congé, le narrateur exprime alors son soulagement à la pensée que tous les sculpteurs de sa connaissance sont, en revanche, « plus préoccupés de sensations que de songes » sans quoi « l'École des beaux-arts [ressemblerait à] une succursale de chez Charcot ». C'est toutefois à cet instant précis qu'il est saisi de visions affreuses. Il ressent tout d'abord la sensation oppressante et insupportable de n'être plus tout seul, l'empêchant d'écrire comme de respirer, puis voit apparaître subitement un pied nu qui l'effraie tout autant que sa beauté peut le séduire :

[...] et ce pied vivait, brillant aux orteils par la nacre des ongles un peu rose au talon et d'un grain de peau si uni et si pâle qu'on eût dit un précieux objet d'art, un albâtre ou un jade posé sur le tapis.
Oh! la cambrure de ce pied ! la transparence de ses chairs ! La soie verte de la portière le coupait juste au-dessus de la cheville, cheville si délicate qu'elle ne pouvait appartenir qu'à une femme. Je me levai, précipité malgré moi vers l'adorable apparition, le pied n'y était plus.

⁹⁵ « On sait en effet que le décor décrit dans « Réclamation posthume » correspond à celui qu'avait conçu Lorrain lui-même dans son appartement de la rue de Courty ; une photographie d'époque (sur laquelle on remarque la fameuse tête coupée au-dessus du bassin rempli de lys) témoigne de cette recherche décrite par maints visiteurs » dans Jean-David Jumeau-Lafond, « Jean Lorrain et le corps sans tête : *la peur comme frisson esthétique* », *Le Frisson esthétique*, Juin-Juillet-Août 2006, n° 1, p. 51.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 51.

Cette vision lui revient une seconde fois — « deux pieds nus, cette fois » — jusqu'à ce que, au cœur de la nuit, un corps nu et bleuâtre de femme décapité apparaisse en s'érigeant sur le seuil et la tête de plâtre brillant étrangement et dardant un « regard d'autre tombe » sur le narrateur qui s'affaisse au sol, roulant sur le tapis.

L'intertextualité avec *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac est suggérée par le titre de l'œuvre attribuée à Donatello mais également par l'image de ce pied « vivant » qui suscite l'admiration du narrateur. On a l'impression, d'ailleurs, d'assister à une sorte de théâtralisation⁹⁷ de l'œuvre d'art, laquelle prend la forme, dans le cas présent, d'une statue — art le plus à même de donner l'illusion de la vie. Cette irruption de la sculpture n'est pas sans rappeler non plus le mythe de Pygmalion ; cette nouvelle couche intertextuelle ou culturelle souligne bien le lien qui unit un artiste à sa création et la perspective nécessairement réflexive de toute entreprise esthétique. Lorrain met ainsi en scène, par le geste « criminel » du protagoniste, la fin de l'art idéal représenté par Donatello, — quand bien même un art idéal n'existe pas, pas plus que n'existe la *Femme inconnue* —, et la tentative d'un artiste décadent, amant comme un des Esseintes des raretés et des bizarreries, soucieux de donner à la matière une vie supérieure qui n'ait rien à voir avec la reproduction plate du réel. Ainsi, d'une part, cette tentative apparaît comme infructueuse, et emblématique de l'accablement qui touche, par exemple, Frenhofer. Elle peut, de différentes façons, faire songer également aux échecs de Coriolis et Claude Lantier mais aussi à la chute de D'Annunzio devant le tableau. Par ailleurs, le texte de Lorrain présente aussi une sorte de solution à cet accablement généré par l'échec dans la recherche d'un art nouveau à l'époque moderne. Lorrain raconte au fond la réunification du corps et de la tête, cet objet si chargé de significations, hantise de nombre d'artistes à la fin du XIX^e siècle et objet privilégié d'exercices et d'entraînement pour le peintre.

Ces deux parties séparées finissent par se rejoindre dans le conte fantastique de Jean Lorrain. Autrement dit, la jonction n'est possible et envisageable que dans un univers ouvertement fictionnel ; l'artiste ne peut songer au replâtrage de l'esprit, ou de la tête, et du corps qu'en songe ou dans un monde fantastique qui, selon la définition qu'en donne Tzvetan Todorov, se caractérise précisément par la labilité des frontières qui séparent le réel de l'irréel⁹⁸.

⁹⁷ Le texte est saturé de références à des draps, des tissus et l'espace décrit fait penser à la scène d'un théâtre.

⁹⁸ Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1970, p. 11 *et sq.*

Enfin, ce qui nous intéresse plus particulièrement est de montrer comment Salomé, qui dans le conte de Lorrain apparaît comme en filigrane⁹⁹, et Jean Baptiste incarnent les hantises esthétiques de cette époque de crise, auxquelles du reste chaque auteur réagit différemment. Ainsi, la figure de Jean Baptiste attire, à cette époque, l'intérêt des artistes, peintres et écrivains, pour des raisons comparables à celles qui expliquent l'attrait exercé dans la même période par la figure de Pierrot¹⁰⁰. Le prophète décollé et le mime sont deux figures emblématiques de l'incapacité et de la paralysie expressive.

...

Songer à Salomé et à Jean Baptiste comme à deux figurations de l'art et de l'artiste revient pour les interprètes fin-de-siècle de ce mythe surtout à exprimer les défaillances et les doutes saisissant le créateur dans une période où l'existence d'un Dieu Créateur dans une dimension transcendante n'est plus une certitude ; c'est aussi inscrire le mythe de Salomé dans une réflexion sur la crise des représentations qui s'engage à cette époque. Cette perspective n'a, d'ailleurs, été envisagée qu'à une époque contemporaine. Mallarmé a connu ces deux expériences : à la découverte du Néant a succédé celle du Beau¹⁰¹. Il apparaît ainsi comme le premier à avoir plongé dans une réflexion purement esthétique dont la figure d'Hérodiade apparaît dans son drame poétique comme l'emblème.

À partir de Hegel et à la suite de Feuerbach, Schopenhauer et Hartmann, une sorte de révolution copernicienne du religieux fondée sur une intériorisation du divin amène la religion à devenir plus une interrogation ou une pensée qu'un dogme ou une institution. Les générations qui traversent le XIX^e siècle sont des générations en quelques sortes orphelines de Dieu, héritières de l'incrédulité du XVIII^e siècle, dans la mesure où, d'une part, émerge un retour du religieux — ce mot renvoyant au sentiment plus qu'à la religion en elle-même —, et que d'autre part des artistes et des écrivains, sans chercher

⁹⁹ Par la dédicace à Wilde et le baiser à la tête coupée dans le sonnet du même Lorrain qui précède le conte.

¹⁰⁰ Nous avons déjà évoqué ce rapprochement précédemment ; voir p. 161-166 du présent volume.

¹⁰¹ Stéphane Mallarmé, Lettre à Henri Cazalis de juillet 1866 : « [...] En vérité, je voyage, mais dans des pays inconnus et si, pour fuir la réalité torride, je me plais à évoquer des images froides, je te dirai que je suis depuis un mois dans les plus purs glaciers de l'Esthétique — qu'après avoir trouvé le Néant, j'ai trouvé le Beau, — et que tu ne peux pas t'imaginer dans quelles altitudes lucides je m'aventure », dans Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, 1, *op. cit.*, p. 220-221.

à retrouver la foi, se mesurent avec un désir, souvent frustré, de croyance. Dans une période de crise comme celle que nous étudions, ce qui pendant des âges plus organiques semblait naturel se dissout. Aussi la foi au XIX^e siècle se trouve-t-elle marquée par le doute.

L'art est affecté par cette même crise générale. Moins clairvoyants que Mallarmé, d'autres auteurs ont choisi notre sujet biblique exprimant, plus explicitement que ne le font d'autres mythes, l'angoisse devant la quête d'une beauté nouvelle de l'art, alors que celui-ci se reconnaît comme fiction, impliquant pour naître un regard réflexif et une séparation.

Dans son analyse de l'*Hérodiade* de Flaubert, Gisèle Séginger écrit :

La parole de Iaokanaan échappe à la compréhension rationnelle non parce qu'un artiste artisan se serait acharné à mettre en place des dispositifs d'infinimentisation du sens (comme Flaubert le fait dans ses textes), mais parce qu'elle appartient encore aux temps mythiques où la parole humaine pouvait rendre compte du Verbe divin. Hérodiade permet à Flaubert d'imaginer ce que pouvait être ce dont il déplore la perte en son temps. À Iaokanaan le Verbe tout-puissant, la parole au pouvoir effectif ! À l'artiste artisan la reconquête difficile du langage sur ses usages aliénants, sur les discours et, malgré la lutte, la certitude qu'il ne peut plus y avoir de Verbe¹⁰² !

Par ailleurs, la lutte et les défaillances de Flaubert, nouveau Jean Baptiste, sont l'angoisse d'une époque qui a perdu l'Absolu et d'une génération d'écrivains et d'artistes à l'encontre de l'art, chacun réagissant à l'inquiétude de manière différente et personnelle.

Prenons, pour conclure, un ultime exemple avec deux tableaux d'Edvard Munch : *Salomé* (1894-1898) et *Salomé (Eva Mudocci portrait)* (1903).



Edvard Munch, *Salomé. Paraphrase*, 1894-1898, aquarelle, 33 x 46 cm, Munch Museum, Oslo



Edvard Munch, *Salomé (Eva Mudocci portrait)*, 1903, lithographie, 40,5 x 30,5 cm

¹⁰² Gisèle Séginger, *Flaubert, une éthique de l'art pur*, op. cit., p. 141.

Si le premier montre notamment l'inquiétude que la figure castratrice de Salomé, ou que la femme en général, procure au peintre, le titre du double portrait de 1903 est plus explicite : Salomé est ici Evangeline Muddock, la violoniste avec qui Munch entretint une histoire amoureuse à cette même époque. Une tête décollée, vraisemblablement celle du peintre est représentée dans ce tableau à la place où la violoniste devait poser son violon. Munch, lui, se fait simple instrument de l'art.

2.1.2 La lune et le soleil couchant

Nous jugeons utile d'introduire cette partie postulant un lien entre la lune et Salomé et Jean Baptiste et le soleil, par une double digression : l'une érudite, et l'autre de critique littéraire sur une œuvre, *Salammô*, qui indirectement, fait partie de notre corpus puisqu'elle a influencé tout le mythe fin-de-siècle de Salomé.

Nombre de représentations rapprochant symboliquement Salomé de la lune et Jean Baptiste du soleil, et notamment du soleil couchant, doivent être comprises en tenant compte de la diffusion de façon concomitante et parallèle, d'un savoir érudit relatif à la mythologie comparée naissante, d'une part, et d'autre part, de la naissance et de la diffusion du mythe de Salomé et de la manière dont il a influencé l'imagination et la création littéraire. Laisser de côté cet horizon culturel nous empêcherait de comprendre les révolutions que le soleil et la lune ont accomplies dans l'espace du mythe de Salomé. Flaubert comme Mallarmé ne sont pas étrangers à ce discours et si *Salammô* nous apparaît comme la sœur aînée de Salomé, *Salammô* nous intéresse en outre dans la mesure où ce roman se présente comme une œuvre très significative pour ce qui concerne le traitement que l'art applique à la fonction symbolique que la mythologie comparée attribue pour la première fois au langage. Frank Paul Bowman a déjà montré que Flaubert s'approprie le savoir de son époque sur les symbolismes religieux pour les déconstruire et en faire un enjeu esthétique et littéraire¹⁰³ ; G. Séginger a également étudié dans ce sens l'écriture de Flaubert. Il s'agit donc pour nous d'observer la façon dont cet auteur a fait de *Salammô* et de *Mâtho* deux symboles littéraires de la lune et du soleil, et d'étudier par la suite cette association.

¹⁰³ Frank-Paul Bowman, « Flaubert et le syncrétisme religieux », *Revue d'histoire littéraire de la France*, octobre 1981, n° 4/5, p. 621-636.

La naissance de la mythologie comparée au XIX^e siècle

L'exégèse des mythes antiques connaît, à partir de la fin du XVIII^e siècle et au cours du XIX^e, un moment de renouveau qui aboutit à la naissance de la mythologie comparée, entendue comme une science positiviste et strictement liée à (mais on pourrait dire fondée sur) la linguistique comparée. Le débat concernant l'origine des mythes et des religions, alimenté par les recherches philologiques et la découverte de l'indoeuropéen est, en effet, très vif à cette époque et se trouve au centre d'échanges constats entre les éruditions allemande et française.

Le point commun et novateur de ces études réside dans l'idée que le cycle solaire est fondateur de toute mythologie. Mais, avant d'examiner un peu plus dans le détail les ouvrages critiques qui sont au centre de ce renouveau dans l'étude des mythes et des religions, nous souhaitons justifier ce qui n'est un détour qu'en apparence. D'un côté, en effet, il nous importe de considérer que le mythe solaire, aussi bien que le syncrétisme religieux, régnèrent sans conteste tout au long du XIX^e siècle. D'un autre côté, bien que ce système ait rencontré, en son temps, une certaine adhésion intellectuelle, il est depuis longtemps réfuté par les spécialistes. En effet, le débat sur l'origine solaire des mythes a rapidement été dépassé et oublié alors que la culture commune dans la période que nous avons retenue pour notre étude incluait presque nécessairement la connaissance de ces théories en vogue. Cela nous engage à en tenir compte. On pourra objecter que dans la création littéraire et artistique jouent, en fait, des structures de l'imaginaire préexistantes à toute culture ; cependant, plutôt que de tenter vainement de distinguer l'inné de l'acquis, nous pensons que porter notre attention sur celui-ci, parmi tous les facteurs jouant dans l'inspiration, s'impose pour comprendre les œuvres de Flaubert et de Mallarmé, fondatrices du mythe de Salomé, et aussi d'Apollinaire, qui fait allusion à l'histoire de Salomé et Jean Baptiste dans les *Trois histoires de châtiments divins*. En outre, le système d'interprétation des mythes antiques qui avait cours à cette époque devait être mieux perçu par les lecteurs contemporains des œuvres que ce n'est le cas aujourd'hui. En somme, il ne nous paraît pas tout à fait déplacé de parcourir rapidement¹⁰⁴ ce nouveau système bien qu'il soit un discours

¹⁰⁴ Pour cela nous nous appuyons sur nos notes prises lors des séminaires tenus par Bertrand Marchal à la Sorbonne et sur le chapitre « Les mythologies antiques au XIX^e siècle » dans Madeleine Boisson, *Apollinaire et les mythologies antiques*, Fasano, Saint-Genouph, Schena, Nizet, coll. « Pubblicazioni della Fondazione Ricciotto Canudo », 1989, p. 41-56.

savant. De façon générale, on peut reconstruire le discours autour de l'origine des mythes et des religions autour de trois moments fondamentaux commencés à la fin du XVIII^e siècle avant d'arriver à la fondation de la mythologie comparée comme discipline scientifique positiviste qu'on attribue à Max Müller, dans la moitié du XIX^e siècle.

Un premier moment coïncide avec des études animées d'une volonté de discrédit. C'est le cas, en particulier, de l'*Origine de tous les cultes* (1795) de Charles-François Dupuis et des *Ruines* (1791) de Volney. Dans son œuvre, Dupuis soutient que tous les mythes tirent leur origine d'une même source, qui correspond à la nature : Dieu est le soleil. Dès lors, toutes les mythologies seraient des variations fondées sur le zodiaque. L'argumentation de Dupuis, faible parce qu'elle mêle des données symboliques et des données historiques, vise ainsi à démontrer qu'Hercule serait un dieu solaire exactement comme le Christ. Son étude est, en effet, surtout animée par une volonté anticléricale et de discrédit des croyances chrétiennes. L'aspiration de l'ouvrage de Volney, *Les Ruines*, à cette même époque, est comparable à celle de Dupuis, aussi bien que le succès considérable qu'il eut. Volney cherchait aussi à démontrer que toutes les religions et toutes les mythologies sont, en tant que chimères, le grand ennemi de l'humanité.

Un deuxième discours savant, venant de l'Allemagne, représente une réponse scientifiquement plus rigoureuse au discours des deux critiques français. C'est l'érudition allemande qui va redonner une noblesse aux études sur la tradition mythologique et religieuse. En effet, les perspectives proposées par Friedrich Creuzer sont beaucoup plus amples et argumentées que celles qui furent engagées par Dupuis, et représentent, en réponse à l'entreprise de discrédit entreprise par les Français, une opération de réévaluation des mythes. La monumentale *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* de Creuzer apparut en 1818, et fut traduit en français, remaniée et augmentée par Joseph-Daniel Guigniaut, secondé par Alfred Maury et Ernest Vinet, dans dix volumes publiés entre 1825 et 1851 sous le titre *Religions de l'antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*. Creuzer, qui s'appuie sur un savoir philologique, pensait que les mythologies anciennes partageaient toutes une origine commune dans le *Rig-véda* et que les mythes s'étaient parfois formés suite aux méprises du langage, qui aurait été, à l'origine, le sanscrit. Ensuite, les mythes auraient recouvert une conception de l'univers fondée sur la dualité, la trinité ou le septénaire, dont la signification était à la fois

sexuelle, cosmologique et philosophique. D'ailleurs, comme Dupuis, Creuzer aussi retrouvait la nature solaire de nombreux dieux ou héros dont les compagnes étaient lunaires mais il ne réduisait pas tout à cela et proposait pour certains mythes des interprétations astronomiques.

Un troisième discours vient encore de l'Allemagne et coïncide avec l'*Essay on comparative mythology* de Max Müller, publié en anglais en 1858 et traduit en français par Georges Perrot en 1873¹⁰⁵. La démarche de Müller s'appuie de nouveau sur la mythologie solaire mais se fonde pleinement sur des bases linguistiques. En effet, Max Müller est avant tout un linguiste, l'un des premiers, d'ailleurs, à avoir parlé de « science du langage ». Lui aussi, comme Creuzer, s'intéresse au sanscrit et aux Védas, ce qui l'a conduit en Angleterre, où se trouvait une bonne partie des manuscrits au centre de ses études, puis à faire toute sa carrière à Oxford. La linguistique comparée est née à la fin du XVIII^e siècle avec la découverte de la parenté des langues indoeuropéennes : le sanscrit, apparenté au grec mais plus proche de l'origine donnait la clé du grec et du latin aussi bien que du germanique. Après que l'indoeuropéen permit de concevoir les langues comme sœurs, il fut naturel d'imaginer une parenté entre les religions. Müller a ainsi postulé de strictes interconnexions entre la langue, la mythologie et la religion, et a appliqué à la mythologie les critères de la comparaison linguistique ; c'est à ce titre qu'on le considère désormais comme le fondateur de la comparaison mythologique. En bref, la mythologie comparée fut fondée sur l'idée que de même que le sanscrit offre la forme la plus proche de la langue mère indoeuropéenne, de même le *Rig-Véda* présente la mythologie indoeuropéenne sous la forme la moins altérée. Or, la mythologie védique est naturaliste — c'est à ce titre que Müller a postulé qu'à la base de toutes les mythologies se retrouve le phénomène de la « tragédie de la nature » — et le sanscrit montre de manière évidente que c'est la linguistique qui produit l'interprétation. En somme, la doctrine de Müller est un solarisme généralisé, puisque tous les mythes, pour lui, se ramènent aux phénomènes astronomiques quotidiens — au couple Soleil-Aurore ou, moins souvent, au couple SoleilLune — inspireurs dans l'homme, à la fois par leur régularité et par leur

¹⁰⁵ En fait, l'ouvrage de Müller fut connu en France avant cette date. Ernest Renan préface la première traduction partielle de l'œuvre de Müller parue en 1859, réalisée par la femme de Renan sans que cela fut rendu public. En outre, tous les manuels concernant la mythologie à partir de la révolution apportée par Müller sont inspirés de sa méthode.

magnificence, du sentiment de sacré¹⁰⁶. Le langage aurait ensuite contribué à la formation des mythes, dont la clé se trouve ainsi dans l'étymologie. Pour Müller, en effet, la mythologie est une maladie du langage que l'on peut démonter et décomposer. Ses ouvrages suscitèrent en Angleterre, en Allemagne et en France un vif enthousiasme car on crut avoir trouvé la clef universelle des religions indoeuropéennes. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, la méthode de Müller va devenir une véritable vulgate dans le domaine de la mythologie. Cela ne signifie pas, d'ailleurs, qu'il n'y eut pas de contestations¹⁰⁷ ou que ce moment qui correspond à la naissance de la mythologie comparée comme science ne fut pas bientôt surmonté par d'autres théorisations¹⁰⁸. Cependant, il ne faut pas négliger que le débat autour de ces questions, diffusé initialement par des ouvrages spécialisés ou des dictionnaires, était vif en Europe et qu'il a compté pour des écrivains comme Renan, Flaubert, Mallarmé ou Apollinaire et pesé sur leurs œuvres. Enfin, considérons que les œuvres de ces auteurs aussi ont contribué, d'une manière différente, à la diffusion de la mythologie solaire dans l'art et dans la littérature. Nous retenons, en outre, de la mythologie solaire les aspects qu'on relève dans les ouvrages de notre corpus, d'après les auteurs que nous étudions et, encore plus spécifiquement, concernant le rapport de Salomé et de Jean Baptiste avec la lune et le soleil.

Ainsi, Flaubert a été profondément marqué par Creuzer¹⁰⁹, mais aussi par la lecture de Dupuis et de Volnay — qui ont influencé plus visiblement l'œuvre de Nerval — et n'a pas méconnu Müller. Ce dernier a d'ailleurs eu une incidence considérable sur l'œuvre de Mallarmé. La créativité d'Apollinaire aussi, bien que sa « culture mythologique [...] [fût] restée en retard par rapport aux recherches des spécialistes¹¹⁰ », a été influencée par les discours de la mythologie solaire, donnant par ailleurs souvent des images poétiques.

¹⁰⁶ En revanche, selon Adalbert Kuhn, philologue qui témoigne lui aussi d'une autre orientation, les phénomènes naturels qui ont à l'origine engendré les dieux sont les phénomènes météorologiques exceptionnels, comme les orages et les éclairs.

¹⁰⁷ Par exemple, de la part de Louis Ménard, condisciple de Baudelaire.

¹⁰⁸ D'autres sciences vont apparaître dans la deuxième moitié du XIX^e siècle qui influenceront les études de mythologie comparée. Ferdinand de Saussure, par exemple, élabore ses théories sur des paradigmes scientifiques anthropologiques ou ethnologiques plus que linguistiques.

¹⁰⁹ En particulier, pour la composition de *La Tentation de Saint Antoine*.

¹¹⁰ Madeleine Boisson, *Apollinaire et les mythologies antiques*, op. cit., p. 49.

Salammbô et Mâtho

Plusieurs raisons nous poussent à considérer les deux personnages principaux de *Salammbô*, le roman auquel Flaubert travailla de 1857 à 1862, avant d'étudier les liens symboliques de Salomé avec la lune et de Jean Baptiste avec le soleil couchant. Malgré les réactions que ce roman suscita — parfois très critiques, et ne laissant personne indifférent —, cette œuvre fut l'un des plus grands succès littéraires du XIX^e siècle¹¹¹. *Salammbô*, précédant la renommée de la princesse juive, exerça une influence considérable sur artistes et poètes, au moins jusqu'à la fin du siècle¹¹², faisant de Salammbô la sœur aînée de Salomé. Les éléments que Flaubert a inventés pour créer cette idole de la beauté féminine, la fabuleuse fille d'Hamilcar, qui a charmé plus d'une génération, ont nourri l'imaginaire autour de Salomé ; ils reviennent disséminés tout au long de notre corpus.

Les affinités entre Salammbô et Salomé ne se limitent pas qu'à la proximité phonétique de leurs noms ou à un même degré de noblesse. Nous les étudierons en particulier par rapport à leur lien symbolique avec la lune. D'abord, cependant, nous jugeons utile de définir la valeur symbolique de *Salammbô*, à l'égard en particulier de ses deux personnages principaux : Salammbô et Mâtho. Dans sa présentation, Gisèle Séginger démontre, par le truchement d'une analyse génétique de l'œuvre, en quoi ce roman s'est distingué à son époque par son originalité et son étrangeté. On constate, tout d'abord, une distance manifeste avec le réalisme romanesque tel qu'il se pratique à l'époque et que G. Séginger pointe en analysant l'usage par Flaubert de ses sources littéraires, légitimant l'expression d'« archéo-fiction¹¹³ ». Flaubert n'hésite pas ainsi à combler les lacunes avec le probable et à mélanger des données qui proviennent de cultures différentes¹¹⁴ par un mélange syncrétique¹¹⁵ à la mode à cette époque. Ainsi, le rapport du roman carthaginois avec l'histoire se différencie de celui qu'entretiennent normalement les œuvres historiques avec l'érudition mais aussi de celui que les romans romantiques tissent avec l'histoire, puisque *Salammbô* se caractérise par une

¹¹¹ Gustave Flaubert, *Salammbô*, préface de Gisèle Séginger, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2001, « Le succès de Salammbô : la naissance d'un mythe », p. 24-29.

¹¹² Voir le chapitre « Le succès de Salammbô : la naissance d'un mythe », *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*, p. 35.

¹¹⁴ Comme l'observe G. Séginger : « La Carthage de Flaubert est donc créée à partir de lectures sur des civilisations différentes, égyptienne, grecque, romaine et même mexicaine », *Ibid.*, p. 38.

¹¹⁵ Frank-Paul Bowman, « Flaubert et le syncrétisme religieux », art. cit.

« esthétique de la violence¹¹⁶ ». Pareillement, la fascination que cette œuvre affecte pour l'orient se distingue de l'orientalisme pittoresque à la mode dans ces mêmes années car il se fonde sur le contraste et le rapprochement du beau et du laid. Les descriptions précises, riches et pleines de couleur de ce roman font penser au symbolisme des peintures de Gustave Moreau.

Salammbô est un roman où il n'y a pas de volonté de diffuser une morale ou une vision humanitaire de l'histoire. En outre, si le dynamisme de la narration paraît s'appuyer sur les croyances religieuses du peuple carthaginois, le style de Flaubert distingue cette œuvre singulière, tout autant que font son esthétique et son symbolisme. Cette dernière dimension renvoie aux qualités intrinsèques de l'œuvre et se définit davantage comme une immanence que comme une transcendance¹¹⁷.

En effet, *Salammbô* est une « représentation des représentations¹¹⁸ » car Flaubert bâtit une histoire sur une histoire et sur des mythes qu'il tire d'un travail livresque et documentaire. Des spécificités textuelles renvoient à une dimension qui dépasse les limites de la vérité, au sens positiviste, pour aspirer à une dimension évocatrice de l'art. Dans ce sens on peut dire de *Salammbô* ce que Raymonde Debray-Genette a écrit à propos d'*Hérodiade* : « Le document ainsi conçu appelle un travail de l'écriture sur l'écriture qui est le modèle même de la représentation médiatisée, ou, si l'on osait l'expression, de la *méta-représentation*¹¹⁹ ». Cela donne lieu parfois à une certaine ironie, notamment par rapport aux comportements des personnages, dépourvus de toute épaisseur psychologique. Il nous paraît cependant important de noter la pluralité des métaphores, des comparaisons et des correspondances, et la sensation impressionniste que tout le roman produit par ses couleurs et ses références continues à des jeux de lumière et d'obscurité¹²⁰. En somme, la visée bien connue et déclarée de conduire le lecteur vers le rêve¹²¹ est magistralement aboutie dans *Salammbô* ; elle fait de ce roman une œuvre notamment significative pour ce qui concerne la fonction symbolique de

¹¹⁶ G. Séginger parle aussi à ce propos d'une « poétique de la violence » ou d'une « beauté de la violence », qui rapproche ce roman « plus de Baudelaire et surtout de Sade que des œuvres antiques de Gautier, de Chateaubriand ou de Leconte de Lisle », dans Gustave Flaubert, *Salammbô*, *op. cit.*, p. 19-21.

¹¹⁷ Voir à ce sujet notre développement *supra* (p. 193-210 du présent volume).

¹¹⁸ Gustave Flaubert, *Salammbô*, *op. cit.*, p. 38.

¹¹⁹ Raymonde Debray-Genette, « Re-présentation d'*Hérodiade* », dans *La Production du sens chez Flaubert*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », n° 995, 1975, p. 330.

¹²⁰ Nombre d'exemples de ce style de *Salammbô* sont encore illustrés par G. Séginger, notamment dans « Fiction et érudition » et « De la précision à l'impression », Gustave Flaubert, *Salammbô*, *art. cit.*, p. 42-51.

¹²¹ Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet du 26 août 1853, Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. II, *op. cit.*, p. 417.

l'art. Ce « livre de symboles à déchiffrer¹²² » peut être ainsi lumineusement lu par Jean Rousset comme « un jeu de relations¹²³ » aussi bien que comme un « diptyque¹²⁴ ». En effet, un dualisme symbolique soutient tout le roman et se manifeste dans les oppositions entre la terre humide et le feu, la lumière nocturne et solaire, le serpent et le taureau, Tanit et Moloch, Salammbô et Mâtho. Tout le roman se fonde sur le dynamisme narratif dû à ces oppositions, auxquelles fait écho l'alternance des succès et des échecs des Carthaginois. Or, un balancement émerge notamment par rapport à la relation entre Salammbô et Mâtho, qui s'attirent et se repoussent comme Tanith et Moloch. Ce dualisme nous intéresse car nous en trouvons le reflet dans un certain type de relation antithétique qui s'instaure entre Salomé et Jean Baptiste alors que la première est imaginée notamment comme une créature lunaire, serpentine et terrestre, tandis que le second est associé symboliquement au soleil et à l'idée d'une vie céleste. Comme Salammbô et Mâtho, du reste, Salomé et Jean Baptiste sont liés dans l'art et dans la littérature modernes à la lune et au soleil davantage dans un sens esthétique que mythologique ou religieux.

Portons d'abord notre attention sur Salammbô et Mâtho et sur la relation symbolique que ces deux personnages entretiennent avec la lune et le soleil. Tous les deux apparaissent comme des avatars de ces astres si bien qu'ils apparaissent comme des dieux dont ces objets célestes seraient les signes. En d'autres termes, « Salammbô est soumise de loi à l'influence de Mâtho comme la lune à celle du soleil, alors que Mâtho la cherche [...] ils vivent solitaires entre terre et ciel, contemplés et se contemplant à travers le vide qui les sépare de tous et d'eux-mêmes ; car leur solitude sidérale est aussi une solitude mutuelle¹²⁵ ». Considérons ces deux symbolisations.

La parenté de Salammbô avec la lune, précédant et annonçant celle de Salomé avec ce même astre et en dessinant par-là l'imaginaire même qui accompagnera la fille d'Hérodiade, survient d'une manière particulièrement évidente. Le troisième chapitre porte le même titre que l'œuvre et décrit les pratiques mystiques de la fille d'Hamilcar dévouée à la déesse Tanit. La scène se déroule dans la nuit, dans la terrasse du palais d'Hamilcar où Salammbô adresse ses prières aux dieux sous la voûte céleste, éclairée par la lune. C'est dans ce chapitre, commençant par les mots : « La lune se levait à ras

¹²² Gustave Flaubert, *Salammbô*, *op. cit.*, p. 437.

¹²³ Jean Rousset, « Positions, distances, perspectives dans *Salammbô* », *Poétique*, 1971, n° 6, p. 143-154.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 147.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 154.

des flots¹²⁶ », que la princesse contemple l'astre d'argent et murmure les mots d'un hymne passionné à la déesse Tanit, dont la lune est le symbole. C'est là aussi que Salammbô est apparentée à la lune (« Ô Mère !¹²⁷ ») : sa vie menée dans l'isolement, les abstinences, les purifications et les prières avait occasionné une sorte de correspondance :

Une influence était descendue de la lune sur la vierge ; quand l'astre allait en diminuant, Salammbô s'affaiblissait. Languissante toute la journée, elle se ranimait le soir. Pendant une éclipse, elle avait manqué mourir¹²⁸.

Salammbô n'est d'ailleurs liée qu'à l'un des visages de la lune et de la déesse. Celle-ci ne porte pas, en effet, que le nom de Tanit : on la rencontre, par exemple, également sous celui de Rabbet. Sa nature est double et comprend une face « blanche, douce, lumineuse, immaculée, auxiliaresse, purifiante, sereine¹²⁹ », à laquelle la vierge a été affectée ainsi qu'une face « populaire¹³⁰ », que Salammbô ne connaît pas et qui se rattache à une dimension érotique et liée à la fécondité. La Rabbet « se vengeait de cette virginité soustraite à ses sacrifices et [...] tourmentait Salammbô d'obsessions d'autant plus fortes qu'elles étaient vagues¹³¹ ». Puis, en opposition à Tanit il y a un autre dieu : Moloch. L'origine de cette divinité se trouve dans la Bible ; il est le dieu auquel l'ethnie cananéenne des Ammonites sacrifiait ses premiers-nés en les jetant dans un braiser. Flaubert invente l'association historiquement erronée de Moloch avec Carthage et l'apparente au personnage de Mâtho. Le dieu et le chef des mercenaires libyens sont enfin associés au soleil. Ainsi, les « lions énormes, symboles vivants du Soleil dévorateur¹³² », les animaux sacrés qui occupent le temple de Moloch¹³³, deviennent furieux parce qu'ils n'ont pas à manger et ils réfléchissent l'ire de ce dieu qui n'agit pas dans le roman, comme le font les massacres, les incendies et la sécheresse. Comme l'a écrit Ildikó Lőrinszky, « Mâtho, à plusieurs reprises, se trouve associé à des bêtes sauvages, au taureau et, surtout, au lion, particulièrement chargé de connotations symboliques [alors que] dans les civilisations les plus diverses, le lion symbolise le feu, celui du ciel et celui du soleil ; dans la mythologie carthaginoise, il est consacré à

¹²⁶ Gustave Flaubert, *Salammbô*, *op. cit.*, p. 102.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 108.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*, p. 106.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 108.

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*, p. 176.

¹³³ *Ibid.*, p. 309.

Moloch et à Melkarth, dieux solaires¹³⁴ ». Tout le roman se caractérise ainsi par la richesse des descriptions où la lumière, dans toutes ses formes et nuances, et les couleurs jouent un rôle de première importance. *Salammbô* est l'un des ouvrages fondateurs de l'imaginaire qui fait de l'orient un lieu privilégié, exotique et mystérieux mais aussi passionné, chaud et violent. Mâtho incarne pleinement ce côté plus virulent. Ce personnage est souvent associé au soleil ou décrit à la manière de la lumière solaire.

Enfin, les épisodes où Salammbô et Mâtho se rencontrent mettent encore plus en relief les liens à la lune et au soleil de ces deux personnages. Notamment dans la scène qui se passe sous la tente du soldat où la princesse va pour reprendre le voile de Tanit, le zaïmph, que Mâtho a volé :

Quand Mâtho arriva, la lune se levait derrière elle. Mais elle avait sur le visage un voile jaune à fleurs noirs et tant de draperies autour du corps qu'il était impossible d'en rien deviner. Du haut de la terrasse, il considérait cette forme vague se dressant comme un fantôme dans les pénombres du soir¹³⁵.

Par les mots de Mâtho la princesse et la déesse lunaire ne font plus qu'un :

« [...] N'es-tu pas toute-puissante, immaculée, radieuse et belle comme Tanit ! » Et avec un regard plein d'une adoration infinie :
 « À moins, peut-être que tu ne sois Tanit ? »
 « Moi, Tanit ! » se disait Salammbô.
 [...]
 La lune glissait entre deux nuages. Ils la voyaient par une ouverture de la tente. « Ah ! que j'ai passé de nuits à la contempler ! elle me semblait un voile qui cachait ta figure ; tu me regardais à travers ; ton souvenir se mêlait à ses rayonnements ; je ne vous distinguais plus !¹³⁶ »

Également, quand le soldat se rapproche et s'empare de la princesse, elle lui attribue une vertu propre du soleil, celle de brûler :

Le zaïmph tomba, l'enveloppait ; elle aperçut la figure de Mâtho se courbant sur sa poitrine.
 « Moloch, tu me brules ! » et les baisers du soldat, plus dévorateurs que des flammes, la parcouraient ; elle était comme enlevée dans un ouragan, prise dans la force du soleil¹³⁷ »

En dernière analyse, si le soleil et la lune sont présents tout au long du roman comme des astres liés à Tanit et à Moloch, aussi bien qu'à Salammbô et à Mâtho, l'opposition entre ces deux pôles sous-tend toute la narration. Le dynamisme de

¹³⁴ Ildikó Lőrinszky, « Le soleil devient un mythe », *Flaubert. Revue critique et génétique*, URL : <http://flaubert.revues.org/601?lang=en>, page consultée le 9 octobre 2013, § 46.

¹³⁵ Gustave Flaubert, *Salammbô*, *op. cit.*, p. 262.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 269.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 268.

l'histoire s'appuie, en effet, sur l'alternance de ces forces : un mouvement d'oppositions et de rapprochements, dont l'origine plonge dans le mystère des volontés divines et se substitue au manque de tout développement psychologique des personnages.

F. P. Bowman a montré comment, à l'époque déjà de la première rédaction de la *Tentation de Saint Antoine* (1849) lorsque le syncrétisme religieux était au centre d'un débat érudit, Flaubert, qui n'était pas indifférent à cette querelle¹³⁸, « [satirise le syncrétisme], réduit le religieux au symbole, évacue par omission et occultation le contenu idéologique du symbole, et puis procède à une dégradation et destruction du symbole en partie grâce au jeu de la ressemblance/différence¹³⁹ ». Essayons alors de comprendre le sens que Flaubert a donné à la dimension symbolique dont *Salammbô* est saturé, par l'observation des liens symboliques de Salammbô et Mâtho avec la lune et le soleil.

Le chapitre X est à ce propos intéressant. Le grand-prêtre de Tanit, Schahabarim, qui a élevé Salammbô, interprète ainsi la position des astres dans un passage où aurait dû se trouver un long hommage au Soleil, supprimé dans la version finale du texte¹⁴⁰ :

De la position du soleil au-dessous de la lune, il concluait à la prédominance du Baal, dont l'astre lui-même n'est que le reflet et la figure ; d'ailleurs tout ce qu'il voyait des choses terrestres le forçait à reconnaître pour suprême le principe mâle exterminateur¹⁴¹.

On remarque tout d'abord une intertextualité patente avec le discours savant sur la mythologie. Flaubert a lu *De l'origine de tous les cultes* de Charles Dupuis (1795), pour qui tout mythe antique dérive d'un même culte des éléments astronomiques, ainsi que *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* de Friedrich Cruzer, dans la traduction (1825-1851) remaniée et augmentée par Joseph-Daniel Guigniaut (secondé par Maury et Vinet), qui aborde les rapprochements entre des cultes différents¹⁴². Pour Dupuis, « les travaux d'Hercule, de Thésée, de Jason, les courses de Bacchus, d'Osiris, d'Isis représentaient sous forme allégorique les révolutions du soleil

¹³⁸ Comme l'écrit Ildikó Lőrinszky : « La *Correspondance* de Flaubert et ses *Carnets de travail* témoignent de l'intérêt permanent que le romancier portait à l'histoire des religions et aux sciences de la mythologie : la liste des ouvrages qu'il a lus et annotés montre que Flaubert disposait, dans ce domaine, de connaissances particulièrement à jour », dans Ildikó Lőrinszky, « Le soleil devient un mythe », art. cit., § 38.

¹³⁹ Frank-Paul Bowman, « Flaubert et le syncrétisme religieux », art. cit., p. 627.

¹⁴⁰ Geneviève Mondon, « Un inédit de Flaubert : *Salammbô*. Hommage au Soleil », *Flaubert* [En ligne], Genève, Manuscrits/Transcriptions inédites, consulté le 12 septembre 2013, URL : <http://flaubert.revues.org/474>.

¹⁴¹ Gustave Flaubert, *Salammbô*, op. cit., p. 247.

¹⁴² *Ibid.*, p. 39.

ou de la lune ; le soleil était aussi appelé Ammon ou Pan, Apis ou Mithra, Thor ou Apollon, Adonis, Horus, Atys, etc.¹⁴³ ». En outre selon l'érudit français, même Jésus, auquel il récusait une existence historique, n'était autre qu'une personnification du soleil. Le chapitre IX de son œuvre porte sur l'« Explication de la fable faite sur le soleil, adoré sous le nom de Christ¹⁴⁴ ». Dupuis appuie sa démonstration sur des considérations astrales :

Or, c'est à l'équinoxe du printemps précisément que Christ triomphe et qu'il répare les malheurs du genre humain, dans la fable sacerdotale des Chrétiens, appelée vie de Christ. C'est à cette époque annuelle que sont liées les fêtes qui ont pour objet la célébration de ce grand événement, car la pâque des Chrétiens comme celle des Juifs, est nécessairement fixée à la pleine lune de l'équinoxe du printemps, c'est à dire, au moment de l'année où le Soleil franchit le fameux passage qui sépare l'empire du dieu de la Lumière de celui du prince des Ténèbres, et où reparaît dans nos climats, l'astre qui donne la lumière et la vie à toute la Nature. Les juifs et les Chrétiens l'appellent la fête du passage ; car c'est alors que le dieu Soleil ou le seigneur de la Nature passe vers nous pour nous distribuer ses bienfaits, dont le Serpent des Ténèbres et de l'automne nous avais privés pendant tout l'hiver. C'est là le bel Apollon, plein de toutes ses forces de la jeunesse, qui triomphe du serpent Python. C'est la fête du Seigneur, puisqu'on donnait au Soleil ce titre respectable ; car Adonis, et Adonai désignaient cet astre, Seigneur du Monde, dans la fable orientale sur Adonis, dieu Soleil, qui, comme Christ, sortait victorieux du tombeau, après avoir pleuré sa mort¹⁴⁵.

Ainsi, il est intéressant de remarquer, au-delà du rapprochement de Mâtho avec le soleil, l'association qui est faite entre celui-ci et la figure de Christ. C'est le cas notamment à la fin du roman, lorsque le soldat est offert en torture à la foule ; le moment qui précède sa mort évoque bien la passion de Jésus. Par ailleurs, sa mort christique a lieu au moment du couchant du soleil.

D'un seul coup il fendit la poitrine de Mâtho, puis en arracha le cœur, le posa sur la cuiller ; et Schahabarim, levant son bras, l'offrit au soleil.
Le soleil s'abaissait derrière les flots ; ses rayons arrivaient comme de longues flèches sur le cœur tout rouge. L'astre s'enfonçait dans la mer à mesure que les battements diminuaient ; à la dernière palpitation, il disparut.

En songeant à Dupuis considérons aussi le pôle opposé à celui qui relie Moloch, le soleil, Mâtho et Jésus. Rappelons en particulier l'épisode de la danse de Salammbô, liée à Tanit et à la lune, avec le serpent. Celui-ci n'est autre qu'un python. Dans l'extrait de Dupuis que nous avons précédemment rapporté, l'érudit affirme que, puisque le printemps « triomphe » chaque année sur l'automne et sur l'hiver, toute mythologie ou

¹⁴³ Madeleine Boisson, *Apollinaire et les mythologies antiques*, op. cit., p. 43.

¹⁴⁴ Charles-François Dupuis, *L'Origine de tous les cultes*, op. cit., p. 129-179.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 146.

religion a imaginé tantôt « le bel Apollon », tantôt le Christ, entre autres, à la manière d'un « dieu Soleil » triomphant sur le « serpent Python », évocateur des ténèbres hivernales. Flaubert s'approprie ces éléments symboliques, tenus pour vrais dans un cadre interprétatif religieux, pour les déconstruire et les utiliser dans un sens purement fictif et esthétique. Les liens de Salomé avec les ténèbres et de Jean Baptiste avec le soleil subissent dans l'ensemble de notre corpus un même traitement : ces liens deviendront purement esthétiques.

Flaubert avait lu aussi l'œuvre de Jacques-Antoine Dulaure¹⁴⁶, publiée en 1805, *Des Divinités génératrices ou du Culte du phallus chez les Anciens et les Modernes*, où l'historien français, en s'appuyant encore sur un principe d'interprétation astronomique, identifiait le phallus au soleil. D'après Dulaure, qui reprenait la méthode de Dupuis,

le signe de la constellation céleste qui portait ce nom [*Taureau*], représenté sur les zodiaques artificiels, fut considéré comme le symbole du soleil printanier, du soleil régénérateur de la nature. [Puis] l'enthousiasme religieux pour ce signe de l'équinoxe du printemps se porta plus loin encore ; on adora non seulement les représentations du taureau zodiacal, mais un taureau vivant obtint ensuite les honneurs divins. Telle est la démarche de l'esprit humain ; une fois engagé dans la carrière de l'erreur et des superstitions, il s'y avance et ne rétrograde jamais¹⁴⁷.

Dans son œuvre, Dulaure cherche à démontrer l'origine à la fois solaire et phallique de la plupart des dieux de l'Orient ancien, soumis chaque automne à l'éviscération ou à la mort pour renaître au printemps ; il s'attarde enfin sur les survivances du culte du phallus chez les Modernes. Il est intéressant de constater que Flaubert associe Moloch et Mâtho au taureau, dans le roman¹⁴⁸ comme dans les brouillons¹⁴⁹.

Enfin, s'il est attesté que « pour Flaubert, la lecture de Creuzer a dû être comme une révélation [alors que] [e]n cherchant l'origine du mythe, Creuzer ne livrait pas

¹⁴⁶ Voir « La bibliothèque de Flaubert », URL : <http://dossiers-flaubert.ish-lyon.cnrs.fr/index.php?node=bibliotheques>, page consultée le 28 septembre 2013.

¹⁴⁷ Jacques-Antoine Dulaure, *Des divinités génératrices ou Du culte du phallus chez les anciens et les modernes*, Puisseaux, Pardès, coll. « Rebis », 1987, p. 3-4.

¹⁴⁸ « [Mâtho] retomba tout en fureur, en râlant comme un taureau blessé », Gustave Flaubert, *Salammô*, *op. cit.*, p. 91 et « [...] et bien plus haut que l'autel, se dressait le Moloch [...] il levait dans un effort terrible sa tête de taureau », *Ibid.*, p. 178.

¹⁴⁹ Gisèle Séginger note par rapport au taureau : « Emblème de Moloch (auquel Mâtho est associé) : “Moloch tête de taureau un peu levée vers le ciel comme s'il beuglait — une perle au front” (N.a.f. 23662, f° 212 », dans Gustave Flaubert, *Salammô*, *op. cit.*, p. 91, puis elle rapporte dans le « Dossier » : « Tanit “est Isis, la lune, la terre, Moloch est le taureau, le soleil” [...] N.a.f. 2358, f° 136 v° », dans *Ibid.*, p. 438.

seulement une thèse historique mais toute une théorie de l'image et du symbole¹⁵⁰ », il est probable que Flaubert a lu le *Grand Erratum*, ou *Comme quoi Napoléon n'a jamais existé*, publié en 1827¹⁵¹ par Jean-Baptiste Pérès. Il s'agit d'un texte ridiculisant les ambitions de Dupuis. Ce livret de trente-deux pages, qui avait obtenu un succès considérable à partir de 1838¹⁵², ridiculise les quatre tomes de l'*Origine de tous les cultes*. Flaubert semble avoir repris la méthode de Dupuis, moins pour la déconstruire que pour la rendre productive dans le domaine de la fiction. Son influence fut fondamentale dans les représentations fin-de-siècle de Salomé et de Jean Baptiste auxquels on associe volontiers des éléments signifiants dans la mythologie et dans la religion, comme la lune et le soleil, mais qui sont réinvestis de significations subjectives et moins redevables de la tradition que d'un imaginaire personnel.

Les mots de Schahabarim interprétant la volonté du dieu par la position du soleil mettent notamment en évidence l'emprunt de Flaubert au processus théorisé par Dupuis. Dans ce passage Flaubert retourne¹⁵³ la célèbre thèse de l'érudit français selon laquelle toutes les religions vénèrent le soleil sous la forme d'un dieu tout-puissant. Plus que les preuves d'une intertextualité enracinée dans les études de mythologie comparée et dans le débat érudit sur l'origine des cultes à l'époque de Flaubert, ce qui nous intéresse est ce retournement et ses conséquences esthétiques. Si « l'ouvrage de Creuzer [...] a joué un rôle déterminant dans l'élaboration de la dimension mythologique du roman carthaginois¹⁵⁴ », l'ironie de certaines scènes de *Salammbô*¹⁵⁵, parmi d'autres éléments, soulève plus qu'un simple constat de l'influence du discours savant sur les mythes et les religions sur l'œuvre de Flaubert. Cette ironie témoigne d'une prise de distance de la part du romancier à l'égard de tout ce qui est de l'ordre de la croyance et d'un intérêt porté davantage sur le jeu des relations symboliques.

¹⁵⁰ Agnès Bouvier, Philippe Dufour et Dagmar Stöferle, « Flaubert et l'histoire des religions », *Flaubert* [En ligne], n° 4, 2010, consulté le 14 septembre 2013. URL : <http://flaubert.revues.org/1246>, § 12 et 13.

¹⁵¹ Ce court ouvrage fut imprimé de façon anonyme en 1827 (Agen, Imprimerie de Noubel) et connut de nombreuses rééditions et traductions.

¹⁵² Madeleine Boisson, *Apollinaire et les mythologies antiques*, *op. cit.*, p. 43.

¹⁵³ Gustave Flaubert, *Salammbô*, *op. cit.*, p. 247.

¹⁵⁴ Ildikó Lőrinszky, « Le soleil devient un mythe », *art. cit.*, § 20.

¹⁵⁵ Gisèle Séginger observe l'ironie de la scène où « la grande déesse [Rabbet] est jalouse comme une petite femme » ou de la phrase finale du roman, tranchant : « Ainsi mourut la fille d'Hamilcar pour avoir touché au manteau de Tanit », dans Gustave Flaubert, *Salammbô*, *op. cit.*, « Dossier » p. 435-436. D'autres exemples d'ironie sous-jacente au discours narratif se trouvent au moment de la danse de Salammbô avec le serpent lorsque par exemple elle « haletait sous ce poids trop lourd » (*Ibid.*, p. 254-255) ; dans la scène sous la tente, au moment d'une rencontre de Salammbô, hautaine mais naïve, et de Mâtho, terrible mais balbutiant (*Ibid.*, p. 262-270) ; dans la description des pratiques mystiques de la princesse sur la terrasse du palais d'Hamilcar (*Ibid.*, p. 102-112) dont l'emphase et la solennité seront reprises d'une façon encore plus railleuse par Laforgue dans sa *Salomé*.

Jacques Neefs a énoncé que les « structures formelles particulièrement riches et claires des significations [ainsi que les] scènes en échos [et] la combinaison des perspectives¹⁵⁶ » de *Salammbô* font « la force de Flaubert¹⁵⁷ » autant que le « bonheur¹⁵⁸ » de la recherche formaliste. Pourtant, si dans ce roman « le symbolique hante la représentation narrative¹⁵⁹ », notre propos n'est pas celui d'analyser et de rendre compte des juxtapositions et des distances qui relient les personnages, les objets mythiques et les éléments cosmologiques qui sont projetés sur la surface de l'œuvre. Nous entendons mettre en relief la dimension d'une telle projection dans *Salammbô* ainsi que dans les œuvres qui empruntent à la princesse carthaginoise sa dimension symbolique lunaire pour l'attribuer à Salomé, de sorte qu'elles ont fonctionné comme une caisse de résonance de la fonction symbolique de l'art.

De la même manière que le grand prêtre produit, dans le chapitre « Le serpent », le processus qui d'après Dupuis est à l'origine de tous les cultes, l'auteur du roman produit, dans *Salammbô*, un processus comparable : il crée à partir du soleil un homme et à partir de la lune une jeune fille. Plus exactement, il crée à partir du soleil et de la lune deux personnages littéraires. En effet, Salammbô et Mâtho incarnent bien plus des objets esthétiques et des figures ayant une personnalité et envisageant une proximité de deux personnages historiques : leur valeur symbolique est leur trait dominant.

Ces deux personnages sont premièrement des éléments de surface participant au dynamisme narratif du texte. En ajoutant un accent circonflexe au nom du mercenaire africain combattant en Sicile pendant la première guerre punique, appelé « Mathos » par Polybe¹⁶⁰, Flaubert accentue « l'opposition et la complémentarité du Libyen et de la Carthaginoise Salammbô [qui] sont ainsi soulignés par la graphie¹⁶¹ ». La dimension cosmique et mythologique qui semble dominer dans *Salammbô*, engendre la représentation de dieux qui apparaissent, en fin de compte, comme des figures inventées par les humains. Ils n'interviennent pas dans les vicissitudes militaires et pas plus lorsque leur culte est profané. Leur présence est de premier plan dans le roman soit par rapport aux descriptions des lieux qui leur sont consacrés soit par rapport aux prières et aux allusions des hommes à leur puissance. En outre, deux chapitres de l'œuvre portent

¹⁵⁶ Jacques Neefs, « Le Parcours du zaïmph », dans *La Production du sens chez Flaubert*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1975, p. 227-241.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 237.

¹⁶⁰ Gustave Flaubert, *Salammbô*, *op. cit.*, p. 73.

¹⁶¹ *Ibid.*

comme titre les noms de Tanit et de Moloch alors que l'action se passe sous leur signe. Toutefois, ils ne sont que des imageries projetées sur les « parois » de *Salammbô* et *Salammbô* et *Mâtho* apparaissent comme des ombres de ces dieux. De la même manière, *Salomé* et *Jean Baptiste* nous apparaissent, comme nous allons le voir, dans les œuvres qui constituent le mythe de *Salomé*, comme des masques, affranchis de leurs significations traditionnelles et asservis aux seules *règles de l'art*.

Flaubert reprend d'une manière explicite, par les mots du grand prêtre, le processus que Dupuis avait identifié comme celui qui se trouve à l'origine de tous les cultes et qui situe la naissance des divinités dans les astres. Flaubert s'approprie ce processus de symbolisation et donne la même origine à ses personnages. *Salammbô* éprouvant des sentiments contrastés devant *Mâtho* incarne le dualisme propre de la lune alors que le conflit et l'impossibilité d'une rencontre entre la princesse et le soldat incarne le dualisme religieux fondé sur l'opposition de *Tanit/Rabbat* et *Moloch*.

La croyance de Flaubert dans un dualisme religieux et transcendant est douteuse sinon hautement improbable. Un tel contraste fournit, en revanche, un principe de composition à l'œuvre. Pour cette raison, le rapport de *Salammbô* et de *Mâtho* avec la lune et le soleil éclaire conséquemment les liens esthétiques de *Salomé*, avatar de la princesse carthaginoise, avec la lune et de *Jean Baptiste*, précurseur de *Jésus*, et proche en certains points de *Mâtho*, dès lors que le saint se trouve dans une relation de conflit dépourvue d'épaisseur psychologique avec le soleil.

Salomé et la lune

*En el mediodía
o en la noche oscura,
si habláis de Salomé
saldrá la luna.*

Federico García Lorca, « *Salomé y la luna* », 1920

Deux sources contribuent à faire de *Salomé* à la fin du XIX^e siècle une figure lunaire. *Atta Troll*, le poème de Heine de 1841 que nous avons abordé dans la première partie de notre travail, a influencé les représentations et l'imaginaire culturel d'une génération d'artistes, tout comme a pu également le faire *Salammbô*. Ces deux œuvres apparaissent comme centrales dans notre étude car elles sont un relai majeur dans le système de diffusion de la représentation de *Salomé* et des symboles qui lui sont

associés. Le lien de Salomé avec la lune, au premier chef, provient clairement de ces deux sources qui traversent la seconde moitié du siècle et les frontières.

La lune pleine apparaît dès le premier vers des trois chapitres de l'*Atta Troll* consacrés à la description de la chasse sauvage à laquelle participent Hérodiade, Diane et la fée Habonde : « Und es war die Zeit des Vollmonds¹⁶² ». Cette chasse survient, d'ailleurs et précisément, durant la nuit de la saint Jean. La narration qui couvre les chapitres XVIII, XIX et XX du poème et dont le premier d'entre eux propose une vision d'Hérodiade très différente de celle qui est véhiculée par la tradition, se déroule au clair de lune. La lumière blanche que cet astre diffuse se reflète sur les membres de Diane — « Brust und Hüfte halb bedeckend. Fackellicht und Mondschein spielten Lustern um die weißen Glieder¹⁶³ » —, sur les dents « entzückend weiße Zähne¹⁶⁴ » de la fée Habonde et sur le pâle visage et les mains blanches d'Hérodiade. La chasse ne s'achève qu'avec le lever du soleil, lequel est associé à Jésus auquel appartient le « Tagesherrschaft », le règne diurne.

Sonnenaufgang. Goldne Pfeile
Schießen nach den weißen Nebeln,
Die sich röten, wie verwundet,
Und in Glanz und Licht zerrinnen.
Endlich ist der Sieg erfochten,
Und der Tag, der Triumphator,
Tritt, in strahlend voller Glorie,
Auf den Nacken des Gebirges¹⁶⁵.

Diane et ses comparses sont alors obligées de se retirer ; elles ne peuvent vivre ainsi qu'à la lumière de la lune.

À la fin du siècle, nous retrouvons cet imaginaire mythique et légendaire dans la « vague atmosphère entre la légende et le conte de fées¹⁶⁶ », « floue et brumeuse [...] crépusculaire, mystérieuse¹⁶⁷ » et riche de « syncrétismes mythologiques assez

¹⁶² « C'était l'époque de la pleine lune », p. 992.

¹⁶³ « L'éclat des flambeaux et la lumière de la lune jouaient voluptueusement sur ses membres d'une éclatante blancheur », p. 993.

¹⁶⁴ « Blanches à ravir », p. 994.

¹⁶⁵ « Le soleil se lève et lance ses flèches d'or aux blanches nuées, qui se teignent de rouge comme si elles étaient blessées, et s'évanouissent après dans la lumière. Enfin la lutte cesse, et le jour pose en triomphateur ses pieds rayonnants sur la nuque de la montagne » p. 995.

¹⁶⁶ Liana Nissim, « Fées, sorciers, princesses. Figures mythiques médiévales dans la poésie de Jean Lorrain », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, novembre 2004 : « Figures mythiques médiévales au XIX^e et XX^e siècles », p. 165-180 (consultable en ligne, URL : <http://crm.revues.org/1823>, page consultée le 22 octobre 2013, § 9).

¹⁶⁷ *Ibid.*, page consultée le 22 octobre 2013, § 8.

fantaisistes¹⁶⁸ », qui caractérise la poésie de Jean Lorrain. En 1897, ce poète parnassien publie le recueil *L'Ombre ardente*. La première de ses quatre sections¹⁶⁹ porte le même titre que le recueil et compte un sonnet dédié à Flaubert, « Hérodias » ; la deuxième, intitulée « L'ombre bleue », se décompose, à son tour, en trois temps. Le premier d'entre deux, « Les Pays des Fées », contient « Hérodiade », poésie dédiée cette fois à Théodore de Banville, tandis que dans le troisième groupement, « Lunaires », se trouve un poème faisant allusion à Jean Baptiste. L'« Hérodiade¹⁷⁰ » de Lorrain « pour Théodore de Banville » s'inspire explicitement du poème de Heine. Ce sonnet est précédé et suivi par des poèmes intitulés « Diane » et « Dame Habonde ». Il évoque ensuite la chasse nocturne décrite par Heine, comme le montrent les références aux « nymphes sinistres », à la chevauchée sauvage et à la persécution des chrétiens¹⁷¹.

Enfin, de la même façon que le récit de la chasse sauvage dont le narrateur est spectateur dans l'*Atta Troll* se passe au clair de lune, toutes les poésies composant « L'ombre bleue » sont métaphoriquement éclairées, selon des variations littéraires et stylistiques subtiles, par cette lumière. En outre, le titre de l'ensemble des poésies qui conclut cette section, « Six lunatiques et sept lunaires », rend explicite la présence de l'astre dans le recueil. « Lunatique X¹⁷² » évoque l'image d'une sorcière nue qui, en pleine nuit, transforme dans son chaudron l'eau du Cédron — le cours d'eau, souvent évoqué dans la Bible, coulant en Israël dans la vallée entre Jérusalem et le mont des Oliviers — en sang de Jean Baptiste « mont[ant] en reflets d'améthyste ». Cette Hérodiade sorcière nous fait enfin penser à celle qui est représentée par Heine, participant à la chasse maudite que le poète dit observer de la fenêtre du nid de la sorcière d'Uraka, pendant la nuit de la saint Jean.

Pour ce qui est de l'autre sonnet consacré à Hérodiade, « Hérodias », il est intéressant de constater qu'en dépit de sa dédicace à Flaubert, il semble n'entrer en dialogue avec le dernier des *Trois contes* que par le titre. En revanche, il fait penser au sonnet, que nous avons déjà analysé, composé par Banville en 1860 tandis que, dans son édition de 1874, il est précédé par une citation extraite d'*Atta Troll*.

¹⁶⁸ *Ibid.*, page consultée le 22 octobre 2013, § 17.

¹⁶⁹ « L'ombre ardente », « L'ombre bleue », « L'ombre glauque » et « L'ombre d'or ».

¹⁷⁰ Jean Lorrain, « Hérodiade », dans *L'ombre Ardente*, 1897, annexe, p. 79.

¹⁷¹ « Elles vont emplissant l'air de grands coups de fouets / Et dans des cors d'airain des nains aux bras fluets, / De Sicile en Brabant, de Mayence à Grenade, / Clament : "Chrétiens, voici la chasse Hérodiade" », dans Jean Lorrain, « Hérodiade », 1897, annexe, p. 79.

¹⁷² Jean Lorrain, « Lunatique X », 1897, annexe p. 79

Hérodiade de Théodore de Banville

Car elle était vraiment princesse : c'était la reine de Judée, la femme d'Hérode, celle qui a demandé la tête de Jean-Baptiste.

Henri Heine, *Atta Troll*.

Ses yeux sont transparents comme l'eau du Jourdain.
Elle a de lourds colliers et des pendants d'oreilles ;
Elle est plus douce à voir que le raisin des treilles,
Et la rose des bois a peur de son dédain.

Elle rit et folâtre avec un air badin,
Laissant de sa jeunesse éclater les merveilles.
Sa lèvre est écarlate, et ses dents sont pareilles
Pour la blancheur aux lys orgueilleux du jardin.

Voyez-la, voyez-la venir, la jeune reine !
Un petit page noir tient sa robe qui traîne
En flots voluptueux le long du corridor.

Sur ses doigts le rubis, le saphir, l'améthyste
Font resplendir leurs feux charmants : dans un plat d'or
Elle porte le chef sanglant de Jean-Baptiste.

Hérodiades de Jean Lorrain

Pour Gustave Flaubert

Reine des temps maudits, lys damné d'Israël,
Juive aux instincts de louve, ensorceleuse d'hommes,
Fleur de luxure éclore au cœur des vieilles Romes,
J'adore ton front bas et lâchement cruel.

La révolte du crime et la haine du ciel
Vivent dans tes yeux clairs et ta bouche qui saigne
Et, debout dans la pourpre errante qui te baigne,
Tu souris au trépas des mornes Ézéchiël.

Ta royale infamie est ton nimbe ; et l'artiste,
Dans ta haine englobant le prophète âpre et triste
Qui blasphème ta gloire, ô femme d'Antipas,

Évoquera toujours la froide Hérodiades
Faisant en lourds rubis sur le plat d'améthyste
Luire, poindre et perler le sang de Jean-Baptiste.

Nous soulignons dans les poèmes de Banville et de Lorrain les éléments qui ressortissent d'un imaginaire poétique commun et qui nous permettent de les relier à l'univers mythologique et à l'interprétation populaire et féerique que Heine propose d'Hérodiade. La mémoire de l'écriture est aussi labile qu'incertaine à définir ; Judith Schlanger rappelle justement que la littérature est à son origine une affaire de mémoire et de mémorisation et que la transmission d'une histoire est nécessairement altérée¹⁷³. Il est important, à cet effet, de retrouver les motifs intertextuels et culturels qui circulent à une époque donnée. Salomé offre de ce point de vue-là un point d'observation privilégié en cette fin de siècle dans la mesure où l'imaginaire lié à l'héroïne biblique hante moins cette génération d'écrivain que la mémoire des textes de Heine et de Flaubert qui s'imposent comme des filtres déformants et reconstituants de tout premier ordre.

On peut en faire le constat de manière frappante dans cette comparaison avec l'évidente symétrie au niveau des images poétiques, plus crues certes chez Lorrain, représentant la reine comme la seule protagoniste du meurtre du saint, comme le fait Heine, ou bien encore avec l'image du « nimbe » que Lorrain attribue à son Hérodiade. Lorrain donne à la reine biblique un attribut qui, s'il n'est pas appliqué à un saint, est propre à la pleine lune. Cette figure entretient enfin avec la lune un lien qui montre

¹⁷³ Judith Schlanger, *La Mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1992.

l'influence de l'atmosphère mythique et légendaire, féerique et merveilleuse dans laquelle Heine et Banville ont souhaité placer la reine biblique.

Or, le conflit entre la lune et le soleil qu'on relève dans *Salammbô* a un sens bien différent de celui qu'on retrouve d'abord, en 1841, dans le poème de Heine, puis, en 1897, dans celui de Lorrain. Ce sens coïncide au fond avec une opposition entre la suprême et insaisissable beauté féminine, incarnée notamment par Diane, Habonde et Hérodiade, figures lunaires et démystificatrices, en opposition aux figures solaires de la tradition religieuse chrétienne de Jean Baptiste et de Jésus. En effet, entre 1870 et 1914, dans de nombreuses adaptations en Europe, le lien d'Hérodiade/Salomé avec la lune a été essentiellement nourri par les figures de Salammbô et de la Salomé de Flaubert ; elles ont ainsi été conçues et créées par l'imagination du romancier, maître et inspirateur pour de nombreux écrivains et peintres qui ont repris, réadapté et reformulé ses personnages dans un dialogue intertextuel au sein d'un imaginaire culturel commun. Flaubert aspirait à destiner à l'art un espace qui ne fut propre qu'à ce domaine.

Dès lors, la façon de relier deux figures bibliques comme Hérodiade/Salomé et Jean Baptiste à la lune et au soleil évolue entre Heine et Flaubert en raison de cette visée caractérisant la quête littéraire de l'auteur français et d'une autonomisation de ces symboles. Heine pose clairement l'univers païen en opposition au monde chrétien, Flaubert a été le premier à déconstruire ce lien symbolique traditionnel pour le remotiver en fonction uniquement de l'art pur. L'association par Flaubert de Salomé/Salammbô à la lune nous en dit long à ce sujet.

Remarquons tout d'abord que Salomé, chez Flaubert, apparaît comme un avatar de Salammbô par leur paternité commune. Salammbô et Salomé ne sont pas sœurs qu'« à la faveur de l'homophonie, le second prénom étant presque entièrement contenu dans le premier¹⁷⁴ », la Salomé que Flaubert fait apparaître dans son *Hérodias* apparaît comme une variation de la « femme fatale » *ante litteram*, puisque cette appellation, comme l'a précisé Yvan Leclerc dans un article paru pour le cent cinquantième de la publication de *Salammbô*, n'était pas encore diffusée lorsque Flaubert contribuait à sa renommée¹⁷⁵. Si, par ailleurs, la critique est partagée sur le fait de considérer Salammbô comme une femme fatale car elle ne maîtrise pas ses passions, on pourrait s'étonner a

¹⁷⁴ Yvan Leclerc, « *Salammbô* : femme fatale et roman de la fatalité », dans Atsuko Ogane (dir.), *Salammbô*, Figure(s) de la fatalité, Tokyo, JSPS Kakenhi, coll. « Pour le cent cinquantième de *Salammbô* », 2013, p. 33.

¹⁷⁵ « On pourrait dire que Flaubert, ignorant l'expression "femme fatale", crée le type sans savoir comment il sera baptisé, de même qu'il crée Emma Bovary sans théoriser le bovarysme [...] », dans *Ibid.*

contrario que Salomé apparaisse comme la femme fatale par excellence quand bien même ses actions ne répondent pas à une rationalité plus définie. Aussi, par-delà ce questionnement qui nous paraît littérairement vain, entendons-nous voir la véritable parenté entre les deux créatures de Flaubert dans le rapprochement nodal qui est fait avec la lune, figure tutélaire et matricielle des deux sœurs.

Si l'un des soucis de Flaubert sera, quand, quinze ans après la parution de *Salammô*, il se met à la composition de son dernier ouvrage achevé, le dernier des *Trois contes*, de ne pas « retomber dans les effets produits par *Salammô*¹⁷⁶ », les figures de la princesse carthaginoise et de la princesse juive se fondent néanmoins pour devenir un seul et même modèle de référence et d'inspiration pour bon nombre de représentations postérieures de la jeune fille d'origine biblique. Laforgue et Wilde sont les auteurs de deux *Salomé*, pour l'un d'un conte et pour l'autre d'une pièce, où les emprunts à l'hybride *Salammô/Salomé* flaubertienne sont patents tant ils sont parodiques. Il n'appartient cependant qu'à eux d'avoir été attirés par la figure exotique et mystérieuse d'une jeune fille qui s'épaissit désormais d'une troisième dimension, puisqu'elle est le fruit de la fusion Sélène/*Salammô/Salomé*.

D'ailleurs, si dans le roman carthaginois de Flaubert, *Salammô* est associée explicitement à Tanit et à la lune, dans *Hérodias* cet astre n'a aucun relief particulier. La *Salomé* de Flaubert est liée à la lune dans la mesure où elle évoque *Salammô*. On peut toutefois remarquer que la lumière lunaire éclaire, comme on l'a vu, le moment où Hérode ressent un apaisement suivi soudainement d'un présage effrayant et que ce présage est suivi par la deuxième apparition soudaine d'une partie du corps de *Salomé*, qu'Hérode n'a pas encore reconnue, attirant l'attention du tétrarque. La première est, comme celle-ci, partielle puisque « l'ombre du parasol se promenait au-dessus d'elle, en la cachant à demi », où l'on perçoit, à mots couverts, l'allusion à une éclipse de lune. Ensuite, avant de se mettre à danser, *Salomé* apparaît pour la troisième fois aux yeux d'Hérode : « un voile bleuâtre lui cachant la poitrine et la tête, on distinguait les arcs de ses yeux, les calcédoines de ses oreilles, la blancheur de sa peau ».

Il est intéressant de remarquer comment la figure conçue par Flaubert, dans la triple nature que nous avons mise en évidence, influence de manière directe les

¹⁷⁶ Gustave Flaubert, Lettre à Edma Roger des Genettes du 27 septembre 1876, Gustave Flaubert, *Correspondance*, t. V : Janvier 1876-mai 1880, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 120.

adaptations de Jules Laforgue¹⁷⁷ (1887), Stuart Merrill¹⁷⁸ (1891), Oscar Wilde¹⁷⁹ (1893), Eugenio de Castro¹⁸⁰ (1896), Joseph de Pesquidoux¹⁸¹ (1898) et Gérard d'Houville¹⁸² (1899). On peut également identifier des influences moins directes mais néanmoins prégnantes ; on distingue alors une série d'ouvrages qui s'inspirent des textes influencés par Flaubert. L'influence se fait alors de « seconde main » pour reprendre la belle expression d'Antoine Compagnon pour décrire une littérature qui s'écrit comme par ricochet, où les auteurs n'ont plus un accès direct à la source littéraire ou philologique mais qu'une œuvre tierce s'interpose¹⁸³. C'est ainsi à la Sélène/Salammbô/Salomé de Wilde qu'ont songé Pierre Louÿs¹⁸⁴ (1894), Charles-Henri Hirsch¹⁸⁵ (1905), Fernando Pessoa¹⁸⁶ (1908), Jean Cocteau¹⁸⁷ (1909), Lucien Métivet¹⁸⁸ (1912), Ramón Goy de Silva¹⁸⁹ (1913) et Edmund John¹⁹⁰ (1913). Ajoutons à ces ouvrages littéraires les illustrations de Aubrey Beardsley, qui nous donnent l'opportunité de mettre en évidence une troisième vague de réception créatrice, grâce au poème de Julien Ochsé qui s'inspire de ces dessins¹⁹¹ (1908).

Les emprunts à *Salammbô* et *Hérodias* de Flaubert des deux *Salomé* de Laforgue et de Wilde ont déjà été bien étudiés dans les récentes éditions de ces ouvrages : le conte d'après l'analyse de Daniel Grojnowski et d'Henri Scepi¹⁹², la pièce d'après l'édition de Pascal Aquien¹⁹³. Si, comme le note ce critique, « la lune est un motif omniprésent dans la pièce [de Wilde], qui rappelle le symbolisme mystique de Maeterlinck¹⁹⁴ », en revanche, chez Laforgue la lune n'est mentionnée qu'à deux reprises. Elle apparaît tout d'abord, dans le discours cryptique dans lequel se lance le Pope des Neiges, « comme

¹⁷⁷ Jules Laforgue, « Salomé » dans Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, *op. cit.*

¹⁷⁸ Stuart Merrill, « Ballet », 1891, annexe p. 35.

¹⁷⁹ Oscar Wilde et Aubrey Beardsley, *Salomé*, *op. cit.*

¹⁸⁰ Eugénio De Castro, *Salomé*, 1896, annexe p. 319.

¹⁸¹ Joseph de Pesquidoux, *Salomé*, 1898, annexe p. 116 *sq.*

¹⁸² Gérard d'Houville, « Salomé », 1899, annexe p. 107 *sq.*

¹⁸³ Antoine Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1979.

¹⁸⁴ Pierre Louÿs, « La danse », 1894, annexe p. 39.

¹⁸⁵ Charles-Henri Hirsch, « La fin de Salomé », 1906, annexe p. 155 *sq.*

¹⁸⁶ Fernando Pessoa, *Salomé* (fragment), 1908, annexe p. 324 *sq.*

¹⁸⁷ Jean Cocteau, « Les Salomé », 1909, annexe p. 192.

¹⁸⁸ Lucien Métivet, « La Ligue antisalomique », 1912, annexe p. 194 *sq.*

¹⁸⁹ Ramón Goy de Silva, *Salomé*, 1913, annexe p. 274 *sq.* et *La hija de Herodias*, 1913, annexe p. 297 *sq.*

¹⁹⁰ Edmund John, « Salomé », 1913, annexe p. 269 *sq.*

¹⁹¹ Julien Ochsé, « Eaux fortes à la manière de Aubrey Beardsley », 1908, annexe p. 191.

¹⁹² Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, *op. cit.*

¹⁹³ Oscar Wilde et Aubrey Beardsley, *Salomé*, *op. cit.*

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 169.

« récitant une antique leçon¹⁹⁵ », avant de prendre congé des princes étrangers arrivés à la cour d'Hérode :

« Ni jour, ni nuit, Messieurs, ni hiver, ni printemps, ni été, ni automne, et autres girouettes. Aimer, rêver, sans changer de place, au frais des imperturbables cécités. Ô monde de satisfaits, vous êtes dans la béatitude aveugle et silencieuse, et nous, nous desséchons de fringales supra-terrestres. Et pourquoi les antennes de nos sens, à nous, ne sont-elles pas bornées par l'Aveugle et l'Opaque et le Silence, et flairent-elles au-delà de ce qui est de chez nous ? Et que ne savons-nous aussi nous incruste dans notre petit coin pour y cuver l'ivre-mort de notre petit Moi ? [...]»¹⁹⁶ »

Ce passage dont nous ne rapportons que le début pour donner, ici, une idée de son obscurité, fait penser dans son ensemble au moment pendant lequel le grand-prêtre de Tanit, Schahabarim, fait ses prédictions en regardant le ciel, dans *Salammbô*, comme le fait Phanuel dans *Hérodias*. À la différence près que le Pope des Neiges tient son discours laudatif de l'Inconscient devant l'Aquarium — ce lieu rempli de « l'alcool du Silence¹⁹⁷ » et pour cela justement inspirateur de l'état de l'inconscient et cher à Laforgue¹⁹⁸ — à travers lequel la lune apparaît différemment qu'aux devins de Flaubert :

« [...] la face de la trop aimée qui sur l'oreiller s'est close, bandeaux plats agglutinés des sueurs dernières, bouche blessée montrant sa pâle denture dans un rayon d'aquarium de la Lune (oh, ne cueillez, ne cueillez !) — et la Lune même, ce tournesol jaune, aplati, desséché à force d'agnosticisme. (Oh ! tâchez, tâchez de cueillir !) »
Ce fut donc l'Aquarium ; mais est-ce que ces princes étrangers comprirent ?

Cet extrait est tiré d'un long passage qui est en fait une adaptation du poème *L'Aquarium* paru dans *La Vogue* du 29 mai au 3 juin 1886, soit un mois avant *Salomé*, publié dans la même revue. Quelques petites différences et quelques lignes qui n'ont pas été reprises dans le conte¹⁹⁹ confirment bien l'idée d'une affiliation entre Salomé et

¹⁹⁵ Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par Maryke de Courten, Jean-Louis Debaube, Pierre-Olivier Walzer, avec la collaboration de David Arkell, t. II, *op. cit.*, p. 438.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 439.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 438.

¹⁹⁸ Comme l'écrit Pierre-Olivier Walzer, auteur de « Présentation, notes et variantes » des *Moralités légendaires* : « L'Aquarium était un des endroits où Laforgue allait le plus volontiers rêvasser lors de son séjour à Berlin, et il y entraînait ses amis. Il était fasciné par le silence et l'atmosphère mystérieuse qui régnaient dans ces lieux comme aussi par les formes et les comportements inattendus des poissons ou des animalcules qui entretenaient, derrière les vitres, une existence simplifiée ou éblouissante. [...] », dans *Ibid.*, p. 606.

¹⁹⁹ « Maintenant, ô villégiatures sous-marines, je ne ferai nulle difficulté d'avouer que nous avons, dans nos fringales supra-terrestres, deux fruits qui valent peut-être les vôtres : la tête de la trop aimée qui, épuisée, s'est close et endormie parmi les blêmes oreillers, bandeaux plats agglutinés des sueurs dernières, et bouche blessée montrant sa denture pâle dans un rayon d'aquarium de la Lune (oh ! ne cueillez, ne cueillez !), — et la Lune même, ce tournesol, aplati, desséché, à force d'agnosticisme... Mais

la lune, empruntée selon toute vraisemblance à *Salammbô*, mais touchée par une remotivation au niveau de son sens. La « *Moralité* » de Laforgue recommande, dans ce conte et dans ce passage, de vivre « à la bonne franquette²⁰⁰ », vu que « la trop-aimée est si près, et la Lune si loin²⁰¹ ! ». Le lien entre Salomé et la lune de Laforgue, par ailleurs, est explicité par la suite par le truchement d'une évocation de *Salammbô* qui s'ajoute à bien d'autres. La lune a, dans ce conte aussi, comme dans le roman carthaginois, la faculté de punir la princesse. Ainsi, comme « la Rabbet jalouse se vengeait de cette virginité²⁰² » et « tourmentait *Salammbô*²⁰³ », dans la *Salomé* de Laforgue :

[...] pour faire un sort à la petite personne en question, la Lune s'était saignée aux quatre veines, et qu'on la tenait d'ailleurs généralement (il y avait eu un Concile là-dessus) pour la sœur de lait de la Voie Lactée (tout pour elle²⁰⁴ !)

On trouve dans ce passage la volonté évidente de parodier l'invention flaubertienne.

Il n'y a rien de tel, en revanche, dans les emprunts du sonnet « Ballet²⁰⁵ » du poète américain Stuart Merrill, qui fait partie du recueil *Les Fastes* paru en 1891, soit un an après s'être établi définitivement en France. 1891 est également l'année au cours de laquelle Wilde, dont Merrill donna la traduction de plusieurs ouvrages, rédigea *Salomé*²⁰⁶. Merrill s'inspire amplement des créatures flaubertiennes. Dans « Ballet » il donne à voir un groupe de Salomé baccantes « dont les pas mesurés aux cordes des kinnors » — alors que le kinnor est « l'ancien instrument des Hébreux, de la famille des cithares et des harpes²⁰⁷ » qui accompagne la danse au clair de lune de *Salammbô* avec le serpent — et font tonner leurs « cymbales » — instruments souvent mentionnés par Flaubert²⁰⁸ dans *Salammbô*. Ces « Salomés [ayant] les corps tordus par le plaisir » évoquent la position de la Salomé de Flaubert lorsqu'elle se jette « sur les mains, les

la trop-aimée est si près, et la Lune si loin ! — du moins à certaines heures. Bref, qu'est-il *de certaines heures* ? au lieu d'être toujours, toujours « l'heure » ? — Dialogue : Quelle heure est-il, je vous prie, vous qui passez ? — *Il est l'Heure*, va, *c'est l'Heure* ; — (et que cela veuille dire en même temps : Oh ! vous n'avez pas à vous presser !) » : extrait de *L'Aquarium*, dans *Ibid.*, p. 502-503.

²⁰⁰ Jules Laforgue, « Salomé », dans *Ibid.*, p. 447.

²⁰¹ Jules Laforgue, *L'Aquarium*, dans *Ibid.*, p. 503.

²⁰² Gustave Flaubert, *Salammbô*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2001, p. 108.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ Jules Laforgue, « Salomé », dans Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par Maryke de Courten, Jean-Louis Debauve, Pierre-Olivier Walzer, avec la collaboration de David Arkell, t. II, *op. cit.*, p. 443.

²⁰⁵ Stuart Merrill, « Ballet », 1891, annexe p. 35.

²⁰⁶ La pièce de Wilde fut écrite en français en novembre et décembre 1891 et publiée en français à Londres et à Paris le 22 février 1893.

²⁰⁷ Note de Gisèle Séginger dans Gustave Flaubert, *Salammbô*, *op. cit.*, p. 253.

²⁰⁸ Les « cymbales » sont convoqués cinq fois dans *Salammbô* (voir *Ibid.*, p. 135, p. 138, p. 161, p. 247, p. 263, p. 266, p. 280 et p. 371 et une fois dans « Hérodiad », dans Gustave Flaubert, *Trois contes*, *op. cit.*, p. 125.

talons en l'air [...] [s]a nuque et ses vertèbres fais[ant] un angle droit²⁰⁹ ». Puis, leurs lèvres « incarnadines » font penser à la princesse vouée à Tanit à la bouche « rose comme une grenade entrouverte²¹⁰ » et leurs « bras lourds de bracelets barbares, en essors / tentants vers la lueur lunaire des décors » renvoient encore à Salammbô²¹¹.

Toutefois l'influence de Flaubert et de l'imagerie autour de la princesse carthaginoise ne s'est pas diffusée que dans des domaines littéraires francophones. En 1896, l'année de la première de la *Salomé* de Wilde au Théâtre de l'Œuvre à Paris, le 11 février, le lien de Salomé avec la lune dans l'œuvre du poète portugais Eugénio de Castro passe explicitement par *Salammbô*. Le long poème de Castro « Salomé », ayant le même titre du recueil qui le contient, évoque sans aucun doute Salammbô lorsque l'apparition de la princesse est accompagnée par celle d'un « zaïmph²¹² » lunaire.

Ao fundo,
Apparece, dançando, a linda Salomé.

Um zaïmph lunar, leve como um perfume,
Cinge-a, deixando ver sua nudez morena,
Céga dos seus aneis o precioso lume,
E em cada mão traz uma pallida açucena²¹³

Dans tout le poème, en outre, la lune apparaît à maintes reprises : « adamantina », « merencória », « pallida » ou « amberina ». Elle est, dans cet ouvrage aussi, liée à Salomé et en opposition au soleil, symbole de Jean Baptiste qui, comme Mâtho dans *Salammbô*, est rapproché dans le poème de Castro également du lion : en effet, dans les

²⁰⁹ Gustave Flaubert, *Trois contes*, op. cit., p. 139.

²¹⁰ Gustave Flaubert, *Salammbô*, op. cit., p. 69.

²¹¹ Plusieurs passages dans *Salammbô* décrivent la parure de la princesse carthaginois, qui évoque parfois la lumière lunaire. Par exemple : « Sa chevelure, poudrée d'un sable violet, et réunie en forme de tour selon la mode des vierges chananéennes, la faisait paraître plus grande. [...] Il y avait sur sa poitrine un assemblage de pierres lumineuses, imitant par leur bigarrure les écailles d'une murène. Ses bras, garnis de diamants, sortaient nus de sa tunique sans manches, étoilée de fleurs rouges sur un fond tout noir. », dans *Ibid.* ; ou encore : « Un jupon à raies multicolores, en lui serrant les hanches, descendait sur ses chevilles, où s'entrechoquaient deux cercles d'étain. Sa figure, un peu plate, était jaune comme sa tunique. Des aiguilles d'argent très longues faisaient un soleil derrière sa tête. [...] Ses sandales à pointes recourbées disparaissaient sous un amas d'émeraudes, et ses cheveux à l'abandon emplissaient un réseau en fils de pourpre. Mais elle releva la tête pour contempler la lune [...] », dans *Ibid.*, p. 105.

²¹² Comme on le trouve aussi dans le *Trésor de la Langue Française* : Prononciation : [zaimf]. Ds *Lar. Lang. fr.*, Rob. 1985. Étymologie et Histoire : 1863. Mot punique de fantaisie, inventé par Flaubert d'après l'hébreu biblique *tsaïph* « voile de femme » (*Gen.* 24, 65 ; 38, 14 et 19) ». C'est, dans *Salammbô*, le voile sacré de la déesse Tanit, à Carthage : « Cela passait comme un manteau sous le visage de l'idole, et remontant étalé sur le mur, s'accrochait par les angles, tout à la fois bleuâtre comme la nuit, jaune comme l'aurore, pourpre comme le soleil, nombreux, diaphane, étincelant, léger. C'était là le manteau de la Déesse, le zaïmph saint que l'on ne pouvait voir » dans Gustave Flaubert, *Salammbô*, op. cit., p. 139. Gisèle Séginger apporte dans une note les sources, révélées par Flaubert, voir *Ibid.*

²¹³ Eugénio De Castro, « Salomé », 1986, voir notre Annexe p. Notre trad. : « Au fond, / Apparaît, en dansant, la belle Salomé. / Un zaïmph lunaire, léger comme un parfum, / la ceint, révélant sa brune nudité, / le feu précieux de ses anneaux aveugle, / Et dans chaque main elle apporte un pâle lis ».

vers portugais le prophète est renfermé dans la cage d'un lion et, comme un lion, rugit²¹⁴. Il s'agit, cependant, de la part de Castro d'un emprunt ne véhiculant pas de significations particulières. La reprise de symbolismes jadis reliés à la mythologie se fait à la fin du XIX^e siècle dans un sens qui ne tient compte que d'une imagerie commune partagée parmi les poètes d'Europe occidentale, où le symbolisme se manifeste, dans tous ces pays, comme une revendication d'un espace autonome pour la poésie, la littérature et l'art. Le lien entre la lune et Salomé offre aux œuvres de Merrill et de Castro la garantie purement esthétique d'un effet de mystère et la mise en place d'une atmosphère singulière.

Enfin, avant d'aborder la représentation que Wilde donne de Salomé et qui engage un nouveau rapport à la lune qui reconfigure l'espace et le champ culturels, une dernière Salomé, sœur de la lune, nous apparaît comme une nouvelle créature venue tout droit de l'imaginaire flaubertien. Le 1^{er} février 1899, Gérard d'Houville fait paraître dans la *Revue des Deux Mondes*, un poème²¹⁵ qui propose une Salomé « enfantine » dont le regard « cruel » est accentué par « le long sourcil qui s'arque ». On ne peut que songer aux « sourcils très noirs » et aux « yeux presque terribles²¹⁶ » ou aux « grands yeux sous ses grands sourcils, comme des soleils sous des arcs de triomphe²¹⁷ » des princesses flaubertiennes. Il est alors intéressant d'observer que le verbe « arquer » présente une paronomase par rapport au substantif « arc ». Il y a donc aussi un jeu poétique intertextuel réinvestissant le texte et les mots de Flaubert non seulement en ce qui concerne le signifié mais aussi pour ce qui est de l'ordre du signifiant. Cela nous permet de rappeler l'intuition de Max Müller, faisant de toute mythologie une « maladie du langage ». Nous sommes par ailleurs entrés, depuis la modernité, dans un champ qui appartient moins au mythe dans son sens ethno-religieux qu'à ce que nous étudions comme un mythe littéraire.

La mémoire d'*Hérodias* passe également dans le poème d'Houville par une reprise sémantique, et notamment par celle du mot « citerne » pour désigner le lieu où, selon une invention de Flaubert, Jean Baptiste aurait été renfermé. La Salomé d'Houville est également éclairée par l'astre de Tanit : « D'un argent mat et terne, / La lune, au ciel couvert, s'arrondit lentement ».

²¹⁴ « Na jaula do leão que morreu, João Baptista, / A rugir como um leão, passa as noites e os dias... », annexe p. 321.

²¹⁵ Gérard d'Houville, « Salomé », 1899, annexe p. 107.

²¹⁶ Gustave Flaubert, *Trois contes*, *op. cit.*, p. 139.

²¹⁷ Gustave Flaubert, *Salammbô*, *op. cit.*, p. 90.

Ces auteurs s'inspirant de Flaubert permettent d'envisager, par leurs ouvrages, l'idée d'un rapport déconstructif et restructif par rapport aux symboles²¹⁸ ; l'intérêt de cette enquête intertextuelle tient précisément à l'étude des phénomènes de détournement et de réinvestissements symboliques dans la mesure où si la figure de Salomé s'érode au fil des récritures, elle s'épaissit par un mouvement inversement proportionnel qui tend à reconstruire ce qui a été précédemment déconstruit. Le phénomène n'a rien de spontané mais s'ancre dans une période temporelle, de 1870 à 1914, au cours de laquelle un mythe antique devient un mythe moderne.

Il convient pour finir, d'en venir à l'œuvre qui marque une étape décisive dans la représentation que l'on se fait des liens unissant Salomé au satellite terrestre. Celui-ci est le fait de l'introduction d'un élément qui n'apparaît pas dans les sources et qui devient l'emblème essentiel des représentations littéraires fin-de-siècle de la princesse biblique. Comme l'a observé Praz, Oscar Wilde emprunte aux drames de Maeterlinck le « babillage enfantin grâce auquel les personnages de sa Salomé [...] ramènent à la fable le voluptueux Orient de la *Tentation* de Flaubert²¹⁹ ». Praz poursuit en soulignant un aspect de la pièce :

À la fable, et même à l'humour, un humour qu'on aurait peine à croire involontaire, tant le drame de Wilde semble la parodie de tout le matériel décadent et des balbutiements prétendument tragiques de Maeterlinck : — et, en tant que parodie, Salomé frôle le chef-d'œuvre²²⁰.

Par la suite, celui qui sans doute a exprimé davantage cet humour, qui n'a pas été recherché par l'auteur, fut le premier et plus célèbre illustrateur de la pièce. C'est par l'intermédiaire du peintre préraphaélite Burne-Jones, qu'Aubrey Beardsley, alors âgé de dix-huit ans, fait la connaissance de Wilde, de dix-huit ans son aîné, lorsqu'il est en train d'écrire *Salomé* en français. Après l'intérêt légèrement condescendant que Wilde montra d'abord en faveur du jeune artiste talentueux, leur relation prit la forme d'un conflit fait de mots acérés et de coups bas²²¹. Ainsi, la plus célèbre suite d'images de *Salomé*, que Beardsley réalisa à vingt-et-un ans pour l'édition anglaise de 1894 de la

²¹⁸ On pense notamment à l'article de Pierre-Marc de Biasi, « Un conte à l'orientale. La tentation de l'Orient dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* », *Romantisme*, 1981, vol. 11, n° 34, p. 47-66 ; à l'article de Frank-Paul Bowman, « Symbole et désymbolisation », *Romantisme*, 1985, vol. 15, n° 50, p. 53-60 ; au cycle de séminaires organisé par item « Flaubert : mythes, symboles et représentations / 2008-2009 » consultable à l'adresse URL : <http://www.item.ens.fr/index.php?id=441393>, en particulier l'intervention de Gisèle Séginger « Désymbolisation et resymbolisation » du 06 juin 2009.

²¹⁹ Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle*, op. cit., p. 256.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ Linda Zatlín, « Wilde, Beardsley, and the Making of Salome », *Victorian Culture*, novembre 2000, n° 5, p. 341-357.

pièce de Wilde, naît, comme l'a écrit E. Bairati, de la plus subtile et raffinée trahison : plus exactement, de l'aiguë capacité de cueillir dans l'Orient luxurieux et fabuleux de Wilde un côté humoristique²²². Il semble à juste titre que Beardsley ait voulu représenter cet humour que Praz hésite à croire involontaire, tant le drame est rempli d'une subtile parodie de la matière décadente.

En avril 1893²²³, Beardsley fut invité par l'éditeur John Lane à créer dix illustrations pour la nouvelle édition anglaise de l'œuvre. Si l'on sait que « dès le départ, cette commande prestigieuse heurta à ses difficultés²²⁴ », il reste malaisé d'expliquer les causes d'une relation tendue et complexe²²⁵. On peut considérer, d'une part, que Wilde « n'appréciait pas ces illustrations [...] [car] au style japonisant de Beardsley il aurait préféré une atmosphère byzantine à la Gustave Moreau²²⁶ » et, d'une autre part, que Beardsley méprisait la traduction anglaise, effectivement mauvaise²²⁷, réalisée par l'amant de Wilde, Lord Alfred Douglas. Par ailleurs, les illustrations de Beardsley, publiées le 24 février 1894, « furent néanmoins reprises par l'édition française de 1907 et sont désormais considérées comme indissociables de la pièce²²⁸ ». Le résultat de cette courte collaboration fut, en effet, l'un de plus significatifs livres illustrés anglais de la fin du XIX^e siècle.

Au-delà des raisons personnelles qui sans doute expliquent le fait que l'illustrateur se moquait ouvertement de Wilde, ce qui nous intéresse tient aux conséquences de la volonté évidemment provocatrice du jeune artiste appelé à interpréter l'ouvrage déjà scandaleux de Wilde. Si le baiser nécrophile de Salomé à Jean Baptiste avait suscité de telles réactions, les images proposées par Beardsley ont représenté un opprobre pour de nombreux contemporains²²⁹ et le moment d'un renouvellement esthétique pour la postérité.

²²² Eleonora Bairati, *Salomé: immagini di un mito*, op. cit., p. 175.

²²³ Dans le premier numéro du magasin *The Studio* (avril 1893), un article de Joseph Pennel, intitulé *A New Illustrator*, valut au jeune Aubrey sa renommée mondiale. Parmi les images qui l'accompagnaient, la plus étrangement nouvelle était justement une illustration de la pièce de Wilde.

²²⁴ Patrick Bade, *Aubrey Beardsley*, New York, Parkstone Press Ltd, 2001, p. 45.

²²⁵ Voir sur cela Linda Zatlin, « Wilde, Beardsley, and the Making of Salome », art. cit.

²²⁶ Oscar Wilde et Aubrey Beardsley, *Salomé*, précédé de Pascal Aquien, *Préface*, op. cit., p. 25.

²²⁷ Dans sa Préface Pascal Aquien montre justement quelqu'un des limites de la traduction anglaises, voir *Ibid.*, p. 25-28.

²²⁸ *Ibid.*, p. 24.

²²⁹ Linda Zatlin, « Wilde, Beardsley, and the Making of Salome », op. cit., p. 342.

En effet, Wilde concevait sa Salomé comme « une mystique, une sœur de Salammbô, une sainte Thérèse qui adore la lune²³⁰ » ; Beardsley fait de la lune une caricature du visage de l'auteur dans *La Femme dans la lune*, ou encore il fait apparaître Wilde comme maître de cérémonie dans *l'Entrée d'Hérodiade* ou en Hérode concupiscent dans *Les Yeux d'Hérode*.

Les illustrations de Beardsley montrent d'une manière particulièrement évidente un humour qui est voilé dans la *Salomé* de Wilde et qui n'a été décelé que plus que cinquante-cinq ans plus tard²³¹ par Praz. Cet humour apparaît comme le résultat d'une sorte de saturation, une exacerbation des éléments symboliques liés à Salomé. Nous reviendrons plus longuement sur ce thème ultérieurement.

Étudions à présent la postérité de l'œuvre de Wilde et de Beardsley et tâchons d'esquisser l'influence que celle-ci put avoir sur la réception de Salomé, et tout particulièrement dans la reconfiguration qu'elle propose dans l'identification avec la lune ; nous verrons notamment que cette influence doit être nuancée ou mâtinée d'emprunts parallèles sur lesquels nous nous attarderons.

Les œuvres de Pierre Louÿs, de Jean Cocteau, de Lucien Métivet, de Ramón Goy de Silva ou celle d'Edmund John mettent en scène, sans que cela réduise pour autant la valeur esthétique et littéraire de chacune d'entre elles, des Salomé caricaturales, bien que différentes l'une de l'autre. C'est le cas plus particulièrement du texte de Lucien Métivet, sur lequel nous reviendrons dans notre prochain chapitre, à propos de la dimension humoristique qui est associée à la fille d'Hérodiade. Étudions, pour l'instant, quatre textes qui caricaturent plus spécifiquement le rapport de Salomé avec la lune.

En 1894, « La danse²³² » apparaît parmi les *Poésies. Aquarelles Passionnées* du poète d'origine belge Pierre Louÿs. Wilde lui demanda, ainsi qu'à Marcel Schwob, de



Aubrey Beardsley, *La Femme dans la lune*, illustration pour Oscar Wilde, *Salomé*, 1894

²³⁰ Oscar Wilde cité par Pascal Aquien dans Oscar Wilde et Aubrey Beardsley, *Salomé*, précédé de Pascal Aquien, *Préface*, *op. cit.*, p. 25.

²³¹ La première édition de *La Carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* date de 1948.

²³² Pierre Louÿs, « La danse », 1894, annexe p. 39.

corriger le texte et les épreuves²³³ et c'est à lui aussi que « la pièce, dans sa version française, fut dédiée²³⁴ ». Il est difficile d'établir si Louÿs, en composant son sonnet, songea uniquement à l'œuvre de Wilde ou également aux illustrations de Beardsley. Dans le premier vers, l'évocation des sept voiles renvoie indubitablement à la Salomé représentée par Wilde ; en revanche, le vers décrivant « la courbe de son corps se cabr[ant] vers la lune » fait penser à l'usage du trait de ligne unique caractéristique de Beardsley tandis que le suivant, dans lequel « elle se touche avec sa chevelure brune », pourrait renvoyer aux noirs propres au style de l'illustrateur²³⁵. Par ailleurs, « le rêve d'être un paon qui déplorerait sa queue » rappelle la deuxième des dix illustrations que Beardsley réalisa pour l'édition anglaise de *Salomé: The peacock skirt (La Robe de paon* : « Je suis Salomé, fille d'Hérodiade, princesse de Judée »). Ce vers, en outre, se poursuit par l'introduction d'un trait qui n'appartient pas à la Salomé de Wilde — si l'on exclut la promesse d'un sourire que la princesse fait à Narraboth « je vous sourirai, peut-être » pour qu'il fasse sortir Iokanaan de la citerne — le sourire de Salomé. En effet, dans le sonnet de Louÿs, c'est bien son rêve d'être un paon qui « fait sourire [Salomé] sous son éventail de plumes ». Aussi rit-elle d'elle-même, ou plus précisément de l'image inventée par Beardsley qui associe à Salomé cet animal qui dans la pièce est, en revanche, l'un des dons que Hérode propose à la jeune fille pour la dissuader de ses tentations meurtrières²³⁶.

²³³ Oscar Wilde et Aubrey Beardsley, *Salomé*, précédé de Pascal Aquien, *Préface*, éd. bilingue corrigée et mise à jour en 2006, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2006, p. 20.

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ Comme l'a écrit Joseph Pennell dans l'article paru dans le premier numéro du magazine *The Studio* (avril 1893) qui valut au jeune Aubrey sa renommée mondiale « But most interesting of all is his use of the single line, with which he weaves his drawings into an harmonious whole, joining extremes and reconciling what might be oppositions – leading, but not forcing, you properly to regard the concentration of his motive. In his blacks, too, he has obtained a singularly interesting quality, and always disposes them so as to make a very perfect arabesque » dans Joseph Pennell, « A new Illustrator: Aubrey Beardsley », *The Studio*, avril 1893, n° 1, p. 14-19. Parmi les images qui l'accompagnaient, il y avait une illustration de la pièce de Wilde où l'artiste se faisait interprète du moment de l'acmé de scandale de l'ouvrage, la célèbre scène du baiser nécrophile à la tête coupée.

²³⁶ « HÉRODE [...] “Salomé, vous connaissez mes paons blancs, mes beaux paons blancs, qui se promènent dans le jardin entre les myrtes et les grands cyprès. Leurs becs sont dorés, et les grains qu'ils mangent sont dorés aussi, et leurs pieds sont teints de pourpre. La pluie vient quand ils crient, et quand ils se pavent la lune se montre au ciel. Ils vont deux à deux entre les cyprès et les myrtes noirs et chacun a son esclave pour le soigner. Quelquefois ils volent à travers les arbres, et quelquefois ils couchent sur le gazon et autour de l'étang. Il n'y a pas dans le monde d'oiseaux si merveilleux. Il n'y a aucun roi du monde qui possède des oiseaux aussi merveilleux. Je suis sûr que même César ne possède pas d'oiseaux aussi beaux. Eh bien ! je vous donnerai cinquante de mes paons. Ils vous suivront partout, et au milieu d'eux vous serez comme la lune dans un grand nuage blanc... Je vous les donnerai tous. Je n'en ai que cent, et il n'y a aucun roi au monde qui possède des paons comme les miens, mais je vous les donnerai tous” » dans Oscar Wilde, *Salomé*, *op. cit.*, p. 151-152.

En 1909, Jean Cocteau, qui n'avait à cette époque que dix-neuf ans, consacre à Salomé une suite ironique de quatre sonnets, « Les Salomé²³⁷ », parus dans *La Lampe d'Aladin*, déclinant la personnalité de Salomé. Cocteau prolonge la réécriture d'un mythe qui est désormais moins biblique que décadent, et s'engage dans une sorte de jeu ou d'exercice de style, dans lequel Salomé se trouve métamorphosée en « désireuse », « folle », « inconsciente » ou « peureuse ». Dès lors, la lune aussi adapte son rôle : cet astre offre un baiser à la princesse dans « La désireuse » (« – Sur un plateau d'argent, je l'aurai, c'est promis ? – / Et mon corps sera nu pour un baiser de lune ») ou, dans « La Peureuse », la lune « ne filtre pas ses rais » en laissant ainsi Salomé dans l'obscurité de la nuit avec la tête tranchée du saint (« J'ai peur !... Comme il fait nuit ! Je suis seule avec elle... ») de sorte qu'elle imagine que les yeux de Jean Baptiste, « vierges de calcul, de doute et de problème [...] fixes... [...] encor regarderaient... »

L'espagnol Ramón Goy de Silva n'hésite pas à tourner en dérision, certes d'une manière indirecte au sein même de sa tragédie, l'histoire tragique sur laquelle Wilde s'est étendu en en pointant la dimension morbide. Goy de Silva, bien qu'il ait traduit en 1913 l'œuvre de Wilde, est lui-même en 1913 l'auteur d'une *Salomé*²³⁸ « Poema bíblico-legendario en dos actos » ainsi que, la même année, d'un « poema trágico », « *La hija de Herodias*²³⁹ » dans *La de los siete pecados* qui reprend plus synthétiquement et en vers, le sujet de la pièce. Hérode, déjà informé de ce que Salomé désire en échange de sa danse, propose de jouer une comédie devant les convives et prend à cela un malin plaisir :

HERODES
Siempre festivo.
 ¡Cómo arrepentirme, si es mucho menos que la luna!... Pero te impongo una condición.
 [...]
 HERODES
 Tenemos que hacer una comedia ante nuestros invitados... Los hay que toman muy en serio a ese perturbado, y hasta le llaman Profeta...
 [...]
 HERODÍAS
Radiante.
 ¡Magnífico, Herodes, magnífico!...
 [...]
 HERODES

²³⁷ Jean Cocteau, « Les Salomé », 1909, annexe p. 192.

²³⁸ Ramón Goy De Silva, *Salomé*, 1913, annexe p. 274 sq.

²³⁹ Ramón Goy De Silva, *La hija de Herodias*, 1913, annexe p. 297 sq.

Dejándose caer en el banco de alioj.

¡Qué divertida farsa!... ¡Ja, ja, ja!... ¡La cabeza del Profeta!... ¡Ja, ja, ja!²⁴⁰!

C'est aussi en 1913, au cours d'une année décisive dans l'histoire de la modernité poétique et artistique²⁴¹, qu'est publié le poème « Salomé » du poète britannique Edmund John, dans *A flute of sardonyx*. Cet ouvrage s'inspire également en grande partie de la pièce de Wilde. Le mot « moon », qui « dreams with the daughter of the King », apparaît dix fois dans les quelques cents vers qui composent ce poème créant en conséquence une atmosphère étrange et malade, comme le rendent manifeste, par exemple, les occurrences de « sick », « sickness », « sickly », « pallid », « pale », « pallor ». C'est ainsi que la première lettre de son nom apparaît comme dessinée par des flammes :

The gleaming pallor of the braziers' flame
Curls upward like a letter of her name²⁴²

Salomé devient ainsi un pur signe, emblématique de la figure mythique qu'elle est désormais devenue au début du XX^e siècle.

Pour conclure, venons-en à un poème de Julien Ochsé, paru en 1908 dans *L'invisible concert*, « À mes vers²⁴³ », publié dans une section au titre on ne peut plus explicite : « Eaux fortes à la manière de Aubrey Beardsley ». Salomé apparaît ainsi dès le premier vers comme un masque en noir et blanc (« visage nu troué de larges yeux d'oubli », « cheveux noirs se crispant autour d'un front pali »). Cette Salomé est facilement rieuse ; d'ailleurs, par son rire, elle « [d]éfi[e] la blancheur de la lune et des marbres » et elle se profile, tout au long du poème, comme la lugubre caricature de la Salomé de Wilde. Ce n'est qu'avec le dernier vers qu'« À mes vers » tourne ouvertement et soudainement au ridicule. Ochsé achève par une allusion à la mort de la princesse qui n'est pas sans faire écho au cul-de-lampe de Beardsley :

²⁴⁰ Notre trad. : « HÉRODE *toujours festif* : “Comment pourrais-je me repentir, si c'est beaucoup moins que la lune !... Mais je te pose une condition.” [...] HÉRODE : “Nous jouerons une comédie devant nos invités. Ceux qui prennent très au sérieux ce perturbé, jusqu'à l'appeler Prophète...” HÉRODIAS rayonnante : “Magnifique, Hérode, magnifique !” [...] HÉRODE : *en se laissant tomber du banque de alioj*. “Que farce drôle!... Ja, ja, ja!... La tête du Prophète!... Ja, ja, ja !” ».

²⁴¹ Voir Jean-Michel Rabaté, *1913. The Cradle of Modernism*, Malden (Mass.), Blackwell, 2007.

²⁴² [Notre trad.] : « La pâleur brillante de la flamme des brasiers / Boucle vers le haut comme une lettre de son nom ».

²⁴³ Julien Ochsé, « Eaux fortes à la manière de Aubrey Beardsley », 1908, annexe p. 191 sq.

[...]
 Et quand enfin mourra sa volupté cruelle,
 Que ses fragiles seins dans la nuit éternelle
 Connaîtront des baisers qu'ils n'auront pas voulu,

 Le vice impérissable et jamais révolu,
 Prenant entre ses bras sa faiblesse orgueilleuse,
 Dans une boîte à poudre enterrera la gueuse !



Aubrey Beardsley, Cul-de-lampe,
 dans Oscar Wilde, *Salomé*, 1894

En conclusion et pour résumer — sans vouloir néanmoins insister sur une schématisation qui ne peut apparaître que simpliste, quand en revanche les ouvrages que nous avons examinés montrent une intertextualité plus complexe —, nous présentons une synthèse des ouvrages dans lesquels figure Sélène/Salammbô/Salomé. Après avoir distingué deux points de repère fondateurs — l'un représenté par Heine, l'autre par Flaubert —, nous avons pu constater que ce dernier a évolué de sorte que la finalité désymbolisante/resymbolisante de Flaubert avait été supplantée par une vague railleuse et parodique qui a contribué à saturer la dimension symbolique dont Salomé est devenue l'objet notamment à la suite de la pièce de Wilde.

Nous proposons de résumer ainsi la voie de diffusion du mythe de Salomé et la manière dont sa figure a été progressivement réinvestie symboliquement à mesure qu'elle se désacralisait jusqu'à devenir risible.

Flaubert *Salammbô* (1862), *Hérodias* (1877)



Laforgue (1887), Merrill (1891), Wilde (1893), de Castro (1896), d'Houville (1899)



Beardsley (1893)

Jean Baptiste et le soleil

Si la lune associée à Salomé ne devient à la fin du XIX^e siècle qu'un élément esthétique, cela tient aussi au fait qu'elle évoque désormais dans la culture occidentale davantage le monde païen qu'un élément strictement lié à l'univers religieux. Le soleil, en revanche, et tout particulièrement lorsqu'il est associé à la figure de Jean Baptiste, éveille en premier lieu une association entre cette figure et l'idée de Dieu.

Constatons au préalable que dans le Nouveau Testament Jean Baptiste n'est jamais mis en relation avec le soleil. En effet, dans la Bible, le soleil est d'abord, comme la lune, une des créatures de Dieu : au quatrième jour de la création, Dieu fit deux grands luminaires, dont le plus grand était destiné à éclairer le jour²⁴⁴, pour qu'ils présidassent au jour et à la nuit en séparant la lumière des ténèbres²⁴⁵. Le soleil n'apparaît donc pas comme le principe de toutes les choses mais comme une créature qui a reçu du Dieu créateur sa mission spéciale²⁴⁶. Il tient son rang et obéit²⁴⁷. La Bible lui reconnaît différentes qualités, comme le fait d'être brillant²⁴⁸ et chaud²⁴⁹, et des actions concrètes et objectives, comme celles de dissiper les nuages²⁵⁰, de faire mûrir les fruits²⁵¹, de brunir les visages²⁵², de faire souffrir humains et plantes²⁵³ et de s'obscurcir²⁵⁴; ou des actions d'ordre plus métaphorique, comme présider au jour²⁵⁵ et louer Dieu²⁵⁶. Il permet en outre de désigner des lieux géographiques, comme l'orient ou l'occident²⁵⁷, et de manière générale la surface de la Terre²⁵⁸ ainsi que la vie humaine qui y règne²⁵⁹. La Bible parle du soleil, conformément à l'usage diffusé dans toutes les langues indoeuropéennes, selon une tendance anthropomorphique : ainsi, chaque jour au gré de sa course, « le soleil se lève, le soleil se couche, il se hâte vers son lieu et c'est là qu'il se lève²⁶⁰ ». Par ailleurs, si dès la Genèse, le soleil apparaît comme une créature

²⁴⁴ Gn I, 16.

²⁴⁵ Gn I, 18.

²⁴⁶ Ps LXXIV, 16.

²⁴⁷ Jb IX, 7 ; Ba VI, 59 ; Ps CIV, 19.

²⁴⁸ Si XLII, 16 ; 1 Co XV, 41.

²⁴⁹ Jg v, 31 ; Sg XVI, 27 ; Ex XVI, 21.

²⁵⁰ Sg II, 3.

²⁵¹ Dt XXXIII, 14.

²⁵² Ct I, 5.

²⁵³ Si XLIII, 4 ; Is XLIX, 10 ; Br II, 25 ; Jon IV, 8 ; Mt XIII, 6 ; Mc IV, 6 ; 11 ; Ap VII, 16.

²⁵⁴ Pendant les tempêtes, Ac XXVI, 20, outre que, comme nous allons le noter, au moment de la mort de Jésus.

²⁵⁵ Ps CXXXVI, 8 ; Si XXXIII, 7 ; Jr XXXI, 35.

²⁵⁶ Ps CXLVIII, 3 ; Si XLIII, 2 ; Dn III, 62.

²⁵⁷ Le soleil est le levant ou l'orient, par exemple, dans Jos I, 15 ; XII, 1 ; Is XLI, 25 ; XLV, 6 ; Ez XI, 1 ; l'occident, par exemple, dans Dt XI, 30 ; Jos., I, 4.

²⁵⁸ Par exemple, dans Ps., L, 1 ; CVII, 3 ; CXIII, 3 ; Mal., I, 11.

²⁵⁹ « Sous le soleil » est une expression fréquemment employée par l'Ecclésiaste I, 3, 10, 13, 14, etc., pour désigner le séjour des humains, la terre. Ceux qui voient le soleil sont les vivants : Qo VII, 12. Il est doux de voir le soleil, c'est-à-dire de vivre : Qo XI, 7. Ne pas voir le soleil, c'est ne pas naître : Ps LVIII, 9 ; Qo VI, 5, ou même être aveugle : Ac XIII, 11. Le soleil s'obscurcit pour le vieillard dont la vue s'affaiblit : Qo XII, 1. Il se couche pour celui qui meurt : Jr XV, 9. « À la face du soleil », indique qu'une action a été accomplie à la vue de tous : Nb XXV, 4. « Durer sous le soleil » signifie toujours : Ps LXXII, 5, 17 ; LXXXIX, 38 ; Si XXVII, 12. Dieu « fait lever son soleil sur les méchants et sur les bons » signifie qu'il accorde à tous les humains sans exception les dons de la nature : Mt V, 45. « Que le soleil ne se couche sur votre colère » veut dire que la colère doit être apaisée avant la fin du jour : Ep IV, 26.

²⁶⁰ Qo I, 5.

divine, il fait très souvent l'objet de comparaisons avec son créateur même, Dieu²⁶¹ puis Jésus²⁶² dans le Nouveau Testament, et se trouve mentionné comme l'épouse du Cantique²⁶³, la sagesse²⁶⁴, le grand prêtre Simon²⁶⁵, les justes²⁶⁶, les bonnes œuvres²⁶⁷ ou des visions dans lesquelles il sert à donner l'idée de la gloire divine²⁶⁸. Il fait l'objet, enfin, d'identifications, plus ou moins directes, relatives notamment à Dieu²⁶⁹ et à Jésus²⁷⁰, mais aussi à Jacob²⁷¹, à la lumière de la sagesse²⁷², à la sécurité et à la prospérité²⁷³.

Il nous importe de remarquer également le principe de causalité qui est posé entre sa nature d'un côté et la Trinité, de l'autre. Il agit ainsi en conséquence de la volonté divine : il est obscurci et voilé lorsque Dieu intervient sur la terre²⁷⁴ ou il devient plus éclatant quand le salut est annoncé²⁷⁵ ; par ailleurs, l'astre s'obscurcit au moment de la mort du Christ²⁷⁶. On peut donc affirmer que le soleil, tout comme la lune, est dans la Bible un élément en stricte parenté avec la divinité. Il est superflu de rappeler que la patristique, comme la liturgie, a richement repris et diffusé ce symbolisme solaire. En bref, l'association du soleil à la figure du Christ s'impose de façon évidente comme un objet liturgique, que ce soit pour l'Église catholique romaine, pour l'Église vieille-catholique ou pour l'Église anglicane : l'ostensoir imite la forme d'un soleil et recueille une hostie offerte à l'adoration des fidèles.

Cette digression sur un sujet sans doute anodin ne nous permet pas moins d'en venir à Jean Baptiste afin d'explorer le traitement artistique et littéraire du lien que le

²⁶¹ Les yeux de Dieu sont plus brillants que le soleil : Si XXIII, 28.

²⁶² Jésus brille comme le soleil : Ap I, 16.

²⁶³ L'épouse du Cantique est belle comme le soleil : Ct VI, 9.

²⁶⁴ La sagesse est plus belle que lui : Sg VII, 29. Saint Paul voit sur le chemin de Damas une lumière plus éclatante que le soleil : Ac XXVI, 13.

²⁶⁵ Si L, 7.

²⁶⁶ Mt XIII, 43.

²⁶⁷ Si XVII, 16.

²⁶⁸ Dans ses visions, saint Jean voit un ange dont le visage brille comme le soleil : Ap X, 1 ; un autre ange debout dans le soleil : Ap XIX, 17 ; une femme revêtue du soleil : Ap XII, 1.

²⁶⁹ Le soleil se couche, comme on l'a dit, pour celui qui meurt mais aussi pour celui qui n'a plus l'assistance de Dieu : Mi III, 6 ; Dieu a sa tente dans le soleil : Ps XIX, 6 ; Il est le soleil des justes : Is LX, 19, 20 ou le soleil de justice : Mi IV, 2.

²⁷⁰ Jésus-Christ transfiguré : Mt XVII, 2. Dans le ciel, Jésus sert de soleil aux bienheureux : Ap XXI, 23 ; XXII, 5.

²⁷¹ Dans un songe, Joseph voit le soleil, la lune et onze étoiles se prosterner devant lui, et Jacob reconnaît qu'il est lui-même ici représenté par le soleil. Gn XXXVII, 9, 10.

²⁷² Le soleil de l'intelligence est la lumière de la sagesse : Sg VI, 6 ; XI, 11.

²⁷³ Dans le songe de Mardochée, le soleil représente la sécurité et la prospérité rendues aux Juifs : Est x, 6.

²⁷⁴ Is XIII, 10 ; XXIV, 23 ; Ez XXXII, 7 ; Jl II, 10 ; III, 15 ; Am VIII, 9 ; Ha III, 11 ; Mt XXIV, 29 ; Mc XIII, 24 ; Lc XXI, 25 ; Ac II, 20 ; Ap VI, 12, VIII, 12 ; IX, 2 ; XVI, 8.

²⁷⁵ Is XXX, 26.

²⁷⁶ Lc XXIII, 45.

dernier des prophètes tisse avec notre étoile. En effet, si dans le Nouveau Testament, Jean Baptiste n'est jamais associé au soleil, il est cependant rapproché de la figure de Jésus dans le célèbre verset que nous avons déjà eu l'occasion de citer²⁷⁷ : *Illum oportet crescere, me autem minui*²⁷⁸. Ce verset de l'Évangile de Jean ainsi que la date de naissance de Jean Baptiste fixée, à la fin du IV^e siècle, au 24 juin ont suggéré, à partir des Pères de l'Église, un parallélisme entre cette date et celle de la naissance de Jésus mais aussi entre le moment de l'année où la lumière des jours commence à décroître, le solstice d'été, et le moment de l'année où la lumière des jours commence à croître, le solstice d'hiver.

Si ce parallélisme peut s'inscrire, comme le montrent les pages patristiques sur ce sujet, dans un horizon orthodoxe selon lequel la lumière solaire représente une émanation de la volonté divine, les études de mythologie comparée à partir du XVIII^e siècle posent cette analogie sous un angle interprétatif différent. En effet, la connexion entre la « diminution » de Jean par rapport à Jésus et la diminution de la lumière solaire pendant l'année se trouvent naturalisées. Un renversement s'opère dans l'interprétation érudite, mais aussi littéraire, de cette relation : le soleil est pour la première fois perçu non plus seulement comme l'image de Dieu et de Jésus auquel se rapporte Jean Baptiste, mais comme l'origine fondatrice même de Dieu et de la relation entre Jésus et son précurseur.

Or, ni Dupuis, ni Volnay, ni Creuzer ni Müller ne se sont intéressés à la figure du prophète chrétien. Nous n'avons, en effet, connaissance que d'un passage²⁷⁹ dans une œuvre rédigée par Henri Gaidoz en 1886, *Études de mythologie gauloise*, abordant ce sujet et développant un constat qui avait été inséré par Voltaire dans l'article

²⁷⁷ Voir p. 119 du présent volume.

²⁷⁸ Jn III, 30.

²⁷⁹ « Le solstice d'été (25 juin) devait être en quelque sorte recouvert par une fête chrétienne qui lui donnât un vernis chrétien et fit oublier au peuple l'ancienne fête naturiste. Saint-Jean en fournit le sujet, et la date du 25 décembre adoptée pour la Nativité de Jésus, on se rappela que d'après l'Évangile de saint Luc (I, 26) saint Jean était né juste six mois avant Jésus. Un symbolisme poétique, interprétant par une figure les paroles que l'Évangile met sur les lèvres du Précurseur du Christ : « Il faut qu'il croisse et que je diminue » place la fête de saint Jean au solstice d'été, au moment où les jours vont insensiblement diminuer. Et qu'on remarque le parallélisme : c'est la *nativité* de saint Jean que l'on fête à ce moment, comme la *nativité* de Jésus-Christ au 25 décembre. Or l'Église ne fête pas les saints qu'à la date de leur mort ; saint Jean est l'unique exception à cet égard. Dès le IV^e siècle, selon les recherches de M. Breuil, la *nativité* de saint Jean était une fête de l'Église chrétienne. Saint Augustin s'étendait avec complaisance sur le parallélisme de ces deux fêtes [...]. Nous ne voulons pas faire ici l'histoire (œuvre immense) de la fête de la saint Jean ; nous voulons seulement rappeler qu'elle est la continuation, avec une étiquette chrétienne, de la fête du solstice d'été, que la roue, symbole de notre dieu gaulois, a joué un grand rôle dans ses rites, et que le souvenir n'en est pas encore perdu, quoiqu'il s'efface tous les jours » : extrait de Henri Gaidoz, *Études de mythologie gauloise. Le Dieu gaulois du Soleil et le symbolisme de la roue*, Paris, Ernest Leroux, 1886, p. 15-16.

« Almanach » du *Dictionnaire philosophique*²⁸⁰. Par ailleurs, bien que Jean Baptiste ne soit presque pas étudié dans les discours savants de la mythologie comparée, un renversement interprétatif relatif au lien de Jean Baptiste au soleil s'est opéré dans l'art et dans la littérature, voire dans la poésie.

Mallarmé revêt une fois encore, à ce propos, une importance fondamentale. Si *Hérodiade* et la correspondance du poète font d'Hérodiade l'emblème d'une expérience poétique radicalement nouvelle, Jean Baptiste, même s'il n'apparaît directement que dans le « Cantique de saint Jean », sous-tend cependant la totalité de l'œuvre de Mallarmé, au point d'en être la clef de voûte. Nous n'entendons pas nous confronter à ce sujet profondément complexe, au centre d'études magistrales²⁸¹, ni au détournement que Mallarmé opère des éléments bibliques convoqués dans son drame poétique. Il nous importe simplement de souligner la nouveauté du réinvestissement que Mallarmé réalise avec cette figure traditionnellement liée à la reine. Comme l'a écrit Gardner Davies, « le drame du soleil couchant apparaît comme le symbole le plus évident des problèmes esthétiques que Mallarmé a voulu présenter dans *Igitur*, dans le *Coup de Dés* et dans le grand poème inachevé des *Noces d'Hérodiade* qui le hanta durant toute sa vie²⁸² ». En effet, ainsi que l'a montré B. Marchal, saint Jean est affecté chez Mallarmé, dès le début de *Noces d'Hérodiade* jusqu'au *Cantique de Saint Jean*, par une pluralité de réinvestissements symboliques.

Si, en effet, le réinvestissement symbolique concernant Hérodiade apparaît d'une certaine manière comme unique — et profond —, et que de figure biblique elle s'est transformée en figure poétique, le saint fait l'objet d'un réinvestissement pluriel,

²⁸⁰ « Les premiers Romains avaient d'abord une année de dix mois, faisant trois cent quatre jours : cela n'était ni solaire ni lunaire, cela n'était que barbare. [...] César réforma tout ; il sembla gouverner le ciel et la terre.

Je ne sais par quelle condescendance pour les coutumes romaines il commença l'année au temps où elle ne commence point, huit jours après le solstice d'hiver. Toutes les nations de l'empire romain se soumièrent à cette innovation. [...] Mais tous ces différents peuples ne changèrent rien à la distribution de leurs fêtes. [...] Les premiers chrétiens suivirent le comput de l'empire ; ils comptèrent par kalendes, nones et ides, avec leurs maîtres ; ils reçurent l'année bissextile que nous avons encore, qu'il a fallu corriger dans le seizième siècle de notre ère vulgaire, et qu'il faudra corriger un jour ; mais ils se conformèrent aux Juifs pour la célébration de leurs grands fêtes. [...] l'auteur du Calendrier romain dit que [...] la Saint-Jean n'a été portée au 24 de juin, que parce que les jours commencent alors à diminuer, et que saint Jean avait dit, en parlant de Jésus-Christ, il faut qu'il croisse et que je diminue. *Oportet illum crescere, me autem minui* » dans Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, article Almanach, p. 174-176.

²⁸¹ Comme celles de Gardner Davies, *Mallarmé et le drame solaire*, *op. cit.*, 1959, et *Mallarmé et le rêve d'Hérodiade*, *op. cit.*, 1978 ; Sylviane Huot, *Le mythe d'Hérodiade chez Mallarmé, genèse et évolution*, *op. cit.*, 1977 ; Jean-Pierre Richard, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, *op. cit.*, 1961 ; Bertrand Marchal, *Salomé, entre vers et prose. Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, *op. cit.*, 2005 ; Mireille Rupli et Sylvie Thorel, *Mallarmé : la grammaire et le grimoire*, *op. cit.*, 2005.

²⁸² Gardner Davies, *Mallarmé et le drame solaire, essai d'exégèse raisonnée*, Paris, José Corti, 1959, p. 7.

comme l'a montré B. Marchal²⁸³. Il garde son identité de prophète et martyr chrétien : le terme de confrontation qui permet à Hérodiade de s'émanciper d'une logique de l'au-delà pour passer à une logique poétique de l'en-deçà ou de l'immanence²⁸⁴. Jean apparaît aussi comme une figure solaire²⁸⁵. Tout en demeurant une figure chrétienne face à la révolte d'Hérodiade, « il n'en est pas moins l'objet d'une forme de désaffection religieuse (au sens où l'on parle de désaffection d'une église²⁸⁶) » : saint Jean selon Mallarmé est une figure qui évoque le « drame solaire » non plus dans le scénario chrétien d'Augustin mais dans celui qui relève de la mythologie comparée de Max Müller. Enfin si Jean Baptiste est « cette figure de la mystique naturalisée, en face de la vierge grenadine, en soleil, mûrisseur²⁸⁷ » et que le saint a été décapité suite au viol oculaire²⁸⁸, c'est-à-dire décapité pour avoir regardé la nudité d'Hérodiade, il faut encore inscrire Jean Baptiste dans le discours concernant le rapport du poète à sa création. Mallarmé vide la figure du saint de son sens religieux pour la réinvestir, avec ses traits principaux, sur un plan purement poétique. Pour cela il est possible de voir dans la figure de saint Jean telle que la traite Mallarmé la représentation du poète qui doit disparaître pour qu'une poésie authentique devienne possible. Ainsi, Mallarmé apparaît comme un Jean Baptiste annonciateur d'un mystère ne renvoyant qu'à l'œuvre, dont la beauté se matérialise par une verbalisation qui entraîne la disparition du Verbe, du Poète, du Soleil.

Un code universel aisément déchiffrable, plaçant le rapport de Jean Baptiste au soleil sous le sillon de la volonté divine, finit par laisser dans la seconde partie du XIX^e siècle une marge de liberté interprétative aux auteurs.

Il n'empêche que l'on trouve encore, au XX^e siècle, d'associations entre Jean Baptiste et le soleil qui s'inscrivent dans un horizon culturel orthodoxe. Ainsi de Paula Graefin Coudenhove en 1901, par exemple, qui publie un texte poétique dont la portée chrétienne est manifeste. *Johannes der Täufer*²⁸⁹ reprend le schéma d'une tragédie

²⁸³ Bertrand Marchal, « Saint Jean selon Mallarmé », dans Liana Nissim et Alessandra Preda (dir.), *La Figure de Jean-Baptiste dans les lettres françaises*, Milan, Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario, coll. « Quaderni di Acme », n° 130, 2012, p. 169-181.

²⁸⁴ Cela implique souvent chez Mallarmé l'intégration et la resémantisation des éléments fondateurs de la religion chrétienne dont Mallarmé a éprouvé l'inanité.

²⁸⁵ Bertrand Marchal, « Saint Jean selon Mallarmé », *op. cit.*, p. 174.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 174.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 168.

²⁸⁸ « On sait qu'à l'origine de la conception mallarméenne du drame, comme le poète en fit confidence à Robert de Montesquiou, il y eut le scénario d'un viol oculaire » dans *Ibid.*

²⁸⁹ Paula Graefin Coudenhove, *Johannes der Täufer*, 1901, voir quelques extraits de cette œuvre dans notre annexe, p. 223-226.

classique et se donne à lire comme une véritable hagiographie du saint qui apparaît comme un martyr. L'arrivée de Jean, décrite au tout début du livre, préfigure celle du Christ ; le saint y est alors à maintes fois associé au soleil, astre désignant tantôt sa chevelure, son foyer, son regard ou bien encore sa destinée. En outre, il est intéressant de remarquer que ce drame passe sous silence la mort, pourtant acquise et attendue, du précurseur, quand bien même la haine d'Hérodias envers Jean Baptiste, reposant essentiellement sur des raisons religieuses et politiques, émerge avec force. La pièce se termine ainsi sur les dernières paroles du prophète, rien ne laissant présager de la décapitation future de celui-ci. Le Jean Baptiste représenté par Paula Graefin Coudenhove ne semble donc apparaître que comme une préfiguration solaire, au sens divin qu'on peut lui donner, du Christ. Si Jean Baptiste échappe à la mort, c'est pour mieux sublimer ce qui préfigure clairement la Passion.

Toutefois, dans la plupart des cas entre 1870 et 1914, le rapport de Jean Baptiste au soleil s'offre à une pluralité de réinvestissements symboliques qui ne prétendent pas dire la Vérité. Cela, d'ailleurs, ne signifie pas que ce lien cesse de véhiculer des significations qui peuvent éventuellement représenter une vérité pour l'auteur ou simplement quelque chose. Seulement, le lien unissant Jean Baptiste au soleil couchant ainsi que la naturalisation de sa figure deviennent un matériau poétique dont chacun fait un usage particulier. Ainsi, Bernard Lazare donne ce prétexte narratif au bref conte « Le vierge²⁹⁰ » qui paraît en 1897 dans *La Porte d'ivoire* et qui nous semble emblématique de ce mouvement :

[...] Ce jour-là, jour de la décollation du Précurseur, après le repas du soir, et comme on était assis dans le jardin, un novice demanda à Hiérocas s'il ne connaissait rien touchant la vie ou la mort du Baptiste. Hiérocas réfléchit un instant, regardant dans le lointain le soleil qui tombait dans la mer, puis il fit venir le novice à ses côtés, et les moines s'étant rapprochés, tendant le cou comme des enfants avides d'entendre, il dit [...].

Prenons par ailleurs un texte qui, n'ayant rien à voir avec la démarche de Mallarmé, montre de la même façon le degré d'ouverture interprétative. En 1898, *Salomé*²⁹¹ est aussi le titre d'un poème dramatique en trois parties de Joseph de Pesquidoux, sous la forme d'une pièce de théâtre, où le Baptiste lance des invectives contre Hérode en faisant du soleil une métaphore pour désigner tout à la fois Jésus mais aussi le roi d'Israël, à une différence près : Jésus est un « jeune soleil sans aube et sans

²⁹⁰ Bernard Lazare, « Le vierge », 1897, annexe p. 74 sq.

²⁹¹ Joseph de Pesquidoux, *Salomé*, 1898, annexe p. 116 sq.

couchant » ; Hérode, en revanche, ne pourra « dard[er] [s]on rayon » qu'après avoir choisi la voie de la « vertu », du « bien » et de la « joie ». Le Baptiste reproche ainsi au roi de « couronn[er] » l'adultère et l'inceste et lui présente l'exemple auquel il devrait se conformer, en tant que roi, par une métaphore solaire décrivant l'attitude de Dieu :

LE BAPTISTE

[...]
 Quand l'astre de l'été chemine au firmament
 Inondant l'infini de son rayonnement,
 Craint-il que son éclat se dissipe ou s'altère
 À l'humide contact des vapeurs de la terre ?
 Non ; il laisse épaissir la nuage formé.
 Puis, tournant tout à coup son visage enflammé.
 Dans ses torrents de lave il le plonge et le noie,
 Et poursuit, ruisselant de lumière et de joie !
 Roi ! Soleil d'Israël, darde ainsi ton rayon,
 Et le brouillard, en vain, montera du sillon.

Hérode, méfiant, déplace cette métaphore solaire pour faire implicitement référence, à la décapitation de Louis XVI :

HÉRODE

Achève ! et dis à l'astre embrumé qu'il descende !
 Dis au roi combattu qu'il rompe et qu'il se rende.
 L'image est transparente et m'apprend mon destin.
 Soleil que l'ombre gagne et qu'on voudrait éteint,
 L'homme, à défaut du ciel, me garde en sa trahison,
 Quelque sanglant coucher où le trône se brise.

Même si, à la fin du drame, le saint sera bien amené à être décapité et non pas le roi, il est significatif de remarquer que chez Pesquidoux le soleil sert d'image poétique pour évoquer le pouvoir, qu'il soit céleste ou terrestre.

Chez d'autres auteurs, on peut, en revanche, déceler une démarche plus proche de celle de Mallarmé, bien que sans doute poussée à un moindre degré de réflexivité, à l'égard du lien de Jean Baptiste avec le soleil. Chez Flaubert et chez l'Irlandais Wilde ou chez le Portugais De Castro, entre autres, on trouve une même coprésence des attributs bibliques de cette figure liée à l'idée d'un décroissement et d'un détournement qui les transpose dans une dimension littéraire et poétique.

En ce qui concerne Flaubert, rappelons qu'il a visité le Salon de 1876 dans lequel Moreau expose *Salomé* et *L'Apparition*. P.-M. de Biasi a souligné que les brouillons pour *Hérodias* attestent de l'influence que ces deux tableaux ont exercé sur son auteur : « dans les dernières phrases du conte, le célèbre rayonnement qui se voit sur les tables du peintre : "Soleil levant mythe. La tête se confond avec le soleil dont elle

masque le disque” (f° 713 v°) et “des rayons ont l’air d’en partir” (f° 705 r°)²⁹² ». Le texte d’*Hérodiades* ne conserve de ces brouillons qu’une image en fait assez orthodoxe illustrant la tête coupée de Iakanaan, qui s’éloigne à l’horizon, portée « alternativement » par trois hommes « comme elle était très lourde », « à l’instant où se levait le soleil », alors que l’un des hommes s’exclame : « [...] il est descendu chez les morts annoncer le Christ ! » avec le résultat que « l’Essénien comprenait maintenant ces paroles : “Pour qu’il croisse, il faut que je diminue” ». Pourtant, si l’interprétation du verset évangélique peut paraître orthodoxe dans ce conte, il est utile de considérer d’une part que Flaubert prônait comme on le sait lui aussi la disparition de l’auteur dans son œuvre, et d’autre part que plusieurs éléments suggèrent une identification de cet auteur avec le tétrarque, lequel à son tour évoque le prophète²⁹³. Parmi d’autres éléments prouvant ces affiliations analysées par B. Marchal, le soleil aussi joue un rôle de premier ordre :

Elle avait vieilli le Tétrarque. Ses épaules se voûtaient dans une toge sombre, à bordure violette ; ses cheveux blancs se mêlaient à sa barbe, et le soleil, qui traversait la voile, baignait de lumière son front chagrin.

Le soleil éclaire le front chagrin d’Hérode — qui plonge dans ses soucis et semble pressentir le meurtre imminent du saint —, la tête de Jean Baptiste et il évoque l’effacement de Flaubert, créateur du conte. Il est quand même pertinent de souligner que la visée de Flaubert d’une disparition de l’auteur s’avère très différente de la perspective mallarméenne : alors que la poésie de Mallarmé poursuit notamment la création d’un univers absolument autoréférentiel quoique profond et polyédrique par le truchement d’une autonomie des mots, Flaubert recherche dans sa prose une beauté formelle qui fasse rêver le lecteur plus que l’instruire.

Dans la pièce blasphématoire d’Oscar Wilde, Iokanaan, par des mots littéralement apocalyptiques²⁹⁴, annonce la disparition du soleil qui « deviendra noir comme un sac de poil ». Il est là encore possible de lire la fin d’un idéal esthétique et littéraire. Pour comprendre cela, il est utile de considérer le fait que Salomé contribue à cette « apocalypse » dans la mesure où, par son étymologie, ce terme signifie une « révélation ». Salomé, en obtenant la mort de Iokanaan, s’inscrit dans cette même

²⁹² Gustave Flaubert, *Trois contes*, *op. cit.*, p. 37.

²⁹³ Bertrand Marchal propose cette lecture en particulier dans « Variations sur un scénario », dans Bertrand Marchal, *Salomé*, *op. cit.*, p. 147-152.

²⁹⁴ Ap VI, 12.

dimension qui participe de l'obscurcissement du soleil, symbole de la tradition, et promeut ainsi ce renouveau qui s'impose comme un phare des théories esthétiques de Wilde.

Enfin, le poète symboliste De Castro, influencé probablement par Mallarmé avec lequel il échangea une correspondance, associe Jean Baptiste au soleil (« O austero Precursor, o filho de Isabel, / Que andava nu ao sol, mastigando raízes²⁹⁵ », « A preciosa baixella explende ao sol flamante, / Entre um aluvião de nardos e camélias²⁹⁶ ») et sur ce soleil déclare explicitement la victoire de Salomé :

Ninguém te vence, flor, nas danças voluptuosas!
 Ora ativa, ora languida, ora inquieta,
 Traçando no ar gestos macios como rosas,
 És navio, serpente e borboleta!
 Cheios de garbo e aroma,
 Teus movimentos são lascivos como vagas;
 Ninguém te vence, flor, quando, dançando, embriagas:
 Nem mesmo Julia, imperatriz de Roma!
 Teu nome ha-de brilhar mais de que o sol no azul²⁹⁷!

Dans ce passage comme dans tout le poème, la métaphore florale renvoie naturellement à Mallarmé, d'autant plus que De Castro présente l'image d'un bassin, brillant au soleil et portant la tête de saint Jean, submergé de fleurs : nards et camélias. Dans *Les Fleurs*, poème composé par Mallarmé en 1864, le sang du prophète arrosait justement la fleur Hérodiade²⁹⁸. Nous observons aussi l'association du soleil à l'azur, dans laquelle nous identifions un nouveau souvenir du poète français, au moment où Hérodiade s'adresse à la nourrice :

Non, pauvre aïeule,
 Sois calme et, t'éloignant, pardonne à ce cœur dur,
 Mais avant, si tu veux, clos les volets, l'azur
 Séraphique sourit dans les vitres profondes,
 Et je déteste, moi, le bel azur !

²⁹⁵ « L'austère Précurseur, le fils d'Isabel, / Qui marchait nu au soleil, en mâchant racines » [notre trad.]

²⁹⁶ « Le précieux bassin resplendit au soleil flamboyant, / parmi une alluvion des nards et des camélias » [notre trad.].

²⁹⁷ « Personne te gagne, fleur, dans les danses voluptueuses ! / Tantôt hautaine, tantôt langoureuse, tantôt agitée / Traçant dans l'air des gestes doux comme des roses, / Tu es navire, serpent, papillon ! / Pleins de charme et de parfum, / Tes mouvements sont lascifs comme indéfinis ; / Personne te gagne, fleur, quand, en dansant, enivre : / Même pas Julia impératrice de Rome ! / Ton nom brillera plus que le soleil dans l'azur ! » [notre trad.]

²⁹⁸ « [...] Et, pareille à la chair de la femme, la rose / Cruelle, Hérodiade en fleur du jardin clair, / Celle qu'un sang farouche et radieux arrose ! » *Les Fleurs*, composé en 1864 et paru dans *Le Parnasse contemporain* le 12 mai 1866.

L'azur est un terme qui renvoie pour Mallarmé au paradis et se lit comme un symbole de l'idéal²⁹⁹. Hérodiade « déteste » l'azur et la Salomé de De Castro triomphe sur cet azur, parce qu'elle brille davantage. Hérodiade et Salomé chez Mallarmé comme chez De Castro, prises dans une série de métaphores florales de la poésie, ne sont plus tournées vers le ciel, l'espace extérieur de la transcendance mais vers un espace intérieur, comme le suggère l'image de l'Hérodiade mallarméenne qui ne regarde pas hors de la fenêtre mais son miroir. La vérité de l'homme est ainsi à chercher non dans un au-delà mais dans l'homme et dans l'espace qui lui est accessible — celui de la fiction.

Pour ce qui relève, de façon plus générale, de la période décadente, il est donc possible de considérer que la question du soleil, de sa présence et de ses valeurs, devient de façon quasiment consciente une question de poétique au lieu de n'être qu'une thématique parmi d'autres. Plusieurs études soulignent l'importance de la symbolique du coucher du soleil pour le décadentisme³⁰⁰. Nous souhaitons ici considérer ce qui fait du soleil couchant un élément éminemment esthétique et antithétique sur ce même plan à l'égard de ce qui se rattache à un symbolisme lunaire. Plutôt que le soleil, l'époque, de Flaubert jusqu'à Laforgue, est plus encline à célébrer la lune, devenue l'astre de la mélancolie. Hugues Laroche a ainsi pu parler à propos de Laforgue d'héliophobie. En effet, ce poète qui s'inspire notamment de Pierrot et de la lune, « va multiplier, tout au long de son œuvre, les soleils couchants agonisant misérablement dans le plus grand prosaïsme³⁰¹ ». Il y a chez Laforgue comme l'idée d'une crudité des valeurs solaires, auxquels il relie la poésie parnassienne et l'idée « d'un code poétique figé dans son culte d'une beauté privée de contenu³⁰² ». Chez Laforgue aussi donc, on peut considérer le soleil comme un symbole qui est en relation avec la poésie, en particulier avec la poésie parnassienne. Se dégage ainsi l'impression qu'« il y a ce soleil qu'il faut mettre à

²⁹⁹ Voir le poème *L'Azur*, composé en 1864 et paru, comme *Les Fleurs*, dans *La Parnasse contemporain* le 12 mai 1866.

³⁰⁰ Voir les travaux qu'Antoine Compagnon (*Proust entre deux siècles*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1989, p. 144 et sq) puis Matthieu Vernet (« D'un Baudelaire l'autre. Lecture critique du « soleil rayonnant sur la mer » », *Bulletin d'informations proustiennes*, 2010, n° 40, p. 93-104) ont consacré à l'étude de ce motif dans la littérature d'entre deux siècles et l'usure d'un cliché poétique hérité du premier romantisme.

³⁰¹ Hugues Laroche, « Soleil couchant : de Lemerre à Vanier », dans Alain Montandon (dir.), *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, coll. « Littératures », 2001, p. 121-132.

³⁰² *Ibid.*, p. 123. Hugues Laroche cite à ce propos un passage du texte d'ouverture à *L'Imitation de Notre-Dame la lune* : « – Sache qu'on va disant d'une belle phrase, os / Sonore mais très nul comme suc médullaire, / De tout boniment creux enfin : c'est du pathos, / C'est PHOEBUS ! – Ah pas besoin de commentaires... ». Ce passage fait en effet du soleil un cible en tant que langage selon l'usage qu'en fait le mouvement poétique parnassien.

sa place. Et le mettre à sa place c'est s'en débarrasser³⁰³ », comme l'appelle de ses vœux l'auteur des *Complaintes*. Or si le crépuscule est l'un des thèmes privilégiés de la Décadence et que le soleil brillant se trouve banni des atmosphères décadentes, nous souhaitons poursuivre notre réflexion en nous engageant quelque peu au-delà de cette période.

L'azur et le soleil sont donc aux prises avec une lutte féroce engagée par les poètes symbolistes, à l'issue de laquelle leur sort est représenté par la figure décapité de Jean Baptiste, aboutissant par-là à une autonomisation de l'art. Il y a toutefois, et malgré tout, une part de jeu sur sur laquelle il convient de s'attarder.

Il s'agit, enfin, pour conclure d'en venir à Apollinaire qui, avec *Alcools* en 1913, est celui qui inaugure la modernité poétique alors que, comme le souligne H. Scepti « les trois poèmes qui ouvrent *Alcools* rendent immédiatement perceptibles les aspects les plus étonnants de la modernité poétique caractéristique du recueil : l'absence de ponctuation, l'irrégularité du vers et de la strophe, les images abondantes et souvent disparates, l'éclatement de la figure du "moi"³⁰⁴ ». Apollinaire, « qui s'est voulu avec tant de persévérance, et dès le choix de son prénom solaire comme nom d'écrivain, filleul du soleil³⁰⁵ » fait conclure *Zone*, le premier poème d'*Alcools* — au départ intitulé *Cri*, « cri d'angoisse de l'amant abandonné, mais aussi cri de lassitude de l'esthète et du poète dégoûté du "monde ancien"³⁰⁶ » — par les vers célèbres « Adieu, adieu, / Soleil cou coupé ». Cet ultime vers décrit bien l'histoire d'une image, l'évolution d'un mythe et une réalité contemporaine³⁰⁷ : l'adieu au soleil couchant³⁰⁸ et partant un adieu à Jean Baptiste pour se tourner vers un autre soleil. Apollinaire ne congédie pas en effet un soleil déplacé des interprétations traditionnelles qui en font obligatoirement un symbole du divin ou connotant l'idéal. Si « Apollinaire est un prodigieux inventeur de formes langagières, [il] est de ce point de vue, l'héritier des "modernes" qui, des romantiques

³⁰³ *Ibid.*, p. 122.

³⁰⁴ Guillaume Apollinaire, *Alcools*, Paris, Belin, Gallimard, coll. « Classico lycée », 2009, p. 39.

³⁰⁵ Madeleine Boisson, *Apollinaire et les mythologies antiques*, *op. cit.*, p. 46.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 17.

³⁰⁷ Celle que nous proposons n'est pas évidemment la seule des interprétations qu'on peut donner à ces deux vers finals, l'une n'excluant pas les autres, dont Apollinaire avait donné plusieurs versions – « *Le soleil est là c'est un cou tranché* », « *Soleil levant cou tranché* » (*Les soirées de Paris*, 1912) –, avant d'aboutir à cette forme finale, cacophonique et énigmatique.

³⁰⁸ Le motif du soleil décapité fut l'un des plus anciens d'Apollinaire et permanent dans sa poésie. Ses poèmes d'adolescence contiennent aussi l'image d'un soleil immense au cou tranché, dont le sang arrose le monde. Voir par exemple *Épithalame* dans *Il y a* : « Où l'on tranche la tête au soleil chaque jour / Pour qu'il verse son sang en rayons sur la terre » (p. 311) et *Merlin et la vieille femme* dans *Alcools* : « Le soleil ce jour-là s'étalait comme un ventre / Maternel qui saignait lentement sur le ciel » (*Ibid.*, p. 95)

aux symbolistes, ont confié au poète la tâche de créer une langue³⁰⁹ », deux récits en prose réinvestissent plus explicitement le lien de Salomé, et moins directement celui de Jean Baptiste, avec la lune et le soleil.

« La Danseuse³¹⁰ » est la deuxième des *Trois histoires de châtiments divins*, parues dans *La Revue blanche* le 1^{er} octobre 1902. Ce court récit évoque explicitement l'épisode évangélique de la décollation de Jean Baptiste, auquel s'ajoutent les légendes sur le destin d'Hérodiade et de Salomé. Il nous semble que « Le Giton³¹¹ » aussi, bien que moins explicitement, fait allusion à la figure et au meurtre de Jean Baptiste. Dans « Le Giton », le protagoniste, Luis Gian, est châtié car depuis son enfance, même si on voit en lui un ange, il est selon le mot d'un vicaire « faux [...] plat comme une punaise à genoux [et il] rit [...] de Dieu ». Dès lors, il est empalé par quatre jeunes gens vengeant un ami d'autrefois. Lorsqu'il mourut, « avec volupté peut-être », il est comparé à Atys. Si les lucioles luisant autour de lui au moment de sa mort évoquent la nuit de la saint Jean, il est utile de remarquer que Creuzer, dans la traduction de J.-D. Guigniaut qu'Apollinaire connaissait³¹², observait que « les mythes d'Attis et Cybèle, d'Adonis et Astarté³¹³, offrent, avec celui d'Osiris et d'Isis, une analogie qui ne peut échapper³¹⁴ ». Par ailleurs, Creuzer nous renseigne également sur le rituel au cours duquel on hissait l'image d'Attis sur un pin avant que l'on se livre à des pratiques d'éviscération³¹⁵. Ce

³⁰⁹ Guillaume Apollinaire, *Alcools*, op. cit., p. 180.

³¹⁰ Guillaume Apollinaire, « La Danseuse », 1902, annexe p. 153 sq.

³¹¹ Guillaume Apollinaire, *Œuvres complètes*, t. I, édition établie par Michel Décaudin, Paris, A. Balland et J. Lecat, 1965, p. 140.

³¹² Comme l'a souligné Madeleine Boisson « plus d'une page de la *Symbolique* a fécondé l'imagination d'Apollinaire ; sa dette envers Creuzer est considérable. [...] Il a lu également les ouvrages d'Alfred Maury, qui avait contribué à l'adaptation française de la *Symbolique* de Creuzer » dans Madeleine Boisson, *Apollinaire et les mythologies antiques*, op. cit., p. 44.

³¹³ Dans *Monsieur de Phocas*, paru en feuilleton sous le titre *Astarté* dans *Le Journal* en 1900, Jean Lorrain associe cette déesse sémitique à Salomé : « Lueur de gemme ou regard, je suis amoureux, pis, envoûté, possédé d'une certaine transparence glauque; c'est comme une faim en moi. Cette lueur, je la cherche en vain dans les prunelles et dans les pierres, mais aucun œil humain ne la possède. Parfois, je la trouve dans l'orbite vide d'un œil de statue ou sous les paupières peintes d'un portrait, mais ce n'est qu'un leurre : la clarté s'éteint à peine apparue. Je suis surtout un amoureux du passé. Vous dire à quel point les vitrines de Barruchini ont exaspéré mon mal ? Je voyais sourdre, je voyais poindre en ces joyaux le regard que je cherche, le regard de Dahgut, la fille du roi d'Ys, le regard de Salomé aussi, mais surtout la clarté limpide et verte du regard d'Astarté, d'Astarté qui est le Démon de la Luxure et aussi le Démon de la Mer... », voir des extraits dans notre annexe p. 146-147.

³¹⁴ Friedrich Creuzer, *Religions de l'antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*. Partie 3, Tome 3, Treuttel et Würtz, puis J.-J. Kossbühl et Firmin-Didot frères (Paris), 1825, p. 924.

³¹⁵ « À la grande Cybèle fut associé Attis, Attes ou Atys, et les rapports de cet être mâle avec la déesse déterminèrent les formes de son culte. Cette fête commençait avec le printemps, par un jour de deuil fixé Au 21 mars. Ce jour-là on enlevait le pin au milieu duquel était suspendue l'image d'Attis, et on le transplantait dans le temple de la déesse. [...] Le troisième jour Attis était retrouvé, et la joie de cette découverte emportait au delà de toutes bornes les âmes long-temps contenues ; cette joie fanatique allait

qui nous intéresse ne consiste pas à faire une généalogie de ce conte à partir de la culture mythologique d'Apollinaire qui, en outre, comme l'a observé M. Boisson « était restée en retard par rapport aux recherches des spécialistes ; il ne savait pas, dans les premières années du XX^e siècle, que le mythe solaire était démodé³¹⁶ ». Nous souhaitons montrer que derrière ce « giton » se cache aussi la figure du prophète que l'on perçoit désormais à cette époque comme celui qui refusa les avances de la femme fatale par excellence. Plus que cela, ce qui nous importe c'est d'inscrire cette figuration moderne de Jean Baptiste dans la manière qu'a Apollinaire d'« émiette[r] et [de] démembre[r] [les mythes] ; tous les mythes sont pour lui des Osiris. Il les découpe en mythèmes qu'il éparpille et assemble à neuf ; ainsi constitue-t-il ses figures panthées. [...] Ce démembrement est esthétiquement fécond³¹⁷ ».

Apollinaire opère en effet des synthèses et des superpositions thématiques et temporelles qui s'avèrent extrêmement difficiles à déchiffrer et rendent presque méconnaissables ses sources. Ainsi, nous souhaitons conclure notre analyse du rapport de Jean Baptiste avec soleil couchant par cette décomposition différemment recomposée qu'Apollinaire réalise. Jean Baptiste soleil couchant, ou cou coupé, ressurgit après le crépuscule décadent dans un éventail de significations sensiblement déformées et détachées de toute interprétation idéale.

...

Influencés à l'origine par le discours savant de la mythologie comparée, au centre d'un transfert entre la France et l'Allemagne, les liens associant symboliquement Salomé à la lune et Jean Baptiste au soleil couchant sont de plus en plus fréquents à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle et s'inscrivent désormais à l'intérieur d'un cadre devenu purement fictionnel et allégé de sa dimension religieuse originelle.

La lune et le soleil font, à partir du roman carthaginois de Flaubert, l'objet d'une déconstruction puis sont ensuite progressivement remotivés. Ainsi, chaque remotivation

jusqu'à la rage, jusqu'à des actes sanglants. Le son retentissant des tambours et des cymbales, des fifres et des cornets, accompagnait les danses enthousiastes des prêtres armés, qui, portant des torches de pin et les cheveux épars, couraient avec des cris sauvages à travers montagnes et vallées, et se blessaient mutuellement les jambes. C'était dans d'autres cérémonies et en un sens différent qu'avait lieu la mutilation qui rendait ces prêtres eunuques » dans Friedrich Creuzer, *Religions de l'antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*. Partie 1, t. 2, Paris, Treuttel et Würtz, puis J.-J. Kossbühl et Firmin-Didot frères, 1825, p. 58-59.

³¹⁶ Madeleine Boisson, *Apollinaire et les mythologies antiques*, op. cit., p. 49.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 731.

de ces liens ne pouvant être en effet que subjective, nous nous sommes tenue à des analyses particulières de chacun des ouvrages. Pourtant, il est possible de tirer une conclusion générale à partir de l'observation de cette multiplicité d'exemples reprenant ces éléments caractéristiques du mythe. La lune et le soleil reliés à Salomé et à Jean Baptiste ont été affectés en littérature par le syncrétisme religieux propre aux discours érudits. Ils sont devenus des motifs abordés avec ironie, qui nous apparaît pour l'instant comme le résultat d'une saturation symbolique consécutive à la renommée de ce mythe à la fin du XIX^e siècle. L'expression « saturation symbolique » est sans doute inapproprié. Nous l'adoptons, d'ailleurs, pour décrire le sentiment qu'une génération d'écrivains doit avoir ressenti alors que le mythe de Salomé se rapprochait de son déclin. En réalité, nous pensons qu'il n'y a pas de limites aux réinvestissements symboliques de Salomé et Jean Baptiste dans l'univers artistique et littéraire moderne, c'est-à-dire qui s'est reconnu fiction, et non plus aux réinvestissements symboliques du rapport de ces figures avec la lune et le soleil. Ainsi nous pouvons proposer une autre remotivation, légitimée par notre réflexion : Jean Baptiste apparaît dans notre travail comme le soleil couchant d'un art et d'une littérature sérieuse visant à transmettre des vérités ; Salomé finit par évoquer une littérature fondée sur le jeu et l'ironie en éclairant l'univers de la fiction qui lui appartient comme une lune « tournesol jaune³¹⁸ » ou « pélican rose³¹⁹ ».

2.1.3 Vis-à-vis de la femme sinieuse

La plus évidente des oppositions qui caractérise la relation entre Salomé et Jean Baptiste tient au sentiment de terreur que l'image de cette femme sublime et dangereuse suscite chez l'homme du XIX^e siècle. Nous avons déjà montré comment Salomé a pu signifier à la fois une tentation charnelle et une tentation littéraire aux yeux des premiers écrivains chrétiens aussi bien qu'aux yeux des auteurs modernes. Il s'agit à présent de constater que les passages de Tertullien ou des Pères de l'Église que nous avons cités dans la première partie de notre travail, parmi bien d'autres, montrent la continuité d'un aspect misogyne de ce mythe. Saint Ambroise observait déjà, d'un point de vue moral, l'existence d'un lien improbable et perturbant qui, à la fin du XIX^e siècle, sera l'objet

³¹⁸ Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par Maryke de Courten, Jean-Louis Debauve, Pierre-Olivier Walzer, avec la collaboration de David Arkell, t. II, *op. cit.*, p. 439.

³¹⁹ Lucien Métivet, « La ligue antisalomique », 1912, annexe p. 194.

d'un intérêt plutôt scientifique ainsi qu'un aliment des rêveries décadentes : « *Quid crudelitati cum deliciis, quid cum funeribus voluptati*³²⁰ ? »

Salomé apparaît comme une cible privilégiée des discours et des œuvres visant à mettre en garde l'homme contre la perversité considérée comme un trait distinctif de la nature féminine. Toutefois, même s'il semble difficile de ne pas parler de misogynie, il appert que les adaptations fin-de-siècle du récit de la décollation de Jean Baptiste conçoivent bien la femme comme un être dangereux mais d'une manière différente et singulière. Quelque chose a changé entre les textes véhiculant les idées patristiques sur les conduites d'Hérodiade et de Salomé, déclenchant de sévères réquisitoires, et les œuvres centrées sur la figure perturbante de la femme meurtrière ; l'ensemble des *Salomé* représentant la fille d'Hérodiade avec un air vicieux apportant la tête de Jean Baptiste sur un plat est l'un des exemples les plus éloquents de ces mutations³²¹. Il faut ainsi signaler, comme l'a fait M. Dottin-Orsini³²², l'importance de la transformation concernant le traitement artistique et littéraire de la femme perçue comme diabolique et appelée *fatale* à la fin du XIX^e siècle lorsque cette figure qui, tout aussi épouvantable qu'inspirante, subit « d'étranges métamorphoses³²³ ».

Forte de ce constat, nous montrerons comment la relation entre Salomé, figure de la tentation charnelle, et Jean Baptiste, figure inviolé, se transforme entre 1870 et 1914 selon qu'elle implique la prédominance de différents agencements : l'intercession solide de la morale chrétienne, une dimension où l'effroi prévaut sur la fermeté de la rectitude ou un goût purement esthétique. L'antithèse dans laquelle nous classons la relation symbolique entre Jean Baptiste, censé exercer une résistance morale devant les provocations d'Hérodiade ou de Salomé, et cet autre symbole de la pure pulsion et de l'instinctivité aveugle, oscille entre la fascination et l'effroi.

La dissolue et le saint

Avec d'autres beautés mythiques, comme Hélène, Cléopâtre ou la reine de Saba, Salomé est la femme qui séduit et terrorise, sans doute de façon plus radicale que ces

³²⁰ S. Ambrosii, *De virginibus*, dans *Florilegium Patristicum*, Fasciculis XXVII-XXXVI, *op. cit.*, p. 75, trad. : « Quel rapport y a-t-il entre la cruauté et les délices, entre le meurtre et la volupté ? » dans Saint Ambroise, *Écrits sur la virginité*, *op. cit.*, p. 95.

³²¹ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, *op. cit.*, p. 16.

³²² *Ibid.*

³²³ *Ibid.*, p. 17.

autres figures dans la mesure où elle est responsable d'un acte qu'on n'hésite pas à définir comme castrateur. Au XIX^e siècle, quelques reprises, rares et méconnues, du récit du meurtre de Jean Baptiste dénotent une visée édifiante.

Trois ouvrages nous paraissent étayer cette lecture : *Erodiade*³²⁴, la tragédie que Silvio Pellico composa en 1833, *The Daughter of Herodias*³²⁵, un poème d'Arthur O'Shaughnessy, paru en 1870, et un poème que Philippe Vigne dédia à son petit fils en 1881, *La Décollation de Saint Jean-Baptiste*. Bien que différents et distants dans le temps, ces trois ouvrages ont en commun le fait de mettre en relief la supériorité de la moralité chrétienne sur tout ce qui renvoie aux tentations de la chair. Celles-ci sont dans les œuvres bienséantes de Pellico, d'O'Shaughnessy et de Vigne ouvertement condamnées, alors que de manière générale, à la fin du siècle, elles ont nourri toute une esthétique et un univers fantasmagorique. Bien que Vigne soit aujourd'hui un auteur négligé par la critique et que la tragédie de Pellico, comme le poème dramatique d'O'Shaughnessy n'aient eu, pour ainsi dire, aucun écho, observer leur manière de représenter l'épisode de la décollation de Jean Baptiste est utile pour prendre la mesure de la survenue d'un traitement qui relève plutôt de l'esthétique dans d'autres ouvrages contemporains.

Dans la tragédie de l'auteur italien, Salomé y est peinte comme une personnalité extrêmement passive et faible, complètement soumise à la volonté de sa mère qui émerge, en revanche, comme l'esprit calculateur et démoniaque. Salomé, présentée comme la fille d'Hérodiade ou comme « la fanciulla³²⁶ », apparaît seulement au cinquième et dernier acte et, loin de susciter chez Hérode les fantasmes qu'écrivains et artistes fin-de-siècle ont différemment et amplement évoqués, elle plaît au tétrarque car elle lui rappelle sa femme lorsqu'elle était jeune :

Vedi, o regina, la tua figlia, Oh quanta
Grazia dispiega sulla lira ! oh quanta
Nelle carole ! Oh come t'assomiglia
Della tua infanzia a que' felici giorni
Che obliar non poss'io, quando ad amarti
Io cominciava ! Quando tu ad amarmi
Incominciavi³²⁷ ! —

³²⁴ Sur cette œuvre voir p. 141-145 du présent volume.

³²⁵ Arthur William Edgar O'Shaughnessy, « *The Daughter of Herodias* », 1870, annexe p. 237.

³²⁶ La jeune fille. Aujourd'hui en italien « fanciulla » est un terme désuet.

³²⁷ Silvio Pellico, *Opere Complete*, tome II, Paris, Baudry, 1835, p. 497. Trad. : « Reine, portez vos yeux sur votre enfant ; écoutez les charmants accords de sa lyre et admirez la grâce de ses mouvements ! Comme elle vous ressemble ! Comme elle me rappelle les jours heureux de votre enfance, ces jours que

Dans toute l'œuvre, Salomé ne prononce que quatre exclamations lyriques. La première vient en réponse à la requête de sa mère qui lui impose de recevoir la tête de Jean Baptiste : « Oh ciel³²⁸ ! », la seconde survient lorsqu'elle se justifie devant un Hérode contrarié : « Pel tuo giuro, per calmar gli affanni della misera madre³²⁹ !... », la troisième au moment où le bourreau coupe la tête du saint, « Oh spavento³³⁰ ! » et enfin, alors qu'elle meurt, elle s'écrie : « Invisibile strale, ahi , m'ha percossa³³¹ ! ».

Bien qu'à la platitude du caractère de Salomé, dont la fragilité est le seul trait qui la distingue, s'oppose le trouble d'Hérodiade, la fin de la tragédie consacre la chute et la condamnation des deux protagonistes féminines, toutes deux battues. La fin tragique de cette pièce fait ainsi succéder, au meurtre de Jean Baptiste, la mort de Salomé. La pucelle tombe frappée par une foudre invisible, comme par une punition divine, face à la détresse d'Hérodiade bouleversée :

Figlia ! Figlia ! — Ohimè reggersi non puote.
 Pallor di morte è sul suo volto, — il labbro
 Apre, e spenta la voce è nelle fauci.
 [...]
 Immobil — fredda — rigide le membra —
 Illividite le sembianze — È morta³³² !

La conclusion de Pellico met ainsi en scène les conséquences qu'induit une perte de contrôle des instincts considérés comme bas et profanes, bien qu'Hérodiade et Salomé soient représentées, dans d'autres adaptations, de manière extrêmement délicate et bienséante. Le vocabulaire et les expressions de Pellico connotent un style classique et élégant et ses images témoignent toujours d'une attention à la convenance et à la pudeur. La mère et la fille sont présentées comme deux créatures fragiles, succombant au fait de n'avoir pas prêté attention aux avertissements de Jean Baptiste, l'une par le

je n'oublierai jamais, où je commençais à vous aimer et où vous commenciez à répondre à mon amour ! » dans *Théâtre de Silvio Pellico*, texte traduit pour la première (et seule) fois par Alexandre Flottes, Paris, Garnier, 1871, p. 324.

³²⁸ Silvio Pellico, *Opere Complete*, tome II, *op. cit.*, p. 506. Trad. : « Ô ciel ! » dans *Théâtre de Silvio Pellico*, texte traduit pour la première (et la seule) fois par M. Alexandre Flottes, Paris, Garnier, 1871, p. 333.

³²⁹ Silvio Pellico, *Opere Complete*, tome II, *op. cit.*, p. 507. Trad. : « Par votre serment et pour calmer les angoisses de ma mère... » dans *Théâtre de Silvio Pellico*, p. 333.

³³⁰ Silvio Pellico, *Opere Complete*, tome II, *op. cit.*, p. 508. Trad. : « Horreur ! » dans *Théâtre de Silvio Pellico*, p. 334.

³³¹ Silvio Pellico, *Opere Complete*, tome II, *op. cit.*, p. 508. Trad. : « Ô douleur ! Un trait invisible m'a frappée ! » dans *Théâtre de Silvio Pellico*, p. 335.

³³² Silvio Pellico, *Opere Complete*, tome II, *op. cit.*, p. 508. Trad. : « Ma fille ! mon enfant ! hélas ! Elle ne se soutient plus. La pâleur de la mort se répand sur ses traits, — sa voix s'éteint sur ses lèvres entr'ouvertes [...] immobile, froide, glacée, livide. — Elle est morte ! » dans *Théâtre de Silvio Pellico*, p. 335.

désespoir pour la mort soudaine de sa fille bien aimée, l'autre par une mort foudroyante. Certes, Jean Baptiste meurt mais sa parole exprimant la loi et la vérité reste : elle demeure victorieuse sur les dangers de la dépravation incarnés par Hérodiade et Salomé.

De la même façon, dans *The Daughter of Herodias*, Jean Baptiste est décrit comme celui dont, en dépit de toutes les épreuves qu'il s'imposa ou que sa vie lui infligea, « The clear inspired thought went on to shine, / And heaven was opening every radiant door / Upon his spirit [...] »³³³. O'Shaughnessy consacre une longue partie de son poème au récit de la vie du saint, à partir du moment où il a été appelé par Dieu :

Yea, soon as it had entered him—that thought
Of God—he felt that he was being wrought
All holy: more and more it filled his heart
And seemed, indeed, a spirit of pure flame
Set burning in his soul's most inward part.
And from the Lord's great wilderness there came
A mighty voice calling on him by name³³⁴.

Le poète insiste sur la force de l'esprit de Jean Baptiste qui ne se laisse pas atteindre par les « hard inflicted pain that might abide,— / Assailing all the sense with constant prick »³³⁵. D'après O'Shaughnessy, rien ne peut fléchir la puissance de la pensée et de l'amour de Dieu :

Natheless there grew and stayed upon his face
The wonderful unconquerable grace
Of a young man made beautiful with love;
Because the thought of God was wholly spread
Like love upon it³³⁶.

Le poète s'attarde par la suite longuement sur la danse, présentée comme irrésistible — « Her dance was fit to ruin saints or kings. / O, her new beauty was above

³³³ « La pensée inspirée claire continua à briller, / Et le ciel ouvrait toutes les portes rayonnantes / Sur son esprit [...] » [notre trad.], dans Arthur William Edgar O' Shaughnessy, « *The Daughter of Herodias* », 1870, annexe p. 240.

³³⁴ « Oui, dès qu'elle était entrée en lui — cette pensée / De Dieu — il a senti qu'il avait été forgé / Saint : de plus en plus elle remplissait son cœur / Et il semblait, en effet, qu'un esprit de pure flamme / Brûlait dans la partie la plus intime de son âme. / Et du grand désert du Seigneur vint / Une voix puissante appelant son nom. » [notre trad.], dans Arthur William Edgar O'Shaughnessy, « *The Daughter of Herodias* », 1870, annexe p. 238.

³³⁵ « Dures douleurs infligées qu'on pourrait respecter, — / En assaillant tous les sens avec une piqûre constante » [notre trad.], dans Arthur William Edgar O'Shaughnessy, « *The Daughter of Herodias* », 1870, annexe p. 240.

³³⁶ « Néanmoins il a grandi et est restée sur son visage / La merveilleuse grâce invincible / D'un jeune homme rendu beau par l'amour / Parce que la pensée de Dieu a été entièrement répartie / Comme l'amour sur elle » [notre trad.], dans Arthur William Edgar O'Shaughnessy, « *The Daughter of Herodias* », 1870, annexe *ibid.*

all praise!³³⁷ » — puis met en vers l'argumentation de Salomé déconstruisant la religion professée par Jean Baptiste : « What heaven may there be?³³⁸ » ; « I tell thee, all their heavens are a cheat³³⁹ ». O'Shaughnessy s'attarde également sur les tentatives de persuasions que la jeune fille adresse à Hérode, lequel se trouve ainsi partagé : « Dost thou think thou canst live indeed, and dare / The joyless remnant of pale days, the bare / Hard tomb, and feed through cold eternities / Thy heart without one kiss?³⁴⁰ » ; « Turn rather unto me, and hear my voice / Against these desert bowlings, and rejoice³⁴¹ ». Cependant, Jean Baptiste triomphe des provocations de la mère et de la fille, et d'un monde marqué par la dépravation :

And when Herodias — that many times
Polluted one, assured now in all crimes
Past fear or turning — when she, her fierce tongue
Thrice forked with indignation, hotly spoke
Quick wild beseeching words, wherewith she clung
To Herod, praying him by some death-stroke
To do her vengeance there before all folk —
Ah, spite of every urging that her hate
Did put into her lips, — so fair and great
Seemed that accuser standing weaponless,
Yet wholly terrible with his bright speech
As't were some sword of flaming holiness³⁴².

Ainsi la lamentation finale du poète apparaît sincère et ressentie comme la malédiction jeté sur cette femme coupable.

I weep to think of him and his fair light
So quenched—of him thrust into some long night
Of unaccomplishment so soon, alas !

³³⁷ « Sa danse était apte à ruiner saints ou rois. / Oh, sa nouvelle beauté était au-dessus de tout éloge ! » [notre trad.], dans Arthur William Edgar O'Shaughnessy, « *The Daughter of Herodias* », *op. cit.*

³³⁸ « Quel paradis peut-il y avoir ? » [notre trad.], dans Arthur William Edgar O'Shaughnessy, « *The Daughter of Herodias* », 1870, annexe p. 244.

³³⁹ « Je te le dis, tous leurs cieus sont une tricherie » [notre trad.], dans Arthur William Edgar O'Shaughnessy, « *The Daughter of Herodias* », 1870, annexe p. 245.

³⁴⁰ « Assez tu penses que tu peux vraiment vivre, et affronter / Le reste des jours pâles sans joie, le nu / Dur tombeau, et nourrir à travers les froides éternités / Ton cœur sans un baiser ? » [notre trad.], dans Arthur William Edgar O'Shaughnessy, « *The Daughter of Herodias* », 1870, annexe *ibid.*

³⁴¹ « Tournez plutôt vers moi, et écoutez ma voix / Contre ces hurlements du désert, et réjouissez-vous » [notre trad.], dans Arthur William Edgar O'Shaughnessy, « *The Daughter of Herodias* », 1870, annexe p. 245.

³⁴² « Et quand Hérodiade — qui de nombreuses fois / Corrompt un homme, fit régner dans tous ses crimes / Passés la peur ou le tourment — quand elle prononça, de sa langue féroce / et fourchue d'indignation, vivement / De rapides paroles suppliantes et sauvages, par lesquelles elle s'accrocha / À Hérode, le priant par quelque attaque mortelle / De lui faire vengeance immédiatement avant que le peuple — / Ah, malgré toute l'exhortation que sa haine / A mis sur ses lèvres, — si juste et si grand / Montrât cet accusateur débout et sans armes, / Et pourtant si terrifiant avec son discours étincelant / Comme s'il était une épée flamboyante de sainteté » [notre trad.], dans Arthur William Edgar O'Shaughnessy, « *The Daughter of Herodias* », 1870, annexe p. 242.

And Thou, who on that ancient palace floor
 Didst dance, where dost thou writhe now evermore—
 Salome, Daughter of Herodias ?
 O woman-viper—may thy curse ne'er pass !³⁴³

Enfin, également, le long poème de Vigne, « La Décollation de Saint Jean-Baptiste³⁴⁴ », qu'il écrit manifestement avec une visée pédagogique, voire édifiante³⁴⁵, proclame et honore la supériorité du saint. Après avoir dépeint la mère et la fille comme deux créatures « impudiques » « voluptueuses » et vindicatives³⁴⁶, Salomé joue bien son rôle :

Pleine de grâces infinies,
 L'œil ne se lassait point d'admirer sa beauté ;
 Les audaces du cœur sur ton front réunies,
 Disaient à tous sa volonté.

Elle l'emporte, en accord avec sa mère, sur le roi, lorsqu'elle pose ses conditions en ensorcelant le roi et en le séduisant :

Cette audacieuse prière,
 Dans le cœur du vieux roi filtra comme un poison ;
 Mais la voix qui la fait est si douce et si fière,
 Qu'Hérode tout tremblant n'osa pas dire : Non !

Toutefois, l'accusation de Vigne sonne comme une sentence ferme et efficace :

Ta haine, ô femme criminelle !
 T'a fait verser le sang humain ;
 Mais du Dieu qui voit tout, la justice éternelle,
 Pour venger l'innocent a toujours un demain.

Ce poème instructif, que Vigne adresse à son petit-fils, en de nombreux points comparables à cet égard au poème dramatique du poète anglais, se présente, d'ailleurs, à la fin du siècle, comme un cas presque unique parmi la profusion d'ouvrages qui, à cette époque, s'attardent sur les charmes de la danseuse biblique et sur les conséquences de sa requête impitoyable. De manière générale, à la fin du XIX^e siècle, les présentations ou

³⁴³ « Je pleure en pensant à lui et à sa juste lumière / Si éteinte — à lui poussé dans une longue nuit / D'inaccomplissement si tôt, hélas ! / Et toi, qui, sur cet ancien sol du palais / As dansé, où tu t'es tordue assez maintenant pour toujours — / Salomé, Fille d'Hérodiad ? / Oh femme-vipère — que ta malédiction ne puisse jamais passer ! » [notre trad.], dans Arthur William Edgar O'Shaughnessy, « *The Daughter of Herodias* », 1870, annexe p. 249.

³⁴⁴ Philippe Vigne, « La Décollation de Saint Jean-Baptiste », 1881, annexe p. 25.

³⁴⁵ La dédicace indique : « À mon petit-fils Émile Gros », annexe *ibid.*

³⁴⁶ « Ma haine contre Jean, ma fille, est sans limite, / Dit-elle à Salomé..., mon chagrin est profond ; / Et je veux que ton cœur imite / Le mien dans son désir de venger mon affront », dans Ph. Vigne, « La Décollation de Saint Jean-Baptiste », 1881, annexe p. 26.

les reproductions du récit aussi bien édifiantes que fondées sur un certain dogmatisme cèdent la place à des interprétations où le jugement cède la place à l'effroi.

La perverse et l'homme terrifié

La rigidité du point de vue catholique sur les périls de la Luxure — notion qui ne représente pas moins un embarras pour les Pères de l'Église que pour les écrivains de la fin du XIX^e siècle — vacille parfois devant l'effrayante prise de conscience, véritable hantise fin-de-siècle, de l'impuissance de l'homme devant les charmes de la séduction féminine et devant une figure aussi envoûtante que celle de Salomé.

Il est intéressant d'observer comment, dans la plupart des œuvres de notre corpus, la finalité didactique et édifiante n'existe plus, à la faveur de laquelle on trouve plutôt l'expression de la terreur d'une capitulation, dans le sens strict et large de ce terme : la perte de la tête — comme cela est arrivé à Jean Baptiste — et la perte du contrôle des sens et donc de l'autorité devant les attraits du sexe féminin. Si Pellico, O'Shaughnessy et Vigne ne signalent pas le moindre affaissement moral du saint, bien que martyr, de nombreux auteurs insistent sur l'effrayante victoire du plaisir et de la beauté de la femme sur le prophète, voire sur l'homme.

Si Huysmans voit dans la Salomé peinte par Moreau et contemplée par des Esseintes les traces d'un sentiment d'effroi, comme si elle craignait soudainement les conséquences de ses actions, en revanche, un tel signe, disparaît dans l'imaginaire d'une des rares femmes poètes à cette époque : Marie Louise Antoinette de Heredia, dite Gérard d'Houville. Elle consacre à Salomé un poème, paru dans la *Revue des Deux Mondes* le 1^{er} février 1899³⁴⁷, dans lequel l'inquiétude suscitée par cette figure dérive en grande partie des images qui font de celle qui a prétendu le meurtre de Jean Baptiste une petite fille, qui s'occupe en « étend[ant] ses bras frais et jou[ant] avec ses doigts ».

[...]

Au rebord du balcon où son rêve l'exile
Elle étend ses bras frais et joue avec ses doigts ;
Son attitude semble une danse immobile,
La fleur de ses cheveux s'effeuille à ses pieds froids.

Sans doute courtisane et surtout enfantine,
Être doux et pervers et toujours trop aimé,
Insensible sourire, orgueil de la narine,

³⁴⁷ Gérard d'Houville, « Salomé », 1899, annexe p. 107.

Charme de ce qu'on sent perfide, Salomé.

Sa taille ploie, et sous le long sourcil qui s'arque
Son regard est cruel, innocent et lascif ;
Est-ce d'avoir dansé devant le vieux tétrarque
Ou d'avoir soupesé le plat deux fois massif ?

Elle regarde au loin. D'un argent mat et terne,
La lune, au ciel couvert, s'arrondit lentement.
Elle écoute. Le vent gronde dans la citerne
Ou quel râle lointain en monte sourdement ?

Quel morne chef coupé, – souvenir ou présage, –
Flotte dans le halo de l'astre pluvieux ?
Mais Salomé n'a pas détourné son visage,
Nul effroi ne la trouble et n'obscurcit ses yeux.

Qu'importe que la tête horrible roule, et saigne,
Et pèse un poids trop lourd à son geste ingénu,
Et que son pas dansant de ce sang noir s'imprègne
Et qu'un roi paternel convoite son corps nu ?

Sa figure naïve est puérile et claire
Entre l'écartement lisse de ses bandeaux.
Et sa robe revêt la grâce singulière
D'un torse adolescent qui cambre un souple dos.

Elle s'attarde ainsi sur la terrasse blanche.
– Qu'est-ce que tout cela, petite fille ? Rien. –
Et songe, en admirant son sein rond et sa hanche,
Qu'elle se trouve belle et qu'elle danse bien.

Cette Salomé est « pervers[e] », « perfide », « cruel[le] », « lasciv[e] » mais, en même temps, elle apparaît comme un « être doux » et « innocent », elle est « naïve » et « puérile ». À la fois « courtisane » et « enfantine ». Tout le poème de Marie de Heredia insiste sur cette duplicité rasant la folie. Enfin, cette Salomé reste impassible devant le fait que « la tête horrible roule, et saigne » à cause d'elle : « Nul effroi ne la trouble ». La fascination qu'elle exerce tient, d'ailleurs, au « charme de ce qu'on sent perfide ».

De nombreux auteurs de la fin du XIX^e siècle se montrent sensibles à une telle fascination, déclarant dans leur vers l'étrange plaisir de songer à s'abandonner à ce charme pervers. Un sonnet d'Albert Samain³⁴⁸, paru en 1893, est à ce propos emblématique :

Des soirs fiévreux et forts comme une venaison,
Mon âme traîne en soi l'ennui d'un vieil Hérode,
Et, prostrée aux coussins où son mal la taraude,
Trouve à toute pensée un goût de trahison.

Pour fuir le désespoir qui souffre à l'horizon,

³⁴⁸ Albert Samain, « Des soirs fiévreux... », 1893, annexe p. 39.

Elle appelle la sombre danseuse qui rôde,
Et Salomé vient dans la salle basse et chaude,
Secouer le péché touffu de sa toison.

[...]

Dans le paysage symboliste du recueil poétique de Samain, le « Jardin de l'Infante » devient, comme l'a écrit Liana Nissim l'« allégorie d[']une] âme³⁴⁹ » qui s'identifie avec Hérode et rêve de sacrifier ce qu'il y a de pur dans le cœur (« L'Agneau blanc de ton pauvre cœur ») pour fuir ennui et désespoir, appelé qu'est l'homme par un attrait mystérieux comme sous l'effet d'une drogue.

Attrait de Salomé serpent

Notre vaste corpus donne la mesure de la renommée d'une symbolisation apparemment banale. De nombreuses œuvres littéraires et picturales réalisées entre 1870 et 1914 nous permettent de parler d'une véritable esthétique liée à la figure de Salomé. Certaines images et métaphores sont devenues, par le truchement des œuvres les plus célèbres inspirées d'Hérodiade/Salomé, de véritables marques identitaires de cette figure. Nous avons relevé l'insistance des rapprochements de Salomé et de la lune mais aussi de Salomé et des images florales, ou des pierres précieuses³⁵⁰, soit enfin, du serpent.

Selon l'Évangile de Matthieu, Jean qualifie de « vipères » les pharisiens et les sadducéens lorsque, dans le désert, il baptise les gens qui viennent à lui :

Videns autem multos phariseorum, et sadducaeorum, venientes ad baptismum suum, dixit eis: Progenies viperarum, quis demonstravit vobis fugere a ventura ira? Facite ergo fructum dignum poenitentiae³⁵¹.

Flaubert rapporte, d'ailleurs, ce passage évangélique de façon pratiquement littérale :

³⁴⁹ « Désormais, grâce aux paysages d'âme de Baudelaire, à ceux de Verlaine [...] le modèle de cette forme d'allégorie est parfaitement établi, au point d'en faire l'une des figures préférées des poètes fin-de-siècle. C'est le cas d'Albert Samain, qui en fait le chiffre de son recueil le plus célèbre, *Au Jardin de l'Infante* », dans Liana Nissim, « Paysages symbolistes, allégories de l'âme », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 112^e année, avril 2012, n^o 2, p. 397.

³⁵⁰ Il y a un parallélisme entre les bijoux et les fleurs, voir « Le Guignon » de Baudelaire. Dans l'*Hérodiade* de Mallarmé, l'astre et la pierre précieuse sont des avatars des fleurs.

³⁵¹ Mtt., III, 7-8. Trad. : « Comme il voyait beaucoup de pharisiens et de sadducéens venir à l'immersion, il leur dit : Race de vipères, qui vous a montré à fuir la colère qui vient ? Faites donc du fruit digne de la conversion » (*La Bible. Nouveau Testament*, Paris, Gallimard, 1971).

« Malheur à vous, Pharisiens et Sadducéens, race de vipères, outres gonflées, cymbales retentissantes³⁵² ! »

et il ajoute une anecdote suggérant un lien entre Hérodiade et les serpents :

Jaokanann l'empêchait de vivre. Quand on l'avait pris et lié avec des cordes, les soldats devaient le poignarder s'il résistait ; il s'était montré doux. On avait mis des serpents dans sa prison ; ils étaient morts. L'inanité de ces embûches exaspérait Hérodiad³⁵³.

Ces allusions au serpent dans *Hérodiad* se chargent de la valeur symbolique que cet animal connote dans la religion catholique symbolisant le Mal. Le python avec lequel s'enlace Salammbô dans le roman carthaginois³⁵⁴, au contraire, indépendamment du fait — malgré tout signifiant — qu'il n'est pas une vipère, préfigure l'union de la princesse avec Mâtho, nous apparaît, comme le note G. Séginger³⁵⁵, comme l'emblème de Tanit et un symbole de vie. Toutefois, même si, dans le conte de Flaubert, Salomé n'a aucun rapport avec le moindre serpent, on peut rapprocher les deux princesses par l'intermédiaire du reptile en rapprochant le regard effrayant, rapide et inattendu du python sur Salammbô :

Il descendait lentement, comme un goutte d'eau qui coule le long d'un mur, rampa entre les étoffes épandues, puis, la queue collée contre le sol, il se leva tout droit ; et ses yeux, plus brillants que des escarboucles, se dardaient sur Salammbô³⁵⁶.

et celui de Salomé sur Hérode :

Elle se jeta sur les mains, les talons en l'air, parcourut ainsi l'estrade comme un grand scarabée ; et s'arrêta, brusquement. [...] Elle ne parlait pas. Ils se regardaient³⁵⁷.

Ainsi l'on dirait que dans le conte — puisque les serpents qu'Hérodiad fait mettre dans la citerne où Jean Baptiste est renfermé meurent au lieu de le tuer — celui-ci l'emporte sur ce symbole du mal. Cependant, dans le conte c'est une Salomé serpentine qui gagne sur Hérode. Nous avons déjà souligné, en outre, avec B. Marchal que Flaubert tisse un lien tacite entre le tétrarque et le prophète, tous les deux se trouvant en effet anéantis par cette créature serpentine. Flaubert aussi, du reste, cède au charme de ce symbole qui

³⁵² Gustave Flaubert, *Trois contes*, *op. cit.*, p. 125.

³⁵³ *Ibid.*, p. 115.

³⁵⁴ « Salammbô l'enroula autour de ses flancs, sous ses bras, entre ses genoux ; puis le prenant à la mâchoire, elle approcha cette petite gueule triangulaire jusqu'au bord de ses dents, et, en fermant à demi les yeux, elle se renversait sous les rayons de la lune » dans Gustave Flaubert, *Salammbô*, *op. cit.*, p. 254.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 71.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 254.

³⁵⁷ Gustave Flaubert, *Trois contes*, *op. cit.*, p. 139.

renvoie moins à l'idée du mal qu'à son art même. Rappelons à ce propos qu'*Hérodiade* est la dernière de ses œuvres achevées.

Par la suite, de nombreux ouvrages, inspirés sans doute par le butinage de Salammbô avec « son grand serpent, le Python noir, languissant³⁵⁸ », suggèrent de manière plus explicite une filiation entre Salomé et le serpent³⁵⁹, avatar du Diable. O'Shaughnessy, en 1870, dans son poème *The Daughter of Herodias* associe par huit fois Salomé à un serpent : que ce soit à l'égard de sa personnalité (« — Salome, Viper! — »), de sa nature (« Thy soul on his anointed grace to feed? / Or hast thou, rather, for that serpent's task / Thou didst accomplish in thy woman-mask, / Some perfect inconceivable reward / Of serpent's slimy pleasure³⁶⁰? — »), de ses cheveux (« Her hair came round her like a shining snake³⁶¹ », « Her long black hair danced round her like a snake³⁶² » et « the swift mesh'd serpents of her hair³⁶³ »), des mots qu'elle adresse à Hérode (« The amorous supplication wove and wound / Soft deadly sins about it; the words found / Fair traitor thoughts there, — singing snakes did dart / Their poison in each part³⁶⁴ ») ou du plaisir qu'elle promet au tétrarque (« How writhes in every sense a tiny snake / Of pleasure biting till it seems to wake / A fever of sharp lusts that never tire, / Unquenchable as fire³⁶⁵? ») ou bien encore, en conclusion, dans une ultime invective (« Didst dance, where dost thou writhe now evermore — / Salome, Daughter of Herodias ? / O woman-viper³⁶⁶ »).

³⁵⁸ Gustave Flaubert, *Salammbô*, *op. cit.*, p. 244.

³⁵⁹ D'après Mallarmé, Hérodiade se dit « reptile inviolé », Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 21.

³⁶⁰ « Ton âme se nourrit-elle de sa grâce consacrée ? / Ou as-tu plutôt, serpent que tu es, / Toi qui agis sous le manque d'une femme, / Quelque récompense mirifique et impensable / donnée par ton plaisir visqueux de serpent ? — » [notre trad.], dans Arthur William Edgar O'Shaughnessy, « *The Daughter of Herodias* », 1870, annexe p. 237.

³⁶¹ « Sa chevelure est venue autour d'elle comme un serpent brillant » [notre trad.], dans Arthur William Edgar O'Shaughnessy, 1870, annexe p. 242.

³⁶² « Ses longs cheveux noirs dansaient autour d'elle comme un serpent » [notre trad.], dans Arthur William Edgar O'Shaughnessy, 1870, annexe *ibid.*

³⁶³ « les rapides serpents maillés de ses cheveux » [notre trad.], dans Arthur William Edgar O'Shaughnessy, 1870, annexe p. 243.

³⁶⁴ « Les supplications amoureuses tissaient et enroulaient / Péchés capitaux doux à son sujet ; les mots trouvés / Pensées justes traîtresses, — serpents chantant ont foncé / Leur poison sur chaque partie » [notre trad.], dans Arthur William Edgar O'Shaughnessy, 1870, annexe p. 244.

³⁶⁵ « Comment se tord dans tous les sens un petit serpent / De plaisir mordant jusqu'à ce qu'il semble se réveiller / Une fièvre de lubricités vives qui ne se lassent pas, / Inextinguible comme un feu ? » [notre trad.], dans Arthur William Edgar O'Shaughnessy, *ibid.*

³⁶⁶ « As-tu dansé à l'endroit même où tu te contortionnes à l'instant plus que jamais — / Salomé, Fille d'Hérodiade ? / Oh femme-vipère » [notre trad.], dans Arthur William Edgar O'Shaughnessy, *ibid.*

En 1896, dans le VI^e chapitre de *Montserrat, roman féerique*³⁶⁷, Marius André, décrit en ces termes l'entrée d'Hérodiade sur la scène d'une narration qui n'a rien à voir avec le récit du meurtre de Jean Baptiste :

[...] elle apparut dans son impudique splendeur ; elle avait fait quelques pas en arrière pour que le jeune homme pût l'admirer toute ; ses jambes étaient immobiles, mais elle mouvait ses hanches très mollement en avançant son ventre, dans l'attitude de la femme qui s'offre à l'emprise du mâle ; la volupté attendue roulait des larmes dans ses yeux et mettait en eux tout l'éclat de la passion ; une salive épaisse blanchissait par instants ses lèvres, mais elle la ravalait aussitôt avec un sifflement aigu.

Si cette apparition pourrait être indifféremment celle d'une femme ou d'un serpent venimeux, sur le point d'attaquer, Laforgue ne manque pas, pour sa part, la comparaison ironique entre Salomé et l'animal :

La jeune fille serpent, fluette, visqueusement écaillée de bleu, de vert, de jaune, la poitrine et le ventre rose tendre ; elle coulait et se contournait [...] ³⁶⁸.

Mais, notre corpus nous montre que l'association de Salomé avec le serpent survient surtout au moment de la danse, lorsque la princesse commence ses mouvements sinueux. Dans deux sonnets³⁶⁹ signés Jean Lahor³⁷⁰, Salomé apparaît comme une « couleuvre » et dans sa figure le serpent se rapproche de « l'amour » :

SALOMÉ, la danseuse, est pâle de désir ;
Elle, le beau serpent d'amour, la fleur sauvage,
La veille, elle entendit lui cracher un outrage
Cet ascète, qui hait la chair et le plaisir
[...] ³⁷¹.

tandis que son mouvement naturel sert à décrire la danse lorsque « la couleuvre se lève et commence à danser³⁷² » :

[...]
Le sang du Précurseur a jailli sous l'épée ;
Et, sinueuse, autour de la tête coupée,
Lente, Salomé danse et froidement sourit
[...] ³⁷³

³⁶⁷ Marius André, *Montserrat, roman féerique*, 1896, annexe p. 59 sq.

³⁶⁸ Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par Maryke de Courten, Jean-Louis Debauve, Pierre-Olivier Walzer, avec la collaboration de David Arkell, t. II, *op. cit.*, p. 441.

³⁶⁹ Henri Cazalis, « Salomé » I et II, 1888, annexe p. 32

³⁷⁰ Pseudonyme de Henri Cazalis.

³⁷¹ Henri Cazalis, « Salomé I », 1888, annexe p. 32.

³⁷² Ibid.

³⁷³ Henri Cazalis, « Salomé II », 1888, annexe p. 32.

Salomé sourit « froidement ». Dans ces vers c'est donc le sourire de la jeune fille qui est comparé à cet animal réputé pour avoir le « sang froid ». En effet, cette connotation fut attribuée au serpent dans le courant du XIX^e siècle, au moment où l'histoire naturelle s'est intéressée à la biologie des animaux, et notamment des invertébrés. Une découverte biologique se rajoute aux traditionnelles connotations de ce qui est diabolique — attirant d'une façon trompeuse — pour alimenter l'imagination sur Salomé, femme glaciale.

Notons encore que le poète, dramaturge et écrivain du modernisme espagnol, Francisco Villaespesa, suggère un rapprochement semblable, dans la dernière pièce d'une triade de sonnets³⁷⁴ consacrés, le premier, à Hérodiade, le deuxième, au saint et, le troisième, justement à la jeune fille. Dans ce dernier, publié à Madrid dans *El Liberal*, les voiles de Salomé évoquent le mouvement du serpent qui s'enveloppe en spirales :

Bajo la luz bermeja de las antorchas pasa
danzando, suelta al viento la leonada melena,
y entre las espirales de sus velos de gasa,
traspasa el incendio de su carne morena³⁷⁵.

D'après Edmund John, auteur d'un poème³⁷⁶ consacré à Salomé et paru dans le recueil *A Flute of Sardonyx*, le corps de Salomé est toujours aussi sinueux que celui d'un serpent :

[...]
Her locks are dusky with the sighs of night,
Her curved cheeks passionate, her hot mouth bright,
Her supple body sinuous like a snake,
Her slim loins girdled with a jeweled chain;
And as she moves her dreams sink slowly slain,
And her breasts burn, and her wild eyes awake
[...]³⁷⁷

Enfin, remarquons que dans les arts visuels, l'image du serpent apparaît quelquefois au côté de Salomé, ou plus précisément sur Salomé.

³⁷⁴ Francisco Villaespesa, « Tríptico de Salomé », 1909, annexe p. 273.

³⁷⁵ « Sous la lumière vermeille des torches passa / en dansant, souple au vent la fauve [malena] / et parmi les spirales de ses voiles de gaze / transparait l'incendie de sa chair brune » [notre trad.], dans Francisco Villaespesa, « III Salomé », dans « Tríptico de Salomé », annexe *ibid.*.

³⁷⁶ Edmund John, « Salomé », 1913, annexe p. 269.

³⁷⁷ « Ses cheveux sont sombres avec les soupirs de la nuit, / Ses joues courbes ardentes, sa bouche chaude lumineuse, / Son corps souple sinueux comme un serpent, / Ses minces reins ceints avec une chaîne de pierres ; / Et comme elle se déplace ses rêves coulent lentement tués, / Et son sein brûle, et ses yeux sauvages sont éveillés. » [Notre trad.].

Un article³⁷⁸ de Banville paru dans *Le National* le 29 mars 1872, qui s'attarde sur la description de la *Salomé* que Regnault exposa d'abord au salon de 1870 — l'année de sa mort prématurée — puis qui fut repris en 1972 au Palais des Beaux-Arts, met en relief le fait que le bijou qui orne le bras de Salomé a la forme d'un serpent aux yeux embrasés :

Placée devant une draperie bouton d'or, vêtue d'une tunique jaune et d'une robe de gaze d'or, parée d'une ceinture violette, le bras orné d'une vipère aux yeux de rubis, il semble que cette fillette n'ait qu'à laisser chanter sur elle et autour d'elle la symphonie jaune, couleur de la joie, qu'il a plu au peintre d'éveiller comme une divine musique ; mais non, elle tient à la main le kandjar au fourreau rouge orné de ciselures d'argent que baignera tout à l'heure un sang précieux, et le bassin en cuivre repoussé qui recevra la tête pale et blanche.

Un portrait de Salomé, peint en 1912 par le peintre polonais Kazimierz Wasilkowski, est comparable par sa sensualité à la femme peinte par Regnault quelques quarante années plus tôt ; cette figure a un air désormais plus rêveur et plus apaisé. Sa poitrine nue n'est couverte que par des bijoux et ses hanches sont entourées par une riche ceinture : sur la grande boucle d'or au centre de celle-ci est reproduit un serpent, dont la silhouette en dimension réduite se répète dans chacune des plaques qui composent le ceinturon.

Ainsi, en littérature comme en peinture, l'effet d'un lien souterrain ou inconscient entre Salomé et le serpent est suggéré par la présence de bijoux, froids comme ce reptile, qu'ils soient de pierre ou de métal. « Des serpenteaux de feu » participent, par exemple, à l'effet éclatant des ornements de la Salomé de Moreau comme le décrit Huysmans :

[...] ses seins ondulent et, au frottement de ses colliers qui tourbillonnent, leurs bouts se dressent ; sur la moiteur de sa peau les diamants, attachés, scintillent ; ses bracelets, ses ceintures, ses bagues, crachent des étincelles ; sur sa robe triomphale, couturée de perles, ramagée d'argent, lamée d'or, la cuirasse des orfèvreries dont chaque maille est une pierre, entre en combustion, croise des serpenteaux de feu, grouille sur la chair mate, sur la peau rose thé, ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissants, marbrés de carmin, ponctués de jaune aurore, diaprés de bleu d'acier, tigrés de vert paon³⁷⁹.

De la même manière, Albert Samain, dans le sonnet « Hérode³⁸⁰ » paru dans *Le Chariot d'or*, en confondant Hérodiade et Salomé comme emblèmes de la Luxure (« La

³⁷⁸ Théodore de Banville, « Henri Regnault. Exposition de son œuvre aux Beaux-Arts », *op. cit.*

³⁷⁹ Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, texte établi, présenté et annoté par Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 143.

³⁸⁰ Albert Samain, « Hérode », 1901, annexe p. 167.

vipère Luxure »), offre l'image d'une figure qui, dans ses mouvements « ondul[ants] » et sinueux (« roulis serpentins »), se confond (« avec ses yeux diamantins ») avec les bijoux qui la couvrent (entre « colliers ruisselants » et « gemmes frénétiques ») :

Mortelle à voir, avec ses yeux diamantins³⁸¹,
Aux pourpres d'un couchant cruel, sous les portiques,
Hérodiade, au lent vertige des cantiques,
Ondule, monotone, en roulis serpentins.

Les colliers ruisselants bruissent, argentins,
Dans l'air ivre, gorgé d'encens asiatiques,
Sa robe a des éclairs de gemmes frénétiques ;
Et voici s'écarter ses voiles clandestins.

Et le roi sent, frisson d'or en ses chairs funèbres,
La vipère Luxure enlacer ses vertèbres ;
Et, tendant ses vieux bras de métaux oppressés,
[...]

Enfin, dans *The Dance of the Daughters of Herodias*, poème écrit en 1897 et dans lequel « Arthur Symons tente de faire de Salomé la représentante de la gent féminine³⁸² », il imagine une nichée de serpents d'or dans les cheveux de la princesse :

[...]
The eyes of the blue-lidded turquoises,
The astonished rubies, waked from dreams of fire,
The emeralds coloured like the under-sea,
Pale chrysoprase and flaming chrysolite,
The topaz twofold, twofold sardonyx,
Open, from sleeping long between her breasts;
And those two carbuncles, which are the eyes
Of the gold serpent nestling in her hair,
Shoot starry fire ; the bracelets of wrought gold
Mingle with bracelets of carved ivory
Upon her drooping wrists [...]³⁸³.

Tous ces exemples pourraient apparaître comme la démonstration d'un rapprochement somme toute assez banal. Ce serait cependant négliger la récurrence de cette image et son imprégnation dans l'imaginaire qui se construit à partir de 1870. Praz

³⁸¹ « Hérodiade au clair regard de diamant... », dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 21.

³⁸² Bram Dijkstra, *Les Idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*, Josée Kamoun (trad.), Paris, Les Éditions du Seuil, 1992, p. 411.

³⁸³ « Les yeux aux paupières azurées turquoises, / Les rubis étonnés, réveillés des rêves de feu, / Les émeraudes colorées comme le sous-marin, / Chrysoprase pâle et chrysolite flamboyante, / Le double topaze, double sardonyx, / Libre, de dormir longtemps entre ses seins ; / Et ces deux furoncles, que sont ses yeux / De la nichée de serpents d'or dans ses cheveux, / Tirent un feu étoilé ; des bracelets d'or forgé / Se mêlent aux bracelets d'ivoire sculpté / Sur ses poignets tombants » [Notre trad.], dans Arthur Symons, « *The Dance of the Daughters of Herodias* », 1899, annexe p. 255.

dans *Il patto con il serpente*³⁸⁴ (*Le pacte avec le serpent*) — œuvre qui se présente comme une idéale intégration de son œuvre la plus fameuse : *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (*La Chair, la mort et le diable dans la littérature romantique*) — réfléchit sur le rôle que cet instrument du diable, qui est traditionnellement le serpent, a représenté dans la culture occidentale notamment à partir de la période romantique. En effet, le critique comparatiste considère qu'à partir d'un certain moment « le Serpent, le tentateur apparaît sous les traits du libérateur, de celui qui transporte l'homme au-delà du bien et du mal, au-delà de la "loi", au-delà du Dieu antique, ennemi de la liberté³⁸⁵ ». Dans son ouvrage de 1930, Praz indique que l'acte de naissance de la fascination pour le démoniaque qui toucha la littérature du XIX^e siècle se trouve dans la description originale que Milton fait de Satan dans son *Paradis perdu* : « avec Milton, le Malin prend définitivement un aspect de beauté déchue, de splendeur voilée de tristesse et de mort ; il est "majestueux dans sa chute". L'Adversaire devient étrangement beau³⁸⁶ ». Milton serait donc à l'origine de cette moderne « métamorphose de Satan³⁸⁷ » qui connaîtra une certaine fortune au XIX^e siècle³⁸⁸ et qui coïncide avec le passage du diable de figure absolument négative à héros positif. Dès lors, comme l'a souligné Massimo Borghesi³⁸⁹, le serpent devient le symbole du divin conçu comme « *coincidentia oppositorum* » et « le pacte avec le serpent » résume un courant culturel dont — à travers les œuvres littéraires et philosophiques d'auteurs tels que Goethe, Blake, Hegel, Gide, Jung, Mann, Hesse, Mircea Eliade et d'autres — « l'idée de fond est que la rédemption passe à travers la dégradation, la grâce à travers le péché, la vie à travers la mort, que le plaisir passe par la douleur, l'extase par la perversion, le divin par le diabolique³⁹⁰ ». Pourtant, au-delà des implications religieuses dont la conception du démoniaque relève, l'association de Salomé à l'image du serpent passe par une démarche d'ordre esthétique. Que le serpent évoque la sinuosité du corps de Salomé pendant sa danse, qu'il devienne l'un de ses bijoux ou qu'il représente un

³⁸⁴ Mario Praz, *Il patto col serpente: paralipomeni di « La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica »*, Milan, Leonardo, coll. « Saggi di letteratura », 1995.

³⁸⁵ Massimo Borghesi, « Le pacte avec le Serpent », *30 jours*, 2011, n° 4-5.

³⁸⁶ Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir* [1933], traduit par Constance Thompson Pasquali, 2e éd., Paris, Gallimard, coll. « Collection Tel », 1998, p. 73.

³⁸⁷ « Les métamorphoses de Satan » est le titre d'un chapitre de *La Chair, la mort et le diable dans la littérature romantique* et le titre d'un poème des *Fleurs du Mal* de Baudelaire.

³⁸⁸ On pense en particulier à *La Fin de Satan* de Victor Hugo mais il y a toute une théologie romantique qui attribue à Satan une sorte d'inversion de signe.

³⁸⁹ Massimo Borghesi, « Le pacte avec le Serpent », *op. cit.*

³⁹⁰ *Ibid.*

élément d'intertextualité, cet animal ajoute à sa référence biblique d'autres allusions à des œuvres littéraires ou artistiques. Et comme le serpent, symbole du mal et de la Luxure, se double à partir de Milton d'une acception positive, il nous semble que, toute proportion gardée, à la fin du XIX^e siècle le retentissement de l'image de Salomé-serpent suggère elle aussi une duplicité. La terreur suscitée par cet avatar de Salomé, femme diabolique et *fatale*, sinieuse et sensuelle, représente aussi un attrait pour les auteurs décadents. Pourtant, la fascination pour cette image envoûtante doit être située moins dans le cadre d'un nouvel agencement théologique que dans la perspective d'un renouvellement artistique et littéraire. Prenons ce poème de 1885³⁹¹, où Salomé figure parmi « les onze mille vierges » d'Arsène Houssaye :

Ève a soif. Et Satan sur les lèvres lui verse
 Quelques gouttes de sang de vipère. Et soudain
 Elle se sent au cœur la volupté perverse...
 Et les crimes bientôt envahirent l'Éden.

Ce breuvage a toujours empoisonné la femme :
 Il l'a faite plus belle en ses séductions ;
 Mais quand Dieu l'abandonne, elle devient infâme,
 Nul ne peut l'assouvir dans ses tentations :

Ô blonde Salomé ! Femme, monstre, chimère
 Froide sous le soleil, ta curiosité
 Veut se nourrir du sang d'un martyr. Et ta mère
 Sera de ce festin de sang et de beauté.

Le spectacle d'un juste immolé qui pardonne
 A tes plaisirs malsains comme à ta cruauté,
 Irrite de désirs tes seins vibrants, et donne
 Encore plus d'éclat à ta fière beauté.

Tu montres tout ton corps en tes abandons lâches,
 Et tu ferais rougir jusqu'à tes diamants ;
 Mais ton crime te brûle au front ; aussi tu caches
 Par tes cheveux ton front où sont tes châtiments.

Salomé, femme « empoisonné[e] » par le serpent comme toutes les femmes, éclate dans sa beauté et inspire le poète : sa beauté cache ses « châtiments » (par ses « cheveux » cachant son « front »). Salomé est un véritable bête hybride de fascination esthétique et d'horreur morale.

...

³⁹¹ Arsène Houssaye, « Salomé », 1885, annexe p. 31.

Il est intéressant de remarquer l'allusion que le titre du recueil de Symons, auquel appartient le poème des *Images of Good and Evil* consacré à Salomé, fait sans doute à celui de l'œuvre de William Blake : *The Marriage of Heaven and Hell* (*Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*), écrit en 1790. Comme le remarque M. Borghesi, dans le recueil poétique de Blake « la sanctification des impulsions et des désirs, en premier lieu le désir sexuel, *for everything that lives is Holy* (puisque tout ce qui est vivant est Sacré !), acquiert sa consécration théorique [dans le sens que] le mal ne nie plus le bien : le mal et le bien sont tous deux nécessaires³⁹² ». Comme l'a écrit Alain Suied dans sa présentation à sa traduction de l'ouvrage anglais³⁹³, « Blake n'est pas, comme le voulut Bataille, un poète du Mal. Il "montre" le Mal pour appeler à sa disparition. Ou du moins pour le fondre dans la Contradiction universelle, pour démontrer qu'il mène à la possibilité du Bien³⁹⁴ ! ». Les « images » que Symons crée dans son recueil — comme par exemple sa Salomé « représentante de la gent féminine³⁹⁵ » dans *The Dance of the Daughters of Herodias* — font allusion à ce mélange de bien et de mal, source de toute une poétique décadente. Cela nous permet ainsi d'introduire le sujet de notre prochain chapitre consacré à la fusion des pôles symboliques qui paradoxalement se relie entre eux par des relations d'oppositions mais aussi par des dynamiques de complémentarité.



Complémentarité

Les trois aspects que nous avons développés dans ce chapitre, concernant trois antithèses symboliques ayant en leur centre Salomé et Jean Baptiste, nous permettent de tirer plusieurs enseignements.

Nous avons vu tout d'abord comment, dans la dernière partie du XIX^e siècle, la figure d'Hérodiade/Salomé finit par incarner, dans plusieurs adaptations modernes du récit, une nouvelle beauté de l'art, tandis que la figure moderne du prophète reflète les angoisses qu'au XIX^e siècle l'artiste ressent à l'égard de sa création. Nous avons ensuite

³⁹² Massimo Borghesi, « Le pacte avec le Serpent », art. cit.

³⁹³ William Blake, *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*, précédé de Alain Suied, *Blake : le Livre, la transgression, la loi*, traduit par Alain Suied, Orbey, Arfuyen, 2004.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 10.

³⁹⁵ Bram Dijkstra, *Les Idoles de la perversité*, op. cit.

observé avec quelle fréquence Salomé est rattachée symboliquement à la lune et saint Jean au soleil couchant. Songeons une dernière fois au célèbre verset attribué par Jean l'évangéliste à Jean Baptiste : *Illum oportet crescere, me autem minui*³⁹⁶. Les études de cette époque sur l'origine des cultes relient l'origine des dieux aux éléments astraux et suggèrent une déconstruction de cette formule. En revanche, l'univers de la fiction offre un espace de possible reconstruction. Partant, les deux premières relations que nous avons abordées — enlaçant Salomé et Jean Baptiste en tant qu'emblèmes de l'œuvre d'art et de l'artiste impuissant ou de la lune et du soleil couchant — entraînent, selon des modalités différentes, la remotivation de ce verset.

Celui-ci peut donc signifier, dans le premier cas, la nécessité de l'anéantissement d'un regard extérieur porté sur l'art pour en permettre l'épanouissement. On a en effet cru à cette époque que l'art pur pouvait triompher, une fois libéré de toute détermination ou de tout conditionnement. Dans le deuxième cas, ce verset — déjà réinterprété par les pères de l'Église puis, différemment, par la mythologie comparée dans un sens astronomique — se trouve encore remotivé dans l'espace moderne de la fiction : en effet la lune, attribut purement esthétique de Salomé, prend le dessus, entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, sur le soleil, dont l'image du couchant est associée à la figure de Jean Baptiste. Ainsi le soleil, emblème d'une littérature positiviste, laisse la place aux brouillards lunaires et nocturnes et à l'atmosphère crépusculaire qui caractérise l'esthétique décadente.

Les réinvestissements symboliques de Salomé et Jean Baptiste que nous avons abordés remotivent les personnages et les éléments qui les connotent mais conservent et soulignent le conflit existant entre eux depuis les sources. Nous pouvons néanmoins considérer que ces relations antithétiques manifestent la nécessité d'une coprésence des deux pôles symboliques que ces figures finissent par incarner à l'époque du mythe de Salomé. Salomé et Jean Baptiste sont liés à la fois par une relation d'opposition et par une relation de nécessité : l'un a besoin de l'autre pour exister et pour permettre la création d'une profusion d'ouvrages.

Enfin, nous avons examiné le mythe de Salomé sous un angle interprétatif et herméneutique qui voit dans cette figure la femme fatale par excellence. Nous avons abordé en particulier le symbolisme qui unit la sinieuse et meurtrière danseuse biblique au serpent. Cet animal évocateur du Mal, dans la Bible et dans notre culture, est

³⁹⁶ Jn III, 30.

également au XIX^e siècle l'objet d'une remotivation. Le serpent finit par devenir un élément lié à une certaine esthétique. Il est alors intéressant d'observer l'usage que Wilde fait de cet animal dans sa *Salomé*. Cet auteur ne manque pas, comme le fait Flaubert, d'évoquer le verset de Matthieu, alors que Iokanaan invective contre la corruption dans la terre palestinienne :

LA VOIX D'IOKANAAN

Ne te réjouis point, terre de Palestine, parce que la verge de celui qui te frappait a été brisée. Car de la race du serpent il sortira un basilic, et ce qui en naîtra dévorera les oiseaux³⁹⁷

Cependant, par la suite, c'est Salomé qui, vénéneuse et provocatrice, voit l'image du serpent dans le saint :

SALOME

Ton corps est hideux. Il est comme le corps d'un lépreux. Il est comme un mur de plâtre où les vipères sont passées, comme un mur de plâtre où les scorpions ont fait leur nid. Il est comme un sépulcre blanchi, et qui est plein de choses dégoûtantes. Il est horrible, il est horrible ton corps !

[...]

SALOME

As-tu peur de moi, Iokanaan, que tu ne veux pas me regarder ?... Et ta langue qui était comme un serpent rouge dardant des poisons, elle ne remue plus, elle ne dit rien maintenant, Iokanaan, cette vipère rouge qui a vomit son venin sur moi. C'est étrange, n'est-ce pas ? Comment se fait-il que la vipère rouge ne remue plus ?... Tu n'as pas voulu de moi, Iokanaan. Tu m'as rejetée³⁹⁸.

Dans la pièce de Wilde, le serpent est souvent relié à la figure de Iokanaan. Cet ancien symbole du Mal, devenu un élément de l'esthétique de cette période, devient donc, dans cette œuvre de 1893, indifféremment symbole de Salomé ou de Iokanaan. Nos personnages se trouvent unis dans cette pièce par un même symbolisme.

³⁹⁷ Oscar Wilde et Aubrey Beardsley, *Salomé*, op. cit., p. 67.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 83 et 161.

2.2 Union

Pero es una historia demasiado intrincada y prolija para que yo la cuente aquí ésta del trágico flirt entre Salomé, princesa, y Juan Bautista, intelectual¹.
Jose Ortega y Gasset

Notre réflexion nous a amenée à reconnaître deux aspects spécifiques du mythe fin-de-siècle de Salomé. D'une part, la force de l'opposition entre la princesse et le prophète que le mythe artistique et littéraire alimente alors. Cette force est comparable à celle que les interprétations naturalistes de la mythologie comparée attribuent au mythe fondamental de la lutte du Soleil contre les ténèbres. À la différence près que cette opposition, entre 1870 et 1914, prend un caractère purement esthétique. D'autre part, il est important de considérer qu'elle se fonde sur une nécessité. Salomé a besoin de Jean Baptiste pour exister et pour s'affirmer en tant que mythe littéraire. Venons-en donc à examiner de plus près ces œuvres qui réalisent, plus ou moins explicitement, l'union de ces deux figures foncièrement en conflit, autant dans les sources que dans nombre d'œuvres fin-de-siècle. Salomé/Hérodiade vise à s'emparer du saint. Ce désir qui ne se trouve pas dans les Évangiles est exprimé pour la première fois par Heine et d'une manière encore plus prégnante par Wilde, mais aussi par dizaines d'autres auteurs. Il n'a pas évidemment toujours le même sens et la même couleur, il peut être morbide, ridiculisé, exaspéré mais aussi très pur et innocent. Le désir que Salomé manifeste pour le prophète est parfois partagé et s'inscrit dans une perspective bienséante ; encore dans le cadre d'une confrontation aux valeurs catholiques, il peut même suggérer une polémique à l'égard d'une moralité trop rigide concernant l'amour — cela nous semble, en effet, une possible lecture de la pièce de Wilde — ; il se trouve exprimé différemment dans les œuvres qui réalisent cette union symbolique par le biais de la musique ou enfin par celles qui le suggèrent d'une manière implicite et inconsciente. Il paraît donc opportun de s'interroger sur la nature de l'« union » à laquelle aboutit ce désir. Dans la plupart des cas, il s'agit en effet d'une union asymétrique : c'est Salomé qui s'empare, dans des manières toujours différentes, du saint.

¹ José Ortega y Gasset, « Esquema de Salomé, [1921] », dans *Obras completas*, v. II, Madrid, Alianza, 1993, p. 363.

2.2.1 Amour

À partir de Heine et d'*Atta Troll* (1841), Hérodiade/Salomé fait montre, dans plusieurs ouvrages, d'un attrait charnel et pervers à l'égard du prophète. Or, entre 1870 et 1914, certains ouvrages prêtent à Salomé des sentiments plus profonds et plus sincères qui ne sont pas nécessairement négatifs. Arthur O'Shaughnessy (« The Daughter of Herodias² », 1870), Henri Cazalis (« Salomé³ », 1888), Stuart Merrill (« Ballet⁴ », 1891), Pierre Louÿs (« La Danseuse⁵ », 1891), Charles Buet (« Salomé⁶ », 1893), Oscar Wilde (*Salomé*, 1893), Oscar Venceslas de Lubicz-Milosz (« Salomé⁷ », 1899), Frédéric Saisset (« Salomé⁸ », 1899), Hector Fleischmann (« Hérodiade⁹ », 1902), Ramon Goy de Silva (« Salomé¹⁰ », 1913 et *La hija de Herodias*¹¹, 1913) et quelques autres ont plutôt insisté sur la lascivité d'Hérodiade/Salomé dont le pouvoir séducteur en fait « *la Femme fatale absolue* [...], la Favorite des harems imaginaires, nommée la dernière, comme la synthèse et l'aboutissement de toutes, dans les défilés de femmes cruelles du passé¹² ». Pourtant, si Hérodiade/Salomé est une créature du désir et qu'elle devient, à ce titre, dans la période qui nous intéresse, l'emblème de la *femme fatale*, le désir qu'elle éprouve n'a pas été conçu ni représenté de la même façon. Tous les auteurs qui se sont laissés séduire par cette déesse voilée de la beauté et que l'on retrouve parfois dans la figure de Jean Baptiste ont également donné de cette passion des interprétations variées.

Salomé amoureuse

La plupart des textes de notre corpus illustre les hantises qui habitent une époque extrêmement méfiantes à l'égard des attraits sexuels de la femme considérée comme génétiquement cruelle et dangereuse. En réalité, la femme depuis Joseph de Maistre apparaît comme par nature maligne, marquée ontologiquement par le péché originel. La

² Arthur O'Shaughnessy, « The Daughter of Herodias », 1870, annexe p. 237 sq.

³ Henri Cazalis, « Salomé », 1888, p. 32.

⁴ Stuart Merrill, « Ballet », 1891, annexe p. 35.

⁵ Pierre Louÿs, (« La Danseuse », 1891, annexe p. 34.

⁶ Charles Buet, « Salomé », 1893, annexe p. 35 sq.

⁷ Oscar Venceslas de Lubicz-Milosz, « Salomé », 1899, annexe p. 108.

⁸ Frédéric Saisset, « Salomé », 1899, annexe p. 145.

⁹ Hector Fleischmann, (« Hérodiade », 1902, annexe p. 154.

¹⁰ Ramon Goy de Silva, « Salomé », 1913, annexe p. 269 sq.

¹¹ Ramon Goy de Silva, *La hija de Herodias* 1913, annexe p. 297 sq.

¹² Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, op. cit., p. 133.

poésie de Baudelaire est le relais premier et principal de cette pensée qui va courir tout au long de la seconde moitié du siècle et qui consacrerait la femme comme l'origine et la cause du mal. Antoine Compagnon a proposé une étude centrale sur cette prégnance du péché originel et sur l'horreur que la reproduction sexuée inspire aux décadents et aux symbolistes, comme l'illustre en particulier la vie ascétique et asexuée de des Esseintes¹³ ou le dégoût qu'exprime féroce Baudelaire pour l'enfantement ; la grossesse pèse comme une fatalité maléfique sur l'amour¹⁴. Certains auteurs cependant, s'éloignant de cette tendance à voir la femme maléfique et corruptrice, ont sublimé l'amour de Salomé. Ainsi, Paul Brunette et Maurice Jurion (*Salomé. Tragédie en un acte*¹⁵, 1899) ont fait de Salomé une créature sentimentale qu'on dirait romantique ; si Jean Lorrain (*Monsieur de Phocas*¹⁶, 1901) et Guillaume Apollinaire (« La Danseuse¹⁷ », 1902) envisagent cet amour d'une manière plus complexe, Jules Laforgue en fait un objet de parodie dans son conte. Il nous paraît donc utile de porter notre attention sur les quelques ouvrages moins nombreux représentant l'amour de Salomé pour le prophète dans son acception plus spirituelle. À ce propos, *Le Baiser de Jean*¹⁸ (1894) d'Antoine Sabatier apparaît comme un ouvrage intéressant car il fait coexister deux tendances, ou plus précisément le passage de l'une à l'autre : dans l'œuvre dramatique de Sabatier, Hérodiade se conforme d'un côté à toute une tradition qui fait de cette figure l'incarnation de la perversité et d'un autre côté elle s'apparente à une perception idéale de l'amour qui s'accompagne de la foi. Hérodiade a obtenu ce qu'elle voulait et elle exprime ses sentiments au cours d'un long monologue :

[...]
 Ma haine et mon amour qui triomphent ensemble.
 Ironique victoire ! Idylle morne où semble
 Des antiques forfaits s'épanouir l'horreur !
 Celui qu'eût ébloui mon insigne faveur,
 Celui pour qui j'eus tout donné, celui que j'aime
 Meurt par moi sous le coup d'un honteux stratagème.
 Mon chant d'amour n'est plus qu'un vain bruit de sanglots.
 [...]

¹³ Antoine Compagnon, *Proust entre deux siècles*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1989, p. 160-171.

¹⁴ Voir par exemple Charles Baudelaire, *Correspondances*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973, t. II, p. 465.

¹⁵ Paul Brunette et Maurice Jurion, *Salomé*, 1899, annexe p. 90 sq.

¹⁶ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, 1901, voir un extrait de ce roman dans notre annexe p. 146.

¹⁷ Guillaume Apollinaire, « La Danseuse », 1902, annexe p. 153.

¹⁸ Antoine Sabatier, *Le Baiser de Jean*, 1894, annexe p. 90 sq.

À la haine et à l'amour mêlés dans l'esprit d'Hérodiade à l'égard de Jean Baptiste font écho des expressions telles qu'« idylle morne » ou l'idée d'une « noce funèbre ». Il y a dans ce texte un évident paradoxe, incarné principalement par Hérodiade, qui déteste et aime le prophète, à la manière, en quelque sorte, de la double postulation baudelairienne dont la figure biblique est ici un écho manifeste. Cette duplicité existe aussi par rapport au type d'amour que la reine proclame, lequel est tantôt très sensuel :

[...] Ô Jean, broyer sur ton sein nu
 Mes seins gonflés d'amour et confondre notre âme
 En un spasme, en un cri rauque de cerf qui brame !
 Et toujours, et toujours, sans trêves et sans freins,
 Nous chérir, nous aimer l'un par l'autre ! Mes reins
 Frémissent aux désirs soudains qui les assaillent.

tantôt idéalisé :

Qu'importe la richesse et que vaut ma couronne
 Au-delà de la splendeur d'amour qui t'entourne !
 Oh ! te suivre, mes pas dans tes mêmes sentiers,
 [...]

La haine d'Hérodiade est d'une certaine manière idéalisée alors qu'elle se manifeste par le regret tout paradoxal de n'avoir pas donné au prophète une mort plus ignoble, à savoir christique :

Écoute, cependant ma justice est trompée :
 Plus monstrueux et plus terrible que l'épée
 Et plus indigne j'eus voulu le châtement.
 Oui, je rêvais pour toi quelque crucifiement
 Dans la blonde clarté du jour, une agonie
 Au milieu d'une foule ardente à l'ironie,
 Dans la lumière qui fait vivre et dans l'azur
 Cloué, les bras en croix, sur un gibet impur.

L'Hérodiade de Sabatier, ou plus précisément le sentiment qu'elle éprouve à l'endroit de Jean Baptiste, a connu une métamorphose qu'elle déclare avec lyrisme par des vers où l'amour terrestre et physique, caractérisé par ce côté pervers associé généralement à la *femme fatale* fin-de-siècle, et l'amour divin et métaphysique se confondent :

D'un tel rayonnement que mon cœur indompté
 Pour la première fois chérit la loi d'un maître.
 J'obéis, je suis tienne et je te veux promettre
 Un éternel amour. Prends-moi, c'est le destin,
 Je t'appartiens, je suis ta proie et ton butin.
 Non, ce n'est plus la reine auguste et vénérée
 Qui marche dans sa gloire et d'un peuple entourée,
 Couverte de bijoux et de vivants trésors,

Dans le ruissellements des pourpres et des ors.
C'est l'amoureuse, Jean, la femme qui supplie,
Qui ne connaît plus rien, plus rien que sa folie,
Et prête à tout risquer pour défendre l'amant.

Un véritable délire mystique envahit cette figuration suprême de la sensualité. Ainsi, Sabatier s'inscrit dans cette littérature décadente française d'après laquelle, selon Praz, « sadisme et catholicisme deviennent [...] les deux pôles entre lesquels oscillent les âmes des écrivains névrosés et sensuels qui, en définitive, se réclament de cet "épicurien à l'imagination catholique" que fut Chateaubriand¹⁹ ».

Il est, cependant, une œuvre qui idéalise radicalement le thème de l'amour de Salomé pour le précurseur. Paul Brunette et Maurice Jurion, en 1899, font de Salomé une sainte animée par un sentiment qu'on hésite à définir d'amour ou de dévotion religieuse et qu'elle fait valoir sur les manœuvres criminelles de sa mère.

Je le sauverai malgré ma mère infâme,
De son projet affreux je briserai la trame.

Dans cette œuvre lyrique, Salomé déclare avoir été touchée par une sorte d'illumination à la suite de laquelle elle aurait compris la supériorité de l'amour mystique :

Oui ! J'adore l'apôtre,
Oui ! c'est mon seul amour et je n'en veux pas d'autre
Je lui donnai mon cœur ainsi que ma beauté,
Il accepta mon cœur avec sincérité,
Il me jura lui-même une flamme éternelle,
Mais repoussa de nous toute extase charnelle.
Avant d'avoir compris ses sautes accents,
Je l'aimais comme on aime avec l'ardeur des sens,
Avec les fous désirs exagérés du rêve
Qui vous brûlent le corps follement et sans trêve !
Mais depuis j'ai compris sa divine candeur,
Je l'aime maintenant d'une mystique ardeur
Et nos cœurs sont unis dans un chaste hyménée,
A la place du corps mon âme s'est donnée !
J'ai puisé dans son être un rayon de sa foi
Et je suis toute à lui...

Pour défendre cet amour, elle est prête à mourir en déclinant les avances d'Hérode, le seul personnage de la pièce à prendre le parti d'un amour voluptueux, ancré dans le seul plaisir charnel :

Et dans tes bras d'albâtre et sur ton corps sculpté
Je veux trouver l'amour avec la volupté.

¹⁹ Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle*, op. cit., p. 264.

En effet, Salomé ne fait qu'une rapide allusion à une « extase charnelle » qu'elle écarte devant la perspective d'une « mystique ardeur » et d'un « chaste hyménée », plaçant la femme bien loin de la faute originelle maistrienne. Par ailleurs, Jean Baptiste déclare aussi son amour à Salomé. Il s'agit, là encore, d'un amour « pur » et éthéré :

Merci de ce combat pour l'apôtre enchaîné,
 Malgré toi son trépas ce jour aura sonné !
 Mais, hélas, pauvre enfant, je fus trop égoïste,
 Et tu dois mal juger du cœur de Jean-Baptiste.
 J'ai repoussé d'abord ton amour, tes élans,
 J'ai repoussé ta lèvre et ses baisers brûlants.
 Ne taxe pas mon cœur de vaine indifférence,
 Je t'aime, Salomé ! Je pleure ta souffrance,
 Mais l'apôtre peut-il succomber par les sens ?
 Notre amour fut très pur, et nos deux cœurs puissants
 Comprirent le vrai bien dans la chasteté même.
 Salomé, maintenant, comprends combien je t'aime.

Toute l'œuvre de Brunette et Jurion apparaît ainsi comme un hymne à l'amour chaste et idéal dont les implications érotiques rentrent dans la logique du sacrement catholique et de la reproduction. Si, d'ailleurs, elles peuvent éventuellement concerner Salomé, elles sont interdites au saint. Jean Baptiste invite Salomé à réserver sa beauté et à garder sa virginité pour un « mortel heureux » ; celle-ci choisit cependant de le suivre jusque dans la mort pour le retrouver au Paradis.

Ô Jean, je t'ai compris, je ferai tout pour toi
 Et je resterai pure en adorant ta loi.
 Oui ! je mourrai ce jour pour notre sainte flamme
 Emportant un rayon dans la nuit de mon âme.

[...]
 Mon âme infortunée accepte le martyre ;
 Vers la mort une force invisible m'attire.
 Et puis est-ce souffrir qu'une semblable mort,
 C'est l'adoucissement éternel de son sort,
 C'est revivre en l'éther, c'est oublier le monde,
 Le voir s'enfuir au loin dans une nuit profonde,
 C'est monter vers le ciel où réside Celui
 Qui nous délivrera de tout mal aujourd'hui.
 Il me semble déjà jouir d'un bien céleste
 Ne plus voir ce palais que mon âme déteste,
 Entendre résonner les harpes dans les airs,
 En extase écouter d'angéliques concerts.

(Suivant un rêve)

..... Quel hymne formidable ! est-ce la voix des anges !
 C'est un immense chœur des célestes phalanges,
 Louant à pleine voix le Seigneur éternel !
 Combien cet hymne, ô Jean, est grand et solennel !
 Ah ! je voudrais déjà toucher à ces ivresses
 Et chanter des élus les saintes allégresses !

Le « rêve » de cette Salomé n'a rien à voir avec le rêve poétique de l'Hérodiade de Mallarmé. Il coïncide en effet avec une idéalisation d'une nature toute différente qui concerne également l'amour physique entre l'homme et la femme et la valeur chrétienne qui prétend séparer les justes, récompensés par la volonté divine, des pêcheurs, châtiés par cette même volonté, dans l'au-delà prophétisé par le précurseur et par Jésus.

Sudermann, dans sa tragédie chrétienne *Johannes*, a également mis en scène une Salomé moins manipulatrice que soumise, moins tentatrice qu'amoureuse :

SALOME
 Siehe, ich bin fromm von Gemüte. Und trage Sehnsucht nach dem Heil...
 Was du dem Letzten Giebst an der Heerstraße, gieb es auch mir... Laß mich
 zu deinen Füßen sitzen. Ich will fein fromm sein. Ja, das will ich... Und wenn
 ich deinen härenen Rock berühre, so erschrick nicht. Ich sinne dir nichts
 Böses²⁰.

Salomé utilise ici un vocabulaire religieux à plusieurs reprises pour désigner son « fromme Liebe » (amour pieux) pour Jean Baptiste ; à l'image de la pièce qui tend à souligner la proximité entre la figure du précurseur et celle du Christ, Salomé souhaite ici s'asseoir à ses pieds (« Laß mich zu deinen Füßen sitzen ») comme le demande le mendiant lors de l'arrivée du Christ à Jérusalem. La superposition ici entre l'amour mystique et l'amour terrestre contribue à faire de Salomé une figure attachante, éprise d'un absolu dont on parvient avec difficulté à discerner les contours.

À l'époque où Brunette et Jurion puis Sudermann rédigent leur version du récit du meurtre de Jean Baptiste, une vision par trop orthodoxe de l'amour se retrouve par ailleurs bien souvent mise en question par la littérature. L'amour a, en effet, été abordé au XIX^e siècle par d'importantes études philosophiques, de Schopenhauer et de Hartmann notamment, qui ont eu à cette époque un retentissement dans toute l'Europe. Ces théories furent les premières à dépasser les frontières de l'Allemagne pour exercer une influence manifeste sur l'univers de l'art et de la littérature symbolistes et décadents qui traversent alors l'Europe occidentale.

Pour ce qui concerne la France, il est significatif de remarquer que, bien que *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1844) n'ait été traduit en français qu'en 1890²¹, la pensée de Schopenhauer s'était déjà répandue en France par l'intermédiaire de penseurs

²⁰ Hermann Sudermann, *Johannes*, 1906, annexe p. 232.

²¹ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduit par Auguste Burdeau, Paris, F. Alcan, 1890.

comme Théodule Ribot²² ou Elme-Marie Caro²³. Avant même que le système philosophique de Schopenhauer se diffusât dans son totalité et qu'il devînt « le philosophe le plus lu du monde en 1900²⁴ », pensées, maximes et fragments, concernant principalement la misogynie et le pessimisme du philosophe allemand, circulaient parmi les auteurs décadents. Quant à Hartmann, élève de Schopenhauer et connu notamment pour *Die Philosophie des Unbewussten* (1869), on a déjà souligné l'importance qu'il eut à son époque, par exemple sur Laforgue. Ainsi, lorsque l'on aborde le thème de l'amour qui, absent dans le récit évangélique, a été imaginé et ajouté dans certaines des réécritures fin-de-siècles, on ne peut pas se dispenser de tenir compte de l'influence de cette philosophie allemande, arrière-fond culturel et horizon d'attente commun à toute une génération d'artistes et de lecteurs. Comme l'écrit Ribot introduisant le sujet de la morale de l'amour :

On lit dans les *Memorabilien* que Schopenhauer considérait sa *Metaphysik der Geschlechtsliebe* comme « une perle » : plus d'un lecteur sera de son avis. Là, il a osé aborder le redoutable problème de l'amour, ce thème éternel de toute poésie, mais qui semble avoir fait peur aux philosophes, et que seuls depuis Platon, quelques mystiques ont effleuré de leurs ailes²⁵.

L'amour se trouve ainsi expliqué par la métaphysique de la Volonté et la notion de la « Maya » :

Es ist die *Maya*, der Schleier des Truges, welcher die Augen der Sterblichen umhüllt und sie eine Welt sehn läßt, von der man weder sagen kann, daß sie sei, noch auch, daß sie nicht sei: denn sie gleicht dem Traume, gleicht dem Sonnenglanz auf dem Sande, welchen der Wanderer von ferne für ein Wasser hält, oder auch dem hingeworfenen Strick, den er für eine Schlange ansieht²⁶.

En d'autres termes, Schopenhauer a pensé que « depuis le phénomène le plus grossier jusqu'à ces émotions ineffables que la poésie et la musique elle-même sont impuissantes à traduire toutes entières, il n'était pas impossible d'en trouver la source

²² Théodule Ribot, *La Philosophie de Schopenhauer*, Paris, G. Baillière, 1874.

²³ Elme-Marie Caro, *Le Pessimisme au XIX^e siècle : Leopardi, Schopenhauer, Hartmann*, Paris, Hachette, 1878.

²⁴ Anne Henry, « Schopenhauer (Arthur) », dans Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 917.

²⁵ Théodule Ribot, *La Philosophie de Schopenhauer*, *op. cit.*, p. 126.

²⁶ Arthur Schopenhauer, *Arthur Schopenhauer. Die Welt als Wille und Vorstellung*, t. I, Francfort-sur-le-Main, Cotta-Insel-Verlag, 1960, p. 37. Trad. : « C'est la *Maya*, c'est le voile de l'illusion, qui, recouvrant les yeux des mortels, leur fait voir un monde dont on ne peut dire s'il est ou s'il n'est pas, un monde qui ressemble au rêve, au rayonnement du soleil sur le sable, où de loin le voyageur croit apercevoir une nappe d'eau, ou bien encore à une corde jetée par terre qu'il prend pour un serpent » dans Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, t. 1, Paris, F. Alcan, 1909, p. 8.

commune et de dire, en le prouvant : tout cela sort d'ici²⁷ ». L'amour ne serait rien d'autre qu'une illusion cachant la nécessité naturelle et inconsciente de la reproduction. De la même manière, Hartmann, en reconduisant la Volonté schopenhauerienne à la notion d'inconscient et dans une acception très différente de celle de Freud, soutient que l'amour est une substance dont la finalité est la conservation de l'espèce. Dès lors, il serait une illusion qui sert au but de l'inconscient, à savoir l'acte de la reproduction. L'amour ne serait alors qu'un leurre, la grande tromperie de la nature. Ces théories ont contribué à la diffusion de cette misogynie fin-de-siècle dans laquelle s'inscrivent la plupart des représentations de Salomé. Laforgue, par exemple, fut sensible à ces développements, n'hésitant pas à les transposer dans son œuvre. Ainsi il est intéressant de considérer que le rapport entre Salomé et le prophète que cet écrivain représente est bien différent de celui qu'ont conçu par Brunette et Jurion. Sa *Salomé* apparaît comme un ouvrage qui revêt, à ce titre, un intérêt tout particulier. La *Complainte du Sage de Paris*²⁸, au centre de laquelle se pose la question de l'amour, permet de prendre la mesure de cette divergence²⁹. En effet, le sage propose un *modus vivendi* de l'amour, une fois qu'on l'a désillusionné. Chez Laforgue, l'amour n'est pas conçu comme quelque chose d'absolument négatif : de la même manière que la religion ou l'art qui sont perçus dans leur Absolu, l'amour est une tentation humaine s'inscrivant dans une logique idéaliste trompeuse. Pourtant, une fois qu'on a pris conscience que l'amour comme idéal est une illusion, il ne faut pas nécessairement y renoncer. Laforgue proscrit ainsi le grand Amour entendu comme la seule et unique passion. En ce sens s'explique la comparaison métaphorique que le Sage de Paris propose de l'amour avec une « dînette³⁰ », c'est-à-dire un rituel dînatoire pour les enfants : les adultes devraient jouer avec l'amour comme les enfants jouent à simuler un dîner, refusant ainsi de prendre au sérieux ce qui n'est qu'une idée que l'homme se fait. L'amour humain serait donc une dînette, avec ses rituels et ses plaisirs, à la manière d'un jeu. Cette « Complainte », en somme, ne suggère pas de renoncer à l'amour, du moment qu'on le prend comme un jeu et qu'on le vit comme tel. Y participer, d'ailleurs, est une conséquence de l'Un-Tout hartmannien, l'inconscient visant nécessairement la conservation de l'espèce. Pourtant, le Sage de Paris — figure dans laquelle se laisse pressentir le point de vue de Laforgue,

²⁷ Théodule Ribot, *La Philosophie de Schopenhauer*, op. cit., p. 127.

²⁸ Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 617-620.

²⁹ Cette « Complainte » a été abordée par B. Marchal pendant son séminaire à la Sorbonne le 14 et le 21 novembre 2012.

³⁰ Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, t. I, op. cit., p. 617.

qu'on le retrouve bien qu'il soit exprimé de façon moins explicite dans sa *Salomé* — s'abstient de surestimer l'amour et d'en faire une sorte de religion, comme le fait en revanche la *Salomé* de Brunette et Jurion. En somme, le personnage et son auteur suggèrent et aspirent à une forme de détachement par rapport à l'amour. En outre, si Laforgue évoque le « paradis³¹ », il fait allusion à une dimension qui n'a rien à voir avec l'« immense chœur des célestes phalanges, / Louant à pleine voix le Seigneur éternel » rêvée par la *Salomé* de la *Tragédie en un acte* de 1899. Il s'agit plutôt d'un nirvana. En effet, l'inconscient, l'Un-Tout, est selon Hartmann et selon Laforgue le Dieu véritable et toute transcendance consiste dans la fusion de l'Un dans le Tout : il s'agit au fond de se fondre, par la mort, dans cet inconscient universel et collectif. Or avant de rejoindre cet état de libération, « vivre à deux seuls est encor le moins imbécile³² ». Il faut renoncer à l'Amour comme idée même si le badinage est acceptable et souhaitable dans la logique du détachement professée par le Sage, qui est une logique de dégradation par rapport à une logique de l'Absolu³³. En somme, nous avons abordé la *Complainte du Sage de Paris* car la figure de ce Sage professant une idée de détachement qui prélude l'union au Tout, nous permet de comprendre le rapport qui lie *Salomé* à *Jaokanann* dans la « Moralité légendaire » concernant plus directement notre recherche. *Salomé*, à la fin du conte, meurt « moins victime des hasards illettrés que d'avoir voulu vivre dans le factice et non à la bonne franquette », à savoir selon une logique du jeu. Néanmoins, dans son vocéro, dont nous rapportons un extrait, elle sous-entendait l'idée philosophique selon laquelle « tout amour, si éthéré qu'il puisse être, a sa raison dans l'instinct sexuel³⁴ » :

« Amour ! Inclusive manie de ne pas vouloir mourir absolument (piètre échappatoire !) ô faux frère, je ne te dirai pas qu'il est temps de s'expliquer. D'éternité, les choses sont les choses. Mais qu'il serait vrai de se faire des concessions mutuelles sur le terrain des cinq sens actuels, au nom de l'Inconscient !

Ô latitudes, altitudes, des Nébuleuses de bonne volonté aux petites méduses d'eau douce, faites-moi donc la grâce d'aller pâturez les vergers empiriques. Ô passagers de cette Terre, éminemment idem à d'incalculables autres aussi seules dans la vie en travail indéfini d'infini ! L'Essentiel actif s'aime (suivez-moi bien) s'aime dynamiquement, plus ou moins à son gré : c'est une belle âme qui se joue du biniou à jamais, ça la regarde. Soyez, vous, les passifs naturels ; entrez automatiques comme Tout, dans les Ordres de l'Harmonie Bien-Veillante ! Et vous m'en direz des nouvelles. [...] »

³¹ *Ibid.*, p. 619.

³² *Ibid.*, p. 618.

³³ « Sans colère, rire ou pathos, d'une foi pâle, / Aux riches flirtations des pompes argutiales, / Mais sans rite emprunté, car c'est bien malséant, / Sirote chaque jour ta tasse de néant », « *Complainte du Sage de Paris* » dans *Ibid.*, p. 620.

³⁴ Théodule Ribot, *La Philosophie de Schopenhauer*, op. cit., p. 128.

Le discours de Salomé, inspiré de toute évidence par la philosophie de l'inconscient de Hartmann, apparemment sans sens n'en est pas moins signifiant, par sa dimension cryptique notamment³⁵. Salomé évoque une opposition entre actif et passif : alors que le côté actif essentiel est l'inconscient qui constitue l'essence du monde, ici évoqué de façon clownesque en un joueur du biniou, tandis que le côté passif s'incarne dans les êtres humains. La formule selon laquelle « l'Essentiel actif s'aime » pousse à interpréter le verbe aimer à partir de son homonyme anglais *aim* : l'amour n'est que la manifestation phénoménale de la finalité ultime de l'espèce qui est la reproduction. Ainsi, l'inconscient est le principe de sa propre finalité et s'aime dynamiquement. À l'égard de ce seul principe actif, les humains ne peuvent qu'accepter l'ordre de l'inconscient, qui représente le souffle de la vie. Par ailleurs, malgré la grandiloquence du discours de Salomé, la vocifératrice est finalement châtiée pour n'avoir pas vécu selon ses propres préceptes. Ainsi, l'interprétation philosophique cryptée selon l'approche carnavalesque propre à l'écriture de Laforgue, que celui-ci donne d'une liaison entre Salomé et Jean Baptiste accompagne l'irruption sur la littérature postromantique d'une conception désabusée de l'amour.

Cette nouvelle manière détachée de se rapporter à la passion amoureuse en littérature a en effet trouvé dans le mythe de Salomé un lieu d'expression privilégié. Le plus souvent, l'amour entre ces deux personnages est ainsi introduit au XIX^e siècle afin de pouvoir exorciser la fin ou la mise en question d'une conception idéalisée du sentiment le plus célébré par l'art et par la littérature. Le chapitre « Les yeux » de *Monsieur de Phocas*, le quatrième roman de Jean Lorrain qui a pour protagoniste l'esthète et éthéromane duc de Fréneuse, avatar de des Esseintes, commence par une citation³⁶ de Charles Vellay, helléniste et directeur de la revue des études homériques, qui résume efficacement un point de vue désabusé sur l'amour :

Les yeux !... Ils nous apprennent tous les mystères de l'amour, car l'amour n'est ni dans la chair, ni dans l'âme, l'amour est dans les yeux qui frôlent, qui caressent, qui ressentent toutes les nuances des sensations et des extases, dans les yeux où les désirs se magnifient et s'idéalisent. Oh ! vivre la vie des yeux où toutes les formes terrestres s'effacent et s'annulent ; rire, chanter, pleurer

³⁵ *Salomé* de Laforgue a été abordé par B. Marchal lors de son séminaire à la Sorbonne les 5 et 12 décembre 2012.

³⁶ Extraite du conte « Le Culte des yeux », publiée dans le *Mercur de France* en juin 1897 par Vellay (1876-1953).

avec les yeux, se mirer dans les yeux, s'y noyer comme Narcisse à la fontaine³⁷ !

L'amour se trouve ici transposé d'une profondeur idéalisée en une superficie qui finit par ne concerner que le regard. En ce sens, il est intéressant d'observer que chez Apollinaire, Salomé danse en mettant en scène la pantomime de l'amour : « Elle dansa longtemps, mimant l'amour, la mort et la folie³⁸ ». Ainsi comme l'art et la poésie qu'Hérodiade/Salomé incarne parfois, l'amour de Salomé est aussi affecté par le passage d'une dimension idéale et transcendante à une dimension désabusée et immanente. Comme l'art, l'amour aussi, *mutatis mutandis*, passe donc à cette époque d'une dimension transcendante à une dimension immanente. Toutefois, observer la survenue et la récurrence de ce rapport entre Hérodiade/Salomé et le prophète a, dans la période du mythe artistique et littéraire qui nous intéresse, davantage de portée que l'étude du rapport conflictuel entre l'artiste et sa création traditionnellement conçu comme en conflit. L'imaginaire se rapportant entre 1870 et 1914 à l'amour de Salomé pour le prophète, dans toutes ses formes — qu'il soit partagé ou refusé, idéalisé ou ridiculisé —, introduit au préalable l'idée d'une complémentarité entre ces deux personnages dont on a pu voir tout ce qui pourtant pouvait les mettre en opposition.

Le Cantique de Salomé

Après Heine, Wilde s'impose certainement comme l'auteur le plus influent ; sa pièce est l'œuvre la plus marquante dans la réception de l'image que l'on se fait de l'amour que Salomé voue au prophète. La passion aveugle de la jeune fille pour Iokanaan, que Wilde représente, contribue à créer un leitmotiv récurrent à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle.

En 2011, à la suite de l'exposition « The cult of Beauty: the Aesthetic Movement, 1860-1900 » qui s'est tenue à Londres, à Paris puis à Saint Francisco³⁹, le catalogue français — dont le titre « Beauté, morale et volupté dans l'Angleterre d'Oscar Wilde » justifie plus pleinement notre intérêt — consacre une section à la figure de Salomé. D'une part, cette exposition et les articles parus à cette occasion fournissent des

³⁷ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2001, p. 72.

³⁸ Guillaume Apollinaire, « La Danseuse », 1902, annexe p.153.

³⁹ Londres, Victoria & Albert Museum, « The Cult of Beauty: the Aesthetic Movement, 1860-1900 », du 2 avril au 17 juillet 2011 ; Paris, Musée d'Orsay, « Beauté, morale et volupté dans l'Angleterre d'Oscar Wilde », du 13 septembre 2011 au 15 janvier 2012 ; San Francisco, California Palace of the Legion of honor, « The Cult of Beauty: The Victorian Avant-Garde 1860-1900 », du 18 février au 17 juin 2012.

éléments de contextualisation précieux pour comprendre le cadre dans lequel Wilde a composé sa pièce ; d'une autre part, il est intéressant d'observer que, dans cette récente parution, la Salomé de Wilde est présentée comme une figure emblématique de l'hystérie. Nous souhaitons relativiser et nuancer cette analyse déjà avancée par Pascal Quignard⁴⁰ puis reprise par P. Aquien⁴¹.

Le président du Musée d'Orsay Guy Cogeval souligne que Salomé apparaît dans la pièce de Wilde « en Lolita incontrôlable guidée par son seul désir frustré⁴² ». Cette lecture — certes pertinente quoiqu'anachronique — du personnage est proposée à partir de l'opéra de Richard Strauss. L'œuvre du compositeur allemand renforce, en effet, cet aspect — faisant de Salomé une hystérique folle de désir et presque inconsciente, puisqu'elle parvient à faire tuer celui-là même qu'elle veut absolument posséder —, aspect qui est sous-jacent dans la pièce de Wilde mais qui n'apparaît pas comme le principe nodal de la personnalité de Salomé. G. Cogeval ajoute : « la pièce de Wilde [...] avoue déjà l'irruption d'un érotisme palpable que le victorianisme ne contient plus [m]ais on peut dire que l'opéra de Richard Strauss, en 1905, porte à l'incandescence les thèmes de la pièce de Wilde, dont le livret est parfois suivi au mot près, et leur mélange irrespirable d'Éros survolté et d'orientalisme pervers⁴³ ». L'historien et critique d'art Stéphane Guégan explicite ce point de vue : « enflammée par Strauss, la pièce de Wilde gagne effectivement en violence expressive, en violence sexuelle⁴⁴ ». P. Quignard le premier avait assimilé les œuvres de Wilde et de Strauss pour « insister [...] sur l'hystérie de Salomé⁴⁵ » et introduire une analyse qui l'amène à définir cette figure comme une « vierge phallique⁴⁶ ». Or, s'il est indéniable qu'« à la fin du dix-neuvième siècle, on ne parlait que d'hystérie féminine [et] la pièce de Wilde est, en littérature, l'une des grandes illustrations de ce thème obsédant⁴⁷ », il est important de prendre en considération le fait que Strauss a connu et a été influencé par les idées de Freud, tandis que Wilde joue davantage avec sa propre orientation sexuelle et l'Angleterre de la fin

⁴⁰ Pascal Quignard, « Salomé ou la vierge phallique : exploration d'un fantasme fin-de-siècle », *Tropismes*, 1897, n° 3 : « Le fantasme », p. 131-155.

⁴¹ Oscar Wilde et Aubrey Beardsley, *Salomé*, précédé de Pascal Aquien, *Préface*, *op. cit.*, p. 34.

⁴² Guy Cogeval, « Un Mythe inextinguible : Salomé de Wilde, Beardsley, Strauss, Nazimova. Entretien avec Stéphane Guégan », dans *Beauté, morale et volupté dans l'Angleterre d'Oscar Wilde*, Paris, Skira, Flammarion, 2011, p. 46.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁵ Pascal Quignard, « Salomé ou la vierge phallique : exploration d'un fantasme fin-de-siècle », *art. cit.*, p. 142.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 145.

⁴⁷ Oscar Wilde et Aubrey Beardsley, *Salomé*, précédé de Pascal Aquien, *Préface*, *op. cit.*, p. 33.

du règne de Victoria qui, non contente de mésestimer l'un de ses plus grands écrivains, le condamna en 1895 à deux ans de travaux forcés qui l'éprouvèrent considérablement physiquement comme moralement⁴⁸. D'ailleurs, à la suite de cet emprisonnement, Wilde n'a jamais pu assister à l'une des représentations de sa pièce. Il nous amènerait trop loin tenter de pénétrer dans le monde intérieur né de l'encontre d'une personnalité sensible et complexe comme le fut celle de Wilde avec le contexte socio-culturel du victorianisme auquel il dut se confronter.

Ces quelques considérations ne font que souligner incidemment une approche visant à mettre au jour le thème du désir aveugle et irrépensible de la *Salomé* de Wilde pour dissocier cette pièce non seulement des lectures biographiques qu'on a pu faire à partir de la vie de Wilde mais aussi pour la dissocier des lectures psychologisantes hystérisant par trop l'héroïne biblique. Du reste, nous ne dénisons pas la visée éminemment esthétique de cette pièce que nous avons soulignée dans notre étude sur *Salomé* comme astre lunaire. En somme, nous n'entendons pas suggérer une univocité ou une duplicité interprétative alors que la caractéristique première de la forme et du contenu de cette œuvre réside dans une pluralité de résonances. Il nous semble plutôt qu'une autre signification, n'ayant pas à voir avec la perversion, s'inscrit dans la trame de cette pièce de sorte que l'œuvre polyphonique de Wilde ne représente pas seulement une transgression par rapport aux mœurs victoriennes et à l'amour mais propose également une certaine expérience de l'art et une nouvelle esthétique. En effet, la dimension plus proprement subversive et provocatrice à l'égard de la morale victorienne touche principalement la conception de l'amour.

Il nous paraît, tout d'abord, signifiant d'étudier quel rapport Wilde a eu pu avoir avec la Bible lorsqu'il écrivit, à son sujet, pour la première fois en anglais. La familiarité de Wilde avec le texte sacré commence avec son brillant parcours scolaire dans une Dublin protestante, avant d'achever ses études à Oxford ; elle est bien plus substantielle que celle que pouvaient avoir ses contemporains s'étant formés en Europe dans les milieux catholiques. Il est sans doute superflu de souligner qu'historiquement la culture occidentale se partage d'une manière générale entre ceux qui, dans les régions protestantes, ont été encouragés à avoir un rapport direct à la Bible, à l'aide par exemple des nouvelles traductions, et ceux qui, en revanche, ont connu ce texte principalement

⁴⁸ Voir le chapitre « L'artiste en prison » dans Pascal Aquien, *Oscar Wilde. Les mots et les songes biographie*, Croissy-Beaubourg, Aden Éditions, coll. « Le cercle des poètes disparus », 2006, p. 405-430.

par le truchement de l'homilétique⁴⁹. Si, par ailleurs, comme l'observe P. Aquien dans sa présentation de *Salomé*, la religion intéressait Wilde « surtout pour l'esthétique de la liturgie⁵⁰ », Daniel Salvatore Schiffer a publié en 2009 un essai biographique sur Oscar Wilde qui éclaircit l'intrication de la religion et la foi dans la vie du poète dramaturge⁵¹. Nous nous limitons à observer, dans le cadre de notre étude, que sa fréquentation de la Bible s'est clairement révélée par le texte de *Salomé*. Il est ainsi intéressant de constater que parmi les notes que procure P. Aquien dans son édition⁵², cinquante-cinq d'entre elles servent à éclairer des emprunts et des références au Nouveau comme à l'Ancien Testament. Seules cinq d'entre elles renvoient précisément au récit du meurtre de Jean Baptiste d'après Marc et Matthieu. Les autres renvoient notamment à des passages des quatre *Évangiles*, des *Actes* et souvent de l'*Apocalypse*. Pour ce qui est de l'Ancien Testament, les emprunts sont pour la plupart des reprises ou des allusions au *Cantique des Cantiques*, qui se trouve évoqué neuf fois, ensuite à *Isaïe*, à *Ézéchiel*, à *Jérémie*, à l'*Exode*, et au *Livre des Rois* notamment. En outre, il ne paraît pas souhaitable dans le cadre d'une étude intertextuelle sur la présence de la Bible dans *Salomé* de s'en tenir à un dénombrement inévitablement lacunaire. Il est également nécessaire d'évaluer le relief et l'importance que ces emprunts et allusions acquièrent dans la pièce. Si le récit évangélique du meurtre de Jean Baptiste est évidemment l'emprunt biblique principal, nous n'hésitons pas à placer le *Cantique des Cantiques* à une place avoisinante. Il est, certes, maintes fois évoqué mais plus nombreuses sont encore les allusions à des mêmes images typiques de ce poème sur l'amour. Celui-ci se retrouve ainsi le plus souvent

⁴⁹ Gigliola Fragnito (dans *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura 1471-1605*, Bologne, Il Mulino, coll. « Saggi », 1997) a analysé les dynamiques générales liées à la décision de l'Église catholique d'interdire, après la Réforme, les traductions et les adaptations en vernaculaire de la Bible. Dès lors dans l'Europe catholique, environ pendant deux siècles avec des distinctions selon les Inquisitions de chaque pays, la Bible ne pouvait être diffusée qu'en latin. L'historienne montre donc comment cette décision empêchant un accès direct à la Bible à qui ne connaissait pas le latin, a pesé sur la spiritualité individuelle et sur la vie religieuse et a contribué à créer une division entre le Nord et le Sud de l'Europe où les traductions bibliques et les livres hérétiques, puisqu'également brûlés, se sont trouvés assimilés dans l'imaginaire collectif.

L'ouvrage magistral, bien qu'inachevé, d'Henri Bremond (*Histoire littéraire du sentiment religieux en France. Depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, Paris, Bloud et Gay, coll. « Histoire littéraire du sentiment religieux en France », 1916) donne une idée générale de l'importance en France de la prédication et de la rhétorique filtrant le rapport au texte sacré.

⁵⁰ Henri Bremond, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France : depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, Paris, Bloud et Gay, coll. « Histoire littéraire du sentiment religieux en France », 1916, vol. 12, p. 32.

⁵¹ Daniel Salvatore Schiffer, *Oscar Wilde*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009.

⁵² Pour ce qui concerne les allusions au texte biblique les notes à *Salomé* de Pascal Aquien sont plus touffues et précises que les notes de Véronique Béghain et Marie-Claire Pasquier dans *Oscar Wilde, Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1839-1847.

dans les images que convoque Salomé à des fins de séduction. Examinons donc cette intertextualité d'une manière plus précise.

Salomé reprend fidèlement les louanges que s'échangent Sulamite et son bien aimé. P. Aquien relève d'ailleurs plusieurs figures que l'amante utilise pour décrire son amant dans le *Cantique* ; on les retrouve ainsi dans la bouche de Salomé lorsqu'elle compare le corps de Iaokanaan à des lys⁵³, ses cheveux aux cèdres du Liban⁵⁴, sa bouche à une bande d'écarlate⁵⁵ ou à une grenade⁵⁶ et son cou à une tour⁵⁷. En revanche, les images de la colombe⁵⁸ et de la myrrhe⁵⁹, utilisés respectivement par l'aimé puis l'aimée, sont associées dans la pièce toutes les deux à Salomé : « Princesse, princesse, toi qui es comme un bouquet de myrrhe, toi qui es la colombe des colombes⁶⁰ ». Cet énoncé provoque, en outre, une évidente assonance qui met sur un même plan l'expression « colombe des colombes » avec le « Cantique des Cantiques » où la colombe est une image récurrente, comme celle de la myrrhe. À ceux-ci, s'ajoutent d'autres considérations.

Notons, au préalable, l'origine étymologique commune de ces deux figures féminines de l'Ancien et du Nouveau Testament : *Shlomit* (féminin de *Shlomo* : « paix »)-Shulamit-Salomé⁶¹. D'un point de vue stylistique, on remarque également que les vers du *Cantique*, comme les phrases de *Salomé*, sont souvent répétés, comme psalmodiés, fonctionnant à la manière d'un refrain ou d'une litanie. Ensuite, plus spécifiquement, il est intéressant de remarquer que le poème biblique commence par une exclamation impétueuse de l'amante, qui fait songer à l'impatience de celui qui ne peut plus attendre l'objet de son désir : « Qu'il me baise des baisers de sa bouche⁶² ! » Certes, ce vers nous fait penser à la Salomé imaginée par Wilde qui répète son propos quatorze fois dans la pièce : « Je baiserais ta bouche, Iokanaan. Je baiserais ta bouche.

⁵³ Ct ii, 1 ; ii, 2 ; ii, 16 ; iv, 5 ; vi, 2 ; vi, 3 ; vii, 3.

⁵⁴ Ct v, 15.

⁵⁵ Ct iv, 3.

⁵⁶ Ct iv, 3.

⁵⁷ Ct iv, 4.

⁵⁸ Ct i, 15 ; ii, 14 ; iv, 1 ; v, 2 ; v, 12 ; vi, 9 ;

⁵⁹ Ct i, 13 ; iii, 6 ; iv, 6 ; iv, 14 ; v, 1 ; v, 5, v, 13.

⁶⁰ Oscar Wilde et Aubrey Beardsley, *Salomé*, précédé de Pascal Aquien, *Préface*, *op. cit.*, p. 87.

⁶¹ Joseph de Pesquidoux dans son adaptation du récit de la décollation de Jean Baptiste de 1898, *Salomé, poème dramatique en trois parties*, mentionne Sulamite par le mots de Salomé : « Mais, je rêve d'amour et non d'assassinat ! / La Sulamite attend celui qui l'enchaîne, / Qui pourrait, sur ses pas, d'un sourire conquise, / Comme un triomphateur l'entraîner à sa guise ! » voir notre annexe p. 129.

⁶² Ct i, 1.

[...] Laisse-moi baiser ta bouche, Iokanaan [...]»⁶³. Sulamite se dit « malade d'amour » quand Salomé l'est de la même manière⁶⁴. Une autre comparaison, qui ne paraît pas de prime abord significative, concerne les dents de Sulamite qui sont l'objet d'admiration comme le sont celles de Salomé. Hérode aimerait bien voir « dans un fruit la morsure de[s] petites dents [de Salomé] », tandis que la princesse songe à la bouche de Iokanaan : « je la mordrai avec mes dents comme on mord un fruit mûr⁶⁵ ». Les fruits « doux⁶⁶ », « premiers⁶⁷ », « les plus exquis⁶⁸ », « délicieux⁶⁹ », « meilleurs⁷⁰ », représentent, avec le thème du jardin, du parfum et celui du vin, des motifs marqueurs du *Cantique des Cantiques*, et symbolisant le plaisir et le bonheur que les deux amants se donnent. Comme Sulamite, la princesse associe à maintes reprises le prophète aux lys⁷¹, « aux roses blanches du jardin de la reine d'Arabie⁷² », à « un jardin plein de colombes et de lis d'argent⁷³ », ses cheveux aux « grappes de raisin⁷⁴ », sa bouche aux « fleurs de grenade qui fleurissent dans les jardins de Tyr⁷⁵ » et sa voix à un parfum. Comme pour Sulamite, en outre, tout cela n'est pas en rien comparable à l'être aimé : Salomé déclare que « ni le vin, ni les fruits ne peuvent apaiser [s]on désir. [...] Ni les fleuves ni les grandes eaux ne pourraient éteindre [s]a passion⁷⁶ », alors que Sulamite dit, dans une image dont on perçoit immédiatement l'origine : « Les grandes eaux ne pourront éteindre l'amour, ni les fleuves le submerger⁷⁷ ». Enfin, dents et fruits sont deux images liées au désir aussi bien dans le *Cantique* que dans *Salomé*, pris dans un même sens pour ce qui concerne les fruits mais dans un sens différent pour ce qui est des dents ; dans le *Cantique*, celles-ci font l'objet d'une grande admiration, lorsque dans *Salomé* elles désignent aussi un instrument de possession évoquant la douleur et la mort.

Les deux œuvres restent irréductibles même si l'intertextualité joue de leurs différences, renforçant ainsi la dynamique textuelle qui se crée entre ces deux textes. La

⁶³ Oscar Wilde et Aubrey Beardsley, *Salomé*, précédé de Pascal Aquien, *Préface*, *op. cit.*, p. 87, p. 89.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 161.

⁶⁶ Ct II, 3.

⁶⁷ Ct II, 13.

⁶⁸ Ct IV, 13.

⁶⁹ Ct IV, 16.

⁷⁰ Ct VII, 14.

⁷¹ Oscar Wilde et Aubrey Beardsley, *Salomé*, précédé de Pascal Aquien, *Préface*, *op. cit.*, p. 163.

⁷² *Ibid.*, p. 83.

⁷³ *Ibid.*, p. 163.

⁷⁴ Dans Ct VII, 9 sont les seins de l'amant au centre de cette comparaison.

⁷⁵ Oscar Wilde et Aubrey Beardsley, *Salomé*, précédé de Pascal Aquien, *Préface*, *op. cit.*, p. 85.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 163.

⁷⁷ Ct, VIII, 7.

réécriture intertextuelle doit ainsi aussi bien se lire dans les échos que l'on retrouve d'un texte à l'autre mais également dans les dissonances qui ne sont autres que des variations littéraires ; l'intertextualité ne suppose pas tant l'identité que le dialogue, la reprise que la discussion. Ainsi, est-il difficile de ne pas voir le contraste — et partant le jeu intertextuel — entre la Sulamite noire⁷⁸, brûlée par le soleil, et la Salomé dont Wilde n'a cessé de souligner la blancheur et la pâleur, à l'image de la lune, sa parente. Le contraste est d'autant plus significatif qu'il est frontal, opposant le noir et le blanc, la lune et le soleil. De la même manière, on peut remarquer que *Salomé* est une « tragédie du regard⁷⁹ ». Ce thème est obsédant dans cette pièce en un acte où le seul verbe « regarder » apparaît à soixante-neuf reprises. Ce verbe revêt également une certaine importance dans le *Cantique* où l'amant déclare :

LE BIEN AIMÉ

Abaisse tes regards, des cimes de l'Amana,
des cimes du Sanir et de l'Hermon,
repaire des lions,
montagnes des léopards.
Tu me fais perdre le sens,
ma sœur, ô fiancée,
tu me fais perdre le sens
par un seul de tes regards,
par un anneau de ton collier⁸⁰ !

De la même manière, dans le *septième*⁸¹ chapitre du *Cantique*, lorsque Sulamite danse, comme le chœur le proclame, tout le monde la regarde :

LE CHŒUR

Reviens, reviens, Sulamite ;
reviens, reviens, que nous te regardions !

LE BIEN AIMÉ

Ah ! Vous la regardez, la Sulamite,
Comme une danse en deux chœurs !

Iokanaan, en revanche, dans *Salomé*, refuse catégoriquement de regarder la princesse : « Je ne veux pas te regarder. Je ne te regarderai pas⁸² ». Les raisons de regarder ou pas ces deux danseuses, qui sont en outre les seules danseuses présentes dans la Bible, sont identiques : Sulamite et Salomé sont belles et aimables. Salomé, avant de

⁷⁸ Ct I, 5.

⁷⁹ Frank Pierobon, *Salomé ou La tragédie du regard Oscar Wilde, l'auteur, le personnage*, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Les essais », 2009.

⁸⁰ Ct IV, 8, 9.

⁸¹ Il est possible que la mystérieuse danse « de sept voiles » inventée par Wilde fasse allusion à cette septième partie du *Cantique* où Sulamite danse.

⁸² Oscar Wilde et Aubrey Beardsley, *Salomé*, précédé de Pascal Aquien, *Préface, op. cit.*, p. 89.

mourir, explique ainsi le refus de Iokanaan de poser ses yeux sur elle : en la regardant il l'aurait aimée⁸³.

Cette déclaration contient, par ailleurs, une autre allusion explicite, relevée là encore par P. Aquien, au *Cantique* : « l'amour est fort comme la Mort⁸⁴ ». Le lien entre l'amour et la mort appartient au *Cantique des Cantiques* aussi. Il appartient donc à la Bible, tandis que la morale puritaine et bien pensante propose une vision édulcorée de l'amour.

Nous voyons, enfin, un dernier point d'achoppement intertextuel entre le *Cantique* et *Salomé*, à propos des pieds de la danseuse, permettant ainsi de prolonger le dialogue entre les deux œuvres. Dans le texte biblique, Sulamite se demande : « J'ai lavé mes pieds, comment les salirais-je⁸⁵ ? » puis danse avec des sandales : « Que tes pieds sont beaux dans tes sandales, fille de prince⁸⁶ ! ». Dans la pièce, les pieds blancs « comme deux colombes blanches⁸⁷ » ou « comme deux petites fleurs blanches qui dansent sur un arbre⁸⁸ » de Salomé se salissent puisqu'elle danse pieds nus dans le sang. À cette image font écho dans la pièce de Wilde trois autres images, pour le moins inattendues, lorsque Salomé compare le rouge de la bouche du prophète aux « pieds de ceux qui foulent le vin dans les pressoirs [...] [, aux] pieds des colombes qui demeurent dans les temples et sont nourries par les prêtres [...] [et aux] pieds de celui qui revient d'une forêt où il a tué un lion et vu des tigres dorés⁸⁹ » ; en outre, les paons blancs qu'Hérode souhaite offrir à Salomé à la place de la tête du prophète ont des « pieds [...] teints de pourpre⁹⁰ ».

Partant, nous pensons que ce nombre considérable d'allusions au *Cantique des Cantiques* mérite d'être exploré et exploité. Celles-ci permettent, en premier lieu, de circonscrire le contexte socio-culturel dans lequel Wilde a vécu et écrit et dont on voit l'importance et l'incidence sur sa production littéraire ; dans un second temps, elles font écho à une perspective plus personnelle, quoiqu'en relation avec l'horizon précédemment évoqué, rappelant l'orientation sexuelle de Wilde qui lui a valu non

⁸³ « Ah ! Ah ! pourquoi ne m'as-tu pas regardée, Iokanaan ? Si tu m'avais regardée tu m'aurais aimée. Je sais bien que tu m'aurais aimée, et le mystère de l'amour est plus grand que le mystère de la mort. Il ne faut regarder que l'amour », dans *Ibid.*, p. 163.

⁸⁴ Ct VIII, 6.

⁸⁵ Ct V, 3.

⁸⁶ Ct VII, 2.

⁸⁷ Oscar Wilde et Aubrey Beardsley, *Salomé*, précédé de Pascal Aquien, *Préface*, *op. cit.*, p. 139.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*, p. 85.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 151.

seulement des frustrations, des expériences frôlant la torture mais aussi une reconfiguration de son rapport à la religion. Si ces deux dimensions sont trop vastes et complexes pour pouvoir être approfondies dans le cadre de notre recherche, nous souhaitons cependant les aborder sommairement.

Cette pièce écrite en français en décembre 1891 et publiée conjointement en 1893 dans cette même langue⁹¹ et en anglais⁹², a suscité une réception diamétralement opposée de chaque côté de la Manche, la critique française se montrant beaucoup plus élogieuse. Comme l'a souligné Joseph Donohue⁹³, en France l'œuvre de Wilde a été accueillie avec une grande ouverture d'esprit et fut même très appréciée⁹⁴ à la différence de l'Angleterre où la fin de l'époque victorienne fait peser un puritanisme conservateur. C'est dans ce contexte, d'ailleurs, qu'il faut situer la création de *Salomé* par Oscar Wilde : dans les dix dernières années du XIX^e siècle, quand « l'esthétisme anglais s'infléchit des nouvelles idées venues de France [et] [l]a quête du plaisir, la tentation de l'autodestruction qui caractérisent les écrits de Paul Verlaine, de Stéphane Mallarmé, d'Arthur Rimbaud et de Karl-Joris Huysmans entrent en résonance avec les doctrines de Walter Pater célébrant le culte de la sensation et de la passion⁹⁵ ». Puis, comme l'a écrit Colin Cruise, de nombreux écrivains et peintres associés à l'*aesthetic movement* — parmi lesquels Wilde, Beardsley, Lionel Johnson, Robert Ross et John Gray — se sont convertis au catholicisme à partir de 1890 ; il est significatif de relever que la plupart d'entre eux étaient homosexuels ou d'une orientation indéfinie⁹⁶. En effet, le mouvement esthétique auquel participe activement Wilde, dans sa phase tardive « est entaché par l'association qui est faite entre esthétisme, homosexualité (déclarée illégale en 1885) et catholicisme [alors que] [d]es parallèles troublants sont établis entre le culte esthétique de la beauté et la manière dont pitié, beauté et sensualité se conjuguent au

⁹¹ Oscar Wilde, *Salomé*, *op. cit.*

⁹² Oscar Wilde, *Salome*, Londres, Bodley Head, 1893.

⁹³ Joseph Donohue, « Distance, Death and Desire in *Salome* », dans Peter Raby (dir.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge, Cambridge university Press, 1997, p. 123.

⁹⁴ Mallarmé, par exemple, bien qu'il dissocie complètement sa conception du sujet de celle de Wilde, dans une lettre datée mars 1893 écrit à cet écrivain : « Mon cher Poète, J'admire que tout étant exprimé par des perpétuels traits éblouissants, en votre *Salomé*, il se dégage, aussi, à chaque page, de l'indicible et le songe. Ainsi les gammes innombrables et exactes ne peuvent servir que d'accompagnement sur sa robe au geste surnaturel de cette jeune princesse, que définitivement vous évoquâtes » dans Stéphane Mallarmé, *Correspondance. Janvier 1893-juillet 1894*, t. VI, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor avec la collaboration de Austin Lloyd James, Paris, Gallimard, 1981, p. 60.

⁹⁵ Lynn Federle Orr, « L'Avant-garde victorienne et son contexte », dans *Beauté, morale et volupté dans l'Angleterre d'Oscar Wilde*, Paris, Skira, Flammarion, 2011, p. 21-29.

⁹⁶ Colin Cruise, « Religion and sexuality », dans *The Cult of Beauty. The Aesthetic Movement 1860-1900*, *op. cit.*, p. 236-237.

sein de l'Église catholique⁹⁷ ». Pour ce qui concerne plus directement Wilde, d'une part on connaît autant son esprit critique et transgressif à l'égard d'une certaine moralité intransigeante que le fait qu'il n'ait jamais laissé, de sa jeunesse⁹⁸ aux années de prison⁹⁹ et jusqu'aux années suivant son emprisonnement¹⁰⁰, une quête spirituelle et intellectuelle par rapport à la religion. Il est utile de rappeler, par exemple, l'intérêt de Wilde pour la nouveauté de l'approche d'Ernest Renan par rapport aux Évangiles. Wilde ressentait en effet une profonde fascination pour la figure de Jésus alors qu'il « considérait en effet que Jésus, loin de n'être qu'une représentation désincarnée de la charité, était avant tout un être d'amour et d'imagination¹⁰¹ ». D'autre part, un exemple, parmi bien d'autres, tiré d'un texte comme le *De Profundis*, écrit comme une longue lettre en prison adressé à Alfred Douglas auquel Wilde fut lié par une relation sentimentale destructrice, montre la valeur que Wilde accordait à l'amour dans son acception positive¹⁰².

À cet égard on peut donc considérer que le personnage de Iokanaan ne transmet absolument rien qui puisse être rapproché d'un message d'amour : le prophète représenté par Wilde est le contraire d'une figure charitable et ne montre pas le moindre signe de tolérance. En effet, si « Iokanaan, dans *Salomé*, incarne l'orthodoxie religieuse

⁹⁷ Lynn Federle Orr, « L'Avant-garde victorienne et son contexte », *op. cit.*, p. 28.

⁹⁸ Voir « L'archéologie du savoir : Portora School et Trinity College » dans Daniel Salvatore Schiffer, *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 48-71. Wilde « commença à “flirter” avec le catholicisme à l'âge de 18 ans [...] Étudiant à Dublin, il rencontra le cardinal John Henry Newman, anglican devenu catholique. Ses poèmes de jeunesse témoignent du conflit intérieur qui le traversera jusqu'à sa mort, entre la foi chrétienne et la culture païenne » dans Astrid de Larminat, « Oscar Wilde, catho or not catho ? », art. cit.

⁹⁹ « En prison, par une faveur spéciale que lui obtient un député qui admire son talent, il est autorisé à demander quelques livres. C'est ainsi qu'il se plongera dans les *Confessions* de saint Augustin, les *Pensées* de Pascal, *La Divine Comédie*, *La Vie de Jésus de Renan*, une biographie de saint François d'Assise. C'est aussi en prison qu'il écrit ses dernières œuvres, *La Ballade de la geôle de Reading*, imprégné de mysticisme chrétien, et le *De profundis* » dans Astrid de Larminat, « Oscar Wilde, catho or not catho ? », *op. cit.* Salvatore Schiffer considère ce dernier texte outre que « son chef-d'œuvre littéraire, son testament spirituel [et] la plus spectaculaire des conversions religieuses » dans Daniel Salvatore Schiffer, *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 320.

¹⁰⁰ Voir Daniel Salvatore Schiffer, *Oscar Wilde, op. cit.*, p. 328-363. En particulier, Ada Leveson se souvient et raconte par ce mots le moment où elle revit Wilde, le jour de sa libération : « Il tint quelque temps des propos légers, puis écrivit une lettre et la fit porter en fiacre à un monastère catholique voisin, demandant s'il pourrait y faire retraite pendant six mois. [...] Le messager revint et lui remit la réponse. [...] On ne pouvait l'accepter dans ce monastère sur une impulsion d'un moment. [...] En réalité, on le refusait. Alors il s'effondra en sanglotant amèrement. » dans *Ibid.*, p. 329.

¹⁰¹ Oscar Wilde et Aubrey Beardsley, *Salomé*, précédé de Pascal Aquien, *Préface, op. cit.*, p. 32.

¹⁰² Le *De Profundis*, témoigne de l'importance que Wilde accorde à l'amour. Il écrit par exemple : « Nobody is worthy to be loved. The fact that God loves man shows us that in the divine order of ideal things it is written that eternal love is to be given to what is eternally unworthy. Or if that phrase seems to be a bitter one to bear, let us say that every one is worthy of love, except him who thinks that he is. Love is a sacrament that should be taken kneeling, and *Domine, non sum dignus* should be on the lips and in the hearts of those who receive it. » dans Oscar Wilde, *The Complete Works of Oscar Wilde*, t. II : *De Profundis*. « *Epistola: in carcere et vinculis* », Oxford, Oxford university Press, coll. « The Complete Works of Oscar Wilde », 2005, p. 181.

de même que le dépassement de la sphère de l'esthétique¹⁰³ », il apparaît même comme une caricature du christianisme puritain. On dirait alors, en conséquence, que Salomé est d'un point de vue orthodoxe la pêcheuse par définition, mais aussi que Iokanaan, selon un autre point de vue, pêche davantage, en rejetant l'amour. Ce n'est pas du reste une position originale à la fin du XIX^e siècle, laquelle coïncide avec un renouvellement de la manière de concevoir le christianisme et la figure de Jésus¹⁰⁴. Si Wilde partageait cette pensée, il est possible d'affirmer qu'il fait intentionnellement de Iokanaan dans sa pièce un être incarnant tout le contraire : fermeture, intolérance, haine. Aussi le rapprochement entre *Salomé* et le *Cantique des Cantiques* nous paraît-il particulièrement riche d'un point de vue heuristique et herméneutique en ce qu'il éclaire les conditions d'écriture de cette *Salomé*.

Wilde, condamné à cause de la nature de ses désirs par la morale victorienne, pouvait cependant trouver au moins dans la Bible un exemple qui se dissocie d'une position religieuse empêchant l'expression de l'amour dans la totalité de ses formes. Notre hypothèse est que le *Cantique des Cantiques* devait représenter à ses yeux l'exemple d'une ouverture par rapport à la manière dont l'amour pouvait alors être exprimé. Ce poème, même s'il est inséré dans le texte canonique « à partir du II^e siècle de notre ère¹⁰⁵ » grâce à l'interprétation allégorique selon laquelle l'amour de Dieu pour Israël et celui du peuple pour son Dieu seraient représentés comme le rapport entre deux époux, est de toute évidence un poème érotique. En effet, il ne fait presque aucune référence à Dieu et se présente comme le récit d'un amour physique et passionnel entre un homme et une femme. Jean-Paul Hernandez, jésuite et professeur d'anthropologie théologique à la faculté théologique de Bologne, en commentant¹⁰⁶ les vers en hébreu du *Cantique des Cantiques* a souligné qu'ils ne comprennent que deux références, implicites, à Dieu. La première se trouve dans le type de superlatif utilisé dans le titre, généralement utilisé dans la Bible pour décrire quelque chose de divin, et la seconde dans le terme *dodî*, c'est-à-dire l'aimé en hébreu, répété vingt-six fois dans le texte. À l'époque hellénistique, quand ce texte a probablement été composé, les jeux des

¹⁰³ Oscar Wilde et Aubrey Beardsley, *Salomé*, précédé de Pascal Aquien, *Préface*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁰⁴ En littérature, par exemple, à part Renan qui définit Jésus par l'expression de « grand âme » calquée sur le concept hégélien de la « Belle âme » (voir p. 324-334 du présent volume), aussi Gérard de Nerval dans *Le Christ aux oliviers* (1841) et Alfred de Vigny dans *La Mont des Oliviers* (1843) réinterprètent et remotivent la figure de Jésus.

¹⁰⁵ La Bible de Jérusalem, *op. cit.*, p. 1102.

¹⁰⁶ Séminaire tenu à San Michele in Bosco (siège de la faculté théologique de San Domenico à Bologne), le 15 décembre 2010.

nombres et des lettres étaient répandus, vingt-six correspondant à la somme numérique des lettres composant le tétragramme JHWH, le nom de Dieu. On peut donc en déduire que la présence de Dieu dans ce poème n'est évidente et manifeste qu'aux yeux des exégètes. En outre, même sans recourir à ces données philologiques, le seul fait que le *Cantique de Cantiques* ait été inséré dans le canon biblique peut suggérer une interprétation qui, sans être allégorique, permette de ne pas considérer comme des termes en opposition l'amour érotique et la religion. En somme, ce *Cantique* superlatif, comme est superlative la « colombe des colombes » de la pièce de Wilde, peut être lu comme un poème proclamant que l'amour physique est un amour divin. Il est également important de rappeler que le titre complet du *Cantique des Cantiques* spécifie qu'il s'agit d'un poème « de Salomon ». Le *lamed*, la lettre hébraïque qu'on traduit dans la plupart des traductions de la Bible comme « de », donc « de Salomon », peut aussi signifier « pour », « pour Salomon » : dans le premier cas donc le *Cantique* aurait été composé par le roi sage par excellence ; dans le second, il représenterait la réponse à la requête de Salomon, auquel Dieu avait offert tout ce qu'il voudrait, souhaitant recevoir la sagesse du cœur¹⁰⁷. Ce chant serait donc selon cette dernière interprétation la réponse de Dieu : la réponse à la requête de la sagesse consiste en une histoire d'amour. Dans les deux cas, non seulement l'histoire d'un amour physique se rapporte à Dieu, ne serait-ce que par le fait qu'elle se trouve insérée dans la Bible, mais aussi dans la mesure où ce poème célèbre l'éros comme une forme de sagesse.

Certes, Wilde n'était pas un exégète et nous ne savons pas jusqu'à quel point il connaissait le texte biblique. Pourtant, nous savons qu'il était fasciné et intéressé par la Bible et qu'il ne consulta pour rédiger sa *Salomé* que la King James Authorized Version¹⁰⁸. Il nous semble ensuite plausible qu'il ait perçu la transgression ou l'exception que le *Cantique des Cantiques*, auquel il fait allusion avec insistance, représente dans la Bible. Enfin et surtout, Wilde nous apparaît comme le seul auteur ayant contribué à la naissance du mythe de Salomé où l'auteur s'identifie non pas au prophète mais à la danseuse. Ainsi si G. Cogeval observe que « le personnage de Salomé a une solidité qui en fait presque une figure de l'homosexualité [alors que]

¹⁰⁷ « Return, return, O Shulamite; return, return, that we may look upon thee. What will ye see in the Shulamite ? As it were the company of two armies » dans <http://www.kingjamesbibleonline.org>.

¹⁰⁸ « Much of the style of Salome in English is clearly reminiscent of the language of the King James Authorized Version of the Bible. Peter Cogan suggest that Wilde referred to the Lemaître de Sacy Jesuit of 1667 for his French biblical sources [...], but one salient example of the French text suggest that Wilde must have referred to other French Biblical translations » dans Oscar Wilde et Aubrey Beardsley, *Salomé*, précédé de Pascal Aquien, *Préface*, *op. cit.*, p. 5.

[l]'urgence de son désir, sa fixation sur les détails de l'anatomie a tout d'une obsession homosexuelle¹⁰⁹ », Elaine Showalter pense que la danse des sept voiles, que seul Beardsley aurait réellement compris¹¹⁰, serait une danse des genres où le voile sépare le licite de l'illicite dans le désir¹¹¹. Le désir frustré et déclaré avec acharnement par Salomé empruntant les images de Sulamite, exprimerait ainsi le désir frustré de Wilde s'appuyant, ironiquement, sur un texte tiré de la Bible. Ainsi, l'amour dont la force est comparée à celle de la mort par Sulamite est vu comme plus mystérieux que la mort de la part de Salomé. À ce mystère fait écho l'action paradoxale de Salomé amoureuse et meurtrière dans la pièce, à laquelle font écho les circonstances paradoxales que Wilde a connu dans sa vie.

Noces mystiques

Sans avoir les connaissances nécessaires pour analyser avec précisions les œuvres musicales consacrées à ce thème, il nous paraît néanmoins possible et important de montrer que les « Noces¹¹² » d'Hérodiade/Salomé et de Jean Baptiste n'ont été conçues que par Mallarmé. Gardner Davies a étudié les phases génétiques des *Noces d'Hérodiade* à partir des manuscrits qui nous sont parvenus. Ce titre envisagé par Mallarmé souligne la visée symbolique soutenant ce projet et le rêve poétique qu'il avait encore l'espoir d'achever « au moment de rédiger pour sa femme et sa fille la lettre émouvante qui devait être son testament littéraire¹¹³ ». D'après G. Davies les *Noces d'Hérodiade* représentent « le mariage du génie sans nom, porté à l'ultime degré de perfection, et de son rêve de beauté idéale¹¹⁴ » : d'un côté, le créateur doit sacrifier sa personnalité pour qu'il puisse y avoir création artistique, d'un autre côté la Beauté artistique idéale a besoin d'être reconnue par une altérité. Comme l'a précisé par la suite

¹⁰⁹ Guy Cogeval, « Un Mythe inextinguible : Salomé de Wilde, Beardsley, Strauss, Nazimova. Entretien avec Stéphane Guégan », art. cit., p. 49.

¹¹⁰ Wilde aurait dédié l'exemplaire de Salomé offert à Beardsley par ces mots : « *For Aubrey: for the only artist who knows what the dance of seven veils is, and can see that invisible dance. Oscar* » dans Joseph Donohue, « Distance, Death and Desire in *Salome* », art. cit., p. 123.

¹¹¹ « Elaine Showalter has argued that the dance Beardsley has seen "is the dance of gender, the delicacy and permeability of the veil separating masculine from feminine, licit from illicit desire" » dans *Ibid.*

¹¹² Stéphane Mallarmé, *Stéphane Mallarmé. Les Noces d'Hérodiade, mystère publié avec une introduction par Gardner Davies d'après les manuscrits inachevés de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1959.

¹¹³ *Ibid.*, p. 10.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 17.

B. Marchal, en reprenant les travaux de Sylviane Huot¹¹⁵ et en citant Mallarmé¹¹⁶, pour ce poète « saint Jean est la figure de la mortification religieuse, qui sacrifie la vie à sa chimère, et qui n’attend la révélation du mystère que de la mort, alors qu’Hérodiade, qui représente la révolte de la vie, récupère dans ses noces fictives avec le saint une divinité de l’homme ou un mystère aliénés par tous les idéalismes pour évoquer “la beauté humaine de la vie qu’on ne dépasse”¹¹⁷ ». Retenons de cette dense formulation, éclairant un projet poétique qui a occupé toute la vie de Mallarmé, que les figures d’Hérodiade et de saint Jean telles que ce poète les a conçues étaient impensables l’une sans l’autre. D’une manière différente, tous les auteurs ayant représenté l’amour de Salomé pour le prophète, en particulier Wilde pour avoir sublimé cette union paradoxale à travers ce fameux baiser de Salomé au prophète décapité, ont imaginé l’union de ces deux figures originellement en profonde opposition. En outre, comme les deux personnages ont pris une distance par rapport à leur source biblique pour pénétrer dans l’univers de la fiction, le rituel religieux nuptial se trouve de la même manière réinvesti et remotivé, chaque fois de façon différente, dans le contexte poétique, littéraire, artistique et musical. La notion de « noces » apparaît donc comme emblématique de notre discours puisqu’à la fois elle fait l’objet d’un déplacement, selon une tendance typique du processus d’autonomisation que nous avons abordé : elle s’émancipe de sa première signification liturgique pour n’évoquer que l’union de deux éléments.

Nous entendons ici aborder les noces mystiques — au sens où elles se surviennent dans une dimension invisible — d’Hérodiade/Salomé et du prophète telles qu’elles ont été « célébrées » dans un certain nombre d’ouvrages musicaux entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle. À l’époque de la plus haute renommée de Salomé, « si la peinture reste pour le monde littéraire une référence obligée, un autre art plus mystérieux, qui intrigue et fascine, connaît en ces années un succès croissant et impose à la littérature un modèle nouveau : la musique¹¹⁸ ». Puisque notre étude du mythe de Salomé vise à l’embrasser dans son ensemble, il serait fautif de ne pas contempler, au moins d’une manière générale, ses interprétations musicales alors que la période entre 1870 et 1914 a été un moment très important de renouveau par rapport à la musique jusqu’alors pratiquée. En outre, nous pensons que, dans ce domaine de l’art, l’union

¹¹⁵ Sylviane Huot, *Le « Mythe d’Hérodiade » chez Mallarmé. Genèse et évolution*, Saint-Genouph, Nizet, 1977, p. 92.

¹¹⁶ « H. finale » dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 1084.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 1225.

¹¹⁸ Bertrand Marchal, *Le Symbolisme*, *op. cit.*, p. 56-57.

d'Hérodiade/Salomé et de Jean Baptiste a trouvé un espace d'expression privilégié. Si, par ailleurs, il est difficile d'unifier dans un seul discours les quatre œuvres musicales qui ont été créées sur ce sujet entre 1870 et 1914 — et plus précisément entre 1881 et 1907 —, nous nous proposons de le faire pour ce qui concerne cette union, dans les différentes manières dans lesquelles celle-ci a été exprimée.

D'un côté, le chef-d'œuvre de Richard Strauss a renouvelé la renommée de la jeune fille à la fois amoureuse et meurtrière du prophète au seuil du XX^e siècle¹¹⁹ ; d'un autre côté, d'autres ouvrages moins fameux, comme l'*Hérodiade* de Jules Massenet, la *Salomé* d'Antoine Mariotte et *La Tragédie de Salomé* de Florent Schmitt nous intéressent pour la façon dont elles ont relié ces deux figures aussi incompatibles que complémentaires.

À l'égard de notre démarche, nous attribuons en particulier une grande importance à l'*Hérodiade* créée par Massenet d'abord à Bruxelles en 1881 puis à Milan et à Paris où l'on assiste à « son entrée très progressive dans le répertoire lyrique français, son appropriation assez longue par le public [...] [jusqu'à] sa relative éclipse face à la *Salomé* de Richard Strauss¹²⁰ ». En effet, malgré la médiocrité de son livret¹²¹, cet opéra aujourd'hui oublié nous intéresse non seulement à cause de l'énorme succès qu'il a rencontré en son temps sur le grand public¹²² — comme l'ont montré récemment Guy Ducrey parlant d'un « vaste événement culturel [comparable] aux grands films péplums des années 1960, les *Ben-Hur* et autres *Cléopâtre*¹²³ », et Denis Huneau¹²⁴ —

¹¹⁹ Sa *Salomé* est jouée le 9 décembre 1905 à l'opéra de la cour de Dresde, « sous la direction d'orchestre d'Ernst von Schuch avec Irene von Chavanne dans le rôle d'Herodias [obtenant] un succès sensationnel avec 39 rappels » comme le souligne Alain Montandon dans Alain Montandon, « Avatars de la figure de Jean-Baptiste chez Richard Strauss et Antoine Mariotte », dans Liana Nissim et Alessandra Preda (dir.), *La Figure de Jean-Baptiste dans les lettres françaises*, Milan, Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario, coll. « Quaderni di Acme », n° 130, 2012, p. 205.

¹²⁰ Denis Huneau, « L'*Hérodiade* de Jules Massenet : une tradition revisitée », dans David Hamidovic (dir.), *La Rumeur Salomé*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Histoire », 2013, p. 159.

¹²¹ Jean-Michel Brèque en soulignant les qualités de la musique de Massenet, constate aussi celui qu'il reconnaît comme « le problème auquel il sera confronté toute sa carrière : la médiocrité de ses livrets ». En particulier celui-ci composé en français par Paul Milliet et Henri Grémont (pseudonyme de Georges Hartmann), et en italien par Angelo Zanardini, serait « médiocre par son scénario, par la conception des personnages, et plus encore peut-être par l'écriture, une écriture trop souvent maladroite ou peu inspirée qui surprend ou heurte, quand elle ne fait pas sourire » dans p. 120-121.

¹²² Elisabetta Soldini note vingt-six premières représentations d'*Hérodiade* à partir de sa création le 19 décembre 1881 à Bruxelles jusqu'en 1924 dans vingt-trois villes en Europe, Afrique et Amérique, dans Paul Milliet et Henri Grémont, « *Hérodiade. Opéra en quatre actes et sept tableaux*. Musique de Jules Massenet. Commentaire musical par Gérard Condé », dans Gérard Condé (dir.), *Le Roi de Lahore. Hérodiade*, Paris, Édition Premières loges, coll. « L'Avant-Scène Opéra », 1998, p. 128.

¹²³ Guy Ducrey, « Saint Jean-Baptiste peut-il chanter l'opéra ? Jules Massenet en 1881 », dans Liana Nissim et Alessandra Preda (dir.), *La Figure de Jean-Baptiste dans les lettres françaises*, Milan, Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario, coll. « Quaderni di Acme », n° 130, 2012, p. 184.

mais aussi car il s'agit de la première adaptation du mythe de Salomé où l'amour de la princesse est partagé par le prophète. Les critiques sévères que l'opéra français a reçues, d'autant plus qu'elles furent nombreuses¹²⁵, ne font que justifier notre intérêt pour l'interprétation originale que Massenet et ses librettistes ont donné du récit évangélique mais aussi du conte de Flaubert, l'autre source importante de cette œuvre : cet opéra est d'abord un exemple éclatant de l'art pour l'art. En effet, comme l'a souligné Jean-Michel Brèque, une filiation entre le conte *Hérodias* de 1877 et cette *Hérodiade* mise en musique « n'a rien de manifeste au premier abord si, après une lecture du conte, on assiste à l'opéra [...] On n'en croit pas ses oreilles, avant qu'un examen attentif ne montre que le conte se reflète bien, en partie du moins, dans l'opéra¹²⁶ ». Par ailleurs, les prises de distance avec le conte de Flaubert comme avec les Évangiles sont radicales : Salomé est autant disciple qu'amoureuse de saint Jean et elle est en quête de sa mère, sans savoir qu'elle est Hérodiade ; Hérode éprouve une violente passion pour la jeune fille et ignore lui aussi qu'elle est la fille de sa épouse ; puis Salomé est bien loin de demander la tête de Jean, elle supplie en revanche qu'on le laisse en vie : il n'y a donc pas de danse et aucune manipulation de la part de la reine sur la jeune fille ; toutefois, Hérodiade est quand même la responsable de la mort du prophète et Salomé sur le point de la tuer à la fin de l'opéra, découvrant qu'elle est sa mère tourne le couteau sur sa personne et se suicide. En somme, au-delà de quelques références au récit biblique et au conte, que l'opéra rejoint notamment sur des aspects politiques¹²⁷, l'*Hérodiade* de Massenet est une œuvre bien autonome.

Partant, deux considérations générales émergent des caractéristiques de cette interprétation : la prévalence tout d'abord des raisons de l'art sur les raisons de la fidélité, que ce soit à l'égard des sources bibliques ou de la source littéraire la plus célèbre en ce début des années 1880, *Hérodias* ; la célébration par ailleurs, par l'argument et par la musique, de l'amour mystique dans lequel se transforme l'amour physique des deux protagonistes. Le premier de ces aspects s'inscrit dans le processus de l'autonomisation de l'art que nous avons abordé dans la première partie de notre travail. Si la prise de distance avec les sources bibliques est une pratique désormais

¹²⁴ Denis Huneau, « L'*Hérodiade* de Jules Massenet : une tradition revisitée », art. cit., p. 159.

¹²⁵ Comme l'a écrit G. Ducrey : « Les bizarreries de ce livret susciterent [...] les cris d'horreur de la critique presque dans sa totalité et, jusqu'à une date récente » dans Guy Ducrey, « Saint Jean-Baptiste peut-il chanter l'opéra ? Jules Massenet en 1881 », art. cit., p. 187.

¹²⁶ Paul Brèque, « Loin de Flaubert, très loin des Évangiles », art. cit., p. 117.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 118.

affirmée au XIX^e siècle, une autonomisation par rapport à un auteur comme Flaubert à la fin de sa carrière littéraire apparaît comme moins anodine. Il faut aussi considérer que sans doute à l'origine d'une telle trahison autant du texte biblique que de l'adaptation de Flaubert de 1877, il y a notamment des raisons liées aux exigences propres de l'opéra. En reprenant des observations parues dans la presse au lendemain de la création bruxelloise de l'opéra, G. Ducrey résume cela d'une manière efficace : « la légende d'Hérodiade, telle qu'on la trouve dans l'*Évangile de Marc*, ne suffit pas à la matière d'un opéra entier : elle donne "tout juste au musicien le court épisode d'un ballet sanglant". L'observation doit retenir : il manquerait quelque chose à l'épisode biblique pour devenir drame lyrique. Quoi donc ? L'amour ! Car l'histoire de Salomé et de son crime, s'ils ont le désir pour principe, ne font guère de place à l'amour, et ne pourront dès lors susciter l'émotion attendue par le spectateur du XIX^e siècle¹²⁸ ». Notre deuxième considération — qui nous pousse à constater que le titre, *Hérodiade*, est en contradiction par rapport au fait que Salomé et Jean Baptiste soient les vrais protagonistes de cette histoire complètement revisitée — motive notre thèse d'une complémentarité de ces deux figures en conflit dans les sources. Or l'autonomisation dont fait l'objet l'œuvre de Massenet nous paraît le moins intéressant de ces traits, puisqu'elle est la conséquence très probable des contraintes et des exigences relatives au type même de spectacle. Venons-en donc à l'union mystique de Salomé et de Jean Baptiste.

La scène treizième de l'Acte quatrième, se déroule dans « *Un souterrain du Temple. Sorte de crypte ronde creusée jusqu'au tuf sous le temple de Jérusalem*¹²⁹ ». Elle commence par un solo de Jean, que la foule veut condamner à mort, interrompu par la voix de Salomé, jusqu'à ce que les deux voix, le ténor et le soprano, se rencontrent :

[...]

SALOMÉ

Te quitter, moi ? Quand le ciel nous appelle !
 Ô Jean ! te quitter ? Non, jamais !
 Ami, la mort n'est pas cruelle
 Qui nous prend tous les deux et va nous réunir !
 Si Dieu l'avait permis, l'âme heureuse et ravie,
 À tes côtés, j'aurais passé ma vie ;
 Dieu ne la pas voulu ; je saurai donc mourir
 Près de toi, dans tes bras, ô sublime martyr !
 Je veux mourir !

¹²⁸ Guy Ducrey, « Saint Jean-Baptiste peut-il chanter l'opéra ? Jules Massenet en 1881 », art. cit., p. 189.

¹²⁹ Paul Milliet et Henri Grémont, « Hérodiade. Opéra en quatre actes et sept tableau », art. cit., p. 107.

JEAN
Non ! Dieu n'accepte pas ton sacrifice.

SALOMÉ
Hélas !

JEAN
Non !

SALOMÉ
Si c'est un rêve,
Jean, ô Jean, ne me réveille pas !

JEAN
Il est beau de mourir en s'aimant, ma chère âme !
Quand nos jours s'éteindront comme une chaste flamme,
Notre amour, dans le ciel rayonnant de clarté,
Trouvera le mystère et l'immortalité !

SALOMÉ PUIS JEAN (*enlacés ans une étreinte suprême*)
Quand nos jours s'éteindront comme une chaste flamme,
Notre amour, dans le ciel rayonnant de clarté,
Trouvera le mystère et l'immortalité !
Il est beau de mourir en s'aimant, ma chère âme !
Quand nos jours s'éteindront pour jamais !
Notre amour dans le ciel trouvera le mystère.
Transport de l'amour embrase-nous toujours¹³⁰ !
[...]

Il y a chez Massenet cette volonté de concilier le spirituel et la passion charnelle qui a sans doute influencé Brunette et Jurion¹³¹. En effet, de cet opéra « le motif le plus saillant est sans doute celui qui exprime l'*Amour* de Salomé¹³² » et D. Huneau a justement observé que « la double thématique, charnelle et spirituelle, qu'on a beaucoup reprochée à Massenet, était une constante de sa production et elle situe l'œuvre à la frontière entre opéra et oratorio, dans une ambiguïté profane/sacré chère au XIX^e siècle¹³³ ». Ainsi, d'un côté, il est utile de remarquer que par ce modèle amoureux, « le compositeur ne faisait que reprendre, pour l'appliquer à saint Jean et à Salomé, un schéma qu'il avait utilisé, triomphalement, dix ans plus tôt dans *Marie-Magdeleine*, son premier opéra consacré aux amours du Christ et de la Sainte courtisane¹³⁴ », d'un autre la comparaison proposé par D. Huneau entre l'opéra de Massenet et la forme de l'oratorio nous amène à une autre considération. En effet, la musique a réalisé la fusion des deux pôles apparemment antithétiques au centre de notre recherche bien avant

¹³⁰ *Ibid.*, p. 107.

¹³¹ Le thème introduit par Milliet et Grémont dans *Hérodiade* (1881) se trouve au centre de *Salomé. Tragédie en un acte* (1899), presque vingt ans plus tard.

¹³² Paul Milliet et Henri Grémont, « Hérodiade. Opéra en quatre actes et sept tableau », art. cit.

¹³³ Denis Huneau, « L'*Hérodiade* de Jules Massenet : une tradition revisitée », art. cit., p. 165.

¹³⁴ Guy Ducrey, « Saint Jean-Baptiste peut-il chanter l'opéra ? Jules Massenet en 1881 », art. cit., p. 191.

même le XIX^e siècle. Une œuvre de 1675, et précisément un oratorio, montre l'importance de la musique en tant que dimension où le lien symbolique entre Salomé et Jean Baptiste a pu s'épanouir. L'*Oratorio San Giovanni Battista* d'Alessandro Stradella représente la première fois où se réalise l'union entre Salomé et de Jean Baptiste par le truchement de leurs voix qu'on écoutait sans voir les chanteurs et qui de cette manière créaient l'illusion d'une jonction. Il est connu que Stradella fut un artiste plutôt scandaleux pour son époque ; il n'est donc pas étonnant que ce compositeur italien du XVII^e siècle ait pu concevoir une œuvre pour l'Église aux suggestions dépassant un sens strictement religieux. La visée de Massenet, d'ailleurs, nous paraît la même, à la différence près que cette visée *sui generis* se trouve explicitée.

Or venons-en à l'époque du mythe de Salomé et à l'œuvre qui nous semble représenter son apogée : la *Salomé* de Strauss. Cette œuvre avant-gardiste, composée entre juillet 1903 et août 1905 et jouée le 9 décembre 1905 à l'opéra de la cour de Dresde, signe un moment de renouveau dans l'histoire de la musique alors que « Strauss a quarante ans et souhaite marquer son temps par une œuvre où la musique est l'expression d'une nouvelle modernité, s'éloignant de Wagner, différente de Mahler et de Debussy¹³⁵ ». L'opéra de Strauss est radicalement nouveau par rapport à l'opéra de Massenet si l'on considère avec Gérard Condé que « d'une certaine façon, *Hérodiade* marque un retour au grand opéra, moins au modèle meyerbeerien [...] qu'à celui de Verdi¹³⁶ ».

Pourtant, l'opéra allemand de 1905 et l'opéra français de 1881, pour distants qu'ils soient, ont quelque chose en commun. Rappelons, d'abord, rapidement les différences plus évidentes. Celles-ci tiennent tout d'abord aux sources, puisque Strauss a repris assez fidèlement le texte de Wilde. En fait, il est important de souligner que le compositeur allemand s'est servi de la traduction de *Salomé*, parue en juin 1900 dans la *Wiener Rundschau*, et procurée par la poétesse allemande Hedwig Lachmann¹³⁷ à partir de la version anglaise de la pièce de Wilde. Dès lors, comme l'a souligné Alain Montandon, pour compenser la musicalité qui allait se perdre dans la langue allemande cette traductrice a mis l'accent sur des effets rhétoriques. Ainsi, « la grande nouveauté

¹³⁵ Pascal Terrien, « La *Salomé* de Richard Strauss : de la femme fatale à la femme moderne », dans David Hamidovic (dir.), *La Rumeur Salomé*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Histoire », 2013, p. 177.

¹³⁶ Paul Milliet et Henri Grémont, « Hérodiade. Opéra en quatre actes et sept tableau », art. cit., p. 76.

¹³⁷ Oscar Wilde, « Salome. Tragödie in einem Aufzug von Oscar Wilde (London). Deutsch von Hedwig Lachmann. Mit Zeichnungen von Beardsley », *Wiener Rundschau*, traduit par Hedwig Lachmann, juin 1900, IV, « 12 », p. 189-212.

est que la Salomé de Lachmann est plus érotique, plus consciente de son érotisme¹³⁸ ». Strauss, ayant particulièrement apprécié ce « tableau manichéen des rapports de Salomé et de Iokanaan, l'une étant d'une animale sauvagerie, d'un vitalisme anarchique tandis que le second est passif, ne voulant lyncher personne¹³⁹ », a gardé cette concentration dérivant de l'élimination de nombreux éléments secondaires : en effet, il l'a même soulignée par des expédients musicaux, en gagnant ainsi en « tension dramatique¹⁴⁰ ». La scène de la danse des sept voiles et celle avec la tête coupée de Jean Baptiste, qui n'apparaissent pas dans l'*Hérodiade* française, sont en outre les scènes les plus célèbres de *Salomé*.

Si, par ailleurs, l'œuvre de Massenet apporte d'importantes coupures et variations à ses sources, des suppressions ont été faites également par Strauss mais elles suivent une logique différente qui, au lieu de servir les nécessités du spectacle, ouvre sur la modernité de la composition par le truchement du langage musical, par les voix et par l'orchestre. Comme le montre en particulier P. Terrien, en effet, « un premier indice de cette modernité de l'œuvre se trouve dans le choix et l'utilisation des voix de Salomé et Iokanaan. Elle est soprane, il est baryton, et les ambitus (l'étendue) de leur voix possèdent une note commune¹⁴¹ » ; puis, il y a l'orchestre de plus de cent musiciens et l'usage que Strauss fait de la polytonalité, de la modalité et de l'atonalité, traduisant « plus que les décors ou les mots les états psychologiques des personnages¹⁴² ». Or si ces considérations amènent P. Terrien à montrer dans son récent essai que Strauss fait de Salomé une figure de l'émancipation féminine au XX^e siècle, nous les empruntons pour affirmer que, malgré l'abîme qui sépare cet opéra de 1905 de celui de 1881, il existe bien une similitude entre les deux adaptations musicales du mythe de Salomé concernant l'expression, pour différente qu'elle soit, d'une union entre Salomé et Jean Baptiste.

Dans *Salomé* « l'apparition de Iokanaan s'opère en deux temps [...] : on entend d'abord sa voix, avant de voir sa silhouette¹⁴³ ». Bien que cela soit un procédé propre à l'opéra, il reste qu'il devient un instrument très puissant pour suggérer implicitement

¹³⁸ Alain Montandon, « Avatars de la figure de Jean-Baptiste chez Richard Strauss et Antoine Mariotte », art. cit., p. 204-205.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 206.

¹⁴¹ Pascal Terrien, « La *Salomé* de Richard Strauss : de la femme fatale à la femme moderne », art. cit., p. 185.

¹⁴² *Ibid.*, p. 187.

¹⁴³ Piotr Kamiński, *Richard Strauss et le post-romantisme allemand*, Paris, Librairie générale française, coll. « Références », 2011, p. 74.

l'union de deux figures qui ne peuvent pas se trouver sans rencontrer la mort. Si dans *Hérodiade* Jean finit par proposer une alternative à Salomé — remplacer l'amour physique par l'amour mystique —, en écoutant l'opéra de Strauss il est facile de reconnaître ce que Stephan Kohler écrit dans le Cahier de l'Opéra National de Paris : « en usant des moyens purement musicaux, Strauss érige à partir de ces antinomies un édifice utopique. Il marie deux mondes que tout semblait dresser l'un contre l'autre, et célèbre les noces mystiques de Salomé et de Iokanaan. Dans la scène finale, qui fit scandale, le compositeur réalise par différents biais — entrelacs de leitmotive d'une extrême subtilité, superpositions harmoniques, enchaînements des tonalités les plus éloignées — la synthèse que le texte ne faisait que suggérer, laquelle renvoie, au-delà de la réalité vivante des deux personnages, à une sorte d'union transcendante de leurs âmes¹⁴⁴ ». Dans l'œuvre de Strauss la religion de Iokanaan n'est pas celle de l'amour et il n'apparaît non plus comme le personnage fervent et fâché décrit par Wilde. En effet, le compositeur qui avait envisagé de lui faire jouer un rôle caricatural¹⁴⁵, finit par en faire, par de nombreuses lacunes dans le dessin de son portrait, un personnage « un peu abstrait, et sans accent vraiment personnel¹⁴⁶ ». Pourtant, entre Salomé et Iokanaan, se créent une tension et un lien d'une puissance remarquable et plus intense que celle que dégage la pièce de Wilde.

Venons-en alors à une troisième œuvre. Comme l'a souligné A. Montandon, à l'expressionnisme de Strauss s'oppose l'impressionnisme de l'opéra presque contemporain de Mariotte, bientôt oublié nonobstant ses « qualités psychologiques et émotionnelles qui sont loin d'être négligeables¹⁴⁷ ». Mariotte lui aussi s'est basé sur le texte de Wilde et lui aussi a opéré de coupures, selon une logique encore différente. Pour ce qui en est de Jean, par exemple, sa présentation se passe immédiatement et elle est précise : il est décrit en tant que saint et comme un homme très doux. Il est, en bref, plus présent et la musique contribue à lui donner « un fort relief sans tomber dans l'excès que le personnage incarne idéologiquement chez Strauss¹⁴⁸ ». Mariotte, devenu compositeur après une carrière dans la marine, représente par rapport à Strauss un pas

¹⁴⁴ Stephan Kohler, « Le mystère de l'amour et de la mort », dans *Salomé, Strauss : drame lyrique en un acte, musique de Richard Strauss, livret tiré de la pièce d'Oscar Wilde dans une traduction allemande de Hedwig Lachmann* [programme, Opéra Bastille, première le 8 septembre 2011, reprise], Paris, Opéra national de Paris, coll. « Opéra national de Paris », 2011, p. 59.

¹⁴⁵ Alain Montandon, « Avatars de la figure de Jean-Baptiste chez Richard Strauss et Antoine Mariotte », art. cit., p. 207.

¹⁴⁶ Comme l'avait noté Romain Roland cité dans *Ibid.*, p. 207.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 209.

¹⁴⁸ *Ibid.*

en arrière, bien que sa *Salomé, tragédie lyrique en un acte* fut créé le 30 octobre 1908 à Lyon, puis repris à Paris en avril 1910, donc un an après la création parisienne de Strauss. Si « la réception fut assez bonne et plut au public français qui y voyait une Salomé plus convenable que la scandaleuse Salomé germanique¹⁴⁹ », P. Terrien montre que le remaniement de Mariotte du texte de Wilde en souligne « non plus la modernité mais ce qui appartient encore au passé révolu, bien que récent, du romantisme¹⁵⁰ ». En somme, l'œuvre de Mariotte met elle aussi en scène l'amour de Salomé mais d'une manière encore différente : si Massenet transforme la relation entre ces deux personnages dans un amour convenable pour la société bourgeoise de la III^e République et Strauss exacerbe la folie du désir de Salomé, il y a dans l'œuvre de Mariotte un côté romantique « qui délimite le drame aux émotions humaines¹⁵¹ ». L'œuvre de Mariotte, d'ailleurs, a aussi des aspects qui relèvent d'une esthétique symboliste mais bien qu'elle ait été créée après l'œuvre composée par Strauss, la relation entre Salomé et Iokanaan, que Mariotte aussi condense, est notamment marqué par une esthétique empruntant au romantisme¹⁵².

Enfin, le compositeur Florent Schmitt et Robert d'Humières, connu pour avoir été le premier traducteur français de Rudyard Kipling, sont les auteurs de *La Tragédie de Salomé*, créée le 9 novembre 1907, à Paris. Cette œuvre « composée pour un petit effectif orchestral et destiné à accompagner un mimodrame dansé [...] dépasse le simple genre du ballet et se situe à la croisée des chemins entre la musique de danse et la musique de concert¹⁵³ ». Bien que *La Tragédie de Salomé* ne soit pas sans lien avec l'intrigue imaginée par Wilde et repris par Strauss et par Mariotte, Salomé ici n'est pas amoureuse du prophète. Il nous semble que cette œuvre exprime le lien entre la danseuse et le prophète d'une manière nouvelle. Prenons « La Danse d'Argent » qui met en scène une Salomé harcelée par la tête coupée du prophète :

Le ciel s'est obscurci, la mer éteinte autour de la vision lumineuse. Un tonnerre lointain roule. Salomé commence à danser. Hérode se lève. Les ténèbres totales envahissent la scène et le reste du drame ne s'entrevoit que

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 208.

¹⁵⁰ Pascal Terrien, « *Salomé* de Mariotte, entre romantisme et symbolisme musical. Un opéra inabouti », dans David Hamidovic (dir.), *La Rumeur Salomé*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Histoire », 2013, p. 205.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 195.

¹⁵² *Ibid.*, p. 198.

¹⁵³ Denis Huneau, « La danse de Salomé élargie aux dimensions d'une œuvre. L'exemple de *La Tragédie de Salomé* de Florent Schmitt », dans David Hamidovic (dir.), *La Rumeur Salomé*, Paris, les Éditions du Cerf, coll. « Histoire », 2013, p. 226.

par éclairs. C'est la danse lascive, la poursuite d'Hérode, la fuite amoureuse, Salomé saisie, ses voiles arrachés par la main du Tétrarque... Elle est nue un instant. Mais Jean s'avance et la recouvre avec son manteau d'anachorète. Mouvement de fureur d'Hérode, vite interprété par Hérodiadès dont un signe livre Jean au bourreau qui l'entraîne. La lune reparait derrière les nuages qui la voilent par instants.

Attente tragique du couple. Bruit sourd de vertèbres tranchées. Le bourreau réapparaît. Il tient la tête sur un plat d'airain.

Salomé s'empare de son trophée et l'offre à sa mère qui crache au visage exsangue et perce la langue vitupératrice d'une longue épingle retirée de ses cheveux.

Puis Salomé triomphante esquisse un pas, toujours chargée de son funèbre faix. Puis, comme touchée d'une inquiétude soudaine, comme si la voix du supplicié avait murmuré dans son oreille, elle court tout à coup jusqu'au bord de la terrasse, précipite par dessus les créneaux le plat dans la mer. Celle-ci apparaît soudain couleur de sang. Salomé s'abat évanouie, tandis qu'une terreur éperdue balaie Hérode, Hérodiadès, les bourreaux en une déroute affolée.

XII^e TABLEAU

Salomé revient à elle. La tête de Jean apparue, la fixe, puis disparaît. Elle se détourne : la tête en un autre point de la scène la regarde de nouveau. Épouvantée, elle tourne sur elle-même pour fuir les visions sanglantes qui se multiplient, et c'est

La Danse de la Peur¹⁵⁴.

Ce scénario évoque l'interprétation que Huysmans donne dans *À rebours* de *L'Apparition* de Moreau¹⁵⁵ et intensifie la terreur de Salomé à la suite de son crime par une multiplication des apparitions de la tête de saint Jean. Dans l'œuvre de Schmitt, sept tableaux et de six danses correspondent à autant de facettes de la personnalité de Salomé : « nonchalante et coquette ("Danse des perles"), fière et hautaine ("Danse du paon"), sensuelle et envoûtante ("Danse des serpents"), inflexible et cruelle ("Danse de l'acier"), voluptueuse et perverse ("Danse d'argent"), folle et effrayée ("Danse de la peur")¹⁵⁶ ». Si cette Salomé danseuse, et pour ainsi dire « déclinée », se trouve au centre de cette représentation, elle se confronte à un Jean Baptiste qui est également démultiplié. Schmitt et Humières créent ainsi l'effet d'un lien nouveau, agrandi et intensifié, fondé cette fois sur les remords qui hantent la princesse.

¹⁵⁴ Robert d'Humières, *La Tragédie de Salomé. Musique de Florent Schmitt*, Théâtre des Arts, Paris, Imprimerie H. Gariton, 1907, p. 12.

¹⁵⁵ « Le chef décapité du saint s'était élevé du plat posé sur les dalles et il regardait, livide, la bouche décolorée, ouverte, le cou cramoisi, dégouttant de larmes. Une mosaïque cernait la figure d'où s'échappait une auréole s'irradiant en traits de lumière sous les portiques, éclairant l'Affreuse ascension de la tête, allumant le globe vitreux des prunelles, attachées, en quelque sorte crispées sur la danseuse. D'un geste d'épouvante, Salomé repousse la terrifiante vision qui la cloue, immobile, sur les pointes ; ses yeux se dilatent, sa main étreint convulsivement sa gorge », dans Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, texte établi, présenté et annoté par Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 146-147.

¹⁵⁶ Denis Huneau, « La danse de Salomé élargie aux dimensions d'une œuvre. L'exemple de *La Tragédie de Salomé* de Florent Schmitt », art. cit., p. 234.

Pour terminer ce rapide excursus des adaptations musicales fin-de-siècle du mythe de Salomé, il nous apparaît néanmoins que ces quatre œuvres aussi différentes fussent-elles, convergent vers une représentation cohérente de Salomé en figure autonome et émancipée : pure et noble chez Massenet, hystérique chez Strauss, romantique¹⁵⁷ et passionnée chez Mariotte, protagoniste absolue et facettée chez Schmitt. Partant, chacune d'entre elles met en lumière un choix avant-gardiste dans chacun des cas puisqu'est toujours revendiquée, par Salomé et en parfaite autonomie, une union paradoxale, accentuée par des moyens musicaux, une union en somme célébrée par la musique.

...

L'amour entre Salomé et Jean Baptiste, figures traditionnellement en conflit dans les sources littéraires et bibliques, apparaît pour la première fois explicitement évoqué dans un certain nombre d'œuvres en cette fin de XIX^e siècle. Si même la vierge narcissique et sidérale de Mallarmé attend, au fond, quelque chose, Hérodiade/Salomé reste éminemment une figure du désir et sa passion a été représentée de diverses manières. À chaque fois, une réaction de Jean Baptiste est sollicitée et investie à son tour de significations différentes. La conception d'une relation d'amour s'inscrit tantôt dans une logique orthodoxe et romantique — ce qui survient relativement rarement entre 1870 et 1914 —, et plus fréquemment connotée par cet esprit décadent visant à saisir le sacré par le truchement du sordide. Cette relation peut tantôt apparaître comme blasphématoire ou ironique, influencée par les idées philosophiques de Schopenhauer et Hartmann, et affectée donc par une vision désabusée portée sur la réalité. Le rôle de Jean Baptiste contribue alors à décliner différemment et à mettre en relief ce lien au sens variable, quoique toujours strict et prégnant. Demeure toujours malgré tout une relation amoureuse entre Hérodiade/Salomé et le prophète suggérant ainsi l'idée d'une complémentarité symbolique entre deux figures traditionnellement perçues comme antithétiques, évocatrices de deux univers, l'un païen l'autre chrétien, se trouvant dans un conflit essentiel. Un tel conflit se trouve par ailleurs estompé du moment que Salomé et Jean Baptiste cessent de ne symboliser que ces deux univers. Une union est ainsi

¹⁵⁷ Denis Huneau, « La danse de Salomé élargie aux dimensions d'une œuvre. L'exemple de *La Tragédie de Salomé* de Florent Schmitt », dans David Hamidovic (dir.), *La Rumeur Salomé*, Paris, les Éditions du Cerf, coll. « Histoire », 2013, p. 197-201.

envisageable et même nécessaire quand bien même ces deux personnages, dans tous les domaines artistiques, se désolidarisent des valeurs religieuses qu'ils dénotaient pour devenir des figures modernes contemporaines et corrélées à la crise du sujet et des représentations. Il n'est, en outre, pas étonnant de voir que c'est dans le domaine musical, espace privilégié du symbolique et espace d'expérimentation esthétique et philosophique dans le second mitan du siècle, que l'union du couple accède à son état le plus élevé.

2.2.2 Le plat de Salomé

Depuis le début de ce travail, nous prenons la notion de symbole dans son sens le plus élémentaire ; celui-ci reprend la définition qu'en donne le *Trésor de la langue française* et voisine avec celle que les auteurs de notre corpus pouvaient avoir, comme en atteste les définitions qu'en donne le *Littré*. Hérodiade et Jean Baptiste — et la relation qui les unit — évoquent en effet, dans les œuvres que nous avons examinés, « dans un groupe humain donné, par une correspondance analogique, formelle, naturelle ou culturelle, quelque chose d'absent ou d'impossible à percevoir¹⁵⁸ ». Plus précisément, dans le domaine littéraire, leur nom, à la manière d'une étiquette, fonctionne comme un « élément textuel dont la signification concrète est liée par une correspondance analogique à une signification abstraite qu'il évoque ou représente¹⁵⁹ ». Notre démarche ne vise pas donc à pénétrer dans les complexes théorisations qui à partir de Carl Gustave Jung, Gaston Bachelard ou Gilbert Durand ont exploré et défini la mécanique de l'imaginaire et les archétypes de l'inconscient collectif. Pourtant, dans cette partie de notre travail nous souhaitons nous engager dans cette direction à partir d'un objet doté d'une forte puissance évocatrice. Le plat, le plateau ou le bassin, le *Schüssel*, le *platter* ou le *dish*, la *bandeja* ou le *plato*, la *misa*, le *prato* ou le *piatto* de Salomé, est un objet immanquable et caractéristique dans presque tous les ouvrages littéraires ou artistiques qui la représentent. Ainsi, la fréquence de ses représentations et les détails qui entre 1870 et 1914 ont connoté et enrichi cet objet perturbant, qu'il soit

¹⁵⁸ *Trésor de la Langue Française informatisé*, voix « symbole », II. A. – 1, URL : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?s=2657181855>, page consultée le 15 décembre 2013.

¹⁵⁹ *Trésor de la Langue Française informatisé*, voix « symbole », II. A. – 1, URL : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?s=2657181855>, page consultée le 15 décembre 2013.

garni ou qu'il attende de recevoir la tête tranchée du prophète ou de quelques figures qui s'identifient à Jean Baptiste, nous amène à explorer toute une imagerie qui caractérise et permet de définir le mythe fin-de-siècle de Salomé.

L'objet de Salomé

D'après les Évangiles de Marc (vi, 14-29) et de Matthieu (xiv, 1-12) l'idée de demander la tête de Jean Baptiste à Hérode, qui se dit prêt à céder à Salomé jusqu'à la moitié de son royaume, vient d'Hérodiade. La requête de la recevoir sur un plat vient bien, en revanche, de la jeune fille. Si le nom de Salomé n'apparaît pas dans la Bible, le plat et la rapidité d'exécution qu'elle exige sont les seuls faits qui sont de son sort, selon la tradition¹⁶⁰. Certes, le fait que son ordre fût accompli avec une telle célérité connut la postérité qu'on lui connaît et apparaît dès les Évangiles qui se trouve donc à l'origine des représentations faisant de Salomé une femme impulsive et hystérique. Cependant, le plat contenant la tête du prophète ou s'appêtant à la recevoir a eu une importance plus prégnante et plus concrète dans le mythe.

Aujourd'hui encore, la cathédrale de Gênes revendique le plat « authentique » et le conserve comme un objet de dévotion que l'on expose le jour de l'anniversaire de la décollation du prophète, dans une chapelle dont l'accès était interdit aux femmes¹⁶¹. Dans un article paru en 2007¹⁶², Barbara Baert souligne l'importance qu'ont eu les reliques pour le culte de Jean Baptiste à partir du Moyen Âge. Par la suite, au cours des XIII^e et XIV^e siècles, on est passé de la relique à la fabrication d'objets artistiques reproduisant le plat. Ces objets ont généralement été réalisés d'après deux techniques bien répandues : la sculpture, souvent insérée dans l'architecture des églises ou des cathédrales, et la sigillographie¹⁶³. Cette dernière pratique est particulièrement intéressante car la forme même du sceau suggère des rapprochements symboliques entre le plat, le visage du prophète et le soleil. Nous avons déjà souligné la puissance évocatrice que l'image de la tête tranchée de Jean Baptiste a eue dans l'imaginaire

¹⁶⁰ D'après Marc on trouve : « 24. Étant sortie, elle dit à sa mère : Que demanderai-je ? Et sa mère répondit : La tête de Jean Baptiste. 25. Elle s'empressa de rentrer aussitôt vers le roi, et lui fit cette demande : Je veux que tu me donnes à l'instant, sur un plat, la tête de Jean Baptiste » ; d'après Matthieu : « 8. À l'instigation de sa mère, elle dit : "Donne-moi ici, sur un plat, la tête de Jean-Baptiste" ».

¹⁶¹ Salomé, Paris, Éditions Autrement, coll. « Figures mythiques », 1996, p. 26.

¹⁶² Barbara Baert, « Le plateau de Jean-Baptiste. L'image du médiateur et du précurseur », *Graphè*, 2007, n° 16 : « Jean le Baptiste », p. 91-125.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 96-100.

culturel. Si « la particularité de l'illustration du thème du plateau de saint Jean Baptiste réside dans le fait que le signifiant coïncide dans la plupart des cas avec le signifié [puisqu'il] la représentation traite d'un plateau est simultanément un plateau¹⁶⁴ », cet aspect particulier permet de comprendre un moment important de l'histoire de l'art occidental. Il s'agit du moment capital lumineusement mis en relief par J. Kristeva au cours duquel on passe d'un type de représentation qu'on peut appeler *Andachtsbilder* aux représentations modernes se reconnaissant comme fiction. Cela s'est produit d'abord, après le Moyen Âge, avec les tableaux innovateurs de l'école lombarde au XVI^e siècle — comme ceux d'Andrea Solario et de Bernardino Luini — puis, au XIX^e siècle, à l'époque du mythe de Salomé. Or le plat devient un élément immanquable de Salomé, autant dans l'art que dans la littérature. Ainsi, M. Dottin-Orsini remarque à juste titre que cet objet sert à ne pas confondre ce personnage d'autres coupeuses de têtes, comme Judith¹⁶⁵. Il nous semble cependant que la raison de la présence obsédante de cet objet, qu'il soit garni ou pas de la tête de Jean, ne tient pas qu'au risque d'une confusion. Entre 1870 et 1914, il n'y a presque pas d'œuvre, littéraire ou artistique, qui représente Salomé sans mentionner ou illustrer aussi le plat.

Si le plat est, d'après René Girard, l'« idée scandaleuse, saisissante, raffinée à force d'être grossière, une idée d'artiste décadente¹⁶⁶ » qui « vaut à la scène de Marc le plus clair de sa renommée¹⁶⁷ », sa fonction polysémique demande à être explorée. Il s'agit d'un exemple remarquable de syncrétisme thématique et tout particulièrement au regard de l'histoire religieuse. Cet ustensile révèle ainsi dans l'univers de la fiction une puissance évocatrice qui a été exploitée par les écrivains et les artistes au XIX^e siècle. Nous avons fait le constat d'une tendance générale des auteurs qui ont représenté Salomé à s'identifier avec le prophète décollé. Nous proposons d'avancer plus avant en soutenant l'hypothèse que le plat de Salomé se prête particulièrement à l'approche de l'imaginaire postulé par G. Durand dans l'introduction aux *Structures symboliques de l'imaginaire* :

Il faut nous placer délibérément dans ce que nous appellerons le *trajet anthropologique*, c'est-à-dire l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives et assimilatrices et les intimations objectives émanant du milieu cosmique et social [...] nous postulerons une fois pour toutes qu'il y a genèse réciproque qui oscille du geste pulsionnel à

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 96.

¹⁶⁵ *Salomé*, *op. cit.*, p. 26.

¹⁶⁶ René Girard, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982, p. 196.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 195.

l'environnement matériel et social, et vice versa [...]. Finalement l'imaginaire n'est rien d'autre que ce trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par les impératifs pulsionnels du sujet, et dans lequel réciproquement, comme l'a magistralement montré Piaget, les représentations subjectives s'expliquent « par les accommodations antérieures du sujet » au milieu objectif¹⁶⁸.

En effet, le plat de Salomé, cet « objet lugubre¹⁶⁹ », catalyse les hantises qui caractérisent la période dans laquelle ce mythe naît et se répand. Ce plat est très souvent décrit ou représenté comme très grand et se trouve fréquemment placé entre les mains ou appuyé sur les genoux d'Hérodiade ou de Salomé ; on pourrait dire en quelque manière qu'il est placé dans son giron. Pour ce qui est de la peinture, le matériau dont il est fait peut paraître arbitraire. Nous relevons, pourtant, une affinité dans la manière de l'imaginer en art comme en littérature, où il est très fréquemment en or¹⁷⁰ ou en argent¹⁷¹, plus rarement en améthyste¹⁷², cuivre¹⁷³, cristal¹⁷⁴ ou bien en glace¹⁷⁵. Dès lors, que l'on parle d'art ou de littérature, Marc Bochet écrit que : « ce plat qu[e Salomé] réclame ne se limite-t-il pas, comme le pense René Girard, à un simple support pratique en vue d'une transmission propre et facile de main en main, mais c'est un ostensor qui sacralise l'objet offert¹⁷⁶ ». Il est dès lors bienvenu de considérer que, si l'on dirait que l'améthyste, par sa couleur, fait allusion au sacré, dans le poème de Lorrain où le plat est fait de cette pierre, un tel choix s'est moins imposé pour cette raison ou à cause de l'étymologie de ce terme (« sans ivresse », du grec *αμεθυστος*) que pour la rime riche entre « améthyste » et « Jean Baptiste ». De la même manière, si l'or semble connoter une auréole, l'image du disque d'or derrière la tête du prophète — à l'époque même de la rédaction, où l'on recherche souvent dans l'art une nouvelle religion — fait davantage allusion à une dimension spirituelle attribuée à l'art plutôt qu'à la sainteté entendue dans son sens catholique. L'on dirait que l'artiste, caché derrière l'image de Jean Baptiste, et non le prophète annonciateur du Messie, se trouve sanctifié par ce plat

¹⁶⁸ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1960, p. 31-32.

¹⁶⁹ Gustave Flaubert, *Trois contes*, *op. cit.*, p. 142.

¹⁷⁰ Chez Théodore de Banville (1874), Jean Lorrain (1895), Catulle Mendès (1896), Jean Lorrain (1896), Eugenio De Castro (1896), Camille Mauclair (1897), Charles Bernard (1897), Joseph de Pesquidoux (1898), Karl Weiser (1906), Francisco Villaespesa (1909), Ramón Goy De Silva (1913).

¹⁷¹ Chez Philippe Vigne (1881), Léo Taxil (1884), Oscar Wilde (1893), Jean Lorrain (1895), Marius André (1896), Guillaume Apollinaire (1902), Charles-Henri Hirsch (1906), Jean Cocteau (1909), Ramón Goy De Silva (1913), Joachim Gasquet (1914).

¹⁷² Chez Jean Lorrain (1897).

¹⁷³ Marcel Schwob (1894), Jean Lorrain (1895).

¹⁷⁴ Charles Buet (1879).

¹⁷⁵ Charles Buet (1879).

¹⁷⁶ Marc Bochet, *Salomé*, *op. cit.*, p. 69.

d'or se confondant avec l'image d'une auréole. Le nimbe autour de la tête du prophète serait donc à voir aussi comme une image sacralisant l'artiste. L'un des sonnets¹⁷⁷ que Lorrain a consacrés à Hérodiade/Salomé et un tableau de Jean-Antoine Watteau, *Pierrot*, datant 1718-1719, exposé au Louvre depuis 1869¹⁷⁸ permettent d'en donner l'illustration.

SALOMÉ

Tout en tulle, légère et féroce, un grand peigne
Mordant ses crins d'or fauve et d'un air délicat
Du revers de sa main portant sur un grand plat
La tête de Pierrot, dont le front troué saigne,
Elle apparaît dans Tombre au pied de l'Opéra
Très blanche; et se tournant, dans sa jupe étoilée
De paillons, vers la tête horrible et mutilée,
Ébauche sur sa lèvre un rire scélérat.
La tête blême et veule avec ses larges plaies
A la tempe et ses yeux révulsés, dont deux taies
Sont les mornes regards, a pour nimbe un louis d'or.
Un louis... et sous son fin maillot taché de boue
Et de sang, Salomé, fille et sœur de la Mort
Rit à l'humanité, que ce louis d'or bafoue.



Jean-Antoine Watteau, *Pierrot*, 1718-1719, huile sur toile 184,5 cm x 149,5 cm, Louvre, Paris

Nous avons déjà abordé la correspondance que l'on trouve dans de nombreuses œuvres fin-de-siècles entre la figure de Jean Baptiste et celle du mime triste. Celui-ci devient en effet à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle l'emblème du poète à la recherche de nouvelles formes d'expression de sorte que notre comparaison entre la tête de Pierrot « sur un grand plat » et le chef auréolé de ce Pierrot peint par Watteau se retrouve dans la formule de Lorrain : « tête de prophète, tête de poète¹⁷⁹ ». L'image allusive du nimbe attribué traditionnellement aux saints se trouve donc ainsi remotivée. Elle ne vise plus à sacraliser le précurseur de Jésus mais l'artiste.

Le plat est associé à plusieurs motifs que l'on interprète différemment. Notre corpus nous offre la possibilité d'avoir une belle étendue des réinvestissements symboliques dont cet objet a été le centre. À l'origine et selon un point de vue orthodoxe, le plat devait notamment revêtir une fonction dégradante. On retrouve

¹⁷⁷ Jean Lorrain, « Salomé », 1885, annexe p. 31.

¹⁷⁸ Voir le site du Louvre, URL : <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/pierrot-dit-autrefois-gilles>, page consultée le 27 décembre 2013.

¹⁷⁹ Jean Lorrain, « Salomé et ses poètes », 1896, annexe p. 66 *sq.*

également cette dimension dans de nombreuses œuvres de notre corpus, constituant le mythe de Salomé. Comme l'a observé Jean Delorme par rapport à l'Évangile de Marc, Jean Baptiste est représenté comme l'homme de la parole. Ce constat s'impose notamment lorsque Jean Baptiste rappelle la loi à propos de l'interdit qui pèse sur le mariage d'Hérode et d'Hérodiade et lorsqu'Hérode, écoutant avec intérêt Jean, se montre fasciné et touché par ses paroles. J. Delorme met alors en évidence qu'il n'est pas très important de traduire le terme grec *πινάξ* « plat » ou « plateau », la tête de l'homme qui parle est réduite à l'état d'aliment que l'on sert à table : « on ne saurait pousser plus loin le mépris de la parole et la confusion entre parler et manger¹⁸⁰ ». Ainsi, si dans son *Hérodias* (1877), Flaubert ne s'éloigne pas, en ce qui concerne la requête de Salomé, des Évangiles, la jeune fille demande le plat mais oublie momentanément le nom du prophète que sa mère veut éliminer :

[...] en zézayant un peu, prononça ces mots d'un air enfantin: « Je veux que tu me donnes, dans un plat, la tête... » Elle avait oublié le nom, mais reprit en souriant : « La tête de Iaokanan¹⁸¹ ! »

Le plat n'est pas connoté chez Flaubert ; il est simplement l'instrument qui sert au transport de la tête tout d'abord des mains de Mannaëi aux mains de Salomé, puis des mains de la vieille servante à la chambre d'Hérodias.

Toutefois, la plupart des ouvrages modernes, tout en conservant cette acception dégradante du plat — renvoyant aux Évangiles — la remotivent très librement. Le plat devient donc, comme les figures de Salomé et de Jean Baptiste, un objet dans lequel aux interprétations orthodoxes se superposent ou se substituent des significations nouvelles.

Laforgue (1886), entre autres, parodie le passage de Flaubert que nous avons évoqué lorsque sa Salomé minimise l'importance de ce moyen de transport au moment de sa demande :

Et maintenant, mon père, je désirerais que vous me fassiez monter chez moi, en un plat quelconque, la tête de Iaokanan. C'est dit. Je monte l'attendre¹⁸².

¹⁸⁰ Jean Delorme, « La Tête de Jean Baptiste ou la parole pervertie », dans Centre de recherche Pensée chrétienne et langage de la foi (dir.), *La Bible en littérature*. Actes du colloque international de Metz, septembre 1994, Paris, Metz, Les Éditions du Cerf, Université de Metz, 1997, p. 305.

¹⁸¹ Gustave Flaubert, *Trois contes*, *op. cit.*, p. 140.

¹⁸² Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par Maryke de Courten, Jean-Louis Debauve, Pierre-Olivier Walzer, avec la collaboration de David Arkell, t. II, *op. cit.*, p. 445.

Plusieurs Salomé, ou sœurs d'Hérodiade, présentes dans le poème d'Arthur Symons, « The Dance of the Daughters of Herodias », apportent dans leurs plats quelques têtes de Jean Baptiste comme s'il s'agissait de fruits ;

I see it is the dance
Of the daughters of Herodias; each of them
Carries a beautiful platter in her hand,
Smiling, because she holds against her heart
The secret lips and the unresting brow
Some John the Baptist's head makes lamentable:
Smiling as innocently as if she carried
A wet red quartered melon on a dish¹⁸³.

Dans un article paru en 1914 où Joachim Gasquet célèbre la danse, et en particulier, le tango¹⁸⁴, ce poète et critique d'art français joue également avec cet objet par une allusion à sa fonction habituelle :

Cette Salomé, c'est déjà, en face de l'ascétique mangeur de sauterelles, le tango aux voiles diaprés, la bourdonnante vie en face du Rêve creux et de l'Extase morbide. Mal pour mal, nous préférons celui qui réjouit les reins de l'homme à celui qui lui ankylose les méninges... Mais sur le plat d'argent, nous ne demandons plus que des huîtres, à Montmartre, au mont des martyrs, lorsqu'Hérodiade a dansé malgré les mandements.

Joachim Gasquet imagine le plat traditionnellement destiné à contenir la tête du saint comme une bourriche d'huîtres.

Dès lors, nous constatons qu'à l'époque du mythe de Salomé, les aspects sacramentel et dégradant du plat, qu'une interprétation orthodoxe n'exclut pas nécessairement sont remotivés. En revanche, des nouvelles significations symboliques sont introduites dans la plupart des adaptations artistiques et littéraires à partir du XIX^e siècle. Un examen de notre corpus dans sa diversité suggère en effet une signification du plat de Salomé qui n'a rien à voir avec les interprétations traditionnelles que l'on a pu lui attribuer. Remarquons, à cet effet, que ce grand plat ou bassin est imaginé et représenté entre les mains ou sur les genoux de Salomé. Il s'impose, en outre, à l'attention du public par sa grandeur et sa préciosité de sorte qu'il fonctionne comme un objet qui évoque et étale le pouvoir de Salomé.

¹⁸³ Arthur Symons, « The Dance of the Daughters of Herodias », 1899. [Notre trad.] : « Je vois que c'est la danse / Des filles d'Hérodiade ; chacune d'entre elles / Porte un beau plateau dans sa main, / Souriant, parce qu'elle tient contre son cœur / Les lèvres secrètes et le front infatigable / Quelques têtes de Jean Baptiste fait lamentable : / Souriant innocemment comme si elle portait / Un melon en quartiers rouge et fondant dans une assiette », annexe p. 254.

¹⁸⁴ Joachim Gasquet, « Le Sain Tango », 1914, annexe p. 196.

Allusions érotiques

C'est donc bien le désir de Salomé qui se trouve exposé sur cet ostensor, sur lequel les fantasmes et l'imagination des artistes s'attardent. La *femme fatale*, « la déité symbolique de l'indestructible Luxure », cruelle et têtue, obtient ce qu'elle a voulu et la preuve de son pouvoir est mise en évidence et montrée à tout le monde sur son grand plat. Si « on peut dire, en paraphrasant l'équation de Lewin, que le symbole est toujours le produit des impératifs biopsychiques par les intimations du milieu¹⁸⁵ », il n'est pas surprenant que cet objet attirant l'attention du lecteur ou du spectateur autant que le regard ou le corps demi-nu de la danseuse, concentre en soi, sans doute inconsciemment, les fantasmes d'une époque.

Le sonnet « La danseuse » de Théodore de Banville, paru en 1875, est dédié à Henri Regnault. Comparons donc le sonnet et le tableau¹⁸⁶ que ce peintre présenta au salon de 1870 car l'œuvre d'art en particulier suggère d'une manière assez explicite la signification érotique dont le plat est le plus souvent investi entre 1870 et 1914.

À Henri Regnault

Salomé, déjà près d'accomplir son dessein,
 Sous ses riches paillons et ses robes fleuries
 Songeait, l'œil enchanté par les orfèvreries
 Du riant coutelas vermeil et du bassin.
 Sa chevelure éparsée et tombant sur son sein,
 La Danseuse au front brun, parmi ses rêveries,
 Regardait le soleil mettre des pierreries
 Dans les caprices d'or au fantasque dessin,
 Mêlant la chrysoprase et son fauve incendie
 Au saphir, où le ciel azuré s'irradie,
 Et le sang des rubis aux pleurs du diamant,
 Comme c'est votre joie, ô fragiles poupées !
 Car vous avez toujours aimé naïvement
 Les joujoux flamboyants et les têtes coupées.



Henri Regnault, *Salomé*, 1870, huile sur toile, 160 x 103 cm, Metropolitan Museum of Art, New York

L'œuvre de Regnault fut exposée la première fois avec le titre : « *Salomé, la danseuse, tenant le bassin et le couteau qui doivent servir à la décollation de saint Jean* ». Comme l'a souligné M. Dottin Orsini, avec sa Salomé au plat vide « Regnault a inventé le suspens iconographique au féminin : c'est une Salomé d'avant et non d'après la décollation

¹⁸⁵ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 32.

¹⁸⁶ Henri Regnault, *Salomé*, 1870, Metropolitan Museum of Art, New York.

comme il était d'usage, ce qui rend son fameux sourire particulièrement cruel. Le plat vide inquiète : n'est-ce pas la tête du spectateur qu'attend cette nouvelle Salomé¹⁸⁷ ? ». D'ailleurs, ce plat, ou plutôt le « bassin » décrit dans le poème et représenté dans le tableau se révèle très grand et semble rappeler l'alcôve. Plus qu'entre les mains de cette Salomé gitane, il est appuyé sur ses cuisses entrouvertes. Enfin, le grand couteau qu'il contient et que Salomé tient explicite davantage la connotation sexuelle de cet objet. Il est d'autant plus significatif de remarquer d'une part que le terme même de « bassin¹⁸⁸ » désigne soit un « récipient portatif à fond plat et bords relevés, de forme ronde ou ovale et de dimensions variables, le plus souvent destiné à contenir un liquide », soit un « vase ou plat, généralement de métal précieux, utilisé lors de cérémonies religieuses ou rituelles », soit encore, chez l'homme, l'« enceinte osseuse servant de base au tronc et d'appui aux membres inférieurs ». D'autre part, remarquons que dans deux autres passages en vers de Théodore de Banville — dans « Hérodiade¹⁸⁹ » et dans « Les baisers de pierre¹⁹⁰ » — le plat est d'or et taché du rouge des rubis de la reine et du sang ruisselant du Baptiste. Le plat d'améthyste de Lorrain est également perlé du sang du saint se confondant avec les rubis de la reine :

[...] la froide Hérodiad
Faisant en lourds rubis sur le plat d'améthyste
Luire, poindre et perler le sang de Jean-Baptiste¹⁹¹.

Si, par ailleurs, le bassin de Salomé dans les représentations fin-de-siècles fait allusion à sa signification corporelle, le rouge du sang ou des rubis qui le tachent font allusion à sa défloration symbolique. Hérodiade/Salomé est dans le mythe fin-de siècle une vierge, et si par exemple Mallarmé a envisagé l'idée d'un viol oculaire¹⁹², Laforgue ridiculise le thème du dépucelement de « la petite vocératrice » laquelle, « exorcisée de sa virginité de tissus », se trouve « obligée, pour faire disparaître l'initiateur, à l'acte (grave, on a beau

¹⁸⁷ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, *op. cit.*, p. 140.

¹⁸⁸ D'après le *Trésor de la Langue Française informatisé*, URL : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=3409231935;r=1;nat=;sol=1> ; page consulté le 28 décembre 2013.

¹⁸⁹ Théodore de Banville, « Hérodiade », Théodore de Banville, « Les Princesses [texte établi et noté par Eileen Souffrin-Le Breton] », *op. cit.*, p. 251.

¹⁹⁰ La première édition des « Baisers de pierre » date de 1842, mais le passage suivant comme nous l'avons montré précédemment (*supra*, p. 94 sq) date de 1877 : « Hérodiade, svelte en ses riches habits, / portant sur un plat d'or constellé de rubis / la tête de saint Jean-Baptiste qui ruisselle, / nous résume très bien l'histoire universelle » dans Théodore de Banville, *Œuvres poétiques complètes*, t. I, textes établis et notés par Peter S. Hambly, *op. cit.*

¹⁹¹ Jean Lorrain, « Hérodiad », 1897, annexe p. 71.

¹⁹² Bertrand Marchal, *Salomé*, *op. cit.*, p. 46.

dire) nommé homicide¹⁹³ ». Or, Laforgue dans son conte n'utilise le terme « bassin », dans l'acception physique de ce terme, que dans le long passage consacré à la description de l'allure de Salomé¹⁹⁴. En revanche, la princesse représentée par Wilde exige pour son plaisir, et non pour obéir à sa mère, la tête de Iokanaan dans un bassin d'argent : « C'est pour mon propre plaisir que je demande la tête d'Iokanaan dans un bassin d'argent », mais c'est aussi d'argent qu'est dite être la lune :

LE PAGE D'HERODIAS

Regardez la lune. La lune a l'air très étrange. On dirait une femme qui sort d'un tombeau. Elle ressemble à une femme morte. On dirait qu'elle cherche des morts.

LE JEUNE SYRIEN

Elle a l'air très étrange. Elle ressemble à une petite princesse qui porte un voile jaune, et a des pieds d'argent. Elle ressemble à une princesse qui a des pieds comme des petites colombes blanches... On dirait qu'elle danse.

D'ailleurs, le lien entre Salomé et la lune s'attache à maintes reprises à cette couleur pâle et argentée par toute une série de métaphores et de retentissements :

LE JEUNE SYRIEN

Comme la princesse est pâle ! Jamais je ne l'ai vue si pâle. Elle ressemble au reflet d'une rose blanche dans un miroir d'argent.

[...]

SALOME

Que c'est bon de voir la lune ! Elle ressemble à une petite pièce de monnaie. On dirait une toute petite fleur d'argent. Elle est froide et chaste, la lune... Je suis sûre qu'elle est vierge. Elle a la beauté d'une vierge... Oui, elle est vierge. Elle ne s'est jamais souillée. Elle ne s'est jamais donnée aux hommes, comme les autres Déesses.

En outre, Salomé et la lune sont toutes les deux « vierges ». Et quand Salomé danse pieds nus — songeons aux pieds d'argent de la lune — dans le sang, la lune aussi devient rouge :

HERODE

Qu'est-ce que cela me fait ? Ah ! regardez la lune ! Elle est devenue rouge. Elle est devenue rouge comme du sang.

¹⁹³ Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par Maryke de Courten, Jean-Louis Debaube, Pierre-Olivier Walzer, avec la collaboration de David Arkell, t. II, *op. cit.*, p. 446.

¹⁹⁴ « Hermétiquement emmousselinée d'une arachnéenne jonquille à pois noirs qui, s'agrafant çà et là de fibules diverses, laissait les bras à leur angélique nudité, formait entre les deux soupçons de seins aux amandes piquées d'un œillet, une écharpe brodée de ses dix-huit ans et, s'attachant un peu plus haut que l'adorable fossette ombilicale en une ceinture de bouillonnés d'un jaune intense et jaloux, s'adombrait d'inviolable au bassin dans l'étreinte des hanches maigres, et venait s'arrêter aux chevilles, pour remonter par derrière en deux écharpes flottant écartées, rattachées enfin aux brassières de nacre de la roue de paon nain en fond changeant, azur, moire, émeraude, or, halo à sa candide tête supérieure [...] » dans *Ibid.*, p. 442-443.

La tragédie de Wilde est ainsi imprégnée de fortes pulsions sexuelles : le désir incestueux d'Hérode pour la belle-fille, la jalousie d'Hérodiade et le désir charnel de Salomé pour Ioakanaan. Philip Hoare a souligné l'existence de sous-entendus homosexuels cachés derrière des allusions subtiles et des métaphores¹⁹⁵ — comme la beauté féminine de Iokanaan, le vert du jardin en référence à l'incarnat de l'auteur¹⁹⁶ ou l'attrait d'Hérode pour Narraboth — et nous avons insisté sur la complexité symbolique de la pièce de Wilde. Ainsi, nous n'entendons pas affirmer ici une interprétation univoque, d'autant plus qu'en considérant le bassin de Salomé comme un symbole nous adoptons le point de vue de G. Durand attribuant à ces « objets sensibles », les symboles, la particularité d'être polyvalents et extrêmement fragiles au niveau de leur liaison aux schèmes et archétypes. Sans donc prétendre définir catégoriquement le sens de cet objet évocateur et polysémique central dans la pièce de Wilde et, de manière plus générale, dans le mythe de Salomé, nous pensons que le bassin d'argent fait allusion à l'union du corps argenté et lunaire de la vierge Salomé qui finit par obtenir d'embrasser la bouche de Iokanaan, bien qu'il soit mort.

Dans un article paru dans *Fantasio* le 1^{er} juillet 1912 parodiant la pièce de Wilde, Lucien Métivet s'attache aussi à l'obsession pour cet objet :

Oh ! qu'elle s'en aille, Salomé ! qu'on n'entende plus parler jamais, jamais de cette misérable et de son bassin ! bassin ! bassin¹⁹⁷ !...

Les allusions érotiques n'appartiennent qu'à la pièce de l'auteur irlandais. En effet, si la Salomé représenté par l'allemand Karl Weiser dans *Jesus. Tetralogie*, en 1906, désire obtenir le riche plat d'or, plutôt que son contenu, la plupart des œuvres en revanche insistent précisément sur le désir de la vierge de remplir son bassin.

Les fameuses descriptions que Huysmans fait dans *À rebours* (1884) des deux tableaux de Moreau représentant Salomé, *Salomé* et *L'Apparition*, sont emblématiques du rapport de toute une époque avec la sexualité. Comme l'a souligné Praz, « c'est justement dans une peinture de ce genre, à la fois asexuée et lascive, que s'exprime à merveille l'esprit du décadentisme¹⁹⁸ » et, à ce propos, le titre de l'étude de Bram

¹⁹⁵ Philip Hoare, *Oscar Wilde's Last Stand: Decadence, Conspiracy, and the Most Outrageous Trial of the Century*, New York, Arcade Publishing, 1998, p. 72.

¹⁹⁶ Philip Hoare soutient que les homosexuels parisiens donnaient à leur figure une teinte verdâtre pour signaler de cette façon leur orientation sexuelle, dans *Ibid.*

¹⁹⁷ Lucien Métivet, « La Ligue antisalomique », 1912, annexe p. 194.

¹⁹⁸ Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle*, op. cit., p. 249.



Gustave Moreau,
L'Apparition, 1876,
aquarelle, 106 x 72 cm,
Musée d'Orsay, Paris

Dijkstra¹⁹⁹ sur l'art et la littérature européens et américains fin-de-siècles emprunté à un dessin de Jean Delville, *L'Idole de la perversité* (1891) apparaît en soi significatif. Des Esseintes demeure devant les œuvres de Moreau comme ravi par une sorte de transe. Huysmans fait revivre la lubrique Salomé et sa danse sensuelle en mettant l'accent sur l'excitation suscitée par son corps et ses mouvements. À propos d'*Apparition*, Huysmans imagine une « élévation » qui ne soit qu'à peine suggérée par l'œuvre de Moreau où le plat n'est pas posé à terre et ressemble plutôt à un nimbe ou à un soleil rayonnant :

Le chef décapité du saint s'était élevé du plat posé sur les dalles et il regardait, livide, la bouche décolorée, ouverte, le cou cramoisi, dégouttant de larmes. Une mosaïque cernait la figure d'où s'échappait une auréole s'irradiant en traits de lumière sous les portiques, éclairant l'Affreuse ascension de la tête, allumant le globe vitreux des prunelles, attachées, en quelque sorte crispées sur la danseuse²⁰⁰.

Dans cette description saturée des fantasmes dans lesquels plonge des Esseintes, le prince du décadentisme, le mouvement que Huysmans attribue à la tête coupée de Jean Baptiste nous apparaît comme une énième image érotique, ambiguë et dissimulée, dans ce roman mêlant mysticisme et passion.

Charles Bernard dans un poème de 1897²⁰¹, dédié à Jean Lorrain, présente encore une image très sensuelle de Salomé qui danse « cambre, en dansant, ses reins / Et balance lascivement ses hanches souples [...] / Ses cheveux dénoués [...] demi-nue [...] / Elle tournoie encor plus langoureuse ». Là encore, quand « sur un immense plat d'or fin / On apporte le chef tranché de Jean-Baptiste », le prophète est décrit comme « un Amant ingénu découvrant la Beauté » alors qu' « une flamme a jailli sous les paupières lourdes. / Et le voile d'Horreur brusquement s'est ôté », avant que ses « yeux ravis qui sombrent par degré [...] morts, se closent à regret », il est possible de voir dans le plat le symbole d'une union charnelle entre les deux personnages évangéliques réinterprétés à l'aune de l'esthétique décadente.

Le poète, dramaturge et critique polonais Jan Kasprowicz est l'un des représentants les plus illustres du mouvement littéraire de la « Jeune Pologne », situé

¹⁹⁹ Bram Dijkstra, *Idols of Perversity*, op. cit.

²⁰⁰ Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, texte établi, présenté et annoté par Marc Fumaroli, op. cit., p. 146-147.

²⁰¹ Charles Bernard, « Salomé », 1897, annexe p. 71.

entre la dernière décennie du XIX^e siècle et la fin de la Première Guerre mondiale. Il est aussi l'auteur de deux œuvres consacrées à la figure de Salomé²⁰². Il s'agit, pour l'un, d'un long poème, « Salomé²⁰³ », publié pour la première fois en 1899, dans la revue *Życie* et, pour l'autre, d'un poème dramatique en trois actes, *Uczta Herodiady*²⁰⁴, paru quelques années plus tard, en 1901 dans le recueil *Ginącemu światu*. Nous partageons la comparaison que propose Justyna Bajda entre la Salomé de Kasprowicz et le type de la femme fatale décrit par M. Praz. En effet, « Kasprowicz a formé une image de la princesse biblique qui s'inscrivait entièrement dans le paradigme de la femme fatale, décrite par Praz comme un être cruel, ayant des inclinations sadomasochistes, mais apparaissant parallèlement comme un être extatique et coquet²⁰⁵ ». Aussi les attributs de sa Salomé sont-ils bien ceux qui se sont imposés comme étant canoniques : « une femme belle et démoniaque, agissant sur tous les sens des hommes, éveillant le désir, mais aussi une femme raffinée, orientée vers la sensation de volupté, qui provoque la douleur²⁰⁶ ».

Si le poème est construit comme un monologue de Salomé exprimant son désir pour Jean Baptiste, le drame développe quant à lui l'épisode biblique et lui donne une ampleur nouvelle en mettant en scène trente-quatre personnages. C'est une tendance que l'on retrouve également dans le *Johannes* de Hermann Sudermann²⁰⁷, chez qui l'on retrouve trente-huit personnages ainsi que des figurants, enrichissant ainsi considérablement l'histoire originelle, en associant notamment des personnages secondaires à la trame de l'acte principal. Ce rapprochement ne saurait être par trop significatif s'il ne renseignait pas toutefois sur une forme de diffusion du mythe vers l'Europe du Nord, indiquant une mise en scène et une histoire étoffée, qui reste fidèle malgré tout aux desseins bibliques. La passion chez Kasprowicz — avec des accents érotiques que l'on retrouve également chez Sudermann qui multiplie les évocations lascives et suggestives d'une Salomé tentatrice et sensuelle — forme la trame de l'ensemble. Les deux œuvres du poète polonais sont caractérisées par un langage imagé où les formes employées jouent parfois avec la syntaxe et la grammaire classiques.

²⁰² Selon toute vraisemblance, ni le poème « Salomé » ni la tragédie n'ont jamais été traduits.

²⁰³ Jan Kasprowicz, « Salomé », 1899, annexe p. 305 sq.

²⁰⁴ Jan Kasprowicz, *Uczta Herodiady*, 1905, voir un extrait de cette œuvre dans notre annexe p. 315.

²⁰⁵ Justyna Bajda, « L'image de la femme fatale dans la poésie et la peinture de la *Jeune Pologne* en regard des créations artistiques européennes », *Slavica bruxellensia* [En ligne], avril 2013, n° 9 : « Érotisme », URL : <http://slavica.revues.org/1257>, page consultée le 12 mars 2014, § 28.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ Hermann Sudermann, *Johannes*, 1906, voir des extraits de cette œuvre dans notre annexe p. 226 sq.

Dans le premier monologue érotique, passionné et exalté — où l'« Ach! przyjdź! » ou « O przyjdź! » [« Oh ! viens ! »] que Salomé adresse au prophète, répété plus de trente fois dans la poème, apparaît comme un véritable leitmotiv — Salomé s'adresse amoureusement à la tête coupée de saint Jean, déjà déposée sur le plat :

Miso wybrana! O miso ty złota!
 Wieczysta struno mej harfy!...
 Ach! przyjdź!, proroku przyjdź
 A wy, o moje służebne
 Zedrzyjcie ze mnie szarfy –
 I tańczcie... I tańczcie... I tańczcie...

Miso wybrana! O miso ty złota²⁰⁸!

Remarquons en passant que « misa », vocatif de « miso », décrit une manière de grande assiette creuse : ce terme renvoie donc plutôt à l'image d'un bassin qu'à celle d'un plat. À la fin du poème, Salomé se met à danser autour de ce grand plat d'or posé sur le sol ou parfois tenu par les serviteurs alors qu'elle connote cet objet comme quelque chose qui lui appartient intimement (« Corde séculaire de mon harpe !... »).

Le drame poétique s'achève sur la danse de Salomé, scène qui s'impose alors comme une ultime gestuelle, peu de temps après que la princesse se fut déclarée paralysée et tétanisée par la « tęsknicą » — forme archaïque de la « tęsknota » qui désigne tout aussi bien nostalgie qu'un « désir insatisfait », renseignant ainsi le passage du souvenir au désir, du monde perdu à la perte du monde ; elle soulève alors péniblement la tête du prophète sur le plateau d'or :

Z trudem podnosi GŁOWĘ PROROKA NA MISIE ŻŁOTEJ do góry

Nad głowy królów i możnych
 nad skronie arcykapłanów
 nad złote włosy Salomy
 ostatkiem sił cię podnoszę,
 najdroższa Głowo Proroka,
 na złotej misie złożona,
 umiłowana przeze mnie
 na wieki
 Cięższaś od świata ogromu
 Nie zdzierzą cię ręce me
 A!...

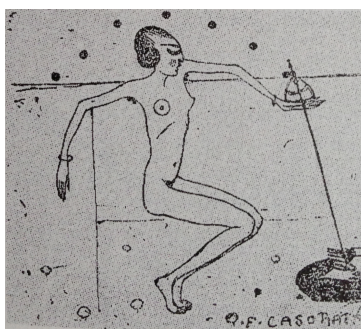
²⁰⁸ [Notre trad.] : « Plateau (ou plat) de choix ! Ô, toi, plateau d'or ! / Corde séculaire de mon harpe !... / Ah ! Viens ! Viens, prophète / Et vous, mes serviteurs / Arrachez mes foulards, / Et dansez...et dansez...et dansez... / Plateau de choix ! Ô, toi, plateau d'or ! », voir Jan Kasproicz, « Salomé », 1899, annexe p. 314.

MISA ZŁOTA Z GŁOWĄ PROROKA wypada jej z rąk na ziemię. Salome
stoi skamieniała wśród skamieniałego otoczenia.

Zasłona²⁰⁹.

Le drame se conclut ainsi par la chute soudaine du lourd plateau portant la tête de Jean Baptiste, laissant Salomé pétrifiée. La jeune fille, en quelque manière, cesse sa danse du *désir insatisfait* à la suite du glissement impromptu et bruyant de l'objet de sa passion au sol, espace auquel elle est ontologiquement reliée, par opposition au ciel qui est évidemment le lieu auquel se destine le saint. Il nous semble donc qu'une lecture possible du traitement que Kasprowicz réserve au bassin de Salomé dans ces deux œuvres poétiques renvoie à la lecture érotique que nous proposons de cet objet, faisant allusion à la défloration que la jeune fille cherche de plusieurs façons à obtenir de Jean Baptiste.

Felice Casorati, un peintre italien, a réalisé une eau-forte²¹⁰ de Salomé qui



Felice Casorati, « Salomé », illustration, dans *La Via lattea*, septembre 1914, eau-forte.

s'inscrit — et confirme noir sur blanc, dans le sens concret et métaphorique de cette expression — les allusions sexuelles dont le plat est investi entre les XIX^e et XX^e siècles. Cette illustration de 1914 présentant une Salomé stylisée et complètement nue enfilant une fine épée dans la tête de Jean Baptiste qui se trouve au sol dans un plat noir, rappelant le soleil apparaissant en arrière-fond, apparaît en effet assez explicitement comme une image érotique.

Retour à l'origine

Si « le symbole n'est pas du domaine de la sémiologie, mais du ressort d'une sémantique spéciale, c'est-à-dire qu'il possède plus qu'un sens artificiellement donné,

²⁰⁹ [Trad. de Barbara Sosien] : « *Péniblement, elle soulève LA TÊTE DU PROPHÈTE SUR LE PLATEAU D'OR.* / Plus haut que les têtes des rois et seigneurs / que les tempes des archiprêtres / que les cheveux dorés de Salomé / de mes dernières forces je te soulève / ô ma plus chère Tête de Prophète / sur le plateau d'or posée, / de moi aimée / pour les siècles / Tu es plus lourde que l'univers immense / Mes mains ne te tiendront pas / Ah... ! / *LE PLATEAU D'OR AVEC LA TÊTE DU PROPHÈTE glisse de ses mains et tombe par terre.* / Salomé se tient pétrifiée au milieu de l'assistance pétrifiée. / Rideau », voir Jan Kasprowicz, *Uczta Herodiady*, 1905, annexe p. 315.

²¹⁰ Felice Casorati, « Salomé », illustration, dans *La Via lattea*, septembre 1914, eau-forte.

mais détient un essentiel et spontané pouvoir de retentissement²¹¹ », d'autres exemples tirés de notre corpus nous permettent d'associer au plateau de Salomé une signification elle aussi enracinée dans l'inconscient collectif.

Constatons que, dans plusieurs œuvres, l'ustensile où l'on imagine que la tête coupée de Jean Baptiste sera déposée est rempli d'eau, ou à tout le moins d'un liquide. Gaston Bachelard, dans *L'Eau et les rêves : essai sur l'imagination de la matière*²¹² a avancé l'idée selon laquelle l'eau est un élément strictement lié à la perception inconsciente de la femme, qu'elle soit perçue comme amante ou comme mère : « le lait de la nature Mère n'est pas la seule valorisation qui marque l'eau d'un caractère profondément féminin. Dans la vie de tout homme, ou du moins dans la vie rêvée de tout homme, apparaît la seconde femme : l'amante ou l'épouse [...] sans doute les deux natures projetées pourront interférer ou se recouvrir²¹³ ». Porter une attention particulière sur l'image de la tête dans le plateau de Salomé se colore alors d'une acception nouvelle qui se surimprime à l'allusion à l'union sexuelle de l'auteur qui s'identifie au prophète et de la femme effrayante et sublime. Le fait d'introduire la tête dans l'eau maternelle fait allusion plutôt à un retour à l'origine, qui n'est pas éloigné non plus d'une métaphorisation de la scène baptismale : l'eau du plat rappelle aussi bien la naissance au monde que la naissance en Christ — et partant la naissance en l'art, si l'on suit l'hypothèse d'une désacralisation du mythe au profit d'un réinvestissement autotélique.

Prenons d'abord l'exemple de la *Salomé* de Laforgue qui, influencé par la philosophie hartmannienne, conçoit la mort comme la seule porte d'accès à l'Un-Tout, c'est-à-dire à la libération de l'angoisse existentielle. S'il ironise autour de la requête de la petite vocératrice qui souhaite recevoir la tête du prophète dans n'importe quel plat, il décrit quelques pages plus loin, Salomé en train de lancer, avant de s'abîmer elle-même aussi dans le précipice, la tête de Iakannan au milieu de la mer.

Avec un « allons ! » mutin et agacé, elle empoigna la géniale caboche en ses petites mains de femme...

Comme elle voulait que la tête tombât en plein dans la mer sans se fracasser d'abord aux rochers des assises, elle prit quelque élan. L'épave décrivit une phosphorescente parabole suffisante. Oh ! La noble parabole !

²¹¹ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 21.

²¹² Voir en particulier le chapitre V, « L'eau maternelle et l'au féminin », dans Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 155-180.

²¹³ *Ibid.*, p. 171.

Dans le conte à l'atmosphère fantastique que nous avons déjà abordé, Marcel Schwob, en 1894, imagine en revanche un bassin rempli de sang :

Et les gens de Morgane entendirent un cri, et suivirent la princesse. Elle était agenouillée au milieu de la chambre murée, devant un plat de cuivre battu rempli de sang, et elle le regardait ardemment. Et le maître de l'hôtellerie leva les bras : car le sang du bassin n'était pas tari dans la chambre close depuis que la reine cruelle y avait fait placer une tête coupée²¹⁴.

Puis, trois ans plus tard Jean Lorrain décrit une Hérodiade/Salomé sorcière faisant bouillir la tête du prophète dans un chaudron rempli de l'eau du fleuve biblique :

[...]
 Dans un grand vase d'Hébron,
 L'œil rêveur et satanique,
 Une femme sans tunique
 Fait bouillir l'eau du Cédron,

Et dans l'ombre du chaudron
 Monte en reflets d'améthyste
 Le sang de saint Jean Baptiste²¹⁵.

Ce poème en particulier, par sa référence au Cédron passant entre Jérusalem et le mont des Oliviers, suggère l'idée d'une sorte d'inversion relative au baptême. C'est donc bien Hérodiade/Salomé qui baptise, ici, à sa manière, Jean Baptiste. Si cependant l'eau est aussi une image de la pureté²¹⁶, cela n'empêche cependant de lire dans cette expression de l'*imagination matérielle*, une allusion à l'eau chaude et berçante qui rappelle la figure maternelle²¹⁷.

L'une des œuvres de notre corpus prolonge particulièrement bien cette analyse puisque Charles-Henri Hirsch, dans « La fin de Salomé²¹⁸ », paru en 1906, imagine au début de son conte une princesse ennuyée qui se trouve dans le jardin du palais d'Hérode avec la tête de Jean Baptiste, après sa décollation :

Élevant la relique à hauteur de son visage, Salomé comprit alors son crime d'avoir voulu cela :
 – Et je t'aimais, Jean, je t'ai bien aimé !... J'aurais tout abandonné pour te suivre ! soupira-t-elle.
 Elle s'approcha du bassin clair où riait du soleil, parmi les nuages roses et l'azur ; et elle laissa tomber dans l'eau cette pauvre tête, le prix de sa beauté

²¹⁴ Marcel Schwob « L'insensible », dans Marcel Schwob, *Cœur double. Le livre de Monelle*, édition présenté et annoté par Jean-Pierre Bertrand, *op. cit.*, p. 302.

²¹⁵ Jean Lorrain, « Lunatique X », 1897, annexe p. 79.

²¹⁶ « L'imagination matérielle trouve dans l'eau la matière pure par excellence, la matière naturellement pure » dans Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, *op. cit.*, p. 181.

²¹⁷ Comme l'a observé G. Bachelard : « L'eau nous porte. L'eau nous berce. L'eau nous endort. L'eau nous rend notre mère », *Ibid.*, p. 178.

²¹⁸ Charles-Henri Hirsch, « La fin de Salomé », 1906, annexe p. 155 sq.

triomphante ! D'énormes poissons se précipitèrent sur la nourriture nouvelle.
On entendit chanter le plat d'or, quand il toucha le fond de marbre.

Le bassin est pris ici comme synonyme de baignoire ou de vasque, et se trouve être rempli d'eau claire. La jeune fille plonge la tête posée sur un plat d'or dans ce bassin. Par conséquent, la tête est mangée par les poissons tandis que le plat d'or, évidemment plus lourd, tombe plus rapidement et résonne au contact du fond comme un ultime râle. Cette scène aussi étrange qu'unique peut être lue donc à la fois comme une allusion à l'acte sexuel, par rapport à ce chant du plat mais aussi et sans doute plus profondément comme une allusion au liquide maternel nourrissant, si l'on prête attention aux poissons. Bachelard insiste à ce propos sur la confusion inconsciente entre tout liquide et le lait, vitale, maternel et nourrissant : « c'est parce que l'eau est un lait, pour l'inconscient, qu'elle est prise si souvent, au cours de l'histoire de la pensée scientifique, pour un principe éminemment *nutritif*²¹⁹ ».

Dès lors, cette interprétation psychanalytique des textes qui conçoivent le plateau ou le bassin de Salomé comme un récipient d'eau dans lequel est plongée la tête de Jean Baptiste trouve une explication qui nous semble pertinente et qui nous rattache à la théorie des *Structures anthropologiques de l'imaginaire*. D'après G. Durand l'origine de l'imaginaire est une réponse à l'angoisse existentielle liée à la perception de la finitude humaine, du temps qui passe, et enfin à la mort : l'imaginaire apparaît ainsi comme une « vocation ontologique²²⁰ » capable de réaliser une « transformation euphémique du monde²²¹ » en réaction défensive contre la représentation, par l'esprit, de l'inévitabilité de la mort. Dès lors, si Jean Baptiste est la figure emblématique de la mort et de la finitude propre à l'homme, on comprend facilement que de l'angoisse existentielle et universelle suscitée par son image naisse le rêve d'une renaissance, d'un retour à l'origine par la voie de ce destin indétournable qui est réservé au prophète tué et accueilli par le bassin de Salomé.

...

Notre intention n'est pas de concentrer dans une seule direction l'interprétation du plat ou du bassin de Salomé, cet objet dense de significations symboliques comme

²¹⁹ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*, op. cit., p. 167.

²²⁰ Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op. cit., p. 466.

²²¹ *Ibid.*

objet de culte selon un point de vue religieux ou comme objet au centre de l'imaginaire décadent. Nous avons néanmoins porté notre attention sur quelques unes de ses significations symboliques et constatons que l'esprit fin-de-siècle a coloré cet objet d'allusions érotiques nouvelles, n'ayant aucun lien avec les textes originels. Il est aisé de les repérer dans bon nombre des œuvres de notre corpus, duquel n'ont été abstraits qu'une poignée d'exemples plus éloquents. En outre, ces allusions au caractère éminemment érotique se confondent parfois avec des allusions inconscientes au maternel.

Sans trop nous être aventurée dans le classement complexe et quelque peu arbitraire des « structures anthropologiques de l'imaginaire », ni spéculer sur la corrélation du plat avec un régime de l'image qui serait diurne ou nocturne²²², nous nous sommes intéressée à ce que Durand appelle la « fantastique transcendantale²²³ ». En effet, alors que, dans la troisième et dernière partie de son étude, G. Durand essaye de comprendre quelle est la fonction ou la raison d'être de la production d'imagination, il paraît répondre aussi à un questionnement sur la fascination que le bassin de Salomé a exercé sur les auteurs qui ont participé à la naissance et au développement de ce mythe. La « fonction fantastique²²⁴ » est la réponse que G. Durand développe pendant de nombreuses pages et qu'on peut reconduire au besoin de combler ou de faire face au vide associé au fond à la mort : « alors que l'esprit et l'être qu'il révèle n'auraient en partage que le néant d'une durée insignifiante et porteuse de mort²²⁵ », l'imaginaire apparaît comme « un recours suprême de la conscience [...] [qui] reconstitue librement et immédiatement en chaque instant l'horizon et l'espérance de l'Être en sa pérennité²²⁶ ».

Aussi cet objet nous a-t-il intéressée parce qu'il incarne chez de nombreux auteurs d'une manière inconsciente l'union entre Salomé, amante et mère, au sens où il permet de projeter l'idée d'une renaissance ou d'un retour à l'origine, et d'inscrire Jean Baptiste, comme homme, dans le temps et dans la finitude.



²²² La partition que Gilbert Durand propose dans *Ibid.*

²²³ Voir le livre troisième, « Éléments pour une fantastique transcendantale », dans *Ibid.*, p. 407-459.

²²⁴ *Ibid.*, p. 467.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Ibid.*

Une Salomé à l'orée de la Gloire

L'époque du mythe de Salomé est marquée par le syncrétisme. Cette tendance apparaît dès lors qu'il est question du discours savant sur la mythologie comparée ; l'art et la littérature sont néanmoins tout aussi touchés à cette époque par cette même propension. Toute l'esthétique fin-de-siècle a été simultanément traversée par une crise et influencée par ce rêve de synthèse dont on trouve le reflet dans l'idée de l'œuvre d'art totale rêvée par Wagner. Il ne peut pas surprendre donc qu'une relation fondée essentiellement sur un conflit, voire une opposition, ait fait naître, entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, un nombre considérable d'œuvres où, en revanche, l'union physique ou symbolique — ou pour le dire autrement, les noces de ces deux pôles antithétiques — est célébrée. Pourtant, le syncrétisme — qui caractérise le climat culturel dans lequel le mythe de Salomé s'est épanoui et qui nourrit nos deux figures et les éléments qui leur sont associés — ne nous aide pas à éclaircir les significations que peut recouvrir cette union paradoxale. Du reste, « union » est un terme qui à lui seul ne suffit pas à qualifier la relation qui s'instaure entre Salomé et Jean Baptiste dans plusieurs adaptations modernes du mythe. Il demande à être défini plus précisément. En effet, une union se réalise aussi lorsque Salomé et Jean Baptiste se trouvent dans un relation d'opposition : un dualisme dans lequel deux éléments demeurent séparés n'est pas moins un dualisme. L'union que nous avons repérée et étudiée dans plusieurs œuvres occasionne une appropriation de Salomé du saint : il s'agit d'un dualisme dans lequel un élément finit par inclure l'autre. Cet processus — que nous retrouvons par exemple chez Jules Massenet, Jules Laforgue, Oscar Wilde, Antoine Sabatier, Paul Brunette et Maurice Jurion, Richard Strauss, Ramon Goy de Silva, etc. — nous amène à tirer une considération de caractère générale. Nous avons constaté une tendance commune faisant de Salomé un emblème de l'Art, tandis qu'indéniablement Jean Baptiste est la figure annonciatrice et évocatrice, bien que souvent remotivée, de la religion chrétienne. Nous ne prétendons pas établir une seule explication à un ensemble d'œuvres toutes différentes l'une de l'autre. Or, notre étude associant à deux figures bibliques une réflexion sur l'évolution de l'esthétique nous amène ici à conclure que l'Art à la fin du XIX^e siècle finit par s'approprier la religion. Ce domaine, incarné par Jean Baptiste, jadis stricte apanage des l'Église, peut être à la fin du XIX^e siècle accueilli dans le sein de Salomé, moins *femme fatale* que figure de la nouvelle esthétique.

Certes, l'interprétation que nous proposons de la possession à laquelle parvient Salomé attirée par le saint, n'est pas la seule hypothèse que l'on puisse défendre. Si les domaines philosophique et psychanalytique peuvent en suggérer d'autres — jouant par exemple sur l'opposition entre le fini et l'infini, le visible et l'invisible, la vie et la mort, etc. — nous avons également proposé une lecture psychanalytique du plat de Salomé. Toutefois, ce plat, symbole s'il en est de l'union sexuelle et du retour à l'origine maternelle, fait aussi signe vers un autre élément — avec la lune, les voiles, la grenade et le serpent — qui participe à toute une esthétique née autour de la figure de Salomé. Comme Salomé et Jean Baptiste tout comme tous les éléments qui sont traditionnellement associés à ces deux figures, le plat de Salomé se trouve remotivé dans l'univers de la fiction à l'époque moderne. En outre, le symbolisme dont le plat se charge en devenant un objet profondément significatif d'un point de vue anthropologique, ne fait que renforcer — ou rejouer — la crise des représentations contemporains, rendant ainsi possible un art susceptible de s'appropriier tout domaine, à une époque dans laquelle la foi — qu'elle soit religieuse ou esthétique — bascule et se transforme.

Ce besoin humain de transcendance que Jean Baptiste objective, trouve son essor dans d'autres espaces tenus pour infinis comme l'Art, ou bien encore l'intériorité subjective. Pourtant, l'évolution du mythe de Salomé montre que ce n'est pas dans ce sens que la recherche de l'Art trouve un aboutissement. Toute une série d'ouvrages banalisant et ridiculisant ces mythes problématissent cette recherche autant que la nôtre.

2.3 Superpositions et confusion carnavalesque

« [...] *I am mad. It is not really the head of a dead man : it only seems so to me*¹ »
Edith Nesbit

Autour de la fin du XIX^e siècle, « les artistes [...] vont passer les mythologies au peigne fin pour trouver des exemples éclairants sur la perfidie castratrice des femmes² » ; cela est aussi en grande partie à l'origine des contaminations entre figures mythiques et historiques de la méchanceté féminine. Pourtant, la production artistique et littéraire qui prend pour objet le thème de Salomé, en le faisant varier avec une grande vivacité, reflète une caractéristique essentielle du fonctionnement de l'imaginaire et crée une atmosphère que nous qualifierons de carnavalesque dans laquelle évoluent nos personnages bibliques. Salomé et Jean Baptiste ressemblent effectivement à deux masques qui finissent par être parfois échangés avec d'autres masques signifiant fondamentalement les mêmes craintes de castration qui hantent l'homme et notamment l'artiste à cette époque. Si, d'ailleurs, ce carnaval correspond bien à un moment de crise, de renversement des règles et des valeurs établies, celui que nous envisageons trouve sur le plan esthétique sa manifestation.

Si le mythe de Salomé s'inscrit dans un processus d'autonomisation de l'art qui coïncide avec une crise du sujet et des représentations, le carnaval devient pour nous la métaphore d'un acmé de liberté imaginative dominé par une multiplication de contaminations hétéroclites. Nous observons un phénomène syncrétique entraînant nos figures hors de tout ordre, comme si, au cours de notre recherche, nous étions surpris par une parade désordonnée et grotesque, produisant tantôt des figurations morbides et troublantes tantôt joyeuses et comiques. Le concept de carnavalesque, ainsi que l'a théorisé Mikhaïl Bakhtine³, nous paraît approprié lorsqu'on aborde un certain nombre d'adaptations de nos figures, car il est relié à la notion de crise⁴ — et c'est dans un

¹ Edith Nesbit, *Salome and the Head. A modern Melodrama*, Toronto, Musson, 1909, p. 222.

² Bram Dijkstra, *Les Idoles de la perversité*, op. cit., p. 400.

³ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* [1965], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970.

⁴ Comme l'a observé Mikhaïl Bakhtine : « les festivités, dans toutes leurs phases historiques, se sont rattachées à des périodes de *crise*, de bouleversement, dans la vie de la nature, de la société et de

moment de crise que nous inscrivons notre mythe — à la fois en ce qui concerne le sujet et en ce qui a trait au domaine de la fiction⁵.

On sait que M. Bakhtine réfléchit sur le carnaval en tant que fête populaire au Moyen Âge mais nous pouvons néanmoins emprunter ses considérations car elles concernent également ce carnaval symbolique auquel prennent part les figures de Salomé et de Jean Baptiste. Bakhtine écrit ainsi :

À l'opposé de la fête officielle, le carnaval était le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous, c'était l'authentique fête du temps, celle du devenir, des alternances et des renouveaux. Elle s'opposait à toute perpétuation, à tout parachèvement et terme. Elle portait ses regards en direction d'un avenir inachevé⁶.

Nous verrons que l'imaginaire qui entoure les figures de notre étude fait l'objet d'un « triomphe » comparable. Partant, devant ce phénomène, il nous semble possible de distinguer trois traitements différents réservés à nos personnages : soit ils sont confondus avec d'autres personnages, anciens ou contemporains, ayant avec eux des points communs, soit leurs rôles traditionnels se trouvent invertis, soit ils sont ridiculisés. Nous avons réuni ces deux derniers types de traitement de nos figures en nous appuyant en particulier sur la notion de grotesque. En effet, bien que cette notion nous conduise sur un terrain glissant — au vu du grand nombre de théorisations⁷

l'homme. La mort et la résurrection, l'alternance et le renouveau ont toujours constitué les aspects marquants de la fête », dans *Ibid.*, p. 17.

⁵ Pour M. Bakhtine le noyau du carnaval « n'est pas le moins du monde la forme purement *artistique* du spectacle théâtral et, de manière générale, n'entre pas dans le domaine de l'art. Il se situe aux frontières de l'art et de la vie. En réalité, c'est la vie même présentée sous les traits particuliers du jeu », dans *Ibid.*, p. 15. En outre : « Le carnaval revêt un caractère universel, il est un état particulier du monde entier », dans *Ibid.*

⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 18.

⁷ Si les premières théorisations de la notion de grotesque datent du siècle dernier et sont attribuées à Wolfgang Kayser (*Das Grotteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, 1957) et à Mikhaïl Bakhtine (*L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, 1965), des méditations sur ce sujet commencent avec Giorgio Vasari (*Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori italiani*, 1550). Les travaux sur le grotesque ont connu un développement significatif dans la période du Romantisme en particulier avec Friedrich Schlegel (*Fragmente*, 1798 et *Gespräch über die Poesie*, 1800), Jean Paul (*Vorschule der Ästhetik*, 1804), Victor Hugo (*Préface de Cromwell*, 1827), Charles Baudelaire (*Curiosités esthétiques*, 1868) et Hegel (dans la première partie de son *Ästhetik*), voir Dominique Iehl, *Le Grottesque*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1997, p. 53-57. Plus récemment, le grotesque en littérature a été au centre d'études magistrales comme : Christian Werner Thomsen, *Das Grotteske im englischen Roman des 18. Jahrhunderts*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974 ; Elisheva Rosen, *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 1991 et d'ouvrages collectifs comme Pierre Piret, Laurent van Eynde et Isabelle Ost (dir.), *Le Grottesque : théorie, généalogie, figures*. Séminaire interdisciplinaire de recherches littéraires au Centre de recherche Joseph Hanse, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2004 ;

auxquelles elle a donné lieu — la notion de grotesque nous aide à encadrer ce dernier moment du mythe de Salomé.

Au-delà de la grande variété des significations attachées à ce terme, Dominique Iehl souligne que ce qui donne au grotesque sa puissance créatrice est l'ambivalence qui le caractérise. Cette ambivalence est parfaitement exprimée dans ses deux premières théorisations antithétiques, tenues encore comme fondamentales : celle de Wolfgang Kayser voyant dans le grotesque une forme tragique, subjective et aliénée voire fantastique et celle postulée par Bakhtine voyant dans ce mode « le principe matériel grandissant, inépuisable, indestructible, surabondant, principe éternellement riant, détrônant et rénovant⁸ ». La discordance entre ces deux théories — qui tient aussi au fait qu'elles appartiennent à deux périodes différentes⁹ — met parfaitement en lumière l'ambivalence constitutive du grotesque¹⁰ :

Le grotesque se situe toujours entre deux pôles. Entre le comique et le tragique, entre l'épouvante et le rire, entre la vie et la mort, entre un jeu qui peut devenir fantastique et une critique précise de la réalité, entre l'invention et la démonstration, l'arabesque et la caricature, et plus généralement peut-être entre une forme de foisonnement et de luxuriance et une tendance à l'automatisation, à la réduction, à la paralysie¹¹.

Ce terme d'« automatisation » nous fait songer à *L'homme au sable*, le conte de Hoffmann¹² dans lequel le héros danse avec l'automate Olympia pour se retrouver enfin lui-même automatisé voire anéanti. Ce conte est considéré comme un exemple du fantastique grotesque de Hoffmann, qui a connu une grande diffusion notamment en Europe au XIX^e siècle. Ce mélange de fantastique et de grotesque qui pousse Gwenhaël

Françoise Susini-Anastopoulos (dir.), *Le Grotesque dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. « Collection de Littérature comparée », 2008 ; Alain Faudemay, *Le Grotesque, l'humour, l'identité. Vingt études transversales sur les littératures européennes, XIX^e-XX^e siècles*, Genève, Slatkine érudition, 2012.

⁸ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 33.

⁹ Le premier, Wolfgang Kayser (1857) après un rapide excursus sur la *grottesca* et la *commedia dell'arte*, étudie le grotesque dans l'art à partir du XVIII^e siècle, tandis que Mikhaïl Bakhtine, qui publie son ouvrage refusant en partie le travail de Kayser huit ans plus tard, examine le grotesque dans la tradition carnavalesque du Moyen Âge et de la Renaissance.

¹⁰ Le point de vue de Kayser est contesté par Bakhtine, dans Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 55-61. Par la suite, les conceptions du grotesque de Kayser et de Bakhtine sont toujours évoquées comme antithétiques, l'une étant, pour les synthétiser, négative, l'autre positive. Dans Rémi Astruc, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle. Essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2010, ce critique, parmi d'autres, évoque la nécessité de dépasser ces contradictions.

¹¹ Dominique Iehl, « Grotesque, ambivalence, indétermination », *Les Cahiers du Cerli* : « Fantastique et grotesque », Automne 1993, p. 11.

¹² Nous avons analysé le conte d'Hoffmann comme une variante autour du mythe de Pygmalion ; voir *supra* p. 224-232 du présent volume.

Ponnau à forger l'adjectif « hoffmannesque¹³ » donne lieu à un type d'écriture qui, par la combinaison de différents registres, produit des dissonances et « interdit de conférer au texte une signification unilatérale qui relèverait exclusivement du comique, de l'ironie, du surnaturel ou du sublime¹⁴ ». En effet, il nous semble que ce mélange touche aussi, *mutatis mutandis*, les représentations grotesques fin-de-siècle de Salomé et Jean Baptiste. Dès lors, nous jugeons plus avantageux de nous rapprocher des œuvres de notre corpus que de pénétrer davantage dans la théorie. Si les œuvres que nous aborderons en particulier dans la seconde partie de ce chapitre relèvent tantôt du fantastique tantôt du ridicule, elles montrent par leur floraison la portée du renouveau que ce principe apporte dans le domaine de l'art.

En somme, ce concept complexe et changeant retient notre attention pour deux raisons. Premièrement, pour sa nature ambivalente touchant à la fois au comique et au tragique. En sus du fait que cette duplicité concerne justement les adaptations railleuses du récit du meurtre d'un homme juste, elle nous intéresse pour son incidence sur un plan esthétique. En effet, l'ambivalence du grotesque est à l'origine du fait que ce mode « met sa déconcertante vitalité plastique et ses vertus heuristiques au service d'une stratégie multiforme de déconstruction, mais de déconstruction "expansive", et de récréation récréative¹⁵ ». Deuxièmement, le grotesque désigne traditionnellement ce qui est pour l'art de l'ordre du secondaire — de l'ornement et de la confusion entre règnes différents — et nous verrons qu'une sorte de déclassement voire de démythification est justement la destinée qui touche le mythe de Salomé.

2.3.1 Superpositions

Nous avons observé précédemment que les figures de Salomé et Jean Baptiste dans l'art et dans la littérature apparaissent comme des figures hybrides. Des nouvelles figures chimériques viennent se composer à partir de différents personnages mythiques condensés et confondus, suite à des ressemblances retenues par l'imaginaire collectif. Salomé, par exemple, se trouve associée assez fréquemment à Diane, mais aussi à

¹³ Gwenhaël Ponnau, « Fantastique et grotesque : sur la postérité hoffmannesque des personnages de Hoffmann », dans *Fantastique et grotesque*, Nantes, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, coll. « Les Cahiers du Cerli », 1993, p. 20.

¹⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹⁵ Françoise Susini Anastopoulos et Françoise Susini-Anastopoulos, « Préface », dans *Le Grotesque dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. « Collection de Littérature comparée », 2008, p. 8.

d'autres personnages lunaires provenant de sources variées. Salomé a en effet de nombreuses sœurs, comme le suggère le poème d'Arthur Symons « The dance of the daughters of Herodias¹⁶ ». Plusieurs textes de notre corpus établissent par ailleurs des rapprochements entre la princesse juive et Salammbô, Sulamite, Galatée et Colombine. De la même façon, Jean Baptiste se trouve confondu dans plusieurs œuvres avec tout un catalogue de personnages dans lequel viennent puiser écrivains et peintres. Ainsi Jean Baptiste a été associé à Jésus mais aussi à des figures imaginaires comme Actéon, Pygmalion, Pierrot ou encore à la figure réelle de l'artiste. Ces syncrétismes sont la manifestation de l'attitude de toute une époque à la recherche d'un renouvellement esthétique. De plus, on trouve dans ce syncrétisme dominant le passage d'un lien avec la réalité extérieure à un repli dans l'univers de la fiction. Ainsi, si dans un premier temps Salomé est associée aux femmes fatales de l'Histoire autant qu'aux femmes proches des artistes et écrivains (figurant, quant à eux, Jean Baptiste), l'on passe dans un deuxième temps à des superpositions absolument fictives et fantastiques.

Toutes les femmes

Si tous les ouvrages de notre corpus décrivent un mouvement que M. Dottin-Orsini a qualifié de « mythologie de la féminité¹⁷ », qui évolue au cours du XIX^e siècle, une telle mythologie coïncide avec l'expression d'une misogynie dont l'art et la littérature ne donnent qu'un aperçu. Dans le monde des représentations, la reproduction obsédante de femmes sublimes et troublantes doit être interprétée comme une sorte d'exorcisme provoqué par l'effroi que la femme inspire¹⁸. Salomé, en dehors des œuvres de fiction, qui sont le plus souvent des textes poétiques, est mentionnée comme emblématique de la nature féminine en général, par exemple, dans un article paru dans l'*Écho de Paris*¹⁹ ou, encore, dans un texte ayant des prétentions d'objectivité comme le « Morceau sur Salomé », publié dans *Les Clefs d'or* par Camille Mauclair.

L'article de Jean Lorrain, signé Raitif de La Bretonne, est intitulé « Ballet d'automne. Salomé ». Cet article ressemble à ceux de la série intitulée « *Une femme par*

¹⁶ Arthur Symons, « The Dance of the Daughters of Herodias », 1899, annexe p. 254 sq.

¹⁷ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, op. cit., p. 17.

¹⁸ *Ibid.*, p. 16.

¹⁹ Jean Lorrain (Raitif de La Bretonne), « Ballet d'automne. Salomé », 1893, annexe p. 38.

jour » publiée dans *L'Écho de Paris* du 2 juillet 1890 au 29 avril 1891²⁰. Il parut en effet quelque temps plus tard, à l'occasion d'un bal organisé à Paris à la mi-novembre 1893, mais avec cette série il a en partage la signature²¹ et « le style souple et mordant de Lorrain [qui] rend ses portraits à la fois impitoyables et légers²² ». Si « dans chacune des chroniques de cette série, Raitif-Lorrain croque — voire dévore — une femme type²³ », dans cet article il compare toutes les danseuses occasionnelles participant au bal à la figure de Salomé.

Elles dansent : non pas dans les lointains baignés de clair de lune de décors signés Rubé et Chaperon, Jambon ou Carpezat. Les transparences des gazes et des tulles ne bouffent pas autour d'elles dans des luminosités d'arc-en-ciel et de bulles de savon qu'idéalisent encore des sourires aigus, avivés par le fard. Nous sommes loin des gracieuses ballerines aux gorges palpitantes, aux fins corsets de libellules, s'offrant, les reins cambrés et les prunelles humides, entre les hauts portants des ballets de Sieba, d'Yedda et d'Excelsior. C'est dans la rue, sur le pavé durci par le gel ou dans la boue grasse de novembre qu'elles se dressent et tournoient lentement à la tombée du jour ; leurs chignons à elles ne s'allument point, comme gouachés de points d'or, sur les mauves et les bleus de paysages de rêve ; c'est dans la réalité brutale et laide, dans la détresse infinie des avenues solitaires, des carrefours équivoques et des banlieues sinistres qu'elles apparaissent la nuit, un pauvre water-proof jeté sur leur triste maigreur, et, quand elles passent d'un pas furtif et las qui fait flic-flac dans les mares de boue, le troupeau nickelé, verni, et peint à l'œuf du Paris des premières ne se redresse pas brusquement, les dents serrées et les yeux pâles ; mais parfois, avec un hoquet, un ivrogne les accoste et d'une voix bégayante, qui caresse et menace, leur propose un vin chaud et une heure d'amour. Heureuses encore sont-elles quand le poing d'un rôdeur ne s'abat pas sur leur face, leur écrasant le nez et les paupières dans quelque gnon ruineux qui les empêche de travailler pendant huit jours ! D'autres fois, c'est un coup de surin qui les entame et les jette à la voirie, viande avariée d'amphithéâtre et de cour d'assises que la sûreté, à court de crimes, est toujours certaine de trouver autour du chemin de fer de ceinture, de Grenelle à la Chapelle et de la Glacière à Saint-Ouen.

Mais pourtant ce sont, elles, les vraies et les éternelles danseuses, les créatures de trouble et de perdition qui depuis des siècles dansent pour le plaisir des hommes et réclament en échange une tête blême tranchée, une coupe de vin ou un louis d'or.

C'est d'abord Salomé, tout en tulle, un grand peigne
Mordant ses crins d'or fauve, et d'un air délicat
Du revers de sa main portant sur un grand plat
La tête d'un miche dont le front troué saigne ;
[...]

²⁰ Un total de 112 portraits féminins fera l'objet d'une première publication en 1896 par Jean Lorrain, rééditée ensuite par Christian Pirot : Jean Lorrain, *Une femme par jour*, Paris, C. Pirot, coll. « Autour de 1900 », 1984.

²¹ Le premier article de la rubrique « Une femme par jour », paru dans *L'Écho de Paris* le 30 juin 1890, était signé « Restif de la Bretonne ». Comme le remarque Nicolas Malais, suite à la plainte d'un descendant de Monsieur Nicolas (1734-1806), Jean Lorrain changea ce pseudonyme en « Raitif de la Bretonne », dans Nicolas Malais, « Jean Lorrain de Raitif à Sodome », *Le Frisson esthétique*, 2008, n° 7, p. 55.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

Vingt francs ! et Salomé, fille et sœur de la mort,
Rit à l'humanité que ces vingt francs bafouent.

Lorrain fait de Salomé une figure de la « prostitution triomphante et souveraine » qui existe partout et depuis toujours, et qui est à l'origine de la propagation de la syphilis ayant marqué cette époque. Cependant, les adjectifs associés à une telle pratique, puisqu'ils pourraient être appliqués également à Salomé, témoignent en même temps de la renommée de la danseuse biblique et de la diffusion d'une pratique dégradante pour nombre de femmes. Ces femmes font l'objet de questionnements d'ordre social et économique, cachant sans doute des craintes liées à la sphère hygiénique et sanitaire. Ici, par ailleurs, le ton de Lorrain est comme d'habitude ironique et sa conclusion — alors qu'il annonce : « Et ce sont pourtant elles, les vraies, les éternelles, les navrantes danseuses » — fait des prostituées autant de Salomés, en dépit de la virginité traditionnellement attribuée à la princesse biblique.

La même année, l'écrivain et journaliste français Charles Buet, dans les *Rêves des heures lentes*²⁴, suggère lui aussi une comparaison entre le personnage de Salomé et les femmes qui lui sont contemporaines. Buet ne traite pas que des prostituées ; en effet il élargit sa visée — à l'instar de Lauren qui fait de cette catégorie et de Salomé une seule entité — à toutes les femmes, mères, épouses, filles :

Les Salomé ne sont point rares aujourd'hui. Si elles ne demandent pas la tête d'un saint, elles arrachent le cœur des hommes. Créatures sans nom, vivant de la ruine et du déshonneur de leurs victimes : bas bleus avilis mettant leurs passions éhontées en feuilletons : muses de bas étage nourrissant leur nichée du produit de leur plume corrompue ; mères courant au bal, laissant leurs enfants à la garde de mercenaires ; épouses sans vertu, filles sans respect, sœurs sans dévouement, voilà autant de Salomé qui défilent en ce monde.

Salomé, en dehors des ouvrages poétiques et littéraires ou artistiques, entre 1870 et 1914, est ainsi mentionnée comme une figure emblématique de la nature féminine, cruelle et criminelle. Dans un texte ayant des prétentions d'objectivité presque scientifique, intitulé « Morceau sur Salomé²⁵ », et publié dans *Les Clefs d'or* par Camille Mauclair, l'auteur propose une réflexion qui se veut inattaquable, reliant très sommairement anthropologie, tradition religieuse et histoire, en sus de l'art et de la littérature. En effet, Mauclair ne voit dans le crime de Salomé rien d'exceptionnel, puisqu'il n'apparaît que comme une conséquence naturelle dérivant de la personnalité de n'importe quelle femme.

²⁴ Charles Buet, « Salomé », 1893, annexe p. 35 *sq.*

²⁵ Camille Mauclair, « Morceau sur Salomé », 1897, annexe p. 80.

Les actes les plus décisifs des femmes proviennent tellement plus de l'âme héréditaire de leur race que de leur personnalité propre, qu'il importe peu qu'elles soient anonymes ou qu'on reste sans documents véridiques à leur sujet.

[...] Nous ne savons des femmes presque rien qui se rapporte à elles-mêmes, nous ne constatons que l'effet de leur venue, et cet effet est partout semblable et se révèle identique dans tous les temps avec une surprenante force de coïncidence. Les femmes ne manifestent pas individuellement, parce que depuis le commencement des sociétés l'homme s'est réservé ce mode : mais elles manifestent collectivement avec une régularité terrible. [...]

Mauclair en veut pour preuve, comme l'avaient fait avant lui O'Shaughnessy dans son *Epic of Women*²⁶ et Banville dans le recueil de vingt sonnets *Les Princesses*²⁷, un certain nombre de femmes homicides provenant de sources hétérogènes. Il est possible de confondre Salomé avec bien d'autres femmes : Jahel, Dalila, Thomyris, Frédégonde, Christine de Suède, Catherine de Médicis, Élisabeth d'Angleterre, Mme de Pompadour, Catherine de Russie ou Caroline de Naples à cause justement du caractère anonyme et effaré de leurs actions :

[...] Salomé, comme les autres et plus peut-être, évoque à la fois ce caractère anonyme et ce caractère sanglant. [...]

Quelques mots de saint Mathieu et de saint Marc, d'ambiguës réflexions de Flavius Josèphe, éclairent faiblement autour d'elle la grande nuit de l'histoire : [...] Il semble qu'on n'ait pas voulu parler de Salomé, il semble qu'elle ait paru sans importance, pareille à mille femmes orientales dont l'amour de la luxure et du sang n'étonnait pas. Son acte extraordinaire ne laisse aucune trace. La tueuse du prophète de la plus considérable religion qui ait paru dans le monde est infiniment moins connue que vingt assassins de rois secondaires. C'est qu'elle révèle moins une volonté personnelle qu'elle ne manifeste l'instinct collectif et éternel de la femme. [...] Les actes des hommes se différencient, et leur biographie peut être constituée ; ceux des femmes sont immuablement simples, et il n'y a pas de raison de parler de l'une plus que de l'autre. [...]

D'après Mauclair, les actions des femmes sont toujours insensées et anonymes, contrairement à celles des hommes, ce que prouve la brièveté de cet épisode dans les évangiles. De plus, selon ce poète et critique — qui mentionne dans ce *Morceau* « La statuette obscène du portail de Rouen », les œuvres de Luini, Flaubert, Moreau, Wilde et Mallarmé — les adaptateurs modernes du récit confondent, pour ces mêmes raisons, la figure de la mère et de la fille :

[...] Tous ceux qui se sont penchés avec inquiétude sur les motifs mystérieux qui émeuvent les femmes savent que Salomé est inconnue et nul ne s'en soucie, au point même qu'on en fait un être double et qu'on n'est pas sûr de

²⁶ Arthur O'Shaughnessy, « The Daughter of Herodias », 1870, annexe p. 237. Dans ce poème, à côté de Salomé se trouvent d'autres femmes fatales comme Ève, l'épouse de Vulcain, Cléopâtre et Hélène, à chacune desquelles est consacré un poème.

²⁷ Théodore de Banville, *Les Princesses*, Paris, A. Lemerre, 1874. Voir p. 94 du présent volume.

sa personne.

Souvent on confond Hérodiade et Salomé. On mêle le souvenir de la mère à celui de la fille, on nomme l'une pour l'autre indifféremment, on met dans l'une ou l'autre main le glaive ou les cheveux de la tête coupée. [...] Et c'est que ces deux femmes s'unissent si étroitement dans l'instinct de la femme, qu'il n'importe en effet à personne que leur âme ait été incarnée en deux corps. Leurs volontés se complètent et se fondent, leurs personnes se mêlent en une seule, elles deviennent ce qu'en fait le caprice du poète ou du peintre ; [...]

La psychologie de Salomé diffère selon ceux qui y touchèrent, et elle est pourtant effrayamment simple.

La raison du caractère plat et anonyme de la personnalité de Salomé d'après les sources ou d'après ses représentations modernes, tient à la nature immuable de la femme :

[...] nous avons tous pressenti Salomé ou Hélène dans nos rapprochements de hasard, et la plus passagère de nos amies contient en puissance tout ce qui fit la grandeur cynique ou sombre de ces héroïnes

Enfin, deux aspects de ce texte retiennent notre attention. La terreur sincère exprimée par l'auteur devant la simplicité redoutable qu'il attribue à la cruauté de Salomé, ou de toute femme :

Elle est simple, elle est simple, elle est terrible parce qu'elle est simple ! Elle nous laisse brutalement en présence d'un fait tragique, parce qu'elle est comme toutes les femmes, parce qu'elle ne sait même pas ce qu'elle accomplit, parce qu'elle ne pense qu'à la minute où elle vit, [...] Et cela suffit pour que tout arrive, [...] Elle est simple, Salomé. C'est une petite fille. Elle n'est pas amoureuse de l'apôtre, elle ne s'en venge pas, elle ne sait pas ce qu'elle va causer, elle ne pense à rien d'intellectuel [...]

Et je ne vois rien de plus troublant, rien qui nous ouvre plus soudainement les portes des abîmes épouvantant de la mort, que cette inconscience de la petite fille qui n'a pas compris et a passé.

Dans ce texte critique, Mauclair mêle des emprunts inavoués à des données qu'il fait passer pour objectives. Le rapprochement avec de méchantes femmes évoque celui proposé par Banville, mais ces emprunts sont extraits aussi, par exemple, de Flaubert et de Baudelaire.

L'hésitation et le tâtonnement sont, en effet, une invention de Flaubert alors qu'il fait bégayer dans son conte Salomé prononçant sa requête à Hérode²⁸ :

Les femmes jouent parce qu'elles sont frivoles et que toujours la fillette vit en elles. Celle-ci joue comme les autres. Et quand elle s'avance vers le tétrarque en se dandinant, et quand elle prononce les mots qu'Hérodiade lui a soufflés : « Je veux, je veux que tu me donnes la tête de Baptiste », elle hésite, elle a difficilement retenu, elle ne sait pas au juste pourquoi on lui fait

²⁸ « [...] [E]t, en zézayant un peu, prononça ces mots, d'un air enfantin : — « Je veux que tu me donnes dans un plat, la tête... » Elle avait oublié le nom [...] » dans Gustave Flaubert, « Hérodiade », dans Gustave Flaubert, *Trois contes*, *op. cit.*, p. 140.

demander cela, elle boude presque parce qu'elle aurait mieux aimé demander autre chose pour son propre plaisir.

Enfin, Salomé est associée à la passante baudelairienne :

Elle est, comme toutes les autres, une passante, la passante²⁹, comme celles qui mettent leurs lèvres sur nos lèvres et en qui nous croyons stupidement éteindre la charité, la bonté, le rêve devenus visibles, et qui s'en vont tout à coup et nous laissent dans notre affreux et imbécile désespoir, qui s'en vont parce qu'elles ont causé ce qu'il fallait, qui s'en vont comme la fumée de l'opium après que l'ivresse qu'on voulait est venue, qui s'en vont parce qu'elles sont les êtres d'une minute et qu'il n'y a pas de raison qu'elles demeurent...

On songe à Baudelaire d'autant plus que toutes les femmes définies comme « passantes » sont comparées dans ce passage à « la fumée de l'opium ».

Salomé est donc rapprochée de et confondue avec toutes les femmes réelles mais elle est aussi le point cardinal de toute une esthétique moderne. Il en est ainsi de la comparaison entre une misogynie atemporelle dont les traces les plus manifestes nous sont offertes par les Pères de l'Église, et la conception de la femme à la fin du XIX^e siècle. On peut constater de fait qu'à la différence des époques précédentes, la misogynie fin-de-siècle se caractérise par le fait d'ériger « la gynophobie en principe esthétique³⁰ ».

En 1901, Carl Bulcke, est l'auteur d'un recueil de poèmes, *Die Töchter der Salome*³¹, dont le titre général reprend le titre d'une section. C'est un titre programmatique qui n'est pas sans rappeler *Les Fleurs du Mal* — elles aussi, reprises d'un titre d'une partie devenues titre de l'ensemble du recueil — dans la mesure où le poète défend la permanence du mal féminin et son immutabilité. Le premier poème de la section « Die Töchter der Salome » s'appelle également la même manière, comme si ce poème qui a donné son nom au titre de la section, laquelle a donné son nom au titre du recueil, en était la quintessence. Il décrit en peu de mots la condition de l'Homme, réduit à vivre depuis la nuit des temps une même histoire toujours recommencée.

Herodes, des finsteren Mannes
Zürnen kocht wie zuvor,
Es gibt manch armen Johannes,
Der seinen Kopf verlor. (v. 9-12)

²⁹ Voir aussi Pierre Louÿs, « La danse », 1894 : « Presque nue, avec son dernier voile, flot jaune, / Elle fuit, revient, tourne... et passe », annexe p. 39.

³⁰ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, op. cit., p. 23.

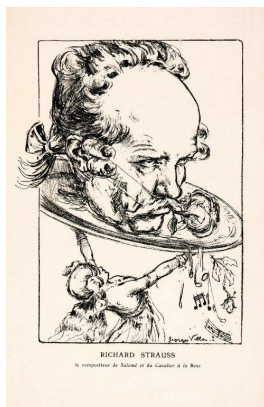
³¹ Carl Bulcke, *Die Töchter der Salome*, 1901, annexe p. 223.

« Les Jean ne manquent pas » nous dit le poème sous-entendant l'existence d'une lointaine mais vivace descendance de Salomé à travers « ses filles » :

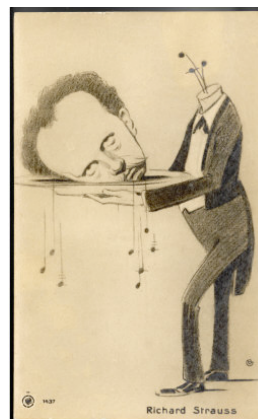
Jugend, ihr goldenen Zeiten!
 Liebe, du brennendes Weh!
 Es tanzen durch Ewigkeiten
 Die Töchter der Salome. (v. 13-16)

« Elles dansent à travers les âges, les filles de Salomé », se conclue ainsi le poème. Les autres pièces de cette section décrivent des Salomé modernes, sans que l'on puisse néanmoins aisément retrouver d'échos intertextuels, sinon par le truchement de la dimension « femme fatale » qui caractérisent les contemporaines de l'auteur et en qui ce dernier voit une perpétuation du péché originel.

Dans le panorama que nous avons retracé par l'étude de quelques textes journalistiques ou essayistiques, Jean Baptiste est présent de façon implicite. Si les passages que nous avons traités se caractérisent par un ton apparemment sérieux quoique sarcastique, il nous paraît pertinent d'apporter quelques illustrations explicitant d'une manière assez limpide le statut de l'auteur représenté en Jean Baptiste aux prises avec Salomé. Richard Strauss, en particulier, a fait l'objet de plusieurs caricatures suite au formidable succès de *Salomé* et *Elektra*, créées l'une en 1905 et l'autre en 1909³². Strauss, ce nouveau dieu parmi les jeunes compositeurs européens, est rapidement imaginé dans la peau du prophète décapité, la tête gigantesque du génie étant appuyé sur l'immanquable plateau.



Leonhard Fanto, *Richard Strauss Radierung*, entre 1880 et 1928, Neue Musik-Zeitung, Dresde³³



Oscar Garvens, *Richard Strauss the German Composer: a Satire on his opera « Salomé »* (1905) in which John the Baptist's Head

³² L'opéra *Elektra* de Richard Strauss sur un livret écrit par Hugo von Hoffmansthal est créé le 25 janvier 1909 au Hofoper de Dresde.

³³ Impression photomécanique : 31 x 23 cm, extraite du « Neue Musik-Zeitung, Kunstbeilage », [daté d'après la période d'existence du Neue Musik-Zeitung].

Strauss est donc imaginé dans la position de la victime pour avoir fait résonner, par sa musique et par ses interprètes³⁴, l'esprit féminin dans sa nature sauvage et indomptable mais aussi ordinaire.

Judith et Holopherne

Judith est l'une des plus célèbres héroïnes de l'Ancien Testament. Le Livre qui lui est consacré, apocryphe pour les juifs et deutérocanonique pour les catholiques, raconte l'histoire légendaire de la libération de la ville de Béthulie envahie par l'armée du général assyrien de Nabuchodonosor II, Holopherne. Cette jeune veuve sage, fervente et résolue, d'une beauté hors du commun, prend l'initiative de sauver sa ville assiégée. Ainsi, elle pénètre avec sa servante dans le camp ennemi. Holopherne, ensorcelé par sa beauté et par son intelligence organise un grand banquet en son honneur à la fin duquel les convives et ses domestiques se retirent. Mais Judith l'enivre et, lorsqu'il est devenu incapable de se défendre, le décapite et rentre à Béthulie avec sa tête. Le lendemain, les soldats découvrant le corps mutilé de leur chef sont pris de panique et s'enfuient, de sorte que les juifs peuvent aisément résister aux derniers assaillants. En fait, le Livre de Judith, dont le nom signifie « la Judée », n'est pas un livre historique³⁵ mais plutôt un *midrash*, un récit allégorique et édifiant dont la renommée dans l'art et dans la littérature est comparable à celle de l'épisode évangélique de cette autre coupeuse de tête qu'est Salomé. Si, par ailleurs, la renommée dans les arts de ces deux beautés bibliques est comparable, le sens des adaptations des épisodes dont elles sont les protagonistes diffère en général radicalement, et cela au moins jusqu'au XIX^e siècle. Dans la peinture³⁶, mais aussi dans des ouvrages musicaux³⁷

³⁴ Parmi les plus célèbres : Alice Guszalewicz (Hongrie, 1879-1940), Tilla Durieux (Allemagne, 1880-1971) ou Aino Ackté (Finlande, 1876-1944).

³⁵ Voir l'introduction au Livre de Judith dans *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologne, ADB, 2009, p. 920.

³⁶ Notamment aux XVI^e et XVII^e siècles, par exemple : Sandro Botticelli, *Ritorno di Giuditta a Betulia*, vers 1470 ; Giorgione, *Giuditta*, 1505 ; Michel-Ange, *Chapelle Sixtine*, 1508-12 ; Hans Baldung Grien, *Judith mit dem Haupt des Holofernes*, vers 1525 ; Lorenzo Lotto, *Giuditta con la testa di Oloferne*, 1528 ; Lucas Cranach, *Judith Dining with Holofernes*, 1531 ; Tintoretto, *Giuditta e Oloferne*, vers 1577 ; Véronèse, *Giuditta con la testa di Oloferne*, 1580 ; Caravage, *Giuditta e Oloferne*, 1598 ; Rubens, *Judith avec la tête de Holopherne*, vers 1616 ; Artemisia Gentileschi, *Giuditta che decapita Oloferne*, vers 1620 ; Johann Liss, *Judith in the Tent of Holofernes*, vers 1622 ; Horace Vernet, *Judith et Holopherne*, 1829 ; Jean-Baptiste Gardel, *Judith et Holopherne*, 1846 ; Jean-Joseph Benjamin Constant, *Judith*, 1875-1880.

³⁷ Il s'agit d'oratorios et opéras composés entre le XVII^e et le XIX^e siècle comme par exemple : Antonio Vivaldi, *Juditha triumphans*, 1716 ; Wolfgang Amadeus Mozart, *La Betulia liberata*, 1771 ; Salieri, *Giuditta*, 1820. Voir *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Les Éditions du Rocher, 1988, p. 888.

et littéraires³⁸, Judith est représentée pendant longtemps comme une figure positive, une héroïne admirée pour avoir su déployer une grande séduction tout en gardant sa pureté et pour avoir donné toute sa confiance en Dieu sans se soucier des reproches que la morale de son temps avancerait contre sa témérité. Qu'elle représente l'Église militante, l'épouse du Christ en lutte contre le paganisme, la doctrine luthérienne du salut par la grâce seule ou la victoire de la foi sur le doute, Judith a souvent été associée à des valeurs positives liées au courage, au patriotisme et à la foi.

Par ailleurs, comme Salomé, cette femme sublime est aussi effrayante puisqu'elle a été capable d'un geste impitoyable. Ainsi, à l'époque de la révolution industrielle, du début de l'émancipation féminine et de la crainte de la diffusion de la grande vérole, qui influencent la perception de la femme dans l'art et dans la littérature fin-de-siècle — pour résumer en peu de mots ce qui est au cœur du travail de Bram Dijkstra³⁹ — Judith commence à être perçue non seulement comme une figure de femme forte mais aussi et surtout comme une castratrice.

Heinrich Heine, en commentant le tableau d'Horace Vernet de 1829 dans un article écrit pour la *Gazette d'Augsbourg (Allgemeine Zeitung)*⁴⁰, interprète le geste de la pure et vierge Judith comme une vengeance pour avoir été violée. En 1841, Friedrich Hebbel invente une Judith veuve sans avoir consommé le mariage et tentée par l'amour d'Holopherne, le seul homme qui lui apparaisse digne d'elle, mais qu'elle se résout à tuer, moins pour sauver son peuple que parce qu'il l'a offensée. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, l'épisode de Judith est évoqué allusivement par Flaubert dans la scène de *Salammbô* sous la tente de Mâtho mais les ouvrages explicitement inspirés par la figure de Judith sont rares. Il existe un poème⁴¹ signé Jean Bertheroy, pseudonyme de Berthe-Corinne Le Barillier, paru dans la *Revue des deux mondes* en 1890. Il s'agit d'un

³⁸ Judith apparaît entre le X^e et le XVI^e siècles dans plusieurs poèmes anonymes allemands et anglais (voir *Ibid.*), elle est citée par Dante, *La Divina Commedia* (Purg. XII) ; Pétrarque, *Triomphe de l'amour* ; Chaucer, *Canterbury Tales* ; par des auteurs inscrits dans la Réforme comme Joachim Greff (1536), Sixt Birck (vers 1536) et Salluste du Bartas (1574) ; entre le XVII^e et le XVIII^e siècle, Judith apparaît dans des tragédies de collège et spectacles de marionnettes (voir *Ibid.*) en plus des oratorios et opéras déjà cités. Aux XIX^e et XX^e siècles, jusqu'à la fin de la période abordée par notre étude, nous rappelons trois ouvrages théâtraux particulièrement significatives : Friedrich Hebbel, *Judith*, Hamburg, 1841 ; Johann Nestroy, *Judith und Holophernes*, Vienne, 1849 ; Georg Kaiser, *Die jüdische Witwe*, Berlin, 1911.

³⁹ Bram Dijkstra, *Les Idoles de la perversité*, *op. cit.*

⁴⁰ Voici un extrait de l'article de Heine cité par Jaynie Anderson : « Elle a déjà dégainé le cimeterre destiné à Holopherne endormi. Elle se tient là, charmante, émergeant à peine de la virginité, d'une pureté totale face à Dieu et néanmoins souillée par le monde, telle une hostie profanée [...] Dans ses yeux, notamment, brillent une cruauté candide et sa soif de vengeance ; car il lui faut également venger son corps violé par l'odieux païen [...] » dans Jaynie Anderson, *Judith*, traduit par Bernard Turle, Paris, Les Éditions du Regard, 1997, p. 84.

⁴¹ Jean Bertheroy, « Judith », *La Revue des Deux Mondes*, 15 janvier 1890, vol. 97, p. 463-465.

texte lyrique et orthodoxe jusqu'aux dernières strophes où Judith embrasse enfin la tête coupée d'Holopherne qui soudainement réveillée l'implore avant d'expirer. En littérature, entre 1870 et 1914 il n'y a que la pièce d'inspiration freudienne⁴² de Georg Kaiser qui reprend cet épisode de l'Ancien Testament. À Judith l'on finit par préférer largement Salomé. Nous savons, en effet, que la fin du XIX^e siècle est dominée par cette figure qui, d'une manière presque obsédante chez nombre d'auteurs, incarne les hantises à l'égard de la femme considérée généralement à cette époque comme un être cruel.

Ainsi, en 1877, Théodore de Banville substitue aux vers 531-540 des « Baisers de pierre », qui dans la première édition de 1842 évoquaient la figure de Judith, d'autres vers faisant allusion à Hérodiade. Un article de Jean Lorrain paru le 11 février 1896 dans *Le Journal*, « Salomé et ses poètes⁴³ », suggère implicitement ce qui expliquerait cette substitution. La prédilection des artistes pour Salomé dans des œuvres d'art du XVI^e siècle illustrant une ou deux⁴⁴ femmes, dans le moment suivant le crime, se fonde dans cet article sur des présupposés absolument arbitraires :

Les tableaux des Luini et des Vinci offrent des mystérieuses Hérodiades à l'énigmatique sourire aminci et sinueux, à la lourde paupière à peine soulevée sur une prunelle luisante ; nous retrouvons des Salomé porteuses de chefs décapités sous les clairs esclaffions et les corsages à manches tailladées des électriciens de Manuel Deutsch et des Cranach.

Parfois, le peintre buveur de bière hésite et, le cerveau alourdi, baptise du nom de Judith la princesse orientale en béguin de brocart orné de perles : mais les chaînons ciselés, les colliers de vieil or bossués de saphirs et de gemmes verdâtres, la fierté du cou frêle et délicat, la blancheur des doigts surchargés d'anneaux de verre de Venise, tout dénonce dans la Judith allemande la belle fille du duc Hérode :

et la façon dont cette étroite main diaphane agace les [?] de l'Holopherne égorgé, est royalement révélatrice : ce sont là jeux de princesse.

⁴² Dans cet ouvrage Judith cherche à séduire le roi efféminé Nabuchodonosor en décapitant Holopherne mais le roi affolé prend la fuite et abandonne Judith au vide de sa vie.

⁴³ Jean Lorrain, « Salomé et ses poètes », 1896, annexe p. 66.

⁴⁴ La deuxième femme peut d'ailleurs être autant Hérodiade que la servante qui accompagne Judith dans sa mission.



Lucas Cranach l'Ancien, *Judith avec la tête d'Holopherne*, env. 1525-1530, huile sur bois, 87 x 54 cm, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Alte Meister, Cassel.

Il est difficile d'établir à quel ouvrage de Lucas Cranach l'Ancien⁴⁵ songe Lorrain. Ce qu'il nous importe de souligner, en revanche, c'est qu'il n'appuie pas son argumentation sur le fait que la jeune femme tienne dans les mains un plat au lieu d'une épée — ce qui d'ailleurs, n'est pas toujours le cas — ou qu'elle pose la tête dans ce fameux ostensorio métallique au lieu de la placer dans un sac. Les preuves que Lorrain apporte afin d'établir que cette femme est Salomé et non Judith n'ont rien de scientifique. Certes, la démarche de Lorrain ne peut être comparée à la démonstration d'Erwin Panofsky montrant dans son introduction aux *Essais d'iconologie* qu'un tableau de Francesco Maffei, artiste vénitien du XVII^e siècle, que l'on a longtemps cru représenter

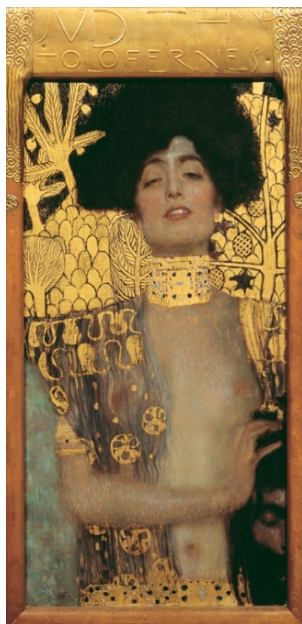
Salomé, présente en fait l'image de Judith⁴⁶. Au contraire, nous jugeons utile d'observer qu'une personnalité représentative de l'esprit de son époque comme le fut Lorrain veut absolument voir Salomé dans la figure de la noble femme allemande peinte par Cranach dans plusieurs de ses tableaux et qui symboliserait la figure biblique par plusieurs détails : ses riches bijoux, son fier port de tête et sa carnation blanche.

Dès lors, nous pensons qu'à l'époque de Lorrain, la figure de Salomé est favorisée par le fait qu'elle est liée à Jean Baptiste, figure bien plus positive qu'Holopherne. En effet, si ce personnage perd progressivement au XIX^e siècle son sens strictement religieux qui en fait le saint martyr précurseur de Jésus Christ, pour être investi dans les arts d'autres connotations — comme par exemple celle qui l'associe à la figure du poète — il demeure dans la culture occidentale un héros et une victime innocente. Son meurtre suite aux caprices d'une femme est donc plus troublant que l'homicide de l'ennemi envahisseur qu'est Holopherne. L'homicide insensé d'un homme sans défense répond mieux à la perception angoissée du sexe féminin qui caractérise l'époque décadente.

⁴⁵ Lucas Cranach l'Ancien a réalisé de nombreux ouvrages représentant Judith ou Salomé. Nous pensons que Jean Lorrain se réfère dans cet article à *Judith avec la tête d'Holopherne*, vers 1525-1530, huile sur bois, 87 x 54 cm, Cassel, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Alte Meister.

⁴⁶ Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* [1939], traduit par Claude Herbette, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1979, p. 26-28.

Un tournant significatif concernant la perception de la figure de Salomé dans l'art, mais aussi dans la littérature, s'opère avec l'œuvre de Klimt. À Vienne, dans les années où Schnitzler, Freud, Klimt, Strauss et Malher se croisent et explorent, par le truchement de la biologie, de la psychanalyse ou de l'art, les dynamiques du désir, alors que « l'intelligentsia exprime les tensions d'une société déchirée [...] [et] les jeunes artistes font "Sécession" et produisent des œuvres qui traduisent dans la liberté formelle les acquis de la biologie et de la psychologie⁴⁷ », Gustav Klimt (1862-1918) réalise deux tableaux sur lesquels nous souhaitons porter notre attention. Il s'agit de deux œuvres peintes à huit ans de distance : *Judith I* et *Judith II ou Salomé*.



Gustav Klimt, *Judith I*, 1901, huile sur toile, 84 x 42 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Vienne.



Gustav Klimt, *Judith II ou Salomé*, 1909, huile sur toile, 178 x 46 cm, Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venise.

⁴⁷ Christian Loubet, *Femme « cent têtes ». Fantômes de femmes au miroir de la peinture de Botticelli à Rubens, de Moreau à Klimt, de Delvaux à Balthus*, Nice, L'Épiscopo, coll. « Essai sur l'histoire des représentations », 2010, p. 26.

Il s'agit de deux représentations puissantes et troublantes de la sexualité féminine perçue comme redoutable. Dans le chapitre consacré à Klimt dans son étude sur la Vienne fin-de-siècle⁴⁸, Carl E. Schorske compare la vie personnelle et professionnelle de Klimt à celle de Freud. Malgré l'évidente différence des domaines d'investigation, il y a en effet, chez le psychanalyste comme chez le peintre, la quête d'une exploration de l'univers de l'intériorité qui viendrait se substituer à une conception substantialiste de la réalité. À partir de 1898, Klimt se penche sur la femme perçue comme une créature sensuelle et dangereuse, pour essayer d'en pénétrer l'essence. Les deux *Judith* de Klimt, bien que chronologiquement distantes, comme d'autres portraits féminins de ce peintre, témoignent d'une exploration de l'érotisme éloignée de toute visée moralisatrice, évoquant en revanche les hantises de la nouvelle génération devant le thème de la castration.

Klimt peint le type de la femme viennoise qui lui est contemporaine, comme le suggèrent les bijoux et les coiffures⁴⁹ des femmes de ces deux variantes de *Judith*. Gilles Néret rapporte que la journaliste et critique d'art autrichienne Bertha Zuckerkandl — qui tenait un salon littéraire — avait observé que « Klimt avait créé avec la Viennoise un type idéal : la femme moderne d'une sveltesse d'éphèbe — il peignait des créatures d'un charme énigmatique — on ne connaissait pas encore le mot *vamp* mais Klimt a créé le type d'une Greta Garbo, d'une Marlene Dietrich longtemps avant qu'il n'existât en réalité⁵⁰ ». Si cette analyse nous paraît pertinente, il est nécessaire de souligner la prise de distance de Klimt par rapport à cette perception angoissée du féminin. En effet, quand, après 1902, il se tourna vers Byzance, ce peintre était à la recherche de « formes atténuant l'impétuosité d'un Éros dispensateur de douleur et de félicité⁵¹ » de sorte que son parcours personnel l'amena à passer « de la nature à la stylisation, de l'expression directe d'une expérience physique et psychologique au symbolisme formaliste⁵² ». Ces deux images unissent le côté purement décoratif — reprenant le style que Klimt avait découvert à San Vitale et à Ravenne — à la figuration contrastante des visages dont les

⁴⁸ Carl E. Schorske, *Vienne, fin de siècle, op. cit.*

⁴⁹ Le collier de chien que porte la femme dans *Judith I*, correspond par exemple à la mode de l'époque, comme l'attestent des photographies de la compagne de Klimt, Emilie Flöge, montrant une femme coiffée comme Judith. Voir Paul Asenbaum, Wolfgang Kos, Eva-Maria Orosz et Wien Museum Karlplatz (dir.), *Glanzstücke, Emilie Flöge und der Schmuck der Wiener Werkstätte*, Stuttgart, Arnoldsche, coll. « Sonderausstellung des Wien Museums », 2008.

⁵⁰ Cit. dans Gilles Néret, *Gustav Klimt, 1862-1918. Le monde comme une forme féminine*, Cologne, Paris, Taschen, 2011, p. 33.

⁵¹ Carl E. Schorske, *Vienne, fin de siècle, op. cit.*, p. 255.

⁵² *Ibid.*, p. 255.

yeux mi-clos et les lèvres entrouvertes expriment un ravissement voluptueux d'ordre physique. Dans les milieux viennois de ces années-là, l'association de la mort et de la sexualité n'apparaît pas uniquement dans l'œuvre de Klimt, mais aussi chez Freud ou Strauss, mais le fait d'insister, à deux reprises, sur le thème de Judith, pour offrir un exemple symboliste de l'homme puni par la femme, apparaît comme un choix singulier alors que dans toute l'Europe on préfère la figure de Salomé. Klimt choisit l'héroïne dévote, la courageuse veuve de l'Ancien Testament qui n'a fait qu'accomplir la volonté de Dieu pour proposer une image de la femme fatale et luxurieuse. Selon Gilles Néret, la riche bourgeoisie juive de Vienne fut choquée et « c'est pourquoi dans les catalogues et les articles de revues, de pieuses mains s'obstinèrent à répertorier les "Judith" en les baptisant "Salomé"⁵³ ». En effet, les raisons pour lesquelles Klimt aurait choisi la femme castratrice mais vertueuse au lieu de la femme à la vie incontestablement dissolue ne sont pas claires. Klimt ne pouvait pas avoir été influencé par le commentaire portant sur la Judith de Hebbel que Freud introduit dans *Le Tabou de la virginité*⁵⁴, paru l'année de la mort du peintre. Ce qui nous semble intéressant de retenir ici, c'est la confusion consécutive à la deuxième création de 1909, dans la mesure où les figures de Judith et de Salomé, nettement distinguées par la morale commune, ne l'étaient pas par Klimt, qui relia ces deux noms par la conjonction de coordination « ou ». Carl E. Schorske affirme qu'il serait fautif d'interpréter le repli psychologique et le retrait hors de la société caractérisant la dernière dizaine d'années de la carrière de Klimt à un déclin de son art. Au contraire, « sa nouvelle peinture de portraits dégagea avec encore plus d'éclat qu'auparavant deux traits essentiels : l'abstraction et le symbolisme. La première libérait les émotions d'une expression concrète réaliste, remplacée par un univers formel spécifique, environnement heuristique idéaliste. Puis, à l'intérieur de ces constructions plus vastes, tectoniques, rigides, les petites particules chatoyantes assumaient aussi bien une fonction symbolique qu'ornementale⁵⁵ ». Judith, remplacée

⁵³ Gilles Néret, *Gustav Klimt, 1862-1918, op. cit.*, p. 33-34.

⁵⁴ « Le tabou de la virginité ainsi qu'une partie de sa motivation a trouvé sa plus puissante description dans une figure dramatique comme la Judith de la tragédie de Hebbel, *Judith et Holopherne*. [...] Nous savons bien que la décapitation est le substitut symbolique de la castration ; ainsi Judith est la femme qui châtra l'homme qui l'a déflorée, comme le voulait aussi le rêve de la jeune mariée que j'ai exposé. C'est intentionnellement que Hebbel a sexualisé le récit apocryphe de l'Ancien Testament, car dans le texte biblique Judith peut se glorifier de n'avoir pas été souillée et il n'est pas fait allusion à sa sinistre nuit de noces. Grâce à sa fine sensibilité de poète sans doute il a ressenti le très vieux motif qui sous-tendait le récit tendancieux et n'a fait que restituer au sujet son ancien contenu » dans Sigmund Freud, « Le Tabou de la virginité [1918] », dans *La Vie sexuelle*, Paris, Presses universitaires de France, 1969, p. 78-79.

⁵⁵ Carl E. Schorske, *Vienne, fin de siècle, op. cit.*, p. 259.

arbitrairement dans la peinture de Klimt par Salomé, plus à la mode, montre la métamorphose de cette dernière qui devient une figure abstraite et symbolique, éloignée de toute signification conventionnelle et n'appartenant qu'à l'univers de l'art.

L'œuvre d'un autre artiste nous intéresse en ce sens : il s'agit de celle du peintre français Gustav-Adolf Mossa (1883-1971), auquel conviennent parfaitement (comme ils correspondaient à l'œuvre de Gustave Moreau), les mots par lesquels Huysmans décrit l'attachement morbide de des Esseintes à la figure de Salomé⁵⁶. Mossa n'est pas le seul peintre à avoir fait de Salomé un objet privilégié de ses œuvres. Nous avons toutefois recensé⁵⁷ dans sa production vingt-quatre illustrations, dont trois huiles⁵⁸, dix-sept aquarelles⁵⁹, deux estampes⁶⁰, deux dessins⁶¹ et un char carnavalesque⁶² ayant pour sujet Salomé. À celles-ci nous pouvons ajouter les œuvres représentant Judith⁶³. Les deux figures se superposent parfois, comme dans cette aquarelle qui a pour titre *Judith* et date de 1904 qui ressemble manifestement à l'aquarelle de 1906 représentant Salomé.

⁵⁶ « Ce type de la Salomé si hantant pour les artistes et pour les poètes, obsédait, depuis des années, des Esseintes [...] », Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, texte établi, présenté et annoté par Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 143.

⁵⁷ Voir Association Symbolique Mossa, *Gustav Adolf Mossa*, Catalogue raisonné des œuvres symbolistes, Paris, Nice, Somogy Association Symbolique Mossa, 2010.

⁵⁸ *Salomé ou Prologue du christianisme*, 1901, huile, 241 x 140 cm, Musée des Beaux-Arts, Nice ; *Salomé la rousse dansant devant Hérode*, 1902, huile, 83 x 142 cm, coll. part. ; *Encor Salomé*, 1905, huile, 72 x 60 cm, Musée des Beaux-Arts, Nice.

⁵⁹ *Salomé* (La Ballerine, Le Conseil, L'Ironie de Salomé, Le Fruit de chair, Le Goût du sang, La Trace, Les Mains coupées, Le Supplice), ensemble de huit aquarelles, soit coll. part. soit musée des Beaux-Arts, Nice ; *Hérodias dixit*, 1906, aquarelle, mine de plomb et encre sur papier blanc, 58 x 45 cm, coll. part. ; *Hérodias morte*, 1906, aquarelle, mine de plomb, encre et gouache sur papier blanc, 39 x 61 cm, coll. part. ; *Salomé*, 1906, aquarelle, mine de plomb et encre sur papier blanc, 50 x 37 cm, musée des Beaux-Arts, Nice ; *Salomé*, 1907, mine de plomb et encre sur carton fort, 50 x 25 cm, coll. part. ; *Salomé* (triptyque), 1907, aquarelle, mine de plomb, encre et gouache sur papier blanc, 46 x 65 cm, coll. part. ; *Salomé*, 1908, aquarelle, mine de plomb, encre et gouache sur papier blanc, 48 x 24 cm, musée des Beaux-Arts, Nice ; *Salomé recevant la tête de Jean*, 1906, mine de plomb et encre sur papier blanc, 29 x 48 cm, coll. part.

⁶⁰ *Salomé*, vers 1908, lithographie, 400 x 470, coll. part. ; *Salomé*, vers 1908, lithographie, 450 x 330, coll. part.

⁶¹ *Nature morte au chef de saint Jean-Baptiste*, vers 1901, dessin à la mine de plomb sur papier blanc, coll. part. ; *Salomé*, 1907, aquarelle et lavis d'encre sur papier, 280 x 100 mm, coll. part.

⁶² Gustav Adolf Mossa, *Variation sur Salomé*, 1912, dans *Ibid.*, p. 480-81.

⁶³ *Judith*, 1906, huile sur toile, 72 x 60 cm, coll. part. ; *Judith*, 1904, aquarelle, mine de plomb et ancre sur papier blanc, 500 x 390 mm, coll. part. ; *Judith et Holopherne*, 1904, mine de plomb et dorure sur carton grège, 320 x 500 mm, musée des Beaux-Arts, Nice.



Judith, 1904, aquarelle, mine de plomb et ancre sur papier blanc, 50 x 39 cm, coll. part.



Salomé, 1906, aquarelle, mine de plomb et encre sur papier blanc, 50 x 37 cm, musée des Beaux-Arts, Nice.

Si la princesse de Judée est une figure centrale du symbolisme mossaien, Mossa bâtit un monde nouveau autour de cette figure féminine, dans une perspective comparable à celle de Klimt dans une certaine mesure. Or, le rapprochement entre les deux figures bibliques dans la peinture de Mossa et le lien de ce peintre avec ses prédécesseurs évoquent le rapport aux sources qui caractérise l'écriture de Jules Laforgue⁶⁴.

En ce qui concerne Judith, il est intéressant d'observer que si « la morale hébraïque et le respect de la loi divine sont oubliés pour une lecture purement pulsionnelle de l'événement⁶⁵ », le texte biblique est partiellement respecté : il est en effet repris et tout à fait réinterprété⁶⁶. D'ailleurs, il y a aussi d'autres aspects qui participent à rendre dérisoires, voire carnavalesques, les représentations des deux femmes. Mossa déforme complètement les récits à l'origine des deux œuvres que nous comparons et insère des éléments renvoyant au japonisme à la mode dans le dernier quart du XIX^e siècle. Mossa a représenté à maintes reprises Salomé et Judith en faisant référence à chaque fois aux passages bibliques de façon biaisée. Les deux jeunes

⁶⁴ Cette comparaison est suggérée anonymement dans le commentaire à l'huile *Encor Salomé* (1905) : le constat de la reprise de la part de Mossa d'au moins cinq des six sujets des *Moralités Légendaires* (Hamlet, Salomé, Lohengrin, Pan, Persée et Andromède) suggère au commentateur l'hypothèse d'un regard du peintre sur ce recueil. Voir Association Symbolique Mossa, *Gustav Adolf Mossa, op. cit.*, p. 42.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 107.

⁶⁶ Voir Jdt. XIII, 9-9 : « Peu après elle sortit et donna la tête d'Holopherne à sa servante, qui la mit dans la besace à vivres, et toutes deux sortirent du camp comme elles avaient coutume de le faire pour aller prier », dans *La Bible de Jérusalem*, traduit par École biblique et archéologique française, Paris, Les Éditions du Cerf, 1998.

femmes portent dans leurs sacs chacune sa tête coupée : l'une suivie par sa servante dans la traditionnelle position penchée que l'on observe dans la plupart des tableaux réalisés aux XVI^e et XVII^e siècles ; l'autre, sous le regard d'une marchande de pastèques, porte la tête de Jean Baptiste avec des poissons et une langouste tandis que son petit chien tient dans sa bouche, enveloppée dans un journal, la main en geste de bénédiction du prophète. Dès lors, la Salomé de la seconde aquarelle semble parodier Judith de deux façons : elle reprend la scène durant laquelle Judith emmène avec elle la tête d'Holopherne à Béthulie⁶⁷ et la scène antérieure où Judith se rend dans le camp ennemi soigneusement parée et avec des provisions⁶⁸. De plus, le Jean Baptiste de Mossa se confond avec la figure d'Holopherne mais aussi avec le saint Jean « folliculaire déclassé⁶⁹ » de Laforgue. Comme Laforgue, Mossa, propose une lecture de ces deux épisodes bibliques où une femme coupe ou fait couper la tête d'un homme, en additionnant plusieurs références hétérogènes, parfois indéchiffrables — comme cela nous semble être le cas avec l'édifice surplombé par une coupole qui ressemble à une tête casquée dans *Salomé* (1906) —, plus ou moins anciennes, littéraires ou mythico-religieuses. Les éléments de la culture occidentale se trouvent ainsi détournés et réinterprétés de manière fragmentée, et aussi déformés et ridiculisés. Mossa, comme Laforgue, démultiplie les interprétations et surcharge le sens. Anne-Marie Clais et Sylvie Lafon ont observé que les références littéraires de la peinture de Mossa sont fréquentes et souvent implicites de sorte que « le tableau finit par renoncer à faire l'aveu de sa référence, parvenant ainsi à son appropriation achevée⁷⁰ ». Ainsi, la peinture de Mossa est symboliste dans le sens où elle opère « une “déréalité de l'image” : sa peinture n'est que l'utilisation paradoxale d'un matériel figuratif, la fidélité non plus tant au réel qu'à des archétypes⁷¹ ».

⁶⁷ Voir note 55.

⁶⁸ Voir Jdt. X, 4-6 : « Elle chaussa ses sandales, mit ses colliers, ses anneaux, ses bagues, ses pendants d'oreilles, tous ses bijoux, elle se fit aussi belle que possible pour séduire les regards de tous les hommes qui la verraient. Puis elle donna à sa servante une outre de vin et une cruche d'huile, remplit une besace de galettes de farine d'orge, de gâteaux, de fruits secs et de pains purs, et lui remit toutes ces provisions empaquetées. Elles sortirent alors dans la direction de la porte de Béthulie », dans *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*

⁶⁹ Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par Maryke de Courten, Jean-Louis Debauve, Pierre-Olivier Walzer, avec la collaboration de David Arkell, t. II, *op. cit.*, p. 440.

⁷⁰ Anne-Marie Clais et Sylvie Lafon, « La Peinture « littéraire » de Gustav Adolf Mossa », dans *Gustav Adolf Mossa. L'œuvre symboliste : 1903-1918*, Paris, Éditions Paris-musées, 1992, p. 55.

⁷¹ *Ibid.*, p. 56.

Orphée et les Ménades

Comme Salomé a été parfois associée à la figure de Judith, Jean Baptiste a également été rapproché d'une figure, cette fois provenant de la mythologie grecque : celle d'Orphée.

Rapsode capable d'enchanter autant les êtres inanimés et les bêtes sauvages que le maître des Enfers, guide des Argonautes et amoureux de sa lyre comme il le fut d'Eurydice, qu'il perdra à jamais pour une erreur anodine⁷², Orphée, à l'origine des mystères qui portent son nom, est sans doute l'un des personnages mythologiques les plus proches de la condition humaine, marqué autant par la fragilité que par le désir.

Si « le mythe d'Orphée n'a pas été sans exercer une influence certaine sur la formation du christianisme primitif et [s']il est attesté dans l'iconographie chrétienne⁷³ », G. Durand a souligné le lien entre la figure de ce héros grec et celle du Christ⁷⁴. Les nombreuses variantes et réadaptations du mythe, en effet, insistent toujours sur trois thèmes — pour le dire rapidement, celui de l'initiation qui s'accompagne d'épreuves à surmonter mais aussi à faire surmonter, du *nostos* (la nostalgie, le retour) et, enfin, la musique⁷⁵ — qui permettent d'associer Orphée à la figure de Dionysos mais aussi à celle du Christ. En effet, G. Durand affirme⁷⁶ que le Christ serait plus orphique qu'Orphée⁷⁷ : le christianisme est en effet, comme le soutient G. Durand dans sa leçon de mythanalyse, foncièrement initiatique ; la passion fait du Christ un « *pastor et agnus*⁷⁸ », comme l'est Orphée ; toute la « *red-emption*⁷⁹ » chrétienne se rattache au

⁷² Cela, évidemment, si l'on se tient au récit en tant que tel. En fait, la mythologie comparée montre, dans la seconde partie du XIX^e siècle, qu'Orphée est lui aussi, comme tous les héros mythiques, une figure solaire : il descend dans l'obscurité des Enfers comme le soleil disparaît pendant la nuit, pour en ressortir avec sa bien-aimée Eurydice, comme une incarnation de l'aurore. L'erreur d'Orphée ne serait donc qu'une métaphore pour raconter la nécessité physique de la disparition de l'aurore au moment où le soleil se lève. Dans ce chapitre cependant nous abordons la confusion entre la figure du prophète chrétien et celle d'Orphée chez des auteurs qui font moins preuve de savoir érudit que d'une inscription dans la tradition faisant d'Orphée une figure centrale de la culture occidentale.

⁷³ Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, 14^e éd., Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 332.

⁷⁴ Gilbert Durand, « Les Nostalgies d'Orphée. Petite leçon de mythanalyse », *Religiologiques*, printemps 1997, n^o 15.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Ce qui est validé par « corpus idéologique et symbolique, accrédité par Euripide et Aristophane, répercuté par la philosophie pythagoricienne et structurant une grande partie de l'œuvre de Platon », dans *Ibid.*

⁷⁷ « puisque ce n'est pas le nom propre qui importe mais l'agir (« exprimé par le verbe »), et nous connaissons mieux les actes du Christ », dans *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

thème du retour ; enfin, la musique occupe indéniablement une place de premier plan dans le christianisme (même si, selon nous, elle est plus présente dans la liturgie catholique que liée à la figure du Christ). Il nous semble que, sans mettre en question ces thèmes centraux du mythe d'Orphée, à l'exception de la musique, cette figure liée à une constellation complexe doit être également associée à la figure de Jean Baptiste. Si le mythe d'Orphée est, parmi les mythes helléniques, l'un des mythes les plus chargés de symbolisme d'un riche syncrétisme dans la culture occidentale, nous l'abordons ici dans ses manifestations fin-de-siècle. Cela nous oblige à tenir compte du fait incontestable que les réécritures mythiques sont toujours affectées et remotivées par l'horizon d'attente de l'époque dans laquelle elles prospèrent⁸⁰. Morgane Leray constate que « les dernières décennies du XIX^e siècle furent comme hantées par l'aspect le plus violent du mythe : la décollation d'Orphée⁸¹ ». Ainsi, alors que G. Durand a réduit à la musique le motif directeur du mythe d'Orphée, celui que « répètent *toutes* les aventures d'Orphée et de ses synonymes⁸² », nous entendons en revanche examiner un rapprochement qui caractérise la fin du XIX^e siècle : celui confondant la figure du héros grec à celle du précurseur de la figure christique : Jean Baptiste.

Orphée — dont la musique et la poésie apaisaient les bêtes sauvages et les monstres et qui ajouta deux cordes à la lyre traditionnelle qui en comptait sept, en hommage aux neuf muses, raison pour laquelle il est retenu comme l'inventeur de la cithare⁸³ — est en premier lieu la figure emblématique de l'artiste. Si l'on insiste souvent à la fin du siècle sur la mort d'Orphée, cela est dû encore à la perception angoissée et inquiète de l'art qui caractérise cette époque. Rappelons que le Jean Baptiste moderne est, comme nous l'avons démontré, une figure de la finitude humaine et de l'artiste impuissant dans sa recherche de l'Absolu.

⁸⁰ « [...] chacune des séquences qui sont souvent des « leçons » d'époques très différentes, enrichit en quelque sorte le mythe quelquefois jusqu'à des surcharges mythémiques qui le font "changer" de sens... Tout l'art du mythicien consiste d'abord à collectionner les leçons, à les épingler sur des fiches (Cl. Lévi-Strauss), à les comparer, puis à se demander ce qui dans telle circonstance d'époque et de culture fait "changer" ce mythe... », dans *Ibid.*

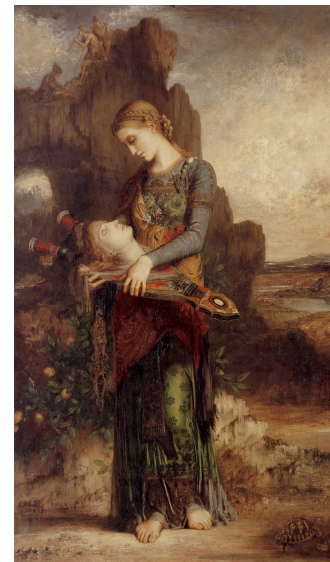
⁸¹ Morgane Leray, « L'Orphée fin-de-siècle : un chant du signe ? », *Inter-Lignes* : « Orphée entre soleil et ombre », Actes du colloque s'étant tenu le 16 et le 17 novembre 2007, mars 2008, p. 135.

⁸² Gilbert Durand, « Les Nostalgies d'Orphée. Petite leçon de mythanalyse », *op. cit.*

⁸³ Martine Clouzot, « Le Poète à la lyre, figure de la création poétique et musicale aux XIII^e et XIV^e siècles », dans Sophie Cassagnes-Brouquet (dir.), *Poètes et artistes. La figure du créateur en Europe au Moyen Âge et à la Renaissance*. Colloque international [16-18 septembre 2004], Limoges, Pulim, 2007, p. 151-168.

Parmi les récits circulant sur la mort d'Orphée, le plus connu⁸⁴ narre que les Ménades, blessées de le voir inconsolable et toujours fidèle à Eurydice après avoir perdu la possibilité de la revoir, se jetèrent sur lui pour le tuer et le mirent en lambeaux. Ainsi, la tête d'Orphée, accompagnée de sa lyre sombre dans le fleuve Hébrus pour atteindre ensuite les côtes de l'île de Lesbos, liée classiquement à la poésie. Sur cette île, un serpent voulut s'en prendre à la tête d'Orphée abandonnée sur le rivage étranger, mais Apollon survint en écartant le reptile prêt à mordre et en transformant sa gueule en pierre.

On racontait ensuite que la tête coupée d'Orphée, alors que ses membres furent enterrés au pied de l'Olympe par les Muses apeurées, continuait de temps en temps à chanter⁸⁵, comme si le fils de Calliope⁸⁶ avait en quelque sorte survécu par son chant. Il est utile de remarquer que la représentation de la tête orphique posée sur une lyre, exposée pour la première fois par Gustave Moreau au salon de 1866⁸⁷, est récurrente dans les œuvres de ce peintre⁸⁸ et d'Odilon Redon⁸⁹ et des allusions à la tête coupée d'Orphée se trouvent disséminées dans plusieurs tableaux de cette époque. Moreau fut autant obsédé par la



Gustave Moreau, *Jeune fille Thrace portant le tête d'Orphée*, 1865, huile sur toile, 99 x 155 cm, Musée d'Orsay, Paris.

⁸⁴ « Mort d'Orphée » dans *Les Métamorphoses* (11, 1-66), URL <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met11/Met11-001-193.htm>, page consultée le 15 janvier 2014.

⁸⁵ Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, op. cit., p. 333.

⁸⁶ « Le plus souvent, il passe pour le fils de Calliope, la plus haute en dignité des neuf Muses », dans *Ibid.*, p. 332.

⁸⁷ Gustave Moreau, *Jeune fille Thrace portant le tête d'Orphée*, 1865, huile sur toile, 99 x 155 cm, Musée d'Orsay, Paris.

⁸⁸ En particulier Gustave Moreau réalisa, jusque vers les années 1880, un certain nombre de répliques de la *Jeune fille Thrace portant le tête d'Orphée* (1865), l'une de ses œuvres les plus populaires, dans Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau. Monographie et nouveau catalogue de l'œuvre achevé*, Courbevoie, ACR Éditions, 1998, p. 139.

⁸⁹ Le catalogue raisonné de tous les ouvrages d'Odilon Redon enregistre douze ouvrages évoquant Orphée par leur titre. Parmi ceux-ci, dix représentent la tête coupée d'Orphée qui, dans deux ouvrages, flotte sur l'eau (*Tête d'Orphée flottant sur les eaux*, dit aussi *La Gloire noyée*, dit aussi *La Gloire tombée*, 1881, fusain, 41 x 34 cm, Otterlo, Kröller-Muller Museum ; *Tête d'Orphée*, dit aussi *Le Noyé*, 1887, fusain, 54 x 36,5 cm, Amsterdam, Rijksmuseum) et dans huit se trouve sur sa lyre (*Orphée*, 1881, fusain, 44,5 x 53,7 cm, New York, MoMA ; *Tête d'Orphée sur la lyre*, huile sur toile, 32,2 x 40,3 cm, Limoges, Musée Municipal de l'Évêché ; *Orphée*, pastel, 69 x 56 cm, Cleveland, The Cleveland Museum of Art ; *Orphée*, huile, 53 x 67,5 cm, coll. part. ; *La Mort d'Orphée*, huile sur bois, 29,5 x 76,7 cm, Cambridge [Massachusetts], Harvard University, Fogg Art Museum ; *Orphée aux enfers*, entre 1905 et 1910, huile sur toile, 50 x 73,5 cm, Gifu [Japon], The Museum of Fine ARTS ; *Tête d'Orphée*, huile sur carton, 25 x 24,8 cm, coll. part. ; *Orphée*, pastel, 59,5 x 46,8 cm, San Francisco, The Fine Arts Museum of San Francisco), dans Alec Wildenstein, *Odilon Redon*, op. cit.

figure d'Orphée que par celle de Salomé. En effet, « tout au long de sa carrière, le peintre va illustrer les destins de trois figures mythiques et légendaires de la poésie grecque : Sapho, Tyrtée et surtout Orphée auquel il finira par s'identifier⁹⁰ ». Dans la *Jeune fille Thrace portant la tête d'Orphée*, Moreau, tout en s'inspirant des *Métamorphoses* d'Ovide, garde une certaine liberté. En effet, on ne connaît pas l'identité précise de la jeune femme au centre du tableau, qui serait une fille thrace n'étant pas mentionnée dans les écritures du mythe et dont les pieds nus et les vêtements évoquent l'Orient et l'allure des Salomé peintes par Moreau, quoique ces dernières soient plus dénudées dans ses œuvres. La fille thrace porte dans ses mains la tête d'Orphée, posée sur sa lyre, et leurs paupières également baissées évoquent par contraste le regard que Salomé et le prophète décollé s'échangent dans *L'Apparition*. Au couple harmonieux formé par la tête d'Orphée et la jeune fille thrace au premier plan font écho sur les rochers, en haut à gauche du tableau, à l'arrière-plan, deux bergers, dont l'un d'entre eux joue de la flûte, et en bas à droite, au premier plan, deux tortues, l'une allant dans la direction opposée de l'autre, qui symbolisent Orphée et Eurydice, séparés à jamais alors que cet animal est le symbole de la longévité et de l'éternité liant les deux amants. Si la lyre, la flûte et les tortues⁹¹ incarnent la musique, la jeune fille représente la poésie, dont elle est la muse ; la musique et la poésie survivent ainsi à la mort de l'artiste. Par la suite, O. Redon, dans plusieurs œuvres, et Jean Delville avec *La mort d'Orphée*⁹², ont insisté non seulement sur la mort d'Orphée mais

surtout sur l'image de sa tête coupée posée sur sa lyre.

Si ces artistes ont retenu notamment la tête flottant sur la mythique cithare, il faut voir dans ces œuvres une nouvelle adaptation du thème de la tête coupée exhibée sur le plat, faisant écho aux représentations de nombreux artistes et écrivains de cette époque. Comme l'a écrit M. Leray, « la figure d'Orphée s'inscrit ainsi à la



Jean Delville, *La mort d'Orphée*, 1893, huile sur toile, 79,3 x 99,2 cm, coll. part.

⁹⁰ Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau, op. cit.*, p. 138.

⁹¹ La lyre d'Orphée fut fabriquée par Hermès, à partir d'une carapace de tortue, comme cela est narré dans les Hymnes homériques. Voir « IV. A Hermes » (24-25), dans Silvia Poli (dir.), *Inni omerici*, Turin, UTET, coll. « Classici greci », 2010, p. 195.

⁹² Jean Delville, *La mort d'Orphée*, 1893, huile sur toile, 79,3 x 99,2 cm, coll. part.



Émile Lévy, *Mort d'Orphée*, 1866, huile sur toile, 206 x 133 cm, Musée d'Orsay, Paris.

fin du XIX^e siècle dans un tissu de significations riche et dense. Au cœur d'influences esthétiques, spirituelles, philosophiques, creuset d'un métissage de figures mythiques — Jean-Baptiste, Narcisse —, support symbolique et symboliste, autobiographique et métapoétique⁹³ ». Comme Jean Baptiste, Orphée incarne les inquiétudes d'une époque de crise.

Par ailleurs, si Jean Baptiste est victime de Salomé, Orphée — que l'on imagine plutôt relié à la douce et belle dryade, la nymphe des arbres Eurydice, et non aux prises avec un serpent — est cependant lui aussi victime de la cruauté féminine, puisqu'il est tué par les Ménades ou Bacchantes, ou par des femmes thraces, sans qu'il y ait d'explications claires à ce crime⁹⁴. Le compte rendu du Salon de 1866 par Théophile Gautier paru dans *Le Moniteur universel* le 15 mai 1866 est révélateur à ce sujet. D'une part, Th. Gautier suggère, sans doute pour la première fois, en commentant la *Jeune fille thrace portant la tête d'Orphée* de Moreau un parallèle entre Jean Baptiste et Orphée⁹⁵ ; d'autre part, il s'attarde comme il ne le fait pour aucun autre détail sur les bacchantes peintes par Émile Lévy⁹⁶ dans son tableau exposé au même salon et illustrant lui aussi la mort d'Orphée. Par son commentaire de la *Mort d'Orphée* — dont nous rapportons en note un extrait consacré à la description des femmes folles s'acharnant sur Orphée désormais mort⁹⁷ — Th. Gautier fait de ces

⁹³ Morgane Leray, « L'Orphée fin-de-siècle : un chant du signe ? », *op. cit.*

⁹⁴ Voir Ovide, *Les Métamorphoses*, (11, 5) : « *E quibus una leues iactato crine per auras : "En", ait "en, hic est nostri contemptor !"* », URL. : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met11/Met11-001-193.htm>, page consultée le 15 janvier 2014. Par ailleurs, « la mort d'Orphée a donné lieu à un grand nombre de traditions. Le plus généralement, on raconte qu'il est mort tué par les femmes thraces. Mais les motifs pour lesquels il avait encouru leur haine varient [...] », dans Pierre Grimal, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, *op. cit.*, p. 333.

⁹⁵ « Sur la grande lyre aux cordes rouges repose la tête d'Orphée, comme celle de saint Jean-Baptiste sur son plat d'argent aux mains d'Hérodiade », dans Théophile Gautier, « Salon de 1866. MM. Émile Lévy, Gustave Moreau, Gérôme », *Le Moniteur universel*, 15 mars 1866, n° 135, p. 1-2.

⁹⁶ Émile Lévy, *Mort d'Orphée*, 1866, huile sur toile, 206 x 133 cm, Musée d'Orsay, Paris.

⁹⁷ « Dans le tableau de M. Émile Lévy, Orphée expirant est tombé à terre près d'une source où flottent de larges feuilles de nénufar, emblème de sa froideur et de son dédain pour le beau sexe depuis la mort de sa bien-aimée Eurydice. Sa lyre inutile gît après de lui, et autour du pâle mourant les bacchantes s'acharnent comme un essaim de guêpes irrités. L'une le flagelle de son thyrses flexible, l'autre le frappe d'une faucille, la troisième lui déchire la poitrine avec ses ongles : leur rage trop tôt satisfaite semble chercher une étincelle de vie pour en faire une souffrance dans ce corps inanimé. Une bacchante arrive suivie d'un léopard à l'allure oblique, flairant le meurtre avec volupté ; une autre, convulsive, en proie au dieu, secouant comme une crinière sa longue chevelure fauve, joue avec un serpent dont elle presse le col.

bacchantes des sœurs de l'Hérodiade-Salomé-*femme fatale* fin-de-siècle : des beautés modernes, en proie à des fureurs extrêmes, nourrissant une méchanceté froide, une cruauté réfléchie et une haine implacable, démoniaques et prostituées.

Trente ans plus tard, Lorrain s'attarde lui aussi, dans son article « Salomé et ses poètes⁹⁸ », sur ce double parallélisme rattachant Jean Baptiste à Orphée en même temps que Salomé aux Bacchantes :

La chose sanglante, la tête coupée du Précurseur, elle emplit, cette tête, de son terrifiant symbole l'antiquité biblique et l'antiquité grecque, car la tête de Jokannés sur le plat d'or de la princesse juive, c'est la tête d'Orphée aux doigts irrités des Bacchantes : tête de prophète, tête de poète, cerveaux lourds de conceptions et de pensées, l'un est le Précurseur d'un Dieu, l'autre est un demi-dieu, un rapsode, un aède : tous deux ont le souffle de l'au delà... et l'aède meurt victime des Bacchantes, ces démoniaques du rut et de la vigne dont les danses et les cris épouvantaient la Grèce au moment des vendanges. Le prophète est la rançon donnée par un roi débauché au caprice d'une prostituée enfant : et, mythe instructeur, ces terribles femelles, mauvaises au penseur, mauvaises au poète, mauvaises au prophète, ces tueuses d'hommes quasi dieux, buveuses des cervelles et de sang, la Salomé des Bacchantes, la tradition nous les montre les bras tordus dans un spasme, les hanches roulantes, la gorge cabrée presque offerte, le sourire aux lèvres et dans les yeux, dansant : ce sont des danseuses, elles dansent.

Outre qu'il associe Salomé aux Bacchantes, danseuses irritées comme la princesse juive, Lorrain s'attarde à maintes reprises dans son article sur « cette chose sanglante » qui peut être autant la tête tranchée de Jean Baptiste que celle d'Orphée et dont il met en relief toute la fascination qu'elle exerce sur les « poètes » :

Cette chose sanglante, ce chef décollé de saint Jean-Baptiste que M. Oscar Wilde fait caresser et longuement baiser par la Salomé de sa pièce, a de tout temps obsédé, déformé et transfiguré à la façon d'une gemme magique le rêve et la pensée de tous les sensitifs et de tous les intellectuels.

Hallucinée par l'ivresse, elle ne distingue qu'à travers une vapeur la scène terrible qui se passe près d'elle. Sur la pente de la montagne hérissée d'arbres, se déroule et s'étage la troupe des bacchantes, des ménades et des [mimallones]. Un torrent de femmes furieuses et folles descend le revers du coteau. Celle-ci porte entre ses bras une idole informe de quelque dieu de Samothrace ; celle-là, se renversant, souffle à pleines joues dans une longue trompette : d'autres agitent des crotales ou font ronfler sous leur pouce la peau d'onagre des tympanons. Toute cette guirlande de corps féminins se compose et se tresse avec un art remarquable. [...] Chez Émile Lévy, les types des formes sont sveltes, fins, élégants, un peu chétifs même comme la beauté moderne. Il y a du Primatice et du Jean Goujon dans ces bacchantes, élancées et minces, presque maigres. Le reflet du vin ne colore pas leurs joues, et de l'ivresse elle n'ont que la fureur nerveuse. Leurs têtes offrent un caractère de méchanceté froide, de cruauté réfléchie et de haine implacable qu'on eût en vain cherché dans les masques des anciennes bacchantes. Elles ont des regards vipérins, des crispations félines, des sourires démoniaques ; on dirait des femmes du monde qui se vengent d'un dédain ou d'une indiscretion. Ainsi ce vieux sujet se trouve renouvelé, et la vie actuelle palpite sous le déguisement antique », dans Théophile Gautier, « Salon de 1866. MM. Émile Lévy, Gustave Moreau, Gérôme », *op. cit.*, p. 1.

⁹⁸ Jean Lorrain, *Salomé et ses poètes*, 1896, annexe p. 66.

Ainsi, une multitude de têtes coupées hante à cette époque tant les tableaux de Moreau et de Redon que les œuvres de nombreux écrivains, rendant presque interchangeables les figures de Jean Baptiste et d'Orphée. De ces deux figures et des épisodes de leurs vies transmis et enrichis par l'imagination des peintres et des poètes au cours des siècles, on ne semble retenir que cet aspect angoissant. De nombreuses images étayaient une superposition de Jean Baptiste et d'Orphée décapités qui mettent en valeur le côté sacrificiel dans un syncrétisme auquel participe la perception de l'art, du sacré et de la sexualité. Il s'agit, en effet, d'un véritable phénomène qui se manifeste dans le monde de la fiction et qui nous apparaît comme autotélique dans le sens où il témoigne d'une crise qui se produit dans la société de l'époque. Or, ce phénomène, cette profusion inquiétante de références à des têtes coupées dans l'art et dans la littérature, se montre comme annonciateur d'une tendance nouvelle, dont, par exemple, l'Art nouveau est l'une des manifestations.

Au tournant du XX^e siècle quelque chose a changé. Tout semble se fusionner dans un désordre riche de contaminations et d'inversions parfois inattendues. Deux exemples, l'un offert par un artiste, Alfons Mucha, l'autre par un poète, Apollinaire — qui d'ailleurs a travaillé avec un illustrateur pour réaliser une œuvre qui a eu des échos dans le monde de la musique⁹⁹ — évoquent les mythes d'Orphée et de Salomé d'une manière nouvelle par rapport à celle que nous avons étudiée jusqu'alors.

En juillet 1897, un an après la parution de l'article de Lorrain qui parcourt les approches poétiques manifestant toutes une même hantise de la *femme fatale*, l'affichiste et peintre tchèque A. Mucha, l'un des initiateurs du style Art nouveau, est l'auteur d'une lithographie¹⁰⁰ proposant une image avant-gardiste de Salomé. Cette image fut exposée au Salon des Cents de 1897¹⁰¹. Cette *Salomé*¹⁰² bacchante joue d'un instrument évoquant la lyre d'Orphée. Les femmes séduisantes, douces et pleines de grâce, aux chevelures toujours flottantes et habillées d'étoffes souples, sont fort loin des

⁹⁹ Comme l'a souligné Willard Bohn, « Several composers have even set some of the poems to music » : une liste des artistes et des compositeurs qui ont été attirés par ce recueil d'Apollinaire, *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, apparaît dans Bulletin de l'Association internationale des Amis de Guillaume Apollinaire, « Petite bibliographie du *Bestiaire* », *Que Vlo-ve ?*, avril 1981, n° 28, p. 16-18.

¹⁰⁰ Cette lithographie en couleur avec rehauts dorés parut pour la première fois dans la deuxième parution de *L'Estampe moderne* en juin 1897 ; ensuite, dans *La Plume*, n° 200, 15 août 1897, p. 443 et dans *Brush and Pencil*, vol. 9, n° 3, décembre 1901, p. 160. Voir URL : <http://richet.christian.free.fr/estampe/estampe.html>, page consultée le 17 janvier 2014.

¹⁰¹ « Le Salon des Cent était organisé régulièrement dans les locaux de *La Plume*, un bimensuel littéraire et artistique qui consacrait des numéros spéciaux aux créateurs les plus prestigieux de l'époque », dans Arthur Ellridge, *Mucha. Le triomphe du modern style*, Paris, Terrail, 1992, p. 143.

¹⁰² Alfons Mucha, *Salomé*, 1897, lithographie, 41x 31 cm, coll. part.

créatures sataniques et perverses dans lesquelles se trouvaient généralement interprétées à la fin du siècle autant Hérodiade/Salomé que les bacchantes s'acharnant sur Orphée. La Salomé imaginée par cet artiste, plutôt graphiste que peintre, d'origine morave mais installé depuis 1888 à Paris, où il remporta ses plus grands succès, est un exemple unique dans son œuvre diversifiée¹⁰³. Ce pionnier de l'Art nouveau, « l'un des artistes les plus talentueux et brillants du tournant du siècle¹⁰⁴ », a inscrit Salomé dans son style dominé par le type stylisé de la femme belle et jeune, toujours associée à des fleurs et à des ornements, parfois à des arabesques. Ce qui nous intéresse chez cette Salomé diaphane, gitane byzantine, coiffée d'une tresse noire nouée à des anneaux, c'est qu'au

lieu de l'immanquable plat, elle tient dans ses mains un ancien instrument à cordes.



Alfons Mucha, *Salomé*, 1897, lithographie, 41 x 31 cm, coll. part.

Cette ménade dansant semble s'être approprié l'instrument du poète lyrique avec une légèreté qui touche à la fois la jeune fille illustrée et toute la démarche de cet artiste. Par ailleurs Mucha et cette Salomé que nous prenons comme un exemple de son style, incarnent toute une tendance artistique qui semble jouer, comme l'avait déjà fait A. Beardsley, avec les mythes de la tradition occidentale. Sur le plan littéraire, Apollinaire, l'écrivain protéiforme, déconcertant par la nouveauté de son œuvre difficilement

classable, moderne quoiqu'il ne renie pas le passé littéraire, est l'auteur d'un texte particulièrement obscur, *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*¹⁰⁵. Ce texte est considéré comme secondaire dans sa production, sans doute à cause de l'échec de la collaboration envisagée avec Picasso¹⁰⁶. Apollinaire publia d'abord dans *La Phalange* du 15 juin 1909

¹⁰³ Alfons Mucha réalisa aussi des célèbres affiches pour le théâtre et pour publiciser des produits commerciaux, des panneaux décoratifs, des dessins d'après lesquels le joaillier Georges Fouquet exécuta des bijoux outre que la décoration de la façade de sa boutique à Paris, considérée comme un exemple d'« œuvre d'art totale » et d'études d'objets utilitaires et ornementaux les plus divers ; il s'intéressa aussi à la sculpture, à la photographie. À la fin de sa vie, après être rentré dans son pays en 1910, il se consacra à la représentation de la mythologie slave. Voir Renate Ulmer, *Alfons Mucha*, Cologne, Taschen, 1994, p. 6-17.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 6.

¹⁰⁵ Guillaume Apollinaire, *Œuvres complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 15-48.

¹⁰⁶ Étienne-Alain Hubert, « Apollinaire », dans *Circonstances de la poésie : Reverdy, Apollinaire, surréalisme*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque du XX^e siècle », 2000, p. 260.

*La Marchande des quatre saisons ou le bestiaire mondain*¹⁰⁷, dix-huit des petits poèmes qui seront illustrés par Raoul Dufy et édités¹⁰⁸ en 1911 sous l'étrange titre évoquant Orphée. Étienne-Alain Hubert, tentant¹⁰⁹ de retracer la documentation cryptée dans ce recueil poétique illustré par Dufy, observe que si « dans *La Phalange*, la “Marchande” parlait¹¹⁰ ; dans le livre, c'est un Orphée devenu étrangement bateleur de foire qui prend sa place¹¹¹ ». Or, notre intention n'est pas de signaler que cet ouvrage interdisciplinaire et cet Orphée « bateleur » précèdent André Breton et les surréalistes¹¹². Ce qui nous intéresse ici est la figure hybride de Jean Baptiste/Orphée et nous n'étudions dans cette perspective qu'un des courts poèmes du recueil, composé comme tous les autres de quatrains d'octosyllabes : « La Sauterelle », car ce poème évoque explicitement Jean Baptiste. Chaque texte, souvent hermétique, doit être lu en tenant compte de la gravure qui l'accompagne. En effet, comme l'a souligné W. Bohn¹¹³, tout le recueil se caractérise par la complémentarité qui s'établit entre vers et images, qui contribuent à la signification du texte¹¹⁴. D'ailleurs, W. Bohn propose aussi de distinguer images verbales et images visuelles¹¹⁵.

¹⁰⁷ Guillaume Apollinaire, *La Marchande des quatre saisons ou le bestiaire mondain*, dans *La Phalange*, n° 24, 15 juin 1909, p. 1118-1122.

¹⁰⁸ L'édition originale du *Bestiaire*, par Deplanche, est un grand in-4°, 33 x 25 centimètres, non paginé (1f. blanc + 40 + 1f. blanc), tiré à 120 exemplaires. L'achevé d'imprimer est du 15 mars 1911.

¹⁰⁹ Il conclut pourtant cet article sur le *Bestiaire* par l'aveu : « Naïveté étudiée, érudition faussement ingénue : on ne sait comment qualifier ces qualités contradictoires que *Le Bestiaire* détient pour le bonheur du lecteur. Poète savant, Apollinaire nous fait en même temps rêver », dans Étienne-Alain Hubert, « Apollinaire », *op. cit.*, p. 263.

¹¹⁰ Suite à un hommage préliminaire à la « ligne » de Picasso : « ADMIREZ le pouvoir insigne / Et la noblesse de la ligne : / Elle est la voix / que la lumière fit entendre / Et dont parle Hermès Trismégiste et son Pimandre », dans Guillaume Apollinaire et Raoul Dufy, *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, Paris, Bibliothèque de l'image, 1997, première page [livre non paginé].

¹¹¹ Étienne-Alain Hubert, « Apollinaire », *op. cit.*, p. 264.

¹¹² Voir *Ibid.*, p. 267.

¹¹³ Willard Bohn, *Apollinaire on the Edge. Modern Art, Popular Culture, and the Avant-Garde*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux-titre », 2010, p. 16.

¹¹⁴ « the text and its corresponding woodcut function as a single unit — a fact that the poet and the painter exploit to great advantage. Unlike traditional illustrations, which simply accompany the words on the page, Dufy's pictures possess a critical function. Rejecting a purely passive role, they complement the verbal text and interpret it in a variety of ways. As such, they represent not only a brand new approach to the illustrated book but also a radically new view of the artist's mission », dans *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 17-43.

Voici ce poème illustré :

LA SAUTERELLE



Voici la fine sauterelle,
La nourriture de saint Jean.
Puissent mes vers être comme elle,
Le régal des meilleurs gens.

Si, d'une manière générale, dans *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, à la différence des bestiaires classiques, l'animal n'occupe pas la place centrale, remarquons que dans ces quatre vers la sauterelle est désignée avant tout comme la nourriture de Jean Baptiste, ce qui correspond aux textes évangéliques¹¹⁶. Par ailleurs, toujours dans les Évangiles, Salomé sauta (dansa) et plut au roi¹¹⁷. Or Apollinaire fait de la sauterelle une créature « fine ». Comme l'a souligné Marc Poupon dans un article¹¹⁸, « Apollinaire a trouvé un secours providentiel dans les théories de l'occultisme qui, à la fin du XIX^e siècle, met volontiers sur le même plan Hermès, Orphée et Jésus parmi les grands initiés d'une sorte de religion synchrétique¹¹⁹ ». Il nous semble qu'en donnant dans ces vers la parole au poète, qui représente peut-être aussi Orphée — alors que « dans le *Bestiaire*, cet emprunt aux idées du temps permet [...] de faire ressortir en Orphée la grandeur du personnage fondé en magie, en prophétie et en poésie auquel Apollinaire, les années passant, s'identifie toujours davantage¹²⁰ » — et en faisant de la sauterelle la nourriture du poète, il suggère aussi, dans cette optique synchrétique, son identification à

¹¹⁶ Voir Mc I, 6.

¹¹⁷ Mc vi, 22.

¹¹⁸ Marc Poupon, « Quelques énigmes du *Bestiaire* », *La Revue des lettres modernes. Guillaume Apollinaire*, 1966, n° 5, p. 85-96.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 95.

¹²⁰ *Ibid.*

Jean Baptiste. En effet, il s'agit pour Apollinaire moins de décrire un animal que de suggérer par une métaphore implicite et complexe que le poète se nourrit de Salomé.

Ainsi, si dans le *Bestiaire* les titres gardent un sens connotatif, ils occupent toujours une position précaire¹²¹. Dans le cas que nous abordons, Apollinaire transforme la sauterelle en un symbole polysémique. En revanche, si d'une façon générale Dufy illustre l'animal en restant fidèle aux bestiaires traditionnels, ses gravures ne sont pas non plus seulement descriptives : dans ce cas précis, la sauterelle à l'écart des maisons à l'arrière-plan, suggère sans doute l'isolement du poète/prophète.

En somme, un lien entre Orphée et Jean Baptiste non seulement existe mais se colore de nuances bigarrées dans le monde de la fiction.

...

L'époque durant laquelle se développe le mythe de Salomé relève du syncrétisme. Notre intention a été d'élargir notre réflexion sur la confusion autour des figures de Salomé et de Jean Baptiste pour en souligner la complexité symbolique. Nous n'avons examiné que quelques exemples afin de montrer un phénomène général de contamination entre des figures d'origine variée, véhiculant des significations semblables. Salomé et Jean Baptiste, enfermés dans le règne de la fiction, participent à une véritable carnavalisation et se trouvent transformés en des figures hybrides surchargées d'allusions. Si nous avons déjà effleuré des contaminations au cours de notre travail, le fait d'examiner avec plus d'attention la confusion de Salomé avec toutes les femmes mais aussi avec Judith ou avec les bacchantes harcelant Orphée, et celle de Jean Baptiste avec tous les hommes mais aussi avec Holopherne et Orphée, nous a permis de prendre la mesure d'un échange qui, en puisant dans la tradition occidentale de tous les temps, paraît riche de réinterprétations. Nous n'avons par ailleurs parcouru que quelques pistes et nous sommes loin d'avoir examiné d'une manière exhaustive toutes les variantes dans les adaptations de ce mythe proposant des superpositions. L'œuvre d'Adolf Vogeler, *Herodias, Historische Novelle aus der Zeit der Pariser Bluthochzeit*¹²², nous donnerait ainsi un excellent exemple de l'imagination créatrice dont Salomé et Jean Baptiste finissent par devenir l'objet. Cette œuvre, publiée en 1895,

¹²¹ Willard Bohn, *Apollinaire on the Edge, op. cit.*, p. 19.

¹²²¹²² Adolf Vogeler, *Herodias, Historische Novelle aus der Zeit der Pariser Bluthochzeit*, 1895, nous avons reporté un extrait de cette œuvre dans notre annexe, p. 213 sq.

se passe à Paris ; s'il ne s'agit pas à proprement parler d'une œuvre qui se rapproche de ce que la production française contemporaine propose de plus audacieux, on peut néanmoins ressentir dès la lecture des premières pages de ce récit une influence manifeste de l'écriture symboliste telle qu'elle est pratiquée en France et en Belgique en ces mêmes années. Les images poétiques et le rapport à la nature illustrent cette écriture qui valorise le déplacement et le sentiment qu'à tout élément correspond un monde enfoui, comme caché derrière les apparences :

Eine klare Augustnacht strahlte über dem Thale von Paris. In den grünen Wassern der Seine Spiegelte sich das Heer der glänzenden Sterne, das am Himmel aufgezogen war. Die Gottheit selbst schien den Bund zu segnen, zu dessen feier Katharina von Medici den Adel Frankreichs in seiner Blüthe um sich versammelt hatte, denn ein wollenloser Himmel bei Tage und Nacht verklärte die Feste, die sich endlos aneinander reihten und den Rittern beider Theile, die sich so ost im Felde gegenüber gestanden hatten, willkommenen Gelegenheit boten, ihre Kraft und ihre Waffenkunst jetzt in friedlichem Spiele gegen einander zu üben¹²³.

Toutefois, derrière ce monde des apparences, se jouent des intrigues qui trompent une vie de Cour fallacieusement calme. Nous est donné en effet à lire le récit de la vie de Gaspard II de Coligny, amiral protestant qui servit sous les cours de Henri II et de Charles IX, quand certains ont pu voir en Catherine de Médicis, ancienne régente, le commanditaire du crime. Au fur et à mesure que se jouent les luttes de pouvoir point la superposition de la figure du précurseur et de sa bourreau, jusqu'à apparaître littéralement. Au moment où survient le massacre de la Saint-Barthélémy, s'opère une identification littérale entre la vie à la Cour et l'histoire de Jean Baptiste quand Charles IX relit les passages sur le précurseur dans la Bible et les médite mystérieusement. Ce roman fait donc de la figure d'Hérodiade une métaphore — au point d'ailleurs de n'être jamais mentionnée, autrement que dans le titre même du roman — sans que l'histoire biblique n'apparaisse autrement qu'en toile de fond et comme intertexte donnée dès le début puis assourdie. Hérodiade apparaît clairement en filigrane derrière les traits de Catherine de Médicis, faisant de la reine-mère une femme manipulatrice et tueuse d'homme. De la même manière, il est intéressant de remarquer l'adaptation que propose Gottfried von Böhm dans sa tragédie *Herodias*, écrite et jouée en 1883 à Munich. Il s'agit là encore d'une transposition historique qui utilise le mythe de Salomé comme une métaphore pour décrire la vie sous le règne de Louis XV, en France et précisément en l'an 1757. Hérodiade n'est plus Catherine de Médicis mais

¹²³ Adolf Vogeler, *Herodias*, 1895, annexe p. 213.

Madame de Pompadour, faiseuse de rois au beau milieu de la Cour installée à Versailles. C'est une fois encore la dimension politique qui intéresse le dramaturge allemand, décontextualisant le mythe pour n'en retenir que la dimension intrigante et romanesque. En d'autres termes, la perspective morale et éthique, qui continue d'intéresser même les poètes tenant de l'art pour l'art voyant en cette posture une radicalité exemplaire, s'estompe au profit des jeux de pouvoir, de manipulation et de séduction que le mythe contient en creux. Nous donnons en annexe¹²⁴ les scènes les plus représentatives de ces huis-clos princiers dans lesquels l'autorité du Roi est sans cesse contestée et menacée.

Notons enfin que les interprètes prêtent également à ce personnage une dimension moins tragique, laissant apparaître une personnalité plus frivole et moins encline au pouvoir et à la domination ; de manière significative, on peut constater un glissement d'Hérodiade à Salomé, même s'il faut se garder de toute systématisation à cet égard tant ces deux figures sont appelées parfois à se confondre. Ainsi dans une



Strauss entre Salomé et Elektra

caricature de la fin du XIX^e siècle, *Strauss entre Salomé et Elektra*¹²⁵, le compositeur apparaît entouré par ses deux étoiles, vêtues davantage comme des actrices — pour ne pas dire des cocottes —, qu'à la manière de personnages historiques ou susceptibles d'avoir cotôyé le pouvoir. La jeune femme se tenant à sa droite est à l'évidence Salomé ; elle lui adresse un baiser courtoisement refusé par le compositeur.

Il est intéressant, à cette fin, de relire un autre extrait de l'article de Lorrain, « Salomé et ses poètes¹²⁶ », décrivant la légèreté qui peut être associée à la figure de la « danseuse », artiste plus que meurtrière

[...] tout le dix-huitième siècle se ruine aux pieds des filles d'Opéra ; c'est l'époque des triomphes de la Camargo et de Mlle Sallé, et de la fameuse Duthé, appréhendée en plein défilé de Long-champs dans un char à coquille rehaussé d'or moulu, et internée au fort Lévêque par ordre de M. Sertines, à cause de l'effréné scandale de son luxe, ils dansent enfin, ces éphèbes

¹²⁴ Adolf Vogeler, *Herodias*, 1895, annexe p. 213-215.

¹²⁵ Caricature © D.R dans Médiathèque, Cité de la Musique Paris, URL : <http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/mediacomposite/CMDP/CMDP000001000/01-2.htm>, page consultée le 27 décembre 2014.

¹²⁶ Jean Lorrain, « Salomé et ses poètes », 1896, annexe p. 66.

inquiétants de l'Orient que d'horribles légendes nous montrent dans le sérail avec des yeux mouillés de khol et des mains tachées du sang des favorites... et le charme, le pouvoir de la danseuse, l'attraction sur les sens et sur le cœur de l'homme de ce corps jeune et souple d'acrobate, rompu à toutes les fatigues et détenteur de toutes les vigueurs et de toutes les caresses au déduit, ce pouvoir et ce charme, Balzac, lui, les a si bien compris que ses dévorantes et cruelles courtisanes, ses Josépha, ses Carabine et ses Esther, néfastes aux barons du Tillet, Hulo et Nucingen, il les a faites sujets de la danse, rats d'Opéra, filles d'Opéra...

Même les danseuses et les chanteuses d'Opéra semblent participer à ce grand « cirque » érigé autour de Salomé.

Évoquons enfin un roman méconnu de l'auteur de littérature de jeunesse et militante anglaise Edith Nesbit. *Salome and the head*, paru en 1909 fait aussi de Salomé, dans ce roman fantastique ayant un esprit bien différent des pages de Lorrain, le personnage interprété par une danseuse, Sandra, dont Edmund Templar tombe amoureux. Ce « drama [...] as improbable as life itself¹²⁷ », dont nous apportons quelques extraits en annexe¹²⁸, représente la seule adaptation du mythe de Salomé s'inscrivant dans la littérature de jeunesse, entre 1870 et 1914. Comme le suggère le sous-titre, il s'agit d'une modernisation du drame biblique dans laquelle une jeune actrice, alors qu'elle représente Salomé au théâtre, se retrouve à danser avec la tête coupée de son mari au lieu de danser avec une tête de mannequin.

2.3.2 Inversion des rôles et figurations grotesques

L'inversion des rôles est l'une des caractéristiques foncières du carnivalesque dans le sens élargi et profond qu'a donné Bakhtine à cette notion. Si la langue carnivalesque « est marquée, notamment par la logique originale des choses “à l'envers”, “au contraire”, des permutations constantes du haut et du bas [...], de la face et du derrière, par les formes les plus diverses de parodies et travestissements, rabaissements, profanations, couronnements et détrônements bouffons¹²⁹ », les figures grotesques que le carnaval engendre sont également marquées par cette logique. En sus de faire l'objet de figurations hybrides, composées par la superposition de plusieurs personnages véridiques ou légendaires, Salomé et Jean Baptiste sont affectés dans plusieurs ouvrages par le renversement de leurs rôles traditionnels. Cela se traduit de

¹²⁷ Edith Nesbit, *Salome and the Head. A modern Melodrama*, op. cit., p. 300.

¹²⁸ Edith Nesbit, *Salome and the Head: A Modern Melodrama*, 1909, annexe p. 257.

¹²⁹ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 19.

diverses manières, selon la signification qu'une telle subversion assume ou selon qu'elle touche les personnages ou les éléments qui leur sont communément associés. Salomé et Jean Baptiste apparaissent dès lors parfois comme des personnages grotesques¹³⁰, puisqu'ils sont touchés par un mouvement de métamorphose et ils deviennent profondément ambivalents. Autour de sa théorisation du carnaval, Bakhtine explique que « l'image grotesque caractérise le phénomène en état de changement, de métamorphose encore inachevé, au stade de la mort ou de la naissance, de la croissance et du devenir. L'attitude à l'égard du *temps*, du *devenir*, est un trait constitutif (déterminant) indispensable de l'image grotesque. Son second trait indispensable, qui découle du premier, est son *ambivalence*¹³¹ ». Ce dernier aspect du grotesque émerge d'une manière particulièrement évidente dans les dernières adaptations du mythe de Salomé. En mariant les théories de Bakhtine et de Kayser, D. Iehl écrit :

À partir du mélange et de l'ambivalence, on voit se dégager deux structures contradictoires qu'on retrouvera sans cesse dans l'histoire du grotesque : la prolifération et la dissolution, l'exubérance et l'évanescence. À côté d'un grotesque fondé sur le jeu, l'invention, la combinaison, et où le mouvement de la vie est soutenu par les forces du rire, un grotesque d'aliénation, de dérobage, qui rejoint les formes du songe, où le rire est étouffé par le tragique et devient le signe d'une inquiétante étrangeté¹³²

Or, il nous semble que si parfois une inquiétante étrangeté affleure dans les représentations grotesques de Salomé et Jean Baptiste, l'aspect lié au jeu, à l'invention et au rire finit par prévaloir. Les personnages inattendus qui sont issus de ces adaptations du mythe de Salomé, ne respectant pas les attentes du récepteur ou les conventions, sont une manifestation de la liberté avec laquelle l'art et la littérature usent du matériau culturel et imaginaire qui les nourrit en retour. Les personnages évoquent parfois une dimension fantastique mais, le plus souvent, ils deviennent des figures risibles. Pour cela, nous nous attarderons en dernière analyse sur ce détour humoristique.

¹³⁰ Si, en ce qui concerne la notion de carnavalisation, nous avons adopté le concept théorisé par Bakhtine, pour ce qui a trait au concept de « grotesque » nous prendrons également en considération dans les prochaines pages des études plus récentes.

¹³¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 33.

¹³² Dominique Iehl, *Le Grotesque*, op. cit., p. 8.

Salomé victime

L'archétype du héros décadent est des Esseintes et, au moment de la parution d'*À rebours* (1884), ses idées morbides incarnent toute une esthétique et un esprit décadents. À de rares exceptions près, ce héros contraste avec sa compagne d'élection, la *femme fatale*, incarnée de façon archétypale par Salomé, sujet immanquable dans toute étude consacrée au décadentisme. Prenons à titre d'exemple un extrait du premier chapitre introductif du travail de Philipp Winn sur Jean Lorrain¹³³, dans lequel est décrite l'héroïne décadente :

L'héroïne décadente ne partage en rien les traits de caractère de son confrère fictif. C'est elle qui renverse les rôles sexuels traditionnels ; autant le héros décadent est faible et indécis, autant l'héroïne est forte et entêtée. Cruelle, cupide, dominatrice, maligne, elle est à la fois l'antithèse et l'ennemie de son homologue romanesque. C'est la Femme Fatale, la Méduse, la succube qui sape les forces vitales de l'homme. C'est l'Ève, amie du serpent, qui conspire contre Adam pour lui faire croquer le délicieux fruit mortel. [...] cette harpie est loin d'être laide [...] Son arme principale c'est la séduction¹³⁴.

Dans la majorité des représentations fin-de-siècle, Salomé répond parfaitement à cette description, de sorte qu'en lieu et place du syntagme « héroïne décadente » on pourrait sans aucun doute placer son nom. Elle est régulièrement conçue comme la figure dominatrice et vengeresse par excellence, engagée dans un combat acharné avec son rival masculin, combat dont elle sort victorieuse, non par l'entremise d'une arme, que souvent elle ne touche même pas, mais grâce à sa perfidie, sa dissimulation et sa mauvaise foi. Elle est d'autant plus effrayante qu'elle n'empoigne pas d'épée, mais use de sa séduction envoûtante pour parvenir à ses fins. Pourtant, cette représentation n'est pas tout à fait fidèle à l'image de Salomé qui ressort de notre corpus et nous jugeons important d'apporter des exemples proposant d'autres perspectives, parfois diamétralement opposées à celle envisagée par Ph. Winn.

Considérons dans un premier temps les remords de Salomé. Quelques auteurs — à la suite du portrait de l'héroïne décadente qu'a dessiné Huysmans¹³⁵ — imaginent les angoisses de la jeune fille une fois commise son action irréfléchie.

¹³³ Phillip Winn, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain. Le héros fin de sexe*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 1997.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 47.

¹³⁵ Voir chapitre V de Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, texte établi, présenté et annoté par Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 141-159.

Huysmans décrit, par les yeux de des Esseintes, un effroi qui n'est pas peint de manière incontestable dans les tableaux de Moreau. Plus tard, en 1888, dans des vers¹³⁶ décrivant l'épisode bien connu, Henri Cazalis, de la même façon, s'attarde sur les remords de Salomé :

[...]

Depuis lors, sa chair lasse et jamais assouvie
Fut prise d'un dégoût étrange de la vie,
Et son âme étouffait de rêves inconnus ;

Et toujours, et toujours, elle voyait sa tête,
Et, pleins de paix, ces yeux, ces grands yeux de l'ascète,
Qui jadis dédaigna les fleurs de ses seins nus.

H. Cazalis a dû être inspiré par les pages de Huysmans consacrées aux deux chefs-d'œuvre de Moreau qui fascinent des Esseintes. En plus de la référence explicite aux craintes et au repentir de la jeune fille suite à l'exécution du saint, deux allusions placées antérieurement dans le poème prouvent cette intertextualité. L'une est relative au prophète et au fait que « l'extase de la mort illumine sa tête¹³⁷ », l'autre est relative à Salomé, alors que H. Cazalis écrit, reprenant un terme adopté par Huysmans, que « la Bête triomphante a cru vaincre l'Esprit¹³⁸ ».

L'influence de Huysmans est également saisissable dans le texte « Modulation sur une Salomé de Gustave Moreau¹³⁹ » qu'André Godin fait sortir dans *Pan* en 1912. A. Godin se réfère évidemment à *L'Apparition*, et sa lecture a été marquée, elle aussi, par le commentaire qu'en donne Huysmans.

[...]

Or, ses yeux soigneusement cernés de poudre violette s'hallucinent soudain dans une contemplation terrifiante et muette ; car la voici, la tête énorme du prophète, comme un astre irréel émergé du néant ; un astre aux yeux triangulaires, d'où partent des rayons aigus comme des lances, et lumineux à transpercer le roc.

Or, le tétrarque dans son trône, c'est mon âme sacerdotale de science de cruauté froide ; Salomé la danseuse, c'est mon esprit subtil, trop raffiné parfois, qui danse sur les pointes pour égayer mon âme triste ; et voici que, tranchée, ma foi des anciens jours est la tête qui saigne, qui saigne encore, qui saigne, comme un remords impondérable, dans le vide.

¹³⁶ Henri Cazalis, (sous le pseudonyme de Jean Lahor), « Salomé », 1888, annexe p. 32.

¹³⁷ Dans le cinquième chapitre d'*À rebours* on trouve ainsi : « la figure d'où s'échappait une auréole s'irradiant en traits de lumière sous les portiques, éclairant l'Affreuse ascension de la tête », Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, texte établi, présenté et annoté par Marc Fumaroli, *op. cit.*, p. 147.

¹³⁸ Toujours dans le cinquième chapitre d'*À rebours*, Salomé est décrite en ces termes : « la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant », *Ibid.*, p. 145.

¹³⁹ André Godin, « Modulation sur une Salomé de Gustave Moreau », 1912, annexe p. 194.

En insistant sur cette image hagarde, A. Godin finit par exprimer d'une manière explicite son identification avec la figure de Salomé qui incarnerait un aspect de son être. Cette identification explique en partie la référence au remords envisagée par quelques auteurs. Après avoir fourni son interprétation de l'aquarelle de Moreau, A. Godin décrit métaphoriquement la duplicité de son esprit ; c'est donc la culpabilité raffermie par la religion chrétienne qu'incarne dans ces textes Salomé. Toutefois, le fait d'associer le sens du remords à cet « esprit subtil, trop raffiné » incarné par Salomé, ou plus directement à ce personnage sensuel, recèle sans doute, implicitement, de l'ironie.

En 1906, Charles-Henri Hirsch imagine le suicide de Salomé¹⁴⁰. « La fin de Salomé » narre la vie de la princesse après le meurtre du prophète. Hirsch attribue à Salomé un destin misérable. Après avoir suivi ses parents d'abord à Rome et puis en exil en Gaule, cette Salomé insatisfaite et inconsciente est entraînée dans une vie emplies d'humiliations. Elle apparaît comme pitoyable car incapable de résoudre son malaise. Suite à la mort de ses parents, « son goût pour la rêverie l'avait préparée à la solitude. Elle s'absorba dans la contemplation des images qui ornaient son âme ». Un jour elle s'offre à un homme quelconque, qui « lui parl[e] sans rudesse » : en peu de lignes, Hirsch raconte qu'« ils croyaient s'aimer pour la vie », cependant il ne donne pas suite à cette aventure amoureuse.

Elle n'était plus qu'une gardeuse de chèvres. Cependant, il est écrit quelque part qu'elle dansa plusieurs fois, près de la mer, dans le clair de lune argenté, pour son amoureux ou pour elle-même. Quand elle s'arrêtait, elle se cachait le visage comme une personne prise de vertige et elle sanglotait, sans qu'on pût connaître le motif de ce chagrin, répétant :
– Ah, Jean, comme je t'ai bien aimé !

Bergère, voyageuse dans un navire marchand pour retourner en Galilée, puis prostituée, toujours rêveuse, cette Salomé apparaît comme une sorte d'Emma Bovary fantastique et grotesque. Elle rêve d'être encore la princesse qu'elle avait été dans sa patrie :

La Galilée ! En ramassant sur la grève des coquilles pleines d'eau, elle se disait que cette mer allait au loin flatter les rivages chéris, et elle les revoyait, et les campagnes riches, les montagnes, les villes !

Sa songerie évoque les rêves de l'héroïne normande¹⁴¹. En outre, comme cette dernière, la Salomé de Hirsch décide de se suicider en perçant son cœur d'une lame tandis qu'elle

¹⁴⁰ Charles-Henri Hirsch, « La fin de Salomé », 1906, annexe p. 167.

¹⁴¹ Voir, par exemple, Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus classiques », 2004, chapitre 7, p. 53-54 : « Elle songeait quelquefois que c'étaient là pourtant les plus beaux jours de sa vie, la lune de miel, comme on disait. Pour en goûter la douceur, il eût fallu, sans doute, s'en aller vers

regarde son image dans un miroir. Or, un détail introduit dans ce conte étrange et mystérieux une veine risible. La Salomé de Hirsch est une passionnée infatigable des chèvres :

Elle aima deux ans une chèvre noire qu'un pâtre lui avait échangée contre son dernier collier. Quand la bête fut morte, Salomé resta inconsolable. Elle n'en voulut point d'autres, mais elle accompagnait le chevrier dans les montagnes où il séjournait parfois longtemps, pour sentir autour d'elle le troupeau vivant.

[...] Elle n'était plus qu'une gardeuse de chèvres. Cependant, il est écrit quelque part qu'elle dansa plusieurs fois, près de la mer, dans le clair de lune argenté, pour son amoureux ou pour elle-même. Quand elle s'arrêtait, elle se cachait le visage comme une personne prise de vertige et elle sanglotait, sans qu'on pût connaître le motif de ce chagrin, répétant :

– Ah, Jean, comme je t'ai bien aimé !

[...]

Elle retrouvait, au milieu de ses chèvres, la tranquillité de son âme, et à l'accueil serein qu'elle faisait au présent, on reconnaissait qu'elle avait oublié des jours peut-être meilleurs.

En effet, des chèvres l'accompagnent jusqu'au moment de sa mort, et à la fin du conte qui se termine par ces mots : « Les chèvres s'éloignèrent du cadavre, en bêlant ». On peut songer à une allusion au conte d'Alphonse Daudet, *La Chèvre de Monsieur Seguin*¹⁴², mais nous voulons surtout souligner l'originalité et le non-sens de cette nouvelle adaptation du mythe en 1905. Si « La fin de Salomé » nous avait d'abord fait penser au grotesque qui relève du tragique — ou de la « “désagrégation” (*Auflösung*)¹⁴³ » — de Kayser, montrant « le passage d'un monde familier (*heimlich*) à un monde étranger (*unheimlich*)¹⁴⁴ », en fait ce conte fusionne une forme de dissolution du sens avec un dynamisme créatif et badin. Par ailleurs, ce processus de déconstruction — que Kayser attribue notamment au grotesque du *Sturm und Drang* jusqu'au surréalisme —, cette prise de conscience du manque d'un ordre et d'un sens, exprime par la subversion du rôle traditionnel de Salomé moins une expérience tragique de vide et de néant que la vivacité de l'art.

ces pays à noms sonores où les lendemains de mariage ont de plus suaves paresse ! Dans des chaises de poste, sous des stores de soie bleue, on monte au pas des routes escarpées, écoutant la chanson du postillon, qui se répète dans la montagne avec les clochettes des chèvres et le bruit sourd de la cascade. Quand le soleil se couche, on respire au bord des golfes le parfum des citronniers ; puis, le soir, sur la terrasse des villas, seuls et les doigts confondus, on regarde les étoiles en faisant des projets. Il lui semblait que certains lieux sur la terre devaient produire du bonheur, comme une plante particulière au sol et qui pousse mal tout autre part ».

¹⁴² Ce conte a été publié pour la première fois dans *L'Événement* du 14 septembre 1866, puis repris dans le recueil des *Lettres de mon moulin* en 1869.

¹⁴³ Dominique Iehl, *Le Grotesque*, op. cit., p. 14.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 13.

En 1879, l'écrivain et journaliste français Charles Buet situe Salomé dans un contexte inattendu¹⁴⁵. Le conte de Buet narre aussi le sort de la princesse après l'épisode rapporté par les Évangiles. Il se déroule sur les rives du Rhône, entre Vienne et Lyon, dans un territoire boisé abritant de rares villages, ayant échappé à l'occupation romaine menée par César. Buet, qui associe dès le début du conte l'unité romaine à l'unité chrétienne, raconte en effet l'histoire d'une conversion. Longtemps après que les dieux de l'Olympe avaient chassé les dieux de la mythologie germanique...

il n'y avait encore que sept ans qu'une lumière nouvelle avait apparu, illuminant l'univers ; sept années seulement s'étaient écoulées depuis la sublime passion du Christ, Fils de Dieu, et la terre gauloise ignorait encore le sacrifice du Calvaire, les apôtres n'ayant fait que commencer leur marche triomphale à travers le monde.

Salomé devient alors l'instrument divin de la conversion au christianisme du druide Adimarix. Celui-ci, vivant dans la solitude et dans le culte de la divinité celte Teutatès, est frappé un jour par un singulier spectacle : Salomé — accompagnée par un jeune pâtre qui ne sait que faire d'elle — est décrite d'une manière originale :

Deux personnages s'avançaient vers lui : l'un, jeune pâtre de quinze ans, couvert de peaux de bêtes, guidait l'autre, une femme qui marchait en dansant. Maigre et décharnée, d'une pâleur livide, à peine vêtue de haillons sordides, cette femme, dont le visage exprimait une douleur voisine de l'angoisse, ne cessait pas de danser ; elle sautillait, tournait, balançait la tête, faisait des gestes bizarres, souriait parfois d'un air étrange.

[...]

Bien qu'elle ne parût pas âgée de plus de vingt-cinq ans et que son visage eût conservé les vestiges d'une grande beauté, elle était flétrie, décolorée, caduque, tout ainsi que la rose fanée sur sa tige par le souffle empesté d'un vent d'orage. Son opulente chevelure, d'un noir d'ébène, tressée en grosses nattes sous un turban sale et rapiécé, couronnait son front marmoréen : ses yeux brillaient dans une orbite cave ; une teinte safranée dorait sa peau ridée. Elle se courbait, comme chancelant sous le poids des ans ou du malheur, et tous ses membres tressaillaient, en soubresauts convulsifs ; ses mains s'agitaient, elle piétinait sur place ; l'écume effleurait ses lèvres blanchâtres ; elle inspirait à la fois la répulsion et le mépris.

Le druide, impressionné, éloigne le garçon évoquant par ses vêtements Jean Baptiste, et commence à interroger la femme. Il parvient à communiquer en latin avec cet être pitoyable et larmoyant, épuisé de fatigue et de faim. Après avoir écouté son histoire et entendu parler des miracles de Jésus, il se dit bientôt persuadé à la fois de la supériorité de cette nouvelle religion et de la justesse de la peine infligée à Salomé. Cette dernière est coupable d'avoir fait tuer Jean Baptiste, même si en l'occurrence elle a rapporté la

¹⁴⁵ Charles Buet, « L'Expiation de Salomé. Légende », 1879, annexe p. 19 *sq.*

« vérité¹⁴⁶ » à Adimarix. Celui-ci n'hésite pas à éloigner la malheureuse créature du lieu de ses anciens cultes¹⁴⁷. La conversion définitive du vieillard est occasionnée par le miracle sur lequel le conte s'achève. Buet reprend la légende apocryphe sur la mort de Salomé décapitée par la glace, alors qu'elle s'éloigne du druide, dansant et agitant les bras, pour traverser le Rhône :

Arrivée au milieu du fleuve, elle se retourna et vit le druide, enveloppé des plis de son manteau blanc. Elle se trouvait sur un glaçon de forme ovale, à la surface polie, cristal luisant. Soudain, ce fragile parquet se rompit, creva sous son poids. L'eau jaillit autour d'elle ; elle essaya vainement de se cramponner à quelque appui.

Adimarix poussa un grand cri et voulut s'élancer. Il n'était plus temps.

La tête de Salomé émergeait seule du plateau de glace.

– Jean ! Jean ! cria la misérable femme, venge-toi ! Le Nazaréen m'a vaincue ! ...

Les fragments de la glace, épars, se rapprochèrent peu à peu. Le cou de Salomé fut pris comme dans un étau : se rapprochant encore, ces débris aigus s'enfoncèrent dans les chairs, se teignant de pourpre, et bientôt la tête, séparée du tronc, bondit dans une mare de sang.

Alors Adimarix, frappé de stupeur, terrifié, vit cette tête sauter, évoluer sur la glace, emportée dans une course furieuse, se heurtant aux arêtes, ruisselant de fange et de sang... Une voix qui n'avait rien d'humain, stridente, glapissait : « Jean ! Jean ! ... »

Le vieillard, au comble de l'épouvante, se prosterna la face contre terre. Quand il se releva, la tête avait disparu ; il ne restait plus aucune trace de l'effroyable prodige.

– Ô Jésus, murmura le druide en levant les bras au ciel, ô Jésus, fais que je te connaisse ; du fond de l'abîme je t'implore ! ...

Une fois de plus, le conte unit fantastique et grotesque. Lorsqu'en 1902 Apollinaire, dans la deuxième des *Trois histoires de châtements divins*¹⁴⁸, décrit une scène comparable — alors que Salomé dansait sur un fleuve gelé, « la glace se brisa sous elle qui s'enfonça dans le Danube, mais de telle façon que, le corps étant baigné, la tête resta au dessus des glaces rapprochées et ressoudées et son cou est tranché » —, il le fait d'une façon très différente. Il est néanmoins possible de repérer une affinité. Le récit d'Apollinaire, comme celui de Buet, relève du fantastique et du grotesque à la fois. Ces deux catégories ont d'ailleurs en commun le fait de produire un franchissement des frontières de l'imagination et du langage. Si la démarche de Buet évoque l'épineux questionnement théologique concernant la nécessité providentielle de figures telles que Judas, nous nous intéressons ici à la portée esthétique de son texte. Ainsi, l'intérêt de

¹⁴⁶ « – Je vous plains ! dit-il d'une voix méprisante : vous errez loin de la vérité.

– Je te l'apporte ! répliqua la Juive avec force », annexe p. 22.

¹⁴⁷ « Je ne veux pas que ta présence souille plus longtemps le temple d'un dieu que je renie désormais, mais que j'ai prié chaque jour durant les quatre-vingts années de ma vie solitaire », annexe p. 24.

¹⁴⁸ Guillaume Apollinaire, « La Danseuse », 1902, annexe p. 153 sq.

« L'Expiation de Salomé. Légende » porte moins sur le caractère incontournable de « l'amenuisement¹⁴⁹ » de Jean Baptiste, que sur la description fantastique et grotesque de Salomé et de sa fin. Il y a dans le conte de Buet, comme dans celui d'Apollinaire, une tension qui d'une part déforme et épuise la figure de Salomé mais qui d'autre part suppose la possibilité d'une invention perpétuelle et offre l'occasion de nouvelles représentations.

La victimisation de Salomé va à l'encontre de traitements qui en subliment la forme. Cela passe par une contestation de l'ordre établi, une volonté de changer les règles et d'abolir les hiérarchies institutionnelles qui, notamment en France, rapprochent le mouvement anarchique du renouveau littéraire. L'anarchique et « le premier des dreyfusards¹⁵⁰ » Bernard Lazare offre un exemple de cet esprit¹⁵¹ visant la liberté de l'individu et de la pensée, témoin d'une pose provocatrice souvent plus esthétique que politique. En 1897, dans « La vierge¹⁵² », cet auteur prétend — par une argumentation moins théologique que littéraire — qu'Hérodiade a été un « instrument divin ». Au centre de son récit se trouve un moine de Byzance, Hiérocas, « un Grec avisé, d'esprit fin et rusé, qui avait embrassé l'état monastique pour les avantages qu'il confère plutôt que pour les devoirs qu'il impose ». Ayant atteint un certain âge, ce moine ne quitte plus un couvent placé sous la protection de Jean Baptiste. Le jour de la commémoration de la décollation du précurseur, les autres moines se réunissent comme ils en ont habitude au coucher du soleil autour de lui pour écouter ses mémoires : mais quand ils lui demandent de leur parler de Jean Baptiste, Hiérocas préfère traiter d'Hérodiade :

Que pourrais-je vous apprendre sur celui qui est notre protecteur ? [...] Ce n'est donc pas de Jean que je voudrais vous entretenir, mais de celle qui fut sa bourrelle. Il ne faut pas mal penser d'Hérodiade, et il importe d'oublier, en parlant d'elle, les légitimes injures dont l'accablèrent des saints et des docteurs, car ces saints et ces docteurs étaient des hommes passionnés, et le caractère même de leur passion les empêchait de comprendre les passions des

¹⁴⁹ Annoncé par lui-même dans l'évangile de Jean (Jn III, 35).

¹⁵⁰ Le constat de Jean-Denis Bredin (*Barnard Lazare. De l'anarchiste au prophète*, 1992) apporté par Hélène Millot est valable encore aujourd'hui : « De Bernard Lazare, on “ne retient guère, et à peine, que le premier des dreyfusards, ou le combattant sioniste vite abattu par la mort. Le journaliste de grand talent, le poète symboliste, l'écrivain libertaire, le philosophe engagé, ne sont connus que de rares spécialistes” », dans Hélène Millot, « Introduction. Bernard Lazare et la jeune critique fin de siècle », dans *Figures contemporaines. Ceux d'aujourd'hui et ceux de demain*, Grenoble, Ellug, 2002, p. 9.

¹⁵¹ L'exemple auquel nous nous référons est tiré du recueil *La porte d'ivoire*. En guise d'introduction se trouve un « Dialogue » visant à donner une unité à un ensemble de contes fort divers. Or, une cohérence va dans ce livre au-delà des apparences et elle tient à un même esprit : « Tu verras que leur unité suprême gît dans cet esprit même qui les conçut, et qui exprima en eux les faces diverses de quelques idées », dans Bernard Lazare, *La Porte d'ivoire*, Paris, Armand Colin, 1897, p. 5.

¹⁵² Bernard Lazare, « La vierge », 1897, annexe p. 74 sq.

autres et de saisir la nécessité de certaines actions. Avez-vous jamais songé qu'il eût été effroyable que le Baptiste ne fût pas supplicié ? Il fallait évidemment qu'il fût décollé, et Hérodiade a été l'instrument divin.

Sa démarche polémique à l'égard de la tradition offre un nouveau visage à Hérodiade/Salomé, qui ne se limite pas à cet aperçu.

En 1914, par exemple, Joachim Gasquet sanctifie d'une certaine manière la danse de Salomé et son intention semble alors purement esthétique. Dans un article paru dans *Le Feu*, « Le Sain Tango¹⁵³ », ce poète et critique d'art évoque la danse de Salomé :

Le tango, à sa façon, est une prière. Moins monotone, mais plus difficile à « réciter » que quelques dizaines machinales de chapelet. Pour le bien danser, d'abord, il faut être beau et, si j'ose dire, rendre tout son corps intelligent, assoupli dans le rythme d'une spirituelle cadence, le conjuguer au mouvement passionnel du monde un moment incarné. [...]« l'action la plus religieuse était d'exposer des formes pures », dit Flaubert. La danse est la vie des formes pures en mouvement. Pour bien danser, il faut se bien porter. Pour se bien porter, il faut bien penser et bien vivre...

Or après le tango, J. Gasquet fait l'apologie de la danse en général :

Tout ce qui glorifie le corps, adore la santé, multiplie l'humanité de l'homme, le rapproche de lui-même, lui donne le sens de la terre, est naturellement ennemi d'une morale qui professe la chasteté stérile comme sa plus haute vertu.

Ainsi, Salomé se trouve élevée, tandis que Jean Baptiste, en revanche, est rabaissé :

Cette Salomé, c'est déjà, en face de l'ascétique mangeur de sauterelles, le tango aux voiles diaprés, la bourdonnante vie en face du Rêve creux et de l'Extase morbide. Mal pour mal, nous préférons celui qui réjouit les reins de l'homme à celui qui lui ankylose les méninges...

Jean Baptiste pervers

Dans ce panorama que nous avons qualifié de carnavalesque, si la victimisation de Salomé se termine en une série de représentations impliquant moins une sublimation de sa figure que son esthétisation, à la fois fantastique et grotesque, la figure rabaissée de Jean Baptiste nous conduit à nous arrêter plus particulièrement sur la notion bakhtinienne de grotesque. En effet, le prophète fait parfois l'objet de rabaissements qui impliquent — de façon assez audacieuse dans la mesure où l'on se réfère à la sexualité d'un saint — le phénomène que Bakhtine nomme *topographique* ou *corporel* :

¹⁵³ Joachim Gasquet, « Le Sain Tango », 1914, annexe p. 196.

Dans le réalisme grotesque, le rabaissement du sublime ne porte nullement un caractère formel ou relatif. Le « haut » et le « bas » ont ici une signification absolument et rigoureusement *topographique*. Le haut, c'est le ciel ; le bas, c'est la terre ; la terre est le principe de l'absorption (la tombe, le ventre) en même temps que celui de la naissance et de la résurrection (le sein maternel). Telle est la valeur topographique du haut et du bas sous son aspect cosmique. Sous son aspect plus proprement *corporel*, qui n'est nulle part séparé avec précision de l'aspect cosmique, le haut, c'est la face (la tête) ; le bas, les organes génitaux, le ventre et le derrière. C'est avec ces significations absolues que fonctionne le réalisme grotesque. [...] Rabaisser consiste à rapprocher de la terre¹⁵⁴.

Dans la mesure où le critique russe applique sa théorie à l'œuvre de Rabelais en 1965, il paraît nécessaire d'évoquer en complément des études contemporaines abordant la notion de grotesque en général. Celles que nous avons examinées¹⁵⁵ insistent sur la double nature de ce concept protéiforme que depuis son origine l'on a « vu franchir les frontières des arts plastiques pour venir s'immiscer en littérature, évoluer à travers les époques, et quelquefois se faire oublier pour mieux resurgir à certaines périodes critiques de l'Histoire, lorsque, tirant parti de son potentiel contestataire, d'aucuns s'en sont servi comme arme contre la culture dominante¹⁵⁶ ». Or, si Bakhtine envisage le grotesque sur le plan formel¹⁵⁷, il reconnaît des qualités profondes à cette notion¹⁵⁸ et ses successeurs en font autant. Ainsi, Isabelle Ost affirme que le grotesque « se présente comme une catégorie esthétique¹⁵⁹ » mais aussi que « son seul noyau serait peut-être [un] appel à la transformation continue¹⁶⁰ », Françoise Susini Anastopoulos considère qu'il relève du « contenu, style ou structure esthétique¹⁶¹ » mais qu'il est aussi « une pulsion mercurielle de mise en désordre qui, de décentrement en “oscillation”, inviterait

¹⁵⁴ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁵⁵ Isabelle Ost, « Introduction », dans Isabelle Ost, Pierre Piret et Laurent Van Eynde (dir.), *Le Grotesque. Théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2004, p. 7-11. ; Françoise Susini Anastopoulos et Françoise Susini-Anastopoulos, « Préface », *op. cit.* ; Astruc Rémi, « *I will dance over your dirty corpse* esquisse d'une poétique de l'énonciation grotesque », dans Françoise Susini Anastopoulos (dir.), *Le Grotesque dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles : textes issus d'une journée d'études du Centre Jean Mourot*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. « Collection de Littérature comparée », 2008, p. 5-11 ; Rémi Astruc, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, *op. cit.*

¹⁵⁶ Isabelle Ost, « Introduction », *art. cit.*, p. 7.

¹⁵⁷ « Le rabaissement creuse la tombe corporelle pour une *nouvelle* naissance. C'est la raison pour laquelle il n'a pas seulement une valeur destructive, négative, mais encore positive, régénératrice : il est ambivalent, il est à la fois négation et affirmation », dans Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, *op. cit.*, p. 30.

¹⁵⁸ Si l'origine du terme *grottesca* se trouve dans les découvertes de figures ornementales dans les souterrains romains antiques, plus tard, le grotesque « se métamorphose en mouvement interne de l'existence même et s'exprime dans la transmutation de certaines formes en d'autres, dans l'éternel *inachèvement* de l'existence », dans *Ibid.*, p. 41.

¹⁵⁹ Isabelle Ost, « Introduction », *art. cit.*, p. 8.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Françoise Susini Anastopoulos et Françoise Susini-Anastopoulos, « Préface », *art. cit.*, p. 5.

à une constante remise en cause de la limite et de la norme¹⁶² » et Rémi Astruc, après avoir examiné les termes d'une « poétique de l'énonciation grotesque¹⁶³ » propose, sans récuser pour autant l'idée que le grotesque est bien un fait artistique, un « essai d'anthropologie du grotesque¹⁶⁴ ». En somme, la duplicité et l'ambivalence sont les caractères principaux que l'on retient aujourd'hui du grotesque, cette notion qui recèle à la fois une dimension esthétique et une dimension anthropologique. Sans vouloir pénétrer davantage dans un sujet jugé par la critique particulièrement complexe, ce qui nous intéresse ici est que cette double nature du grotesque, esthétique et anthropologique, émerge d'une manière particulière dans les ouvrages rabaissant la figure de Jean Baptiste. En effet, si l'élévation de Salomé, grâce au procédé de victimisation, n'a de répercussions qu'esthétiques, la figure rabaissée de Jean Baptiste, à cause de l'identification qu'elle engendre avec la figure de l'auteur, touche des aspects plus profonds.

Rappelons que si un « sentiment du grotesque¹⁶⁵ » coïncide avec « une nécessité anthropologique universelle[,] [e]n revanche, les formes qui expriment ce sentiment varient quant à elles selon les lieux et les temps¹⁶⁶ ». Ainsi, un certain nombre d'auteurs, entre 1870 et 1914, mettent en vers l'attrait vicieux qu'inspire Salomé. Ces ouvrages tournant au grotesque sont un reflet du contexte culturel à une époque où la sexualité est souvent rapprochée de la mort. L'on peut citer plusieurs cas où cette alliance est exprimée. Adolphe Retté¹⁶⁷, par exemple, déclare sa passion pour « Hérodiade perverse et profane¹⁶⁸ », Jean Lorrain¹⁶⁹ son adoration pour cette « reine des temps maudits, lys damné d'Israël, Juive aux instincts de louve, ensorceleuse d'hommes¹⁷⁰ » et Hector Fleischmann¹⁷¹, dans un bref article paru dans la revue littéraire *Le Rêve poétique*, est emblématique de l'association entre la mort et la jouissance induite par Salomé :

¹⁶² *Ibid.*, p. 6.

¹⁶³ Astruc Rémi, « *I will dance over your dirty corpse* esquisse d'une poétique de l'énonciation grotesque », *op. cit.*, p. 37-69 et Rémi Astruc, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, *op. cit.*, p. 175-205.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 55-110.

¹⁶⁵ Rémi Astruc interprète le grotesque en ces termes : « le sentiment du grotesque serait, du point de vue anthropologique, une réaction au "scandale" du changement et d'altérité, sentiment que traduit, sur le plan esthétique, le grotesque de l'œuvre qui est le mode assurant de manière privilégiée la représentation figurée de ceux-ci », dans *Ibid.*, p. 62.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 111.

¹⁶⁷ Adolphe Retté, « III », 1889, annexe p. 34.

¹⁶⁸ Rémi Astruc, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, *op. cit.*

¹⁶⁹ Jean Lorrain, « Hérodiade », 1897, annexe p. 71.

¹⁷⁰ Rémi Astruc, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle*, *op. cit.*

¹⁷¹ Hector Fleischmann, « Les soirs des Décadences », 1901, annexe p. 145.

Jouir, Mourir

Donne moi tes seins, et sois la Salomé d'autres âges, mets tes mains brûlantes sur ma face, et donne moi ton corps, donne-toi toute, éperdument. Que mes doigts puissent se crispier en l'or fluide de tes lourds cheveux et mordre le fluide savoureux de tes lèvres. Sois impure, sois vicieuse, sois courtisane. Que ton geste soit celui que mes névroses exaspérées attendent. Il me faut tes spasmes et tes étreintes pour fouetter mes désirs et pour revivre la joie de chair des autrefois. Et mourir par un soir pareil.

Cet attrait pour la figure de Salomé, s'il relève du regard du poète, est rapidement imputé à celui de Jean Baptiste. Si les écrivains de cette période « raffinés, grâce à leur richesse, à leur culture, se peuvent volontairement livrer à une luxure cérébrale autant que sensuelle¹⁷² », les variations sur ce thème fleurissent. Charles Bernard¹⁷³ et Catulle Mendès¹⁷⁴ imaginent un prophète regrettant de ne pas avoir eu le plaisir de voir danser Salomé avant de mourir. Catulle Mendès, dans « La Gloire de Salomé ou Le Madrigal de Saint-Jean », décrit la tête tranchée de saint Jean s'effondrant en larme :

[...]
 Donc, Jean sera décapité.
 Voici que son chef, barbe inculte,
 Sur un plat d'or est apporté.
 Hérodiad, splendide, exulte !
 Et, bagues aux vives couleurs,
 Sa main d'un prompt soufflet l'insulte,
 Alors, on voit couler des pleurs,
 Lentement, des closes paupières,
 Larmes de posthumes douleurs.
 « Plus inanimé que les pierres,
 Il pleure ! pourquoi pleure-t-il
 Comme après un duel des rapières ? »
 Dit Salomé. Mais, cœur subtil
 Et féroce, Hérodiad clame :
 « Il pleure d'avoir, puénil,
 Cru que l'ombre éteindrait la flamme
 Et que son obsécration
 Maudirait mon épithalame !
 Parce que, lys d'or de Sion,
 Je rayonne, heureuse et sublime,
 Il pleure en son extinction ! »
 Or, Salomé, vers la victime
 D'Hérodiad, dit : « Pleures-tu
 Pour quelque chose de l'abyme,
 Vraiment ? » Mais le chef mort, battu
 De bagues, la livide tête,
 Souriant d'un rictus tortu,
 Dit : « Salomé ! comme une bête
 Si je pleure, c'est de penser

¹⁷² Émilien Carassus, *Le Snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust, 1884-1914*, Paris, Armand Colin, 1966, p. 420.

¹⁷³ Charles Bernard, « Salomé », 1897, annexe p. 71.

¹⁷⁴ Catulle Mendès, « La gloire de Salomé ou Le madrigal de Saint-Jean », 1896, annexe p. 66.

Que, venu trop tard à la fête,
Je n'ai pas pu vous voir danser ! »

La raison de ces larmes surprend comme le « rictus tordu » et le sourire de la « livide tête du prophète ». Qu'elles indiquent les larmes de Jean Baptiste ou, selon une lecture psychanalytique caricaturale, le liquide séminal, Catulle Mendès opère un rabaissement d'autant plus grotesque qu'il concerne un martyr. Or, les variations dévalorisantes se multiplient à cette époque. Dans un bref conte¹⁷⁵ paru pour la première fois en 1898, par exemple, Jean Lorrain cache la figure de Salomé derrière celle d'une femme italienne contemporaine de l'auteur : la marquise de Spolète Simonetta Foscari. La tête de Jean Baptiste se trouve transposée ici dans trois têtes de jeunes hommes que la princesse avait aimés. Ici la perversion adressée à cette Salomé moderne se manifeste dans le fait que les lèvres des jeunes hommes sont empoisonnées.

D'autres exemples d'inversion des rôles sont plus probants. Deux poèmes de *La Nuit*, du poète symboliste belge Iwan Gilkin, « l'un des maîtres de la jeune littérature contestataire¹⁷⁶ », évoquent Jean Baptiste. Dans « Symbole¹⁷⁷ » la tête coupée du prophète se confond avec la lune, qui est traditionnellement associée à Salomé :

Exsangue et phosphoreuse, ô tête dont la chair
A gardé la pâleur et le froid de l'épée —
Lumineusement roule une lune coupée
Dans le silence noir et la terreur de l'air.

Dans « Précurseur¹⁷⁸ », Gilkin décrit un Jean Baptiste jouant de plus le rôle qui appartient traditionnellement à Salomé.

[...]
Dans l'énorme palais de marbre noir et vert
Où, sous les lourds plafonds d'ébène et d'améthyste,
Aux langueurs des flambeaux, maint prince jeune et triste
Attend, le cœur en feu, l'Envoyé du Désert,

Là, devant les seigneurs, les pages et les reines,
Parés, pour célébrer les cruelles amours,
De bijoux vénéneux et des fourbes velours,
Devant le roi hagard des voluptés humaines

Qui, les lèvres en fièvre et l'œil épouvanté,

¹⁷⁵ Jean Lorrain, *Princesse d'Italie. Simonetta Foscari*, 1898, annexe p. 83. Réédité dans *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, 1902, dans la section « Princesses d'ambre et d'Italie », sous le titre « La marquise de Spolète ».

¹⁷⁶ Raymond Trousson, *Iwan Gilkin, poète de « La nuit » : biographie*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », 1999, p. 8.

¹⁷⁷ Iwan Gilkin, « Symbole », 1897, annexe p. 71.

¹⁷⁸ Iwan Gilkin, « Précurseur », 1897, annexe p. 72 sq.

Vers un désir nouveau sent palpiter ses rêves,
 Sous les éclairs glacés des miroirs et des glaives,
 Au son des instruments qui chantent ta beauté,

Secouant tes colliers ardents de chrysoprase
 Et leurs grelots d'or clair, qui tintent sur tes seins,
 Tordant d'un geste fier tes reins onduleux, ceints
 D'un torrent de rubis, qui serpente et t'embrasse,

Danse, danse et triomphe, ô Prince des Baisers,
 Frappe les dalles de tes sonores sandales,
 Et foule, triomphal, par les salles royales,
 Comme des raisins mûrs, tous ces cœurs écrasés !
 [...]

I. Gilkin évoque ensuite de nombreux clichés référant à Salomé¹⁷⁹ jusqu'au moment final du poème, lorsque les pieds de cet « éternel vengeur du Prêtre et du Poète » « foulent, vainqueurs, les chairs aromatiques » « de ses larges seins ». Si ce texte poétique témoigne sans doute d'une orientation homosexuelle de l'auteur, il frappe par la cruauté de cette danse finale sur les chairs de la « Reine bestiale aux plaisirs assassins ».

Enfin, Edmund John, dans sa « Salomé¹⁸⁰ », produit une image évoquant le rapport à la mère, mais qu'il modifie pour rendre l'épisode malsain. Il prétend en effet dans ses vers que la tête tranchée de Jean Baptiste suce, assoiffée de mort, le sein de Salomé :

The music rushes like the desert wind,
 Like lost souls with a silent hell behind,
 And she who dances breathes hot like the South,
 Her eyes gleam in the white eyes of the dead,
 And with her hands she lifts the stark stained head
 Until its cold lips lie on her warm mouth.

The rhythm of her lissome limbs grows slow,
 Till motionless, like some cut cameo,
 She stands half-bowed, as she might worship Sin;
 And with a strange desire in her lit eyes
 She grips the dead drawn cheeks with her smooth thighs,
 And sees the dull locks black on her white skin.

Then lies she down all nude and garlanded,
 Holding above her eyes the matted head,
 And brings it slow to the white velvet wave
 Of her sweet breasts, until the dead lips cling

¹⁷⁹ Iwan Gilkin fait évidemment allusion à la pièce de Wilde lorsqu'il décrit les pieds du précurseur (« Tes pieds blancs sont pareils à deux blanches colombes ») ou sa bouche (« ta bouche, oh ! ta bouche, ô large rose en feu, / De vin rouge et de sang enivrant ses pétales »).

¹⁸⁰ Edmund John, « Salomé », 1913, annexe p. 269 *sq.*

Unto the nipples and suck, blistering,
Inflamed by some corrupt lust of the grave¹⁸¹.

Or, si le poème d'Edmund John est effectivement moins ironique que morbide, il nous importe d'observer qu'ailleurs l'approche de la figure de Jean Baptiste, à l'instar de celle de Salomé, engage un point de vue railleur.

Fumisteries

L'anthologie *Fumisteries*, publiée par Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin¹⁸² en 2011, recueillant 308 extraits fumistes composés dans la période abordée par notre travail, ne mentionne que le « vocéro » de Salomé tiré du conte de Laforgue. Pourtant, à cette époque, Salomé faisant décapiter Jean Baptiste suscite le sourire dans plusieurs ouvrages qui, plus ou moins à l'évidence, effleurent le comique, le satirique, l'humour selon les nuances que l'on a données ou que l'on donne, non sans incertitudes¹⁸³, à ces termes. Notre corpus montre que le mythe de Salomé finit par s'inscrire dans une dimension humoristique. Salomé et Jean Baptiste deviennent en effet deux figures risibles dans un certain nombre de représentations littéraires et d'illustrations entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle. Ces textes fumistes font réfléchir sur la fortune d'une lecture ironique de ce récit dramatique, ne recherchant pas nécessairement le blasphème.

L'humour se présente en littérature dans une pluralité de formes et le fait qu'un certain nombre d'ouvrages d'époques et d'origines culturelles différentes soit généralement reconnu comme humoristique n'aide pas beaucoup à poser des invariants

¹⁸¹ « La musique se précipite comme le vent du désert, / Comme des âmes perdues avec un enfer silencieux derrière, / Et celle qui danse respire chaud comme le Sud, / Ses yeux brillent dans les yeux blancs de la mort, / Et avec ses mains elle lève la nue tête tâchée, / En attendant que ses lèvres froides se trouvent sur sa bouche chaude.

Le rythme de ses membres graciles croit lentement, / Jusqu'à l'immobilité, comme un camée coupé, / Elle se tient mi courbée, comme pour vénérer le Péché ; / Et avec un étrange désir dans ses yeux allumés / Elle saisit les joues mortes tirées avec ses cuisses lisses, / Et elle voit les cheveux noirs mats sur sa peau blanche.

Puis elle s'allonge nue et enguirlandée, / En tenant sous ses yeux la tête mate, / Et elle l'apporte lentement à l'onde de velours blanc / De ses doux seins, jusqu'à ce que les lèvres mortes / S'accrochent aux mamelons et sucent, se boursouflant, / Enflammées par un désir corrompu de la tombe » [Notre trad.] dans Edmund John, « Salomé », 1913, annexe p. 271.

¹⁸² Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin (dir.), *Fumisteries : naissance de l'humour moderne, 1870-1914. Anthologie* Préface de Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin, Paris, Omnibus, 2011.

¹⁸³ Nous évoquons avec J.-M. Moura, la formule perçante de Pierre Daninos, « l'humeur calvaire des définisseurs », dans Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 2. En effet, « il semble impossible de réduire théoriquement ce qui incarne un "je ne sais quoi" de l'esprit sans le détruire du même geste », dans *Ibid.*

utiles à définir une forme de l'esprit engendrée et conditionnée tantôt par le contexte historique et culturel tantôt, en littérature, par le texte en soi selon toute une série d'éléments et de combinaisons textuelles qu'on n'hésite pas à qualifier d'infinie. Définir l'humour n'est pas, d'ailleurs, notre objectif. Cependant, nous jugeons utile de réfléchir sur quelques aspects de cette notion, sans prétendre l'épuiser. Une première considération sur le facteur provoquant en littérature le (sou)rire nous paraît d'abord fondamentale : à l'origine de tout rire il y a toujours le sentiment d'un *détachement*. Si « les théories intellectualistes présentent le rire comme le résultat de la perception d'un contraste, d'une incongruité, d'une contradiction, soit entre notre attente et la réalité qui lui correspond (Kant), soit entre le concept et l'intuition sensible à laquelle nous l'appliquons (Schopenhauer), soit entre deux idées à l'intérieur d'une même conception (du type "une femme laide mais coquette agissant comme une jolie femme")¹⁸⁴ », un exemple littéraire, ressortant de notre mythe, apparaît à ce propos éclairant. Heine, dans *Atta Troll* (1842), prend ses distances, comme nous l'avons vu¹⁸⁵, avec la tradition et le fait même dans le sens concret de ce terme. En effet, dans les trois chapitres que nous avons abordés de ce poème, l'auteur qui est aussi le « je » lyrique observe, depuis une fenêtre, la chasse sauvage et grotesque à laquelle prend part Hérodiade. Il regarde et décrit de loin, ironiquement, le défilé extravagant de personnages fictifs ou réels condamnés par l'Église participant à cet événement pendant la nuit de la saint Jean. Il prend une certaine distance moqueuse à l'égard de Jean Baptiste, et des interprétations orthodoxes de cette figure des Évangiles, alors qu'il n'est pas insensible à la beauté biblique dont il ne dédaigne pas les regards. Il y a, malgré tout, un côté sérieux. Heine, en effet, sarcastique et railleur, condamne un système dont il s'abstrait : autant par son insoumission que par sa raillerie, cet auteur a quelque chose à dire qu'il juge important. Son traitement blasphématoire de l'épisode biblique narrant la décapitation tout à fait aléatoire du saint symbole de la loi est emblématique de la déontologie qui fonde l'ironie. En effet, « le comique, la satire et l'ironie détournent et prennent pour cibles les innombrables apanages du "sérieux" (leurs limites provenant du fait qu'ils les visent au nom d'autres types de sérieux). Dans le texte littéraire, ceux-ci se ramènent à la thématique fondatrice de la loi, des systèmes régulateurs constitués en centre du "réel". La réalité y est représentée comme un carrefour de règles avec les valeurs qui leur sont

¹⁸⁴ Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, *op. cit.*, p. 24-25.

¹⁸⁵ « Denn sie liebte einst Johannem – / In der Bibel steht es nicht » dans Heinrich Heine, « *Atta Troll*. Ein Sommernachtstraum [1847] », *op. cit.*, p. 272.

automatiquement associées¹⁸⁶ ». Rappelons que l'*Atta Troll* a retenu notre attention dans la mesure où cette pièce s'impose comme l'une des premières œuvres à s'inscrire dans le processus d'autonomisation de l'art et à en révéler le fonctionnement. Il est judicieux alors de souligner que le (sou)rire en littérature participe également à ce processus touchant plusieurs aspects de l'existence humaine et du rapport de l'homme à l'univers des représentations. Nous voulons ici examiner celle qui nous apparaît comme une évolution de ce stade, que nous appelons humour pour le différencier du jeu ironico-comique.

Qu'on parle d'« humour¹⁸⁷ », de « Fumisme¹⁸⁸ », d'« humour “moderne”¹⁸⁹ » ou d'« humour noir¹⁹⁰ », il s'agit de constater une évolution : l'introduction et le développement, entre 1870 et 1914, d'« un type de comique jusqu'alors inconnu¹⁹¹ » coïncidant avec le dépassement d'une première et simple prise de distance railleuse.

Nous avons déjà eu l'occasion de comparer la démarche de Heine à celle de Laforgue. Il nous paraît utile de revenir rapidement sur cette distinction. L'écrivain français écrit, de la même manière qu'Heine, un ouvrage, *Salomé*, s'autonomisant de la tradition. Pourtant, sa prise de distance — à la fois des sources évangéliques comme des œuvres sur ce sujet qui lui sont contemporaines — ne le pose pas « du bon côté ». Laforgue en tant que narrateur parodie à la fois le récit évangélique et le mythe littéraire de Salomé. Il pose un regard humoristique sur toute la réalité de la condition humaine dans sa complexité. L'attitude de Laforgue nous permet donc de pousser plus loin notre réflexion sur l'approche littéraire et artistique ridiculisant les figures de Salomé et de Jean Baptiste à partir de la fin du XIX^e siècle et de les inscrire dans une sorte de *dépassement* du détachement à l'origine de tout (sou)rire, voire d'une prise de distance critique. « L'humour ressemble à une ironie déliée du sérieux. Ainsi s'opposent la relativité généralisée de l'humour et le dogmatisme raisonnable de l'ironie, toujours accrochée à des points de référence¹⁹² » : cette synthèse proposée par J.-M. Moura de plusieurs théories abordant le concept de l'ironie s'adapte à la distinction suggérée par la confrontation du poème allemand de 1842 avec le conte de 1887. Or Laforgue n'est

¹⁸⁶ Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, op. cit., p. 214.

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin (dir.), *Fumisteries*, op. cit., p. xv.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. xxiii. C'est André Breton à utiliser le premier cette formule en 1940 dans André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Soc. nouvelle des éd. Pauvert, 1985.

¹⁹¹ Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin (dir.), *Fumisteries*, op. cit., p. xv.

¹⁹² Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, op. cit., p. 114-115.

pas le seul auteur à avoir participé à un mouvement qui, bien qu'il passe généralement en dernier plan à l'égard des traits qui connotent le décadentisme — lequel apparaît surtout comme un moment de dégénérescence —, caractérise aussi cette période. Si, en effet, « l'imaginaire décadent, tel qu'on se plaît à le décrire, fait la part belle aux fantasmes sexuels, aux paradis artificiels, aux inquiétudes religieuses, à l'exploration des zones enfouies de la vie intérieure¹⁹³ », la fin du siècle se caractérise aussi par un esprit ludique dans lequel il faut inscrire autant la dérision pratiquée dans le théâtre burlesque que le goût pour l'obscène et pour la profanation : il s'agit d'un « esprit de cabaret¹⁹⁴ » qui, du moins en France, est pratiqué d'abord secrètement, puis, avec l'avènement de la République et la liberté de publication et de réunion, ouvertement, dans des lieux comme le Chat Noir, par des groupes, comme les Hydropathes, auquel est relié un véritable anarchisme de l'art.

L'humour moderne se configure ainsi comme un « joyeux pêle-mêle¹⁹⁵ ». Or, si cet humour caractérisé par une confusion dans l'ordre de la signification, — que nous avons, avec Bakhtine¹⁹⁶, qualifié de carnavalesque —, est sans âge, il est possible de reconnaître une évolution faisant coïncider l'histoire de l'humour avec une « différenciation graduelle d'avec le comique, consistant dans la reconnaissance progressive du fait que certaines attitudes, certains textes ne visent pas exclusivement le rire et sont l'indice d'un tempérament, d'une vision du monde ou d'un mode de création particulier, typique de l'âge moderne¹⁹⁷ ». Il y a, en effet, à l'époque moderne, le dépassement de la perception d'une contradiction substantielle. Celui-ci poursuit ensuite différents chemins dans l'univers des représentations et pourtant il est déterminant et irréversible. Nous pensons que ce dépassement est lié, comme en ce qui concerne le processus d'autonomisation de l'art, à une crise : une mise en question de l'ordre, de la hiérarchie des valeurs, de l'évidence du vrai, de la logique transitive de la communication. En d'autres termes, il aboutit à une prise de conscience réflexive de la nature arbitraire de la signification aboutissant enfin au triomphe absolu de la liberté de création.

¹⁹³ Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin (dir.), *Fumisteries*, op. cit., p. III.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. IX-XV.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. XVI.

¹⁹⁶ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, traduit par Andrée Robel, Paris, Gallimard, coll. « Collection Tel », n° 70, 1990.

¹⁹⁷ Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, op. cit., p. 47.

Comme l'a souligné B. Sarrazin, « quand l'ordre moral vient à disparaître, que les censures tombent, l'humour noir, sous la forme de la gravité imbécile, sur fond d'absurdité, peut prendre enfin sa véritable dimension de mystification métaphysique : le rire nouveau est arrivé, qui traite homéopathiquement la perte du sens, par le non-sens ou l'indécidable¹⁹⁸ ». Le fait que la notion d'humour noir n'ait été introduite qu'en 1940, n'empêche pas de l'adopter pour qualifier et comprendre les adaptations humoristiques du récit tragique du meurtre de Jean Baptiste ; si la théorie littéraire peut être prescriptive, elle peut aussi, à l'image des travaux proposés par Michel Charles, Marc Escola, Sophie Rabau ou Pierre Bayard, se montrer rétrospective ou anachronique et permettre de proposer à rebours des concepts littéraires et théoriques forgés avec le temps. Cette forme extrême d'humour nous apparaît, en effet, très appropriée pour définir les adaptations humoristiques du mythe de Salomé.

Si Breton reconnaît en Swift, au début du XVIII^e siècle, le véritable initiateur de l'humour noir, il relie en général ce genre aux moments historiques et culturels caractérisés par le doute devant les explications qu'on donne de la réalité et de l'existence. Il faut bien en effet « associer intimement l'humour noir au progrès de l'athéisme¹⁹⁹ » mais aussi, dès lors, à une réaction devant l'angoisse existentielle. Si le but humoristique n'est plus que le (sou)rire comme fin de lui-même, se moquer d'un martyr chrétien, pourrait être interprété comme un geste subversif qui s'en prendrait à un tabou social et politique. Néanmoins, plutôt qu'à des fins blasphématoires, le courant fin-de-siècle qui ridiculise le prophète martyr, s'inscrit dans le nouveau esthétique que nous avons associé à la formule de l'Art pour l'art et qui correspond à un moment de crise du sujet et des représentations. À partir de la fin du XIX^e siècle, Salomé et Jean Baptiste deviennent deux figures à ce point incontournables qu'elles sont utilisées sans fondement. Le récit évangélique du meurtre de Jean Baptiste se prête particulièrement à des adaptations propres à l'humour noir en ce qu'il met en scène une histoire macabre, qui est depuis ses sources brève et, d'une certaine façon, absurde.

Même si toute taxinomie est arbitraire, y compris celle qui concerne l'humour, il nous paraît néanmoins pertinent de retenir trois facteurs touchant à la fois une dimension subjective et une dimension textuelle, qui aident à comprendre comment ce récit est devenu un objet privilégié de ce type d'humour. J.-M. Moura souligne le fait

¹⁹⁸ Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin (dir.), *Fumisteries*, op. cit., p. XXVIII.

¹⁹⁹ Annie Le Brun, « L'humour noir », dans Ferdinand Alquié (dir.), *Entretiens sur le surréalisme*, Paris, Mouton & Co, 1968, p. 99-124.

que les trois éléments toujours en jeu lorsqu'il s'agit de susciter le (sou)rire — le rieur, le lecteur et le risible, c'est-à-dire l'objet du rire — permettent d'identifier trois grandes sources du rire : « un modèle insistant sur la présence de l'auteur dans l'œuvre, l'*ethos* ; un deuxième sur l'effet (contradictoire) produit par le texte, le *pathos* ; le troisième sur le raisonnement présenté (en l'occurrence impertinent, éloigné des schémas communs) le *logos*²⁰⁰ ». Ces trois éléments s'appliquent remarquablement au récit évangélique du meurtre de Jean Baptiste et à son traitement moderne. Une évolution — parfaitement prévisible au demeurant — conduit le mythe de Salomé à un détour humoristique dans ses adaptations les plus tardives. En effet, nous avons montré comment l'identification des auteurs à la figure du prophète décapité selon le souhait d'Hérodiade/Salomé, apparaît comme une condition incontournable de l'approche de Jean Baptiste par les artistes et les écrivains. Il n'est guère surprenant qu'une identification aussi morbide ait été exorcisée par le truchement de l'humour, d'autant plus que cet épisode traverse toute la culture occidentale. En outre, puisque le récit du meurtre du prophète, après avoir été un épisode évangélique, est devenu un mythe que l'on retrouve dans une centaine d'œuvres littéraires et artistiques, il n'était ni étonnant ni improbable que ce thème, abordé par des auteurs rapidement reconnus comme Flaubert ou Huysmans, ait occasionné, par la suite, les variations les plus imprévues.

Or, tâchons d'étudier quelques passages de nos œuvres qui mettent en scène ce ridicule, en reprenant la tripartition selon laquelle « un texte humoristique orienté vers l'*ethos* insiste sur la présence de l'auteur dans l'œuvre, la dualité, voire l'autodérision de l'humoriste ; le déplacement vers le *pathos* concerne l'effet produit par le texte humoristique, le sentiment naissant de son énoncé ; l'accent mis sur le *logos* insiste sur le style, le raisonnement présenté, lié à l'absurde, à l'impertinence au double sens du terme²⁰¹ ». Ces trois orientations sont toutes présentes dans notre corpus et concernent un certain nombre de textes ridiculisant les figures de Salomé et de Jean Baptiste.

Marie Joseph Gabriel Antoine Jogand-Pagès, dit Léo Taxil, écrivain d'origine marseillaise, auteur de plusieurs ouvrages anticléricaux et antimaçonniques parmi lesquels un canular littéraire, qu'il commença en 1885 et poursuivit jusqu'en 1897, visant à discréditer la Franc-maçonnerie et l'Église catholique romaine, fait paraître en 1884 *La Vie de Jésus*²⁰², publié par la Librairie Anticléricale. Le chapitre XXXIX, que

²⁰⁰ Jean-Marc Moura, *Le Sens littéraire de l'humour*, op. cit.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 108.

²⁰² Ce titre fait sans doute ironiquement allusion à *La Vie de Jésus* écrite par Ernest Renan en 1863.

nous rapportons dans notre annexe²⁰³, raconte l'épisode du meurtre de Jean Baptiste. Son titre « Où Baptiste perd le goût du pain », est déjà éloquent : Taxil suggère par cet euphémisme les conséquences de la légendaire rage d'Hérodiade, l'amenant — « s'il faut en croire saint Gérôme, qui n'assistait cependant pas à la scène (puisqu'il ne naquit que trois siècles plus tard) » — à percer, pour s'amuser, la langue du prophète décapité avec son aiguille. Taxil affirme ainsi, dans le ton franc et direct qu'il prétend donner à son roman, que « c'est ainsi que la reine fit passer à Baptiste le goût du pain ». Avant de poursuivre dans l'observation de quelques caractéristiques de ce chapitre, il nous paraît utile de remarquer que l'apparente franchise du narrateur n'est que le masque d'une sincérité singée et raillée. Taxil n'a de cesse d'afficher sa fidélité aux sources bibliques renforçant du même coup l'effet de décalage : « L'Évangile ajoute [...] », « Lisez saint Marc (chap. VI, vers. 20) », « C'est l'Évangile qui le dit » ; la plupart des chapitres sont, en outre, ponctués de références bibliques « (Matthieu, XIV, 1-12 ; Marc, VI, 14-29 ; Luc, IX, 7-9) ». Il s'agit, de toute évidence, d'une rigueur feinte, alors que cet auteur présente sa version moqueuse d'une manière nullement dissimulée. Ainsi, dans un désordre carnavalesque, le lecteur est informé du connu comme de l'anecdote. Cela s'applique au premier chef aux personnages : Jean Baptiste est « le cousin Baptiste », arrêté « pour avoir censuré, d'une manière un peu trop vive, la conduite privée du roi Hérode » et Taxil n'hésite pas à en faire un personnage frôlant l'idiotie puisqu'il « ne comprit pas ses intérêts ». C'est en outre à propos de Jean que l'auteur ouvre une parenthèse le reliant à la condition virile du point de vue du narrateur :

Il ne faut jamais fourrer son nez dans les affaires de femmes, dit un proverbe très sensé. C'est en effet là une des questions qui amènent le plus souvent la brouille entre les meilleurs amis. Votre camarade le plus cher se toque d'une beauté qui, à vos yeux, est une laideur, et qui vous déplaît souverainement ; laissez-les donc filer ensemble le parfait amour et ne mettez pas votre doigt entre l'arbre et l'écorce ! Si, au contraire, vous venez donner votre avis au camarade, qui ne vous le demande pas, il vous prendra à tic, et, le jour où dégoûté de sa Dulcinée, il l'enverra au diable, la camarade ne se réconciliera pas avec vous pour ça. Voyez-vous, cela est réglé comme du papier à musique.

Baptiste appartenait à l'espèce agaçante de ces gens grognons qui se donnent la mission stupide de censurer les ménages.

Si Hérode apprécie le prophète, auquel il demande volontiers conseil, il avoue que le saint a « une fichue manie » : exaspérer Hérodiade qui « en arriva à ne plus pouvoir penser à Baptiste sans avoir une attaque de nerfs. Le cousin de Jésus l'horripilait » et

²⁰³ Léo Taxil, *La Vie de Jésus* (chap. XXXIX), 1884, annexe p. 28 sq.

elle le nomme par les dérivatifs les plus saugrenus : « Monsieur De-quoi-je-me-mêle », « le Grincheux », jusqu'à « sale animal » qui, comme l'auteur le remarque, marque « le dernier degré de la colère d'une reine ». Néanmoins, tout cela n'en est que les prémices. Taxil se charge de raconter comment se déroule le meurtre de saint Jean, à partir de la haine d'Hérodiade :

— Puisque ce sacré Baptiste, pensait-elle, persiste à fourrer son nez dans nos affaires, il faut que je le lui fasse couper.
De couper le nez à Baptiste à couper sa tête, il n'y avait qu'un pas ; ce pas fut promptement franchi.
Voici dans quelles circonstances :
[...]
Antipas avait commandé la bombance ; il était chargé de la partie matérielle du repas. La reine, elle, avait simplement dit :
— Je fais mon affaire du ballet qui terminera la soirée.
Tout un piège était caché derrière ce ballet. Vous allez voir le truc.

Si l'anecdote reste la même, Jean se trouve ridiculisé de bien des façons. L'engagement dans la lutte anticléricale de Taxil, notamment à partir de 1875, est bien connu, et se retrouve tout particulièrement dans cette pièce : il commente, ironise et prend ses distances avec le récit biblique mais se pose aussi parmi les hommes qui ne devraient jamais se mêler, comme Jean Baptiste l'a fait, des « affaires de femmes ». L'auteur laisse penser qu'il tient son récit de sa propre expérience. Comme le relatent les Évangiles et comme le raconte Flaubert, Hérodiade est aussi chez Taxil la responsable d'un piège comploté à l'encontre d'Hérode. Dans ce texte toutefois, le tétrarque manifeste, par une expression tirée de l'opéra comique français — « Jarnombille²⁰⁴ ! » — son ravissement devant le ballet dans lequel Salomé se fait remarquer, parmi « les danseuses, toutes jolies à croquer ». La terrible requête de la princesse est tournée en ridicule dans la façon même de la demander :

— Petite Salomé, dit-elle, veut tête de Baptiste sur joli plateau argent na !

Taxil reprend et parodie par cette exclamation le « zézay[ement] » de la Salomé de Flaubert, tandis que les vers qu'il met dans la bouche du prophète s'adressant à Jésus

²⁰⁴ Ce terme n'est pas enregistré par le dictionnaire (*Trésor de la Langue Française*). Cependant il se trouve dans quelques ouvrages de théâtre comique de la fin du XVIII^e siècle comme par exemple : Anseaume, « *Deux chasseurs de la laitière*, Comédie en un acte, mêlée d'ariettes, représentée pour la première fois au Théâtre Italien le 21 juillet 1763 », dans *Suite du Répertoire du théâtre-français par M. Lepointre. Opéra-comiques en prose*, t. IV, Paris, Madame Veuve Dabo, 1822, p. 20 ; Jean-Joseph Vadé, « Le Confident heureux », dans *Œuvres complètes de Vadé, ou Recueil des opéra comiques, parodies et pièces fugitives de cet auteur, avec les airs, rondes et vaudevilles*, t. III, Londres, 1785, p. 137 ; Louis-Archambault Dorvigny, *La Parfaite Égalité, ou les Tu et toi*, comédie en trois actes en prose, Paris, Chez Barba, 1793, p. 9.

— qui « se conduisait à son égard comme le dernier des lâcheurs » — sont inédits. Ils ressemblent à une rengaine, comme le suggère une « onomatopée utilisée dans les refrains de vieilles chansons populaires²⁰⁵ » telle que l'expression « lanlaire » :

Tu l'as voulu, n' t'en plains pas !
Tire laïtou, laïtou, lanlaire,
Tu l'as voulu, n' t'en plains pas ;
Tir'-toi d' là comm' tu pourras !

Taxil joue ainsi avec la langue, le *logos*, qui en effet accentue la lecture excentrique qui est faite de cet épisode. Des éléments hétérogènes contribuent encore à ridiculiser la scène : de la réaction clownesque d'Hérode qui « ne s'attendait pas à ce coup-là ; il fit un bond sur son fauteuil et baissa le menton », à la réaction paradoxale des courtisans lesquels, en revanche, « trouvaient délicate la fantaisie de Salomé, entonnèrent en chœur : — Tête Baptiste ! Tête Baptiste ! Tête Baptiste ! ». La conclusion du récit contribue à produire un effet d'étonnement, en poussant à son comble la situation grotesque, ridiculisant non pas tant les personnages que la mort du précurseur elle-même :

— Garçon , commanda-t-il, servez chaud la tête de Baptiste à mademoiselle !
— Sur un plateau d'argent ! ajouta Salomé, qui tenait à ce que les choses se fissent avec cérémonie.
Un quart d'heure après, Salomé offrait à sa mère la binette du précurseur sur le plateau obligatoire.
[...]
Le tétrarque dort très mal cette nuit-là et d'autres encore. Il rêva bien souvent de sa victime. Baptiste lui apparaissait, jaillissant de ses meubles les plus intimes.

Ce morceau trouverait toute sa place, avec son esprit de cabaret, parmi les « fumisteries » recueillies par D. Grojnowski et B. Sarrazin. D'autres exemples, sensiblement contemporains de cette pièce, soulignent la portée humoristique que le mythe de Salomé finit par prendre.

Si Wilde ne visait apparemment pas à produire l'œuvre que Praz perçoit comme humoristique tant elle parodie la matière décadente²⁰⁶, l'écrivain irlandais montre cependant un penchant à porter ce type de regard sur l'épisode de la décollation du prophète. Cela est attesté par un témoignage de Jean Lorrain, paru dans *Le Journal*, le

²⁰⁵ *Trésor de la Langue Française informatisé*, voix « lanlaire », A. – 1, URL : <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?s=4177944735>, page consultée le 18 janvier 2014.

²⁰⁶ Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle*, op. cit., p. 256.

mardi 11 février 1896. Dans « Salomé et ses poètes²⁰⁷ », après avoir survolé le panorama artistique littéraire ayant fait de Salomé un mythe, Lorrain conclut son article — évoquant très certainement « Réclamation posthume²⁰⁸ », que nous avons précédemment étudié — par une anecdote humoristique démontrant une fois encore la tendance prégnante à s'identifier avec le martyr décapité :

Un conte que j'avais publié sur Salomé piqua la curiosité d'Oscar Wilde déjà préoccupé, il faut croire, de la figure de la fille d'Hérodiade, le poète anglais désira me connaître, et un peu flatté de sa curiosité, je l'avoue, je priai Marcel Schwob de me l'amener à déjeuner, et Marcel Schwob me l'amena.

En réponse à un entrefilet paru dans le Figaro au printemps dernier, j'ai déjà raconté ce déjeuner, Oscar Wilde, mis en verve par la présence de MM. Anatole France et Bauër, s'y montra le causeur le plus étourdissant, le conteur le plus paradoxal et le plus élégant que j'aie jamais, depuis, entendu ; mais où il fut tout à fait merveilleux, ce fut dans une improvisation, tout ensemble chimérique et littéraire, à propos d'un plâtre coloré qui décorait alors mon cabinet de travail : une tête de sainte décapitée avec les gromelots de sang peints en sauge d'une manière assez barbare et qu'une fantaisie du moment m'avait fait pendre au mur.

Avec le sang-froid de l'humour anglais, Oscar Wilde voulut absolument y reconnaître la tête de Salomé dont la pensée, déjà, ne le quittait pas, et fort de la belle ironie qui lui était coutumière, en prenant congé de nous, il me dit très sérieusement : « Vous avez dansé, et vous avez obtenu sa tête »

Cette boutade est certes emblématique de l'humour tranchant et cynique de Wilde mais elle renseigne aussi sur l'air du temps et sur le fait qu'humour anglais ou pas, le mythe de Salomé devient non seulement aisément objet de raillerie mais en outre, il n'apparaît pas comme indigent ou scandaleux de rapporter, dans un article de la presse grand public, une anecdote ainsi mise en scène. Aussi y voyons-nous une double évidence : le mythe de Salomé commence à être pris au second degré par les artistes et le public également est désormais capable de le voir désacralisé. Il faut lire dans ce déclassement ultime la fin du processus de désacralisation que nous avons vu progressivement s'établir, processus qui parvient à un tel terme que l'autonomisation de l'art, rêvée par Mallarmé dans l'histoire d'Hérodiade, n'est désormais plus envisageable : le burlesque décline et disqualifie, quand l'autonomisation engagée par Baudelaire, Flaubert, Huysmans et Mallarmé tendait à faire d'Hérodiade l'allégorie de l'art.

²⁰⁷ Jean Lorrain, « Salomé et ses poètes », 1896, annexe p. 66.

²⁰⁸ Jean Lorrain, « Réclamation posthume », 1895, annexe p. 53 sq.

En 1907, Charles Michel crée une fantaisie-opérette en quatre tableaux, *Salominette*²⁰⁹, au titre une fois encore révélateur. Bien que resté inachevée, cette œuvre de cabaret est intéressante par bien des aspects. Il s'agit tout d'abord d'une adaptation extravagante qui se déroule à Montmartre, principalement au « Cabaret de l'âne malade » — allusion évidente au Chat Noir — et s'interrompt au moment d'un grand bal au « Moulin Rose » — allusion tout aussi évidente au Moulin Rouge. Au-delà de ces homophonies assez transparentes, tout le style de l'opérette exprime l'atmosphère du célèbre cabaret fondé à Montmartre en 1881 par Rodolphe Salis, où se réunissaient nombre de peintres, chansonniers et poètes qui ont contribué à la renommée du lieu de rencontres où sont nées sans doute la chanson de cabaret, ainsi que la revue hebdomadaire *Le Chat Noir*.



Adolphe Willette, *Le Veau d'or ou Te Deum laudamus* (détail), vitrail, Musée Carnavalet, Paris

À ce propos, il nous semble utile d'apporter un détail du vitrail *Le Veau d'or ou Te Deum laudamus*, conservé au Musée Carnavalet à Paris et provenant du Chat Noir, qu'Adolphe Willette réalisa en 1885, quand le cabaret déménagea du boulevard de Rochechouard pour s'installer rue Laval. « À cette occasion, Rodolphe Salis demanda à Willette, qui avait déjà dessiné l'enseigne et plusieurs éléments de l'ancien cabaret, de concevoir le carton d'un vitrail destiné au rez-de-chaussée du nouveau local. Willette y exerça sa verve en ironisant sur les dérives de l'établissement qui, face à son succès grandissant, perdait son âme : la Poésie et l'Innocence sont sacrifiées au pouvoir de l'argent, le Pouvoir-roi de trèfle, sous les traits de Salis, vient payer son tribut au Veau d'or et conduit par la main une danseuse Salomé portant sur son plateau la tête de Willette lui-même²¹⁰ ». Le 15 novembre 1893, dans *l'Écho de Paris*²¹¹, sous le pseudonyme de Raitif de La Bretonne, Jean Lorrain écrira à propos de ce vitrail :

[...] La Salomé, telle qu'une fantaisie macabre de Willette l'a évoquée dans un vitrail-célèbre à Montmartre, la coquine de palais et de music-hall, toute blanche dans une jupe étoilée de paillons et souriant d'une bouche scélérate à la tête exsangue et désirante encore du banquier entreteneur. Celle-là, c'est la fille du luxe, celle qui préside aux krachs financiers de Panama et des

²⁰⁹ Charles Michel (livret et musique), *Salominette, fantaisie-opérette en 4 tableaux*, 1907, annexe p. 167 sq.

²¹⁰ Jean-Marie Brusson, cartel descriptif du vitrail, Paris, Musée Carnavalet.

²¹¹ Jean Lorrain (Raitif de la Bretonne), « Ballet d'automne. Salomé », 1893, annexe p. 38.

cuivres, celle pour laquelle les politiciens de l'agio se brûlent la cervelle, celle qui fait fermer par huissier les hôtels princiers du quartier Monceau, envoie courir le cachet des filles de sénateurs et des veuves de ministres et venge ainsi la misère infinie de ses sœurs du peuple sur le bien-être égoïste et repu des bourgeois ; elle a du sang et de la boue sur les mailles de son maillot de soie, mais sa jolie canaille et fine respandit nimbée dans un louis d'or.

L'intrigue de *Salominette* touche exactement à ces thèmes. Parmi les personnages principaux de l'ouvrage se trouvent Salomé, Jean Baptiste, Hérode et Hérodiade. Cependant, l'intrigue est déplacée à l'époque de l'auteur et dans l'atmosphère et dans les milieux fréquentés par les Hydropathes. En outre, Salominette apparaît dans cette histoire désordonnée et inaboutie comme la fille de John Hérode, milliardaire américain, tandis que Jean-Baptiste y figure comme un poète chantant joyeusement sa volonté obstinée de ne se consacrer qu'à son art en gardant son célibat, enfin Mrs Hérode joue un rôle absolument marginal. D'autres personnages eux aussi sans épaisseur, comme par exemple Girola, William Cook ou les Botticellinettes, n'ont rien à voir avec la Bible et inscrivent encore plus explicitement l'adaptation de Michel dans son époque.

Prenons, d'abord, Jean Baptiste surnommé ici « Jean le rêveur ». Il chante dans l'opérette cette Romance que nous apportons :

JEAN-BAPTISTE

I

Romance – Ce matin, je fis un sonnet
Et mâchonnant des violettes
Puis un peu plus tard, j'ai dîné
En contemplant des midinettes,
Qui, sur un banc dans le soleil
Becquetaient de leurs lèvres roses,
Des fraises, au corset pareil,
À leurs bouches à peine écloses.

REFRAIN

(Valse) Je suis Jean le Rêveur :
J'ai du soleil au cœur,
La poésie en tête !
Sans maîtresse et sans toit
J'ai pour unique loi,
Mon beau livre d'esthète
Que m'importent l'argent
La fortune et la gloire ?
Je vis indépendant
Un silence Et je veux boire.

II

Je suis pauvre, mais cependant,
J'ai des trésors en la cervelle,
Puisque l'or du soleil couchant

A tout coulé dans ma prunelle.
 Avec cela je me paierai
 Pour souper un festin de prince ;
 (Il désigne une botticelinette) (I)
 Puisque ce soir, toi (I) je t'aurai
 Tes yeux, ton front, ta taille mince.

III

Jamais je ne m'attacherai,
 À quelque besogne servile,
 Non, jamais je ne courberai
 Mon front devant la plèbe vile.
 Je me moque du tiers, du quart,
 Et de l'humanité complète...
 J'affirme, prophète de l'art
 Que nul ne se paiera ma tête.

REFRAIN

Jean au refrain – Les autres :
 C'est lui, Jean le Rêveur,
 Du soleil plein le cœur,
 La poésie en tête,
 Sans maîtresse et sans toit,
 Je ne connais pour loi,
 Qu'un beau rêve d'esthète
 Il méprise l'argent
 La fortune et la gloire.
 Il est indépendant !
 Allons à boire !!

Il est intéressant d'observer que Michel associe le prophète à l'image du soleil, même si cet élément n'a ici qu'une connotation esthétique et moqueuse indiquant la gaieté du poète. En effet, ce Jean Baptiste se dit « prophète de l'art », « mâchonn[e] des violettes en contemplant des midinettes » et a « du soleil au cœur et la poésie en tête » : il est « pauvre, mais cependant, [il a] des trésors en la cervelle, puisque l'or du soleil couchant a tout coulé dans [s]a prunelle ». Il s'agit d'une parodie des thèmes que nous avons abordés jusqu'à présent : les fleurs associées implicitement à Salomé, midinette, le soleil couchant, la tête et le regard comme emblèmes de l'activité créatrice. Ce que nous retenons, d'ailleurs, comme vérité, au-delà des parodies, c'est que ce Jean Baptiste a « pour unique loi, [s]on beau livre d'esthète ». Ainsi nous retrouvons dans ce texte l'identification de l'auteur avec le prophète, qui cependant n'annonce rien de sérieux. Ce nouveau prophète explique à Salominette que les raisons pour lesquelles tous semblent lui en vouloir tiennent au fait qu'il ne trouve aucun intérêt en dehors de l'art :

Ils ont que j'ai voulu passer dans ce monde en prêchant l'amour de l'art absolu, de l'art pur, de l'art libre. Ils ont, que je ne veux courber ma tête devant personne, ne rien devoir à personne, rien abdiquer de mes pensées. Ils m'appellent le prophète, oui, prophète d'un monde d'amour et de beauté.

Cette même explication justifie son refus de la jeune fille qui avec l'amour lui offre la richesse :

SALOMINETTE

Je t'apporte la folle ardeur
De ma jeunesse,
Femme de sport, j'ai la vigueur
De Diane chasseresse
Nous pourrons faire du Yachting
Du footbale et de la haute noce,
Du rouning et puis du footing,
... Tu pourras même me faire un gosse.
[...]
GIROLA.

Est-on jamais ridicule lorsqu'une belle fille sourit et s'offre à vous avec un nombre incalculable de millions.

Salominette mêle une série d'éléments traditionnellement liés à son personnage littéraire, comme le fait, par exemple, d'être associée à Diane, à d'autres qui en font une jeune héritière américaine du XX^e siècle. Cet extrait donne une idée de l'imbroglio ainsi conçu par Michel se moquant de tout, même de l'art et de lui-même :

JEAN-BAPTISTE.

Je vous l'ai dit
Je suis l'apôtre d'une religion éternelle,
Celle de l'art libre,
De la fierté de pensée du Génie
impollué par l'or et les vanités.

Toute proportion gardée, un sentiment comparable d'être devant une « boutique de brocanteur²¹² » est suscité par la « Salomé²¹³ » que Guillaume Apollinaire compose cinq ans plus tard et qui paraît dans *Alcools* en 1913. Nous avons déjà abordé *La Danseuse*, l'une des *Trois histoires de châtiments divins*, ayant comme sujet la mort de Salomé, telle que certaines légendes médiévales la narrent. Dans le sonnet éponyme, Salomé fait partie de l'un des poèmes du recueil marquant la naissance de la poésie moderne alors que « non seulement les images semblent souvent avoir acquis une autonomie telle que rien, pas même le lien le plus ténu, ne semble les rapprocher, mais

²¹² C'est par cette expression que Georges Duhamel traite *Alcools* dans *Le Mercure de France* du 16 juin 1913.

²¹³ Guillaume Apollinaire, « Salomé », dans Guillaume Apollinaire, *Alcools*, op. cit., p. 77.

elles s'assemblent dans une liberté qui paraît ne connaître aucun frein et se plaire parfois dans les pires disparates²¹⁴ ». Prenons la fin de Salomé :

[...]
 Nous planterons des fleurs et danserons en rond
 Jusqu'à l'heure où j'aurai perdu ma jarretière

Le roi sa tabatière
 L'infante son rosaire
 Le curé son bréviaire

Elle est emblématique d'une poésie qui libère les métaphores dans un monde perçu comme éphémère, où le poète s'adonne au jeu et aux vertus sensibles des mots. Intéressons-nous à deux réponses qu'Apollinaire avait données à l'occasion d'une enquête faite parmi des jeunes poètes et publiée dans *La Revue littéraire de Paris et de Champagne* sur les tendances de la littérature contemporaine, l'année où il composait « Salomé » : « Je suis pour un art de fantaisie, de sentiment et de pensée, aussi éloigné de la nature avec laquelle il ne doit avoir rien de commun²¹⁵ » et « je ne possède pas de *composition significative*²¹⁶ ». En fait, les réponses d'Apollinaire confirment, avec *Alcools* paru plus tard, le surgissement d'une poésie anticipatrice du mouvement surréaliste. Si l'on considère les éléments biographiques cachés dans la poésie d'Apollinaire, on peut trouver dans ce poème consacré à l'assassin de Jean Baptiste cet humour noir qui met en valeur le drame de l'existence. Il le fait par le truchement des ressources poétiques de la fantaisie et par le fait de produire une réaction éclatante devant l'inanité de la fugacité de tout ce qui, du côté de l'amour ou de la souffrance, touche la vie humaine. Comme l'a écrit Michel Décaudin à propos de « Salomé », il s'agit d'un poème dans lequel la « cruauté inconsciente et un peu folle, se résout dans une ritournelle comique, monde de fantaisie [où] le jeu et l'ironie sont un masque à la douleur²¹⁷ ».

Il s'agit enfin d'en venir à l'article de Lucien Métivet paru dans *Fantasio* en 1912. Cet article montre déjà par son titre, « La Ligue antisalomique²¹⁸ », son ton moqueur. Il ne s'agit pas d'un texte proprement littéraire. C'est plutôt un pamphlet où Métivet fait déclarer au « président de la Ligue », qu'« il est temps enfin, grand temps de réagir contre la salomémanie qui sévit actuellement ! Salomé ci, Salomé là, en

²¹⁴ Michel Décaudin, *Le Dossier d'« Alcools »*, Genève, Paris, Droz, Minard, 1965, p. 57.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 230.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ *Ibid.*, p.140.

²¹⁸ Lucien Métivet, « La Ligue antisalomique », 1912, annexe p. 194.

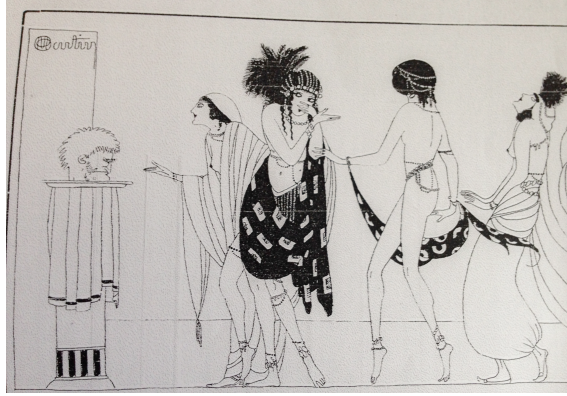
musique, en charabia, en vers, en prose, en pantomime ! Assez, assez ! ». Ce président « saloméphobe », que l'on découvre enfin n'être autre que Jean Baptiste, ayant, et pour cause, « de bonnes raisons » pour expliquer sa « terrible rancune », attribue justement à Wilde une responsabilité dans « l'invasion d'une horde de figurants psalmodiant d'étranges discours » qui exaspèrent le président portant « [s]a main au col comme quelqu'un qui va étouffer ». Métivet, par le président de la Ligue antisalomique, parodie ainsi le texte de Wilde :

« La lune est un pélican rose — la lune a des pattes d'argent — ooooh ! qu'a donc la lune ce sôar ! — La princesse est belle, ce sôar !... » Et on mit tout ça en musique, un compositeur, deux, trois, dix ! Et alors, monsieur, écossaises, batignollaises, tchèques, berlinoises, varsoviennes, australiennes, se succédèrent des Salomés modulant avec tous les accents aigus, graves ou circassiens : « Je veux baiser ta bouche, Iokanaan ! — païser ta pouche ! baëser tha bouche ! ».

Et on chorégraphia ! Oh ! le pas des sept voiles dansé par des chanteuses ! la mélodie des sept bémois chantée par des danseuses ! Puis ce fut la charge des bataillons de revuistes, ça recommença, en rigolo ! « J'veux pas qu'on m'embrass' sur la bouche... » pendant des semaines et des mois.

Ainsi, Métivet tourne en dérision la répétitivité des thèmes et du style de la *Salomé* « sauvage » que l'écrivain irlandais sortit « de l'enfer », laquelle est accentuée et exacerbée par son succès.

Cet article est accompagné d'une illustration du même auteur, représentant une scène de théâtre comique. Ce dessin stylisé en noir et blanc suggère une considération sur l'immanence qu'un auteur comme Flaubert trouvait dans l'art en opposition à une transcendance cherchée ailleurs. Le caractère bidimensionnel de ce dessin ne vise pas à évoquer une dimension autre. En effet, l'impression qu'un tel dessin donne, comparable à celle des illustrations d'Aubrey Beardsley, est celle d'une superficie impossible à creuser. L'humour noir dans lequel se résolvent les dernières reprises du mythe de Salomé apparaît ainsi comme l'extrême îlot dans lequel l'art libéré se renferme.



Lucien Métivet, « La Ligue antisalomique », dans *Fantasio*, 1^{er} juillet 1912.

...

Le renversement des rôles et la transformation de Salomé et Jean Baptiste en figures grotesques — dans la mesure où elles subvertissent les attentes, sortent des cadres que la tradition leur a attribués — s’inscrit dans un phénomène qui affecte le mythe de Salomé et qui méritait d’être souligné. La notion de grotesque, dont nous avons retenu l’ambivalence, nous semble s’adapter parfaitement pour décrire un certain nombre de traitements littéraires de nos personnages. En effet, plusieurs études ont abordé la notion de grotesque d’un point de vue théorique, mettant en valeur ses implications dans l’univers des représentations au XVI^e siècle, au début et au milieu du XIX^e siècle et au XX^e siècle. La notion de grotesque a rarement été appliquée aux ouvrages fin-de-siècle. Pourtant, il nous semble que ce mythe littéraire fin-de-siècle par excellence qu’est celui de Salomé se relie d’une manière emblématique au grotesque.

Premièrement, cette notion s’inscrit toujours dans les crises qui émergent périodiquement au cours de l’histoire. Dès lors, si le mythe de Salomé participe et est affecté par cette crise du sujet et des représentations que nous avons évoquée, le traitement grotesque de ces figures nous apparaît comme un phénomène artistique et littéraire essentiel quant à l’appréhension de l’évolution de la relation entre Salomé et Jean Baptiste, devenus symboles de la beauté artistique insaisissable et de la finitude humaine. Deuxièmement, nous avons vu que si l’élévation de Salomé fait écho à ses implications esthétiques, le rabaissement de Jean Baptiste touche aussi le côté existentiel de cette même notion. Ce couple se trouve par ailleurs ébranlé dans le monde des représentations par une confusion entre les aspects tragiques du récit qui l’unit et les aspects ridicules qui lui sont associés. Par le truchement des théories antithétiques mais

complémentaires de Kayser et de Bakhtine, nous pouvons donc conclure que, associé à Salomé et Jean Baptiste, « qu'il signifie prolifération ou dissolution, exubérance ou réduction, le grotesque n'en apparaît pas moins comme une forme exceptionnelle de vision²¹⁹ ».

Comme il est possible de trouver dans l'humour engendré par le grotesque les constantes d'un *détachement* suivi par une volonté de *dépassement* des oppositions averties, il est possible pareillement de reconnaître dans l'évolution du mythe de Salomé, de 1870 environ à 1914, un détachement de ces deux personnages principaux des sources suivi par une vague de représentations humoristiques. Ainsi, l'idée d'un *détachement* à l'égard de la réalité et le *dépassement* de ceci par l'union des contraires caractérise à la fois cet humour et le mythe de Salomé. Pour résumer enfin en quelques mots en quoi consiste ce *dépassement* que nous associons à la fois au mythe de Salomé et à l'humour, nous dirons qu'il coïncide avec la visée du plaisir, du rire et de la vie — incarné en l'occurrence par Salomé — en réaction à la perception angoissante du vide et du néant — incarné par le prophète.



Un mythe au second degré

En affirmant que Salomé et Jean Baptiste participent à un carnaval, notre visée est de ne pas enfermer le mythe de Salomé dans une dialectique rigide.

Par ailleurs, une carnavalesque de ces deux figures nous semble indéniable. Elle se manifeste dans le sens positif que donne à ce terme Bakhtine quand Adolf Mossa place Salomé au centre d'un de ses chars carnavalesques. En effet, le « projet «saloméen»²²⁰ » que cet artiste a fait sien et illustré « a été si fondamental qu'il a même débordé sur la création carnavalesque de la période symboliste²²¹ ». L'un de ses chars carnavalesques parmi les plus remarquables est une *Variation sur la Salomé d'Henri Regnault*²²², dont nous donnons ici un détail. Assise sur une contrebasse tenue par un

²¹⁹ Dominique Iehl, *Le Grotesque*, op. cit., p. 15.

²²⁰ Association Symbolique Mossa, *Gustav Adolf Mossa*, op. cit., p. 131.

²²¹ *Ibid.*

²²² Gustav Adolf Mossa, *Variation sur Salomé*, 1912, dans *Ibid.*, p. 480-481.



Gustav Adolf Mossa, *Variation sur Salomé*, (char carnavalesque), 1912

étrange personnage, cette Salomé tenant un coq sur son plateau, défile comme un masque lors d'une parade.

Plus proche du sens négatif que Kayser a donné à la notion de grotesque, une carnavalisation de Salomé et de Jean Baptiste se manifeste aussi sous un angle morbide, influencée par l'esprit et la perception décadente de la sexualité. Dans un de ses sonnets sur ce sujet, « Hérodias²²³ », Lorrain décrit un « duc Hérodias, atroce coryphée », lequel en « portant dans ses bras nus comme un sanglant trophée, / Une tête de femme aux yeux blancs et collés » :

[...]
 Sous de faux cheveux roux, de rubis constellés,
 Il danse en tutu rose un pas troublant de fée,
 Applaudi de la tourbe heureuse et bien coiffée
 Des banquiers délicats et des ducs épingles.
 [...]

Il reste quand même possible de relever un côté ridicule dans cette image plaçant nos personnages bibliques dans une scène saugrenue de cabaret. Adolphe Retté, entre autres, insère Hérodiade parmi toute une parade de femmes fatales, figures historiques ou légendaires :

[...]
 L'une après l'autre sort de son cadre et s'érige
 En lente cariatide d'un palais imprécis :
 La reine de Saba — parmi sa robe féérique voltige
 Un peuple miroitant d'oiseaux de paradis,
 La Polymnie s'accoude à la margelle
 Du puits où bouillonne l'eau cadencée des Verbes
 Si vieille mais du fard des siècles encor belle
 Œil de douleur qu'un secret exacerbe,
 Brunehilde empoigne le crin du cheval de Grane
 Et la traîne au bûcher qui brûlera les dieux,
 L'Hérodiade perverse et profane
 S'effare du chef blême soudain radieux [...] ²²⁴.

En somme, toute une série de variations du mythe de Salomé donne lieu à des figures grotesques — dans le sens où elles mettent en crise les conventions — dévalorisées, fragmentées et déconstruites. Cependant, ces déconstructions de Salomé et Jean Baptiste ne conduisent pas à un vide représentatif. Une considération d'Isabelle Ost nous paraît à ce propos particulièrement appropriée :

²²³ Jean Lorrain, « Hérodias », 1885, annexe p. 32.

²²⁴ Adolphe Retté, « III », 1889, annexe p. 34.

Le grotesque s'avère être davantage une force qu'un ensemble de formes. Bien plus, par son mouvement de dissolution des images et des significations, le grotesque apparaît en réalité comme une force de défiguration et de désidentification. Mais s'il détruit la représentation et déconstruit les formes figées, toutefois le processus de défiguration ne dérive jamais vers le chaos de l'informe, le vide absolu de l'image. Même éphémères et imparfaites, des figures du grotesque se dessinent²²⁵.

Les confusions, superpositions, inversions des rôles et fumisteries où nos deux figures se trouvent plongées, manifestent une force génératrice opposant au vide de la déconstruction une luxuriance d'images surgissant de l'union collusive entre nos deux pôles polysémiques. Après ce processus de défiguration, la création artistique et littéraire est touchée par « le triomphe d'une liberté²²⁶ » totale. Ainsi, les auteurs peuvent s'exprimer dans les formes les plus subversives, éclectiques et extravagantes et gagnent « le droit de se moquer des choses sacrées jusqu'à rire de Dieu²²⁷ » ou de la mort. Nous pouvons alors penser ce détour du mythe de Salomé dans l'humour comme un regard détaché porté sur la réalité, qui finit par se déplier infiniment dans le non-sens.

²²⁵ Isabelle Ost, « Introduction », art. cit., p. 10.

²²⁶ Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazin (dir.), *Fumisteries*, op. cit., p. XXXI.

²²⁷ *Ibid.*, p. XXXV.

ÉPILOGUE

L'observation des réinvestissements symboliques qui, depuis les versets évangéliques de Matthieu, Marc et Luc, ont modifié l'image du précurseur et de la fille d'Hérodiade — l'un à l'autre liés par des relations de nature très différente — nous a permis de dresser un premier constat : Salomé n'apparaît pas seulement comme la *femme fatale* et Jean Baptiste comme le martyr précurseur de Jésus Christ. Bien au contraire, ces deux figures ont profité d'un réinvestissement symbolique et intertextuel qui se révèle d'une profonde richesse au cours du XIX^e siècle européen. Devant une telle profusion de lectures et de réinterprétations, nous avons fait le choix de renoncer à une démarche aprioriste, fût-elle philosophique, anthropologique, psychanalytique ou sociologique. Certes, nous avons tenu, quand nos analyses s'en trouvaient confortées, à contextualiser ce phénomène artistique et littéraire s'inscrivant dans le mouvement décadentiste et symboliste qui, commencé en France, a traversé l'Europe, et nous sommes autorisé des excursions qui permettaient d'asseoir notre démonstration. Aussi avons-nous porté une attention prépondérante aux œuvres de notre corpus. En réalité, nos deux personnages — l'un emblème du profane, du fini, du visible, de l'immanent et de la vie ; l'autre évoquant, au contraire, le religieux, l'infini, l'invisible, le transcendant et la mort — imposent des méditations théoriques et conceptuelles. Toutefois, notre intention a plutôt été d'observer les œuvres qui, entre 1870 et 1914, ont contribué à faire du mythe de Salomé un absolu artistique et littéraire où l'on aspire à ne pas dissocier la forme du contenu. À cet effet, nous avons proposé tout à la fois une série d'études qui soulignaient la singularité de chaque œuvre ainsi qu'une réflexion esthétique prenant notre corpus dans son entier.

Le traitement qu'ont subi les figures de Salomé et de Jean Baptiste nous a ainsi permis de réfléchir sur les transformations et sur la crise qui touchent les représentations à la fin du XIX^e siècle, alors qu'une forme nouvelle de rapport au monde et au moi se manifeste. Ce couple a été déplacé et remotivé, selon différents types de relations, puis a fini par s'éloigner graduellement du point de départ biblique pour se cloisonner dans un univers purement fictionnel, non pas dénué de mystique mais de religiosité.

Le récit qui nous intéresse et qui n'occupe dans la Bible qu'une place fort circonscrite s'est progressivement mué de mythe ethno-religieux en un mythe artistico-

littéraire prenant une importance centrale dans la littérature et dans l'art européens de la fin-de-siècle¹. Le couple peut ainsi se lire indifféremment comme une métaphore ou une métonymie de l'évolution moderne de l'art et de sa fonction symbolique. Ce mythe nous apparaît ainsi comme un miroir reflétant les transformations qui à cette époque affectent l'art — dont Salomé serait l'emblème —, l'artiste — lequel s'identifierait à la figure du prophète — et le rapport complexe qui s'instaure entre l'un et l'autre, entre l'homme et sa création, dans une époque marquée par une volonté de dépassement et de synthèse. Le récit évangélique de la décollation de Jean Baptiste et le mythe de Salomé qui en a dérivé se prêtent parfaitement à une réflexion sur l'origine de la littérature dans le sens moderne qui a été donné à ce terme. Récit véridique dans l'Écriture, l'histoire de la danseuse responsable de la mort du dernier des prophètes se retrouve au centre d'une multitude d'adaptations s'inscrivant délibérément dans la fiction. Partant, l'union paradoxale de Salomé et de Jean Baptiste — qui est aussi une union de la vie et de la mort, de la puissance et de l'impuissance, du visible et de l'invisible, du fini et de l'infini — nous intéresse moins du point du dualisme qui caractérise, chez les philosophes allemands notamment, l'existence humaine, que pour le fait qu'elle met en abîme, dans l'ensemble des œuvres constituant le mythe de Salomé, la destinée de l'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

Jean Baptiste et Salomé, avec les éléments qui leur sont traditionnellement associés et qui les accompagnent dans la pensée commune, furent jadis les synonymes d'une opposition irréductible entre le sacré et le païen ; le XIX^e siècle européen s'est

¹ Il n'en demeure pas moins que certaines œuvres, naturellement, résistent à ce processus d'autonomisation et ont tendance à réinvestir, voire à surinvestir, nos deux figures bibliques pour leur redonner une couleur chétienne et biblique dont elles sont soudainement dépourvues. Il est singulier de noter, à ce propos, que ce sont avant tout des écrivains de tradition protestante ou janséniste qui récrivent le mythe de Salomé dans une perspective religieuse. Si l'on en trouve ainsi plusieurs exemples dans notre corpus en langue française, les deux lectures les plus représentatives de cette tendance sont écrites en allemand : Hermann Sudermann, *Johannes, Tragödie in 5 Akten und einem Vorspiel*, 1901 et Theodor Innitzer, *Johannes der Tauffer : Nach der Heiligen Schrift und der Tradition*, Vienne, Mayer, 1908. De manière révélatrice, ces deux œuvres s'intéressent beaucoup plus à la figure du Baptiste comme martyr qu'à Salomé, insistant par là à la fois sur la dimension anticipatrice mais aussi sur la portée morale de ce récit. La pièce de Sudermann est, à ce titre, éloquente dans la mesure où elle met en scène trente-huit personnes différents, lesquels enrichissent l'histoire originelle mais lui donnent également une tournure plus réelle ou plus mimétique ; la plupart des personnages secondaires qui gravitent autour de Jean Baptiste sont autant de figures en qui le lecteur ou le spectateur peut aisément se reconnaître. C'est une pièce qui joue également fortement sur le *pathos* avec la mise en scène d'un personnage-clé : le géolier (« der Kerkermeister »). Celui-ci est en effet le témoin de tous ce qui survient au prophète et dans lequel on peut lire une figure allégorique du chrétien, témoin mais impuissant de la souffrance que l'on inflige à Dieu. On pourrait multiplier les exemples de ces lectures religieuses et chrétiennes, qui insistent souvent sur le principe de culpabilité, mais nous nous écarterions par trop de la ligne directrice de notre démonstration.

toutefois attaché à déconstruire cette idée en opérant une « désymbolisation » pour reconstruire — et « resymboliser » — cette opposition qui se dialectise, dans un sens purement esthétique. Salomé s'apparente alors à la lune ainsi qu'à tout ce qui esthétise cet érotisme « à la fois asexu[é] et lascif, [dans lequel] s'exprime à merveille l'esprit du décadentisme² » ; le prophète décapité renvoie à l'artiste impuissant bien qu'à la recherche perpétuelle d'un autre type de transcendance — non plus religieuse —, devenant comme l'écrit Apollinaire ce soleil « cou coupé », dans une atmosphère crépusculaire et décadente. Ainsi l'opposition et l'union entre ces deux pôles symboliques représentent l'avant et le revers d'une même médaille. Les relations que nous avons pu étudier s'inscrivent toutes en effet dans l'idée d'un dualisme, qui se structure néanmoins de façon fort différente selon les contextes littéraires, historiques et culturels. Si l'on considère ce qui les oppose l'un à l'autre, l'homme gère, non sans difficulté, sa fragilité et son attrait ancestral à l'égard de cette femme dangereuse ; l'artiste impuissant se mesure avec le rêve d'un chef-d'œuvre inachevable ; le soleil remote son opposition astronomique avec la lune en symbolisant par son couchant la fin d'une littérature vouée à une univocité référentielle au regard d'une esthétique consciente de n'être plus qu'une lueur dans la nuit existentielle. Toutefois, ces relations antithétiques suggèrent l'idée d'une complémentarité. Les oppositions entre Salomé et le saint, réinvesties symboliquement, mettent en évidence le rapport de nécessité qui fonde leur lien.

En d'autres termes, dans les adaptations modernes du récit biblique de la mort du prophète, Salomé et Jean Baptiste prennent littéralement sens l'un grâce à l'autre, ou l'un par rapport à l'autre. Ils se trouvent pris dans une relation indissoluble qui en fait deux personnages complémentaires. Cela permet un constat qui nous paraît d'une importance fondamentale dans le cadre de notre réflexion. Le lien de complémentarité existant entre ces deux pôles symboliques, en conflit autant dans les sources que dans la plupart des adaptations modernes du récit évangélique, traduit — parmi d'autres possibles significations — le fait que l'« Art pour l'Art » n'a pas connu l'aboutissement envisagé. Tel qu'il avait été théorisé à partir de la première partie du XIX^e siècle et tel qu'il a été expérimenté et recherché par la suite, l'Art comme expérience susceptible de se substituer au divin se révèle finalement n'être qu'une utopie. L'Art pur — que nous écrivons avec un A majuscule lorsque nous entendons souligner le caractère absolu

² Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle*, op. cit., p. 249.

qu'on lui a autrefois attribué — ne pourra pas exister jusqu'à ce qu'un regard — celui de l'artiste ou celui du spectateur — se reconnaisse dans le prophète et se pose sur lui pour le façonner à l'aune de sa personnalité et, ainsi, se l'approprier. Cette relation de complémentarité, par le truchement du langage métaphorique qui est le propre de la fiction, nous amène à cette conclusion : si Salomé incarne la beauté moderne de l'art, affranchie de tout conditionnement extérieur et tel que Mallarmé notamment l'a rêvée, la présence du saint, qui représente tout ce dont cette figure emblématique de l'art aspire à se libérer, demeure dans le mythe de Salomé comme incontournable. Si la mort de Jean Baptiste est inéluctable, sa présence dans la somme des œuvres de notre corpus l'est également. Jean Baptiste n'est parfois qu'évoqué rapidement, sa présence se réduisant au simple implicite. Ainsi de la fin de la « Scène », où l'Hérodiade menteuse de Mallarmé avoue attendre « une chose inconnue » :

HÉRODIADE

Adieu. Vous mentez, ô fleur nue
De mes lèvres.
J'attends une chose inconnue
Ou peut-être, ignorant le mystère et vos cris,
Jetez-vous les sanglots suprêmes et meurtris
D'une enfance sentant parmi les rêveries
Se séparer enfin ses froides pierreries.

Après avoir revendiqué devant la Nourrice son aspiration à la solitude la plus absolue, celle qui apparaît alors comme l'emblème de la poésie moderne, confesse que sa destinée ne s'inscrira pas dans un Néant qui la condamnerait à une stérilité sans rémission possible. Si le fruit mallarméen, Hérodiade, a besoin pour mûrir du soleil, saint Jean, comment pourrait-elle exister sans lui ?

Le Iokanaan de Wilde incarne cette moralité victorienne austère et dogmatique qui est naturellement proportionnelle à la figure emblématique qu'il esquisse dans la Salomé de la pièce qui porte son nom. Jean Baptiste est, en outre, l'« initiateur » de la « petite vocératrice » de Laforgue. Chez Gustave Moreau, Pierre Louÿs, Gabriele D'Annunzio, Eugenio De Castro, Arthur Symons, Oscar Venceslas de Lubicz-Milosz, Jan Kasprowicz, Richard Strauss, Ramón Goy De Silva et Gustave Klimt, pour ne citer que quelques noms parmi de nombreux exemples, le prophète est celui par lequel Salomé rejoint sa gloire, s'avérant là-encore un élément prépondérant du diptyque. Même quand il n'apparaît pas, même s'il est déjà mort et qu'il ne reste de lui, au mieux, qu'une tête tranchée, les liens qui l'unissent avec la jeune fille sont prégnants. Sa présence est, par ailleurs, centrale, sinon nécessaire, pour que Salomé puisse à la fois

s'imposer comme une figure littéraire et s'épanouir comme le symbole de l'art cherchant son autonomisation. Or, si une pureté absolue de l'Art, conçu comme le lieu où puisse se manifester la divinité propre de l'homme, se révèle insaisissable, cela n'empêche pas que des œuvres d'art — si innovantes et nouvelles fussent-elles —, soient produites et qu'elles comptent parmi les grandes œuvres de l'histoire des représentations et de la pensée de ces deux derniers siècles. Les relations qui s'établissent entre Salomé et le saint dans l'art et dans la littérature sont le reflet des expérimentations d'une génération de peintres et d'écrivains à la recherche d'un nouveau sens à attribuer à l'art et d'une nouvelle définition à lui donner. Salomé s'empare désormais de l'objet de son désir ; de la même manière, et suivant le fil qui a conduit nos analyses, l'art s'approprie tous les sujets, y compris ceux qui sont traditionnellement l'apanage de la religion chrétienne. Ainsi, non seulement le sujet religieux que Jean Baptiste connote, une fois déplacé dans la fiction, peut être considérablement remotivé, mais l'épanouissement de Salomé également, tout aussi bien que l'épanouissement de l'Art pur, se heurte dans cette époque de changement contre d'évidentes limites. Lorsque la réflexivité de l'Art prend sur elle l'humaine aspiration à l'Absolu que la religion ne parvient plus à apaiser, l'immanence se substituant à la transcendance achoppe sur les limites du langage, alors même que Jean Baptiste passe traditionnellement pour l'homme qui porte la Parole. La réflexion de Gisèle Séginger sur la notion flaubertienne de l'art pur est, de ce point de vue, décisive pour apprécier le renouveau général qui touche l'univers de la fiction :

L'art pur a ses raisons en lui-même. Il est à lui-même sa propre fin. Mais pour qu'il en soit ainsi, pour qu'il continue à tendre vers lui-même, encore faut-il qu'il ne finisse pas, qu'il n'en finisse pas de se manquer. Il faut à l'art la promesse du Beau et en même temps la certitude qu'il ne viendra jamais, que toute œuvre n'est que préparatoire [...] Pour que l'artiste soit, pour que l'art ne meure pas, il faut que s'ouvre un infini intérieur, une transcendance dans l'immanence. La formule flaubertienne de « l'art pur » désigne cette tension infinie vers un dépassement intérieur, une excédance. [...] L'art doit renoncer à la saisie de l'Absolu, il doit renoncer à être l'Absolu mais non pas à toute relation avec une dimension autre, même si elle doit toujours rester déceptive³.

Flaubert a pris tout sa part dans ce débat qui anime la seconde moitié du XIX^e siècle, bien que celui-ci n'affleure que dans peu d'œuvres ou à la lisière de correspondances entre auteurs et ne touche qu'un milieu culturel clairement circonscrit. Toute proportion gardée, Mallarmé n'a jamais achevé son drame poétique, Flaubert n'a

³ Gisèle Séginger, *Flaubert, une éthique de l'art pur*, op. cit., p. 99.

pu écrire son livre sur rien, la princesse lunaire de Wilde meurt écrasée par les boucliers des soldats d'Hérode — comme si le plat destiné à la tête de Iokanaan s'était retourné contre elle — et la petite vocératrice de Laforgue en voulant lancer la tête de saint Jean au milieu de la mer, déstabilisée par son geste, va, « dégringolant de roc en roc, râler, dans une pittoresque anfractuosité que lavait le flot, loin des rumeurs de la fête nationale, lacérée à nu, ses diamants sidéraux lui entrant dans les chairs, le crâne défoncé, paralysée de vertige, en somme mise à mal, agoniser une heure durant⁴ ».

Devant le naufrage de Salomé et de l'aspiration commune à toute une génération à mettre en œuvre l'« Art pour l'Art », nous assistons en revanche à son repli dans la banalisation et dans le jeu. Songeons, par exemple, au passage dans lequel la Salomé de Wilde compare la bouche de Iokanaan à une grenade⁵, mais aussi au drame d'Albert Sabatier *Le Baiser de Jean*⁶, et en particulier au passage dans lequel le bourreau coupe la tête de Jean :

Comme dans les jardins tombe le fruit vermeil
Des rouges grenadiers brûlés par le soleil,
Sous l'éclair de mon glaive ainsi sa tête fière
En un bruit gémissant roula dans la poussière.
Alors don précieux, par mes soins diligents,
Salomé blonde, aux bras cerclés d'ors et d'argents,
T'en apporta l'hommage en l'éclat de la fête.

Comme la tête de Jean a pu être associée par Iwan Gilkin à la lune, elle se trouve ici reliée par Sabatier à l'image de ce fruit rouge, évoquant traditionnellement l'intimité du corps féminin mais aussi, plus ou moins explicitement et dans plusieurs ouvrages⁷, Hérodiade/Salomé. Il est possible d'interpréter cette nouvelle confusion entre les deux figures non seulement comme l'amuïssement de la signification traditionnelle mais aussi comme la perte du sens auquel ce fruit est associé par les auteurs fondateurs du mythe moderne qui nous intéresse. Du moment qu'il devient possible d'utiliser à tort et

⁴ Jules Laforgue, *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par Maryke de Courten, Jean-Louis Debaube, Pierre-Olivier Walzer, avec la collaboration de David Arkell, t. II, *op. cit.*, p. 447.

⁵ Oscar Wilde et Aubrey Beardsley, *Salomé*, *op. cit.*, 85.

⁶ Antoine Sabatier, *Le Baiser de Jean*, 1894, annexe p. 43.

⁷ Par exemple chez Heinrich Heine, dans *Atta Troll*, 1842 ; Théodore de Banville, dans « Les Baisers de pierre » dans *Les Cariatides*, 1842 ; Stéphane Mallarmé, dans une lettre à Eugène Lefébure datant de février 1865, dans Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, t. I, *op. cit.*, p. 669, ainsi que de manière indirecte par *L'Après-midi d'un Faune* si l'on considère que l'*Hérodiade* et le *Faune* sont « deux variations complémentaires sur un même scénario originel », voir Bertrand Marchal, *Salomé*, *op. cit.*, p. 51 ; Gustave Flaubert, bien que sa comparaison concerne Salammbô (nous avons montré l'affinité entre la princesse carthaginoise et la princesse juive) ; Gustave Toudouze, dans *Le Coffret de Salomé. Nouvelle vénitienne*, 1877 ; Josef von Lauff, dans *Herodias*, 1896 ; Jean Lorrain, dans « Hérodiade » dans *L'ombre Ardente*, 1897, bien que dans ce cas Lorrain fasse rimer « Hérodiade » avec le nom de la ville espagnole ; Jan Kasprowicz, *Uczta Herodiady*, 1905 ; Ramón Goy De Silva, *La hija de Herodias*, 1913.

à travers les mythèmes constitutifs de l'épisode de la décollation de Jean Baptiste, il est évident qu'on atteint une étape ultime dans la désacralisation. Le mythe littéraire créé par Heine, Moreau, Flaubert, Huysmans et Mallarmé finit par être pris au second degré par des artistes qui reprennent, réadaptent et confondent les éléments qui le caractérisent.

Un germe de ce « recul » a été perçu par Marc Fumaroli dans *À rebours*, dans sa célèbre préface :

Il faudrait peut-être se demander si le personnage de des Esseintes n'a pas été pour Huysmans un « exercice spirituel » littéraire, une sorte de jeu dramatique qui lui aurait permis d'aller jusqu'au bout d'une de ses postulations les plus profondes, non pour s'y abandonner mais pour prendre du recul par rapport à elle. Entre l'auteur et son personnage, dans l'espace littéraire, c'est un jeu de vérité qui se joue, mais enfin c'est un jeu, dont l'auteur garde en main les cartes maîtresses⁸.

Si « cette distance prudente, cette réserve ironique conservée par l'auteur d'*À Rebours*⁹ » n'a pas été perçue par la génération qui fait de ce roman une manière de manifeste du Décadentisme, M. Fumaroli a compris la portée de cette « énorme "fumisterie"¹⁰ », qui est aussi une mise en abyme de la Décadence et dont Salomé est l'une des figures emblématiques¹¹. Il s'agit d'une intuition critique qui peut être rapprochée de celle qui décèle dans la *Salomé* de Wilde une œuvre saturée d'humour¹², ou encore de l'interprétation des *Noces d'Hérodiade* qui en fait « une allégorie de la lecture¹³ ». L'essentiel, dans le moment de crise des représentations dans lequel nous inscrivons le mythe de Salomé, est toujours le surgissement d'un idéal littéraire où le créateur prend une distance critique et parfois ironique avec son œuvre.

Le mythe de Salomé, en somme, comme l'écriture littéraire, connaît une graduelle démystification. Il devient alors possible et pertinent de qualifier de « carnavalesque » la confusion, la superposition et, de manière plus générale, la floraison de *fumisteries* qui diaprent autant les personnages de Salomé et de Jean

⁸ Marc Fumaroli, « Préface », dans Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1977, p. 17.

⁹ *Ibid.*, p. 47-48.

¹⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹¹ Non seulement, comme le remarque M. Fumaroli, « le programme "décadentiste", proposé sous le masque de des Esseintes est résumé dans la description des tableaux de Gustave Moreau » (*ibid.*, p. 48), mais voir aussi « À rebours ou Salomé au-delà de Baudelaire et de Flaubert », dans Bertrand Marchal, *Salomé*, *op. cit.*, en particulier p. 167-183.

¹² Mario Praz, *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 256.

¹³ Menée par « la transparence du regard adéquat (celle du lecteur idéal) qui aboutit à la conclusion que "rien au-delà" (rien au-delà de ce monde, rien au-delà du texte) », dans Bertrand Marchal, « Saint Jean selon Mallarmé », *op. cit.*, p. 180.

Baptiste que l'histoire qui les unit, du moment que nous assistons à la production de masques grotesques, d'inversions des rôles. Cette floraison s'inscrit également dans cette crise dont le mythe de Salomé est tout autant l'un des reflets et l'une des plus éminentes manifestations. Le mythe de Salomé, comme l'Art pour l'Art, se résout ainsi dans un déclassement railleur qui non seulement désacralise l'Écriture mais également l'écriture. L'Art, qui avait été conçu au milieu du XIX^e siècle comme un espace se rapprochant du divin à l'instar de la religion, finit par côtoyer l'humour et par s'enfermer dans un espace autonome ne visant plus l'Absolu. Ainsi, Salomé n'est plus perceptible comme un emblème de l'Art mais comme un emblème de l'art, alors qu'un coq prend la place de Jean Baptiste dans la *Variation sur la Salomé d'Henri Regnault*¹⁴ d'Adolf Mossa ou alors que Wilde, invité chez Jean Lorrain et se retrouvant devant un plâtre colorié reproduisant une tête de sainte décapitée, en prenant congé peut dire à son ami : « Vous avez dansé, et vous avez obtenu sa tête¹⁵ ».

¹⁴ Gustav Adolf Mossa, *Variation sur Salomé*, 1912, dans Association Symbolique Mossa, *Gustav Adolf Mossa, op. cit.*, p. 480-81.

¹⁵ Jean Lorrain, « Salomé et ses poètes », 1896, annexe p. 69.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Sources du récit du meurtre de Jean Baptiste

1. ERBETTA, Mario (éd), *Gli Apocrifi del Nuovo Testamento*, t. III: Lettere e apocalissi, Turin, Marietti, coll. « Gli Apocrifi del Nuovo Testamento », 1969.
2. FLAVIUS, Josèphe, *Œuvres complètes*, révisées et annotées par S. Reinach et J. Weill, *Antiquités Judaïques*, Livre XVIII, traduit par René Harmand, Paris, Leroux, coll. « Publications de la Société des études juives », 1900.
3. GEERARD, Maurice, *Clavis apocryphorum Novi Testamenti*, Turnhout, Brepols, coll. « Corpus christianorum », 1992.
4. GENOUDE, Antoine-Eugène (éd.), *Sainte Bible*. Traduction de M. de Genoude, Nouvelle édition publiée sous les auspices du Clergé de France, et dirigée par les soins de M. l'abbé Juste, avec l'autorisation de Monseigneur l'archevêque de Paris, t. I, Paris, Garnier Frères, 1857.
5. GENOUDE, Antoine-Eugène (éd.), *Sainte Bible*. Traduction de M. de Genoude, Nouvelle édition publiée sous les auspices du Clergé de France, et dirigée par les soins de M. l'abbé Juste, avec l'autorisation de Monseigneur l'archevêque de Paris, t. III, Paris, Garnier Frères, 1857.
6. GEOLTRAIN, Pierre, KAESTLI Jean-Daniel, ROESSLI Jean-Michel et VOICU Sever J. (éd.), *Écrits apocryphes chrétiens*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2005.
7. LUTHER, Martin, *Biblia. Das ist die ganze heilige Schrift deutsch. Martin Luther Wittemberg. Die Luther-Bibel von 1534, vollständiger Nachdruck*, Cologne, Londres, Paris, Taschen, 2002.
8. RAHLFS, Alfred et DOGNEZ, Cécile (éd.), *La Bible des Septante*, traduit par Marguerite Harl, Paris, Les Éditions du Cerf, 2001.
9. ROBINSON, J. Armitage (éd.), *Texts and studies, contributions to biblical and patristic literature. New series*, t. V, n° 1: *Apocrypha Anecdota*, vol. II, Cambridge, Cambridge university Press, 1897.
10. SIXTE (éd), *Biblia Sacra Vulgatae editionis. Ad concilii tridentini praescriptum emendata*. Traduite par waint Jérôme , Cambridge, Omnisys, 1990.

11. VIGOUROUX, Fulcran (éd.), *La Sainte Bible polyglotte, contenant le texte hébreu original, le texte grec des septante, le texte latin de la Vulgate, et la traduction française de M. l'Abbé Glaire*, Paris, Roger et Chernovix, 1898.
12. *La Bibbia di Gerusalemme*, Bologne, ADB, 2009.
13. *La Bible de Jérusalem*, traduit par École biblique et archéologique française, Paris, Les Éditions du Cerf, 1998.
14. *La Bible*, traduction de Louis-Isaac Lemaître de Sacy, Paris, Robert Laffont, 1990.
15. *Les Évangiles apocryphes. Pour éclairer le Nouveau Testament*, textes choisis et présentés par Pierre Crepon, Alençon, Retz, 1983.
16. *Holy Bible. Old and New Testaments in the Authorised King James Version*, Londres, Harwin Press, 1976.
17. *Patrologiae latinae cursus completus, a J. P. Migne editus et Parisiis, anno domini 1844, excusus, Supplementum*, t. II, Paris, Garnier Frères, 1960.
18. *Patrologia Orientalis*, tome IX, fascicule 2, *Les Apocryphes coptes II Acta Pilati et supplément à l'Évangile des douze apôtres*, texte copte édité et traduit par E. Revillout, Paris, Firmin-Didot et C^{ie}, 1957.
19. *Le Nouveau Testament de Notre-Seigneur Jésus-Christ*, traduction nouvelle accompagnée de notes et de dissertations par M. l'abbé A. Crampon, Paris, Tolra et Haton, 1864.
20. *La Sainte Bible selon la Vulgate*, traduite en français avec des notes par l'abbé Jean Baptiste Glaire, Paris, Jouby, 1861.
21. *Apocryphi Hypomnemata domini nostri seu Acta Pilati Antiqua Versio Syriaca, quam nunc primum edit latine vertit atque notis illustravit, Ignatius Ephraem II Rahmani Patriarcha Antiochenus Syrorum*, « *Studia Syriaca* », Typis patriarchalibus in seminario scharfensi in Monte Libano, MCMVIII.

Œuvres littéraires :

1. ALIGHIERI, Dante, *La Comédie : poème sacré*. Édition bilingue, traduit par Jean-Charles Vegliante, Paris, Gallimard, coll. « NRf/Poésie », 2012.
2. ALIGHIERI, Dante, *Commedia*, vol. II : *Purgatorio*, édition commentée par Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milan, Mondadori, coll. « I meridiani », 1994.
3. ALIGHIERI, Dante, *Commedia*, vol. III : *Paradiso*, édition commentée par Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milan, A. Mondadori, coll. « I meridiani », 1997.
4. AMBROISE, Saint, *Écrits sur la virginité*, traduits et présentés par Dom Marie-Gabriel Tissot Abbé bénédictin, Sablé sur Sarthe, Solesmes, 1980.

5. AMBROISE, Saint, « De virginibus », dans *Florilegium Patristicum*, Fasciculis XXVII-XXXVI, Bonn, Peter Hanstein, 1931.
6. ANSEAUME, Saint, « *Deux chasseurs de la laitière*, Comédie en un acte, mêlée d'ariettes, représentée pour la première fois au Théâtre Italien le 21 juillet 1763 », dans *Suite du Répertoire du théâtre-français par M. Lepeintre. Opéra-comiques en prose*, t. IV, Paris, Madame Veuve Dabo, 1822, p. 1-42.
7. APOLLINAIRE, Guillaume, *Alcools*, Paris, Belin, Gallimard, coll. « Classico lycée », 2009.
8. APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres complètes*, t. I, édition établie par Michel Décaudin, Paris, A. Balland et J. Lecat, 1965.
9. APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres complètes*, t. III, édition établie par Michel Décaudin, Paris, A. Balland et J. Lecat, 1965.
10. APOLLINAIRE, Guillaume et DUFY, Raoul, *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, Paris, Bibliothèque de l'image, 1997.
11. AUGUSTIN, Saint, « Quinzième Sermon. Pour la décollation de Saint Jean le Baptiste », dans *Œuvres complètes*, traduites pour la première fois en français, sous la direction de M. Raulx, t. XI, Bar-Le-Duc, Luis Guérin, 1872.
12. AUGUSTIN, Saint, « Seizième Sermon. Pour la décollation de Saint Jean le Baptiste », dans *Œuvres complètes*, traduites pour la première fois en français, sous la direction de M. Raulx, t. XI, Bar-Le-Duc, Luis Guérin, 1872.
13. AUGUSTIN, Saint, « Quatre-vingt-trois Questions. Question LVIII », dans *Œuvres complètes de Saint Augustin*, traduites pour la première fois en français, sous la direction de M. Raulx, tome V, Bar-Le-Duc, Luis Guérin, coll. « Commentaires sur l'Écriture », 1867.
14. BALZAC, Honoré de, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Flammarion, coll. « Étonnants classiques », 2004.
15. BANVILLE, Théodore de, *Œuvres poétiques complètes*, t. I, textes établis et notés par Peter S. Hambly, Paris, Honoré Champion, 2000.
16. BANVILLE, Théodore de, « Les Princesses », texte établi et noté par Eileen Souffrin-Le Breton, dans *Œuvres poétiques complètes*, t. IV, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 235-259, notes p. 501-551 (autres éditions consultées : BANVILLE, Théodore de, « Les Princesses », *L'Artiste*, 1 octobre 1860, septième livraison ; BANVILLE, Théodore de, *Les Princesses*, Paris, A. Lemerre, 1874).
17. BANVILLE, Théodore de, *Poésies de Théodore de Banville. Occidentales. Rimes dorées. Rondels*, Paris, Lemerre, 1875.
18. BANVILLE, Théodore de et Rochemore Georges Antoine, *Lettres chimériques. Petites études*, Paris, Charpentier, coll. « Bibliothèque Charpentier », 1885.

19. BANVILLE, Théodore de, *Petites études. Mes souvenirs : Victor Hugo, Henri Heine, Théophile Gautier, Honoré de Balzac*, Paris, Charpentier, 1882.
20. BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, t. II, édition établie et annotée par Claude Pichois avec la collaboration de Jean Ziegler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976.
21. BLAKE, William, *Le Mariage du Ciel et de l'Enfer*, précédé de Alain Suied, *Blake : le Livre, la transgression, la loi*, traduit par Alain Suied, Orbey, Arfuyen, 2004.
22. BOURGET, Paul et CALBET, Antoine, *Cruelle énigme. Profils perdus*, Paris, Arthème Fayard, coll. « Modern-bibliothèque », 1904.
23. BRETON, André, *Anthologie de l'humour noir*, Paris, Éditions du Sagittaire, 1940.
24. CHATEAUBRIAND François-René de, *Études historiques*, Nendeln (Liechtenstein), Kraus reprint, coll. « Œuvres complètes de Chateaubriand », 1975.
25. CHATEAUBRIAND, François-René de, *Génie du christianisme*, [Reprod. en facsim., Nendeln (Liechtenstein), Kraus reprint, coll. « Œuvres complètes de Chateaubriand », 1975.
26. COURBET, Gustave, « La Lettre aux jeunes artistes de Paris. Article paru dans *Le Courrier du Dimanche* du décembre 1861 », dans *Peut-on enseigner l'art ?*, Caen, L'Échoppe, 1986.
27. D'AXA, Zo, *Vous n'êtes que des poires!* [1900], Le Pré Saint-Gervais, Le Passager clandestin, 2010.
28. DORVIGNY, Louis-Archambault, *La Parfaite Égalité, ou les Tu et toi*, comédie en trois actes en prose, Paris, Chez Barba, 1793.
29. DOUHET, Jules de, *Dictionnaire des mystères*. Publié par l'Abbé Migne, Turnhout, Typographi Brepols Editores Pontificii, 1989.
30. EMMANUEL, Pierre, *Évangélique*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1961.
31. FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, t. II : Juillet 1851-décembre 1858, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.
32. FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, t. IV : Janvier 1869-décembre 1875, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.
33. FLAUBERT, Gustave, *Correspondance*, t. V : Janvier 1876-mai 1880, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2007.
34. FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, Paris, Gallimard, coll. « Folioplus classiques », 2004.
35. FLAUBERT, Gustave, *Salammbô*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2001.

36. FLAUBERT, Gustave, *Trois contes*, présentation par Pierre-Marc Biasi, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2007.
37. GAUTIER, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Charpentier, 1876.
38. GONCOURT, Edmond de et Goncourt Jules de, *Journal des Goncourt : mémoires de la vie littéraire... VI. (1878-1884). 2e série. 3e volume. 4e mille. - 1884*, G. Charpentier et E. Fasquelle (Paris), 1851.
39. GONCOURT, Edmond et Jules (de), *Manette Salomon*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1996.
40. GOURMONT, Remy de, *Promenades littéraires*. Troisième série, Paris, Mercure de France, 1909.
41. GRÉBAN, Arnoul, *Le Mystère de la Passion*, Genève, Slatkine, 1970.
42. GRENIER, Édouard, *Souvenirs littéraires*, Paris, Lemerre, 1894.
43. HEINE, Heinrich, « Atta Troll. Ein Sommernachtstraum [1847] », dans *Heinrich Heine*, Band 2, *Gedichte 1827-1844 und versepen*, Berlin, Akademie-Verlag, Paris, CNRS Éditions, 1979.
44. HEINE, Heinrich, *L'Intermezzo. La Mer du Nord. Nocturnes*, deux traductions et préfaces par Gérard de Nerval, Paris, Jean Crès, 1946.
45. HEINE, Heinrich, *Poésies*, traduites et commentées par Gérard de Nerval, Paris, Tallone, 1946.
46. HEINE, Heinrich, « Atta Troll. Rêve d'une nuit d'été », *La Revue des Deux Mondes*, 15 mars 1847, XVII, p. 973-1006.
47. HILAIRE DE POITIERS, Saint, *Sur Matthieu*, t. II, traduit par Jean Doignon, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Sources chrétiennes », 1979.
48. HOFFMANN, Ernst Theodor, *Tableaux nocturnes. vol. I*, présentation, traduction et notes de Philippe Forget, Paris, Imprimerie nationale, 1998.
49. HUGO, Victor, *La Fin de Satan*, Paris, Gallimard, coll. « NRF-Poésie », 1984.
50. HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours* [1884]. Éditions du manuscrit par Benoîte de Montmorillon-Boutron, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XIX^e siècle », 2011.
51. HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours* [1884], texte établi, présenté et annoté par Marc Fumaroli, Seconde édition revue et augmentée., Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1993.
52. HUYSMANS, Joris-Karl, « Le nouvel album d'Odilon Redon », *La Revue indépendante*, février 1885, p. 291-296.

53. JUNG CARL, Gustav, *Ma vie. Souvenirs, rêves et pensées*, édition établie et présentée par Aniéla Jaffé, traduit par Roland Cahen et Yves Le Lay, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991.
54. LAFORGUE, Jules, *Moralités légendaires*, édition établie, présentée et annotée par Daniel Grojnowski et Henri Scépi, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2000.
55. LAFORGUE, Jules, *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par Jean-Louis Debaube, Daniel Grojnowski, Pascal Pia et Pierre-Olivier Walzer avec la collaboration de David Arkell et Maryke de Courten, t. I, Lausanne, L'Âge d'homme, 1986.
56. LAFORGUE, Jules, *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par Maryke de Courten, Jean-Louis Debaube, Pierre-Olivier Walzer, avec la collaboration de David Arkell, t. II, Lausanne, L'Âge d'homme, 1995.
57. LAFORGUE, Jules, *Œuvres complètes*, textes établis et annotés par Jean-Louis Debaube, Mireille Dottin-Orsini, Daniel Grojnowski et Pierre-Olivier Walzer avec la collaboration de Maryke de Courten et Michèle Hannoosh, t. III, Lausanne, L'Âge d'homme, 1986.
58. LORRAIN, Jean, *Une femme par jour*, Paris, C. Pirot, coll. « Autour de 1900 », 1984.
59. LORRAIN, Jean, *Une femme par jour : femmes d'été...*, Paris, Borel, coll. « Nouvelles collections Guillaume », 1896.
60. MALLARMÉ, Stéphane, *Correspondance. 1862-1871*, t. I, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor avec la collaboration de Jean-Pierre Richard, Paris, Gallimard, 1959.
61. MALLARMÉ, Stéphane, *Correspondance. 1890-1891*, t. IV, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor avec la collaboration de Austin Lloyd James, Paris, Gallimard, 1973.
62. MALLARMÉ, Stéphane, *Correspondance. Janvier 1893-juillet 1894*, t. VI, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor avec la collaboration de Austin Lloyd James, Paris, Gallimard, 1981.
63. MALLARMÉ, Stéphane, *Correspondance complète, 1862-1871 suivi de Lettres sur la poésie, 1872-1898 : avec des lettres inédites*, édition établie et annoté par Bertrand Marchal et préfacé par Yves Bonnefoy, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1995.
64. MALLARMÉ, Stéphane, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, édition établie, annotée et présentée par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « NRF-Poésie », 2003,.
65. MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, t. I, édition établie, annoté et présenté par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.
66. MENDÈS, Catulle, *Le Docteur blanc, mimodrame fantastique, musique de Gabriel Pierné*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1893.

67. MICHEL, Jean, *Le Mystère de la Passion (Angers 1486)*, édité par Omer Jodogne, Gembloux [Belgique], Duculot, 1959.
68. NESBIT, Edith, *Salome and the Head. A modern Melodrama*, Toronto, Musson, 1909.
69. NEWBIGIN, Nerida (éd.), *Nuovo Corpus di Sacre Rappresentazioni Fiorentine del Quattrocento*, Bologne, Commissione per i testi di lingua, coll. « Collezione di opere inedite o rare », 1983.
70. ORIGÈNE, *Commentaire sur l'Évangile selon Matthieu*, t. I, introduction, traduction et notes par Robert Girod, Paris, Les Éditions du Cerf, 1970.
71. ORTEGA Y GASSET, José, « Esquema de Salomé, [1921] », dans *Obras completas*, v. II, Madrid, Alianza, 1993, p. 360-363.
72. PANIZZA, Oskar, *Das Liebeskonzil : eine Himmels-Tragödie in fünf Aufzügen* [1894], Munich, Belleville, 2005 (traduction française consultée : PANIZZA, Oskar, *Le Concile d'amour*, Une tragédie céleste en cinq actes suivie de son dossier de censure, quatrième édition revue et augmentée d'après le texte original de 1867, préface d'André Breton et traduction de Jean Bréjoux, traduit par Jean Bréjoux, Marseille, Agone, 2008).
73. PELLICO, Silvio, *Opere complete di Silvio Pellico*, vol. II, Paris, Baudry, 1835 (traduction française consultée : PELLICO, Silvio, *Théâtre de Silvio Pellico*, traduit pour la première fois par Alexandre Flottes, Paris, Garnier frères, 1871).
74. PESSOA, Fernando, *Le Privilège des chemins*, précédé de Teresa Rita Lopes, *Préface*, traduit par Teresa Rita Lopes, Paris, José Corti, coll. « Ibériques », 1990.
75. POE, Edgar Allan, *Letter to M., Poems*, New York, Elam Eliss, 1831.
76. POE, Edgar Allan, « The Philosophy of Composition », *Graham's Magazine*, avril 1846, XXVIII, n° 4, p. 163-167.
77. POE, Edgar Allan, « The Poetic Principle », *Home Journal*, 31 août 1850, n° 238, p. 1.
78. POE, Edgar Allan, *Histoires grotesques et sérieuses*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1978.
79. POE, Edgar Allan, *Les Poèmes. La Genèse d'un poème*, traduit par Stéphane Mallarmé et Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, coll. « NRF-Poésie », 1982.
80. POLI, Silvia (éd.), *Inni omerici*, Turin, UTET, coll. « Classici greci », 2010.
81. RABONI, Giovanni, *Gesta romanorum : 20 poesie*, Milan, Lampugnani Nigri, 1967.
82. REDON, Odilon, *À soi-même. Journal, 1867-1915 notes sur la vie, l'art et les artistes*, [1922], Paris, José Corti, 1979.

83. RENAN, Ernest, « Vie de Jésus », dans *Histoire des origines du christianisme*, édition de Laudyce Rétat, t. I, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995.
84. RENAN, Ernest, *Vie de Jésus*, Paris, Michel Lévy Frères, 1863.
85. SAMAIN, Albert, *Œuvres. Augmenté de plusieurs poèmes*, Genève, Slatkine reprints, 1977.
86. SCHWOB, Marcel, *Cœur double. Le livre de Monelle*, édition présentée et annoté par Jean-Pierre Bertrand, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2008.
87. STAËL, Germaine (de), *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, seconde édition revue, corrigée et augmentée, Paris, Maradan, 1800.
88. SUE, Eugène, *Le Juif errant*, t. I, Paris, Paulin, 1844.
89. SUE, Eugène, *Le Juif errant*, t. IX, Paris, Paulin, 1844.
90. TERTULLIEN, *La Toilette des femmes [De cultu feminarum]*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1971.
91. VADÉ, Jean-Joseph, « Le Confident heureux », dans *Œuvres complètes de Vadé, ou Recueil des opéra comiques, parodies et pièces fugitives de cet auteur, avec les airs, rondes et vaudevilles*, t. III, Londres, 1785, p. 1-80.
92. VALÉRY, Paul, *Œuvres*, t. II, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1960.
93. VIRGILE, *Œuvres complètes*, traduites par Jean-Pierre Chausserie-Laprée, t. I : *L'Énéide*, texte bilingue présenté par Claude Michel Cluny, Paris, Éditions de la Différence, 1993.
94. WILDE, Oscar, *Intentions*, traduit par Philippe Néel, Paris, Librairie générale française, coll. « Le Livre de poche », 2000.
95. WILDE, Oscar, *Intentions*, Leipzig, Heinemann and Balester, 1891.
96. WILDE, Oscar, *The Complete Works of Oscar Wilde*, t. II : *De Profundis. « Epistola: in carcere et vinculis »*, Oxford, Oxford university Press, coll. « The Complete Works of Oscar Wilde », 2005.
97. WILDE, Oscar, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1996.
98. WILDE, Oscar, *The Picture of Dorian Gray* [1890], London, Simpkin, 1913.
99. WILDE, Oscar et BEARDSLEY, Aubrey, *Salomé*, édition bilingue corrigée et mise à jour en 2006, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2006.
100. YEATS, William Butler, *Per amica silentia lunae*, Londres, Macmillan, 1918.

101. ZOLA, Émile, *L'Œuvre*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1974.
102. *Poésies allemandes : Klopstock, Goethe, Schiller, Burger*, morceaux choisis et traduits par Gérard de Nerval, Paris, Bureau de la Bibliothèque choisie, coll. « Bibliothèque choisie », 1830.

Œuvres picturales, illustrations et Catalogues :

1. BEARDSLEY, Aubrey, *Illustrations pour la Salomé de Wilde*, dans Oscar Wilde, *Salomé*, traduit en anglais par Alfred Douglas, Londres, Elkin Mathews et John Lane, 1894.
2. CARAVAGE, *La Décollation de Saint Jean-Baptiste*, 1608, huile sur toile, 361 x 50 cm, Cathédrale Saint-Jean oratoire, La Valette (Malte).
3. CASORATI, Felice, *Salomé*, septembre 1914, eau-forte, dans *La Via lattea*.
4. CRANACH L'ANCIEN, Lucas, *Judith avec la tête d'Holopherne*, env. 1525-1530, huile sur bois, 87 x 54 cm, Staatliche Museen, Gemäldegalerie Alte Meister, Cassel.
5. DELVILLE, Jean, *La mort d'Orphée*, 1893, huile sur toile, 79,3 x 99,2 cm, coll. part.
6. DUFY, Raoul, *La Sauterelle*, illustration dans Guillaume Apollinaire, *Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée*, Deplanche, 1911.
7. FANTO, Leonhard, *Richard Strauss Radierung*, entre 1880 et 1928, Impression photomécanique, 31 x 23 cm, Neue Musik-Zeitung, Dresde.
8. GARVENS, Oscar, *Richard Strauss the German composer: a satire on his opera « Salome » (1905) in which John the Baptist's head*.
9. KLIMT, Gustav, *Judith I*, 1901, huile sur toile, 84 x 42 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Vienne.
10. KLIMT, Gustav, *Judith II ou Salomé*, 1909, huile sur toile, 178 x 46 cm, Galleria d'Arte Moderna di Ca' Pesaro, Venise.
11. LÉVY, Émile, *Mort d'Orphée*, 1866, huile sur toile, 206 x 133 cm, Musée d'Orsay, Paris.
12. MÉTIVET, Lucien, « Grande Fête Offerte par le Docteur Blanc », dans Catulle Mendès, *Le Docteur blanc, mimodrame fantastique, musique de Gabriel Pierné*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1893, p. 80.
13. MÉTIVET, Lucien, *La Ligue antisalomique*, illustration dans *Fantasio*, septième année, n° 143, 1 juillet 1912, p. 821
14. MOREAU, Gustave, *Jeune fille Thrace portant le tête d'Orphée*, 1865, huile sur toile, 99 x 155 cm, Musée d'Orsay, Paris.

15. MOREAU, Gustave, *Décollation de saint Jean Baptiste*, 1870, huile sur toile, 86 x 60 cm, Musée Gustave Moreau, Paris.
16. MOREAU, Gustave, *Apparition*, 1876, aquarelle, 106 x 72 cm, Musée d'Orsay, Paris.
17. MOREAU, Gustave, *Salomé dansant devant Hérode*, huile sur toile, 92 x 61 cm, 1876, The Armand Hammer Museum of Art & Collection, Los Angeles.
18. MOSSA, Gustav Adolf, *Judith*, 1904, aquarelle, mine de plomb et ancre sur papier blanc, 50 x 39 cm, coll. part.
19. MOSSA, Gustav Adolf, *Salomé*, 1906, aquarelle, mine de plomb et encre sur papier blanc, 50 x 37 cm, Musée des Beaux-Arts, Nice.
20. MOSSA, Gustav Adolf, *Variation sur Salomé*, 1912, char carnavalesque.
21. MUCHA, Alfons, *Salomé*, 1897, lithographie, 41 x 31 cm, coll. part.
22. MUNCH, Edvard, *Salomé. Paraphrase*, 1894-98, aquarelle, 33 x 46 cm, Munch Museum, Oslo.
23. MUNCH, Edvard, *Salomé (Eva Mudocci portrait)*, 1903, lithographie, 40,5 x 30,5 cm.
24. PUVIS DE CHAVANNE, Pierre, *Salomé faisant exécuter saint Jean-Baptiste*, 1856, huile sur toile, 44 x 26,5 cm, coll. part., Rives.
25. PUVIS DE CHAVANNE, Pierre, *La Décollation de Saint Jean Baptiste*, env. 1869, huile sur toile, 124,5 x 166 cm, The Barber Institute of Fine Arts, Université de Birmingham.
26. PUVIS DE CHAVANNE, Pierre, *La Décollation de Saint Jean Baptiste*, env. 1869, huile sur toile, 240 x 316 cm, National Gallery, Londres.
27. REDON, Odilon, *Dans la balance*, 1884, fusain, sur papier beige, 49 x 35 cm, coll. part.
28. REDON, Odilon, *Entretien mystique*, env. 1891, mine de plomb, craie blanche, sur papier chamois, 10 x 13 cm, coll. priv., Paris.
29. REDON, Odilon, *Tête de saint Jean Baptiste*, env. 1895, pastel, sur papier beige, 50 x 37 cm, Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet, Amsterdam.
30. REGNAULT, Henri, *Salomé*, 1870, huile sur toile, 160 x 103 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.
31. TITIEN, env. 1515, *Salomé*, huile sur toile, 90 cm x 72 cm, Galleria Doria Pamphilj, Rome.
32. WASILKOWSKI, Kazimierz, *Salomé (Wschodnia dama)*, 1912, huile sur toile, Muzeum Mazowieckie, Plock.

33. WATTEAU, Jean-Antoine, *Pierrot*, 1718-19, huile sur toile, 184,5 x 149,5 cm, Louvre, Paris.
34. WILLETTE, Adolphe Léon, *Le Veau d'or ou Te Deum laudamus*, vitrail, Musée Carnavalet, Paris.
35. *Strauss entre Salomé et Elektra*, Caricature © D.R, dans Médiathèque, Cité de la Musique, Paris, URL : <http://mediatheque.cite-musique.fr/masc/?INSTANCE=CITEMUSIQUE&URL=/mediacomposite/CMDP/CMDP000001000/01-2.htm>

— Catalogues :

1. *Gustav Adolf Mossa*, Catalogue raisonné des œuvres symbolistes, Paris, Nice, Somogy Association Symbolique Mossa, 2010, 527 p.
2. *Huysmans-Moreau. Féériques visions*. Exposition Musée Gustave Moreau, 4 octobre 2007-14 janvier 2008, Paris, Musée Gustave Moreau, 2007, 117 p.
3. LORANDI, Bedogni-Pietri Marco et PINESSI, Orietta, *Salomé e Giovanni Battista : Immagini, iconografia dal XVII^e al XVIII^e secolo*, Treviolo, Ikonos, coll. « Salomé e Giovanni Battista », 2012, 243 p.
4. LORANDI, Bedogni-Pietri Marco et PINESSI, Orietta, *Salomé e Giovanni Battista : Immagini, iconografia dal VI^e al XVI^e secolo^e*, Treviolo, Ikonos, coll. « Salomé e Giovanni Battista », 2011, 340 p.
5. LORANDI, Bedogni-Pietri Marco et PINESSI, Orietta, *Salomé e Giovanni Battista : Immagini, iconografia dal XIX^e al XX^e secolo*, Treviolo, Ikonos, coll. « Salomé e Giovanni Battista », 2010, 406 p.
6. MATHIEU, Pierre-Louis, *Gustave Moreau. Monographie et nouveau catalogue de l'œuvre achevé*, Courbevoie, ACR Éditions, 1998, 468 p.
7. OTTINO DELLA CHIESA, Angela (dir.), *Tout l'œuvre peint du Caravage*, Paris, Flammarion, coll. « Les Classiques de l'art », 1988.
8. ROGOYSKA, Jane et BADE, Patrick, *Gustav Klimt*, New York, Parkstone international, 2011, 199 p.
9. ULMER, Renate, *Alfons Mucha*, Cologne, Taschen, 1994, 95 p.
10. WILDENSTEIN, Alec, *Odilon Redon. Catalogue raisonné de l'œuvre peinte et dessiné*, vol. I-IV, Paris, Wildenstein Institute, 1994, 384 p.

Sources secondaires

1. *Patrimoine littéraire européen. Anthologie en langue française romantismes réfléchis, 11 b: Renaissances nationales et conscience universelle 1832-1885*, Bruxelles, De Boeck université, coll. « Patrimoine littéraire européen », 1999, 1044 p.

2. *Revue d'histoire et de philosophie religieuses*, Strasbourg, Faculté de théologie protestante, 1921.
3. ANDERSON, Jaynie, *Judith*, traduit par Bernard Turle, Paris, Les Éditions du Regard, 1997, 92 p.
4. ANDRÈS, Philippe, *Théodore de Banville. Un passeur dans le siècle*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2009, 333 p.
5. AQUIEN, Pascal, *Oscar Wilde. Les mots et les songes biographie*, Croissy-Beaubourg, Aden Éditions, coll. « Le cercle des poètes disparus », 2006, 563 p.
6. ASENBAUM, Paul, KOS Wolfgang, OROSZ Eva-Maria et Wien Museum Karlplatz (dir.), *Glanzstücke, Emilie Flöge und der Schmuck der Wiener Werkstätte*, Stuttgart, Arnoldsche, coll. « Sonderausstellung des Wien Museums », 2008, 152 p.
7. ASTRUC, Rémi, *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX^e siècle. Essai d'anthropologie littéraire*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », 2010, 279 p.
8. AUERBACH, Erich, *Figura. La Loi juive et la Promesse chrétienne*, traduit de l'allemand par Diane Meur, postface de M. Launay, Paris, Macula, 2003, 143 p.
9. BACHELARD, Gaston, *La Poétique de la rêverie*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2005, 183 p.
10. BACHELARD, Gaston, *Fragments d'une poétique du feu*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, 172 p.
11. BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, 268 p.
12. BACKÈS, Jean-Louis, *La Littérature européenne*, Paris, Belin, 1996, 431 p.
13. BADE, Patrick, *Aubrey Beardsley*, New York, Parkstone Press Ltd, 2001, 118 p.
14. BAIRATI, Eleonora, *Salomè: immagini di un mito*, Nuoro, Ilisso, 1998, 208 p.
15. BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* [1965], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1970, 471 p.
16. BALTHASAR, Hans Urs von, *La Gloire et la Croix. Les aspects esthétiques de la Révélation*, t. I : *Apparition*, traduit par Robert Givord, Paris, Desclée de Brouwer, coll. « Théologie », 1990, 587 p.
17. BARRETT, C. K., *The Gospel according to St John, an Introduction with Commentary and Notes on the Greek Text*, Londres, S.P.C.K., 1956, XII-531 p.
18. BAUDE, Jeanne-Marie (dir.), *Éthique et écriture. Actes du colloque international de Metz 14-15 mai 1993*, Metz, Université de Metz, 1994, 238 p.

19. BÉNICHOU, Paul, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des idées », 1988, 560 p.
20. BERNE-JOFFROY, André, *Le Dossier Caravage. Psychologie des attributions et psychologie de l'art*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 2000, 447 p.
21. BOCHET, Marc, *Salomé. Du voilé au dévoilé métamorphoses littéraires et artistiques d'une figure biblique*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Figures bibliques », 2007, 140 p.
22. BOHN, Willard, *Apollinaire on the Edge. Modern Art, Popular Culture, and the Avant-Garde*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux-titre », 2010, 143 p.
23. BOISSON, Madeleine, *Apollinaire et les mythologies antiques*, Fasano, Saint-Genouph, Schena, Nizet, coll. « Pubblicazioni della Fondazione Ricciotto Canudo », 1989, 790 p.
24. BONNEAU, Guy, *Saint Marc. Nouvelles lectures*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Cahier Évangile 117 », 2001, 67 p.
25. BOSSERT, Adolphe, *Histoire de la littérature allemande*, Paris, Hachette, 1904, 1120 p.
26. BOUHEY, Vivien, *Les Anarchistes contre la République. Contribution à l'histoire des réseaux sous la Troisième République (1880-1914)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2008, 491 p.
27. BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Libre examen », 1992, 480 p.
28. BOURGET, Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, t. I [1883], Paris, Plon, 1920, 358 p.
29. BOURGET, Paul, *Nouveaux Essais de psychologie contemporaine*, Paris, Lemarre, 1886, VIII-306 p.
30. BREMOND, Henri, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France. Depuis la fin des guerres de religion jusqu'à nos jours*, Paris, Bloud et Gay, coll. « Histoire littéraire du sentiment religieux en France », 1916, 12 vol.
31. BRISSON, Luc, *Platon, les mots et les mythes*, Paris, François Maspero, coll. « Textes à l'appui », 1982, 237 p.
32. BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Les Éditions du Rocher, 1988, 1436 p.
33. CAETANI Michelangelo, *Di una piu precisa dichiarazione intorno ad un passo della Divina Comedia di Dante Alighieri nel XVIII canto del Paradiso*, Rome, Menicanti, 1852, 10 p.

34. CANSINOS, Assens Rafael, *Salomé en la literatura: Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugenio de Castro, Apollinaire*, Madrid, Editorial America, coll. « Biblioteca de autores varios », 1919, 255 p.
35. CARASSUS, Émilien, *Le Snobisme et les lettres françaises de Paul Bourget à Marcel Proust, 1884-1914*, Paris, Armand Colin, 1966, 647 p.
36. CARCOPINO, Jérôme, *Virgile et le mystère de la IV^e églogue*, Paris, L'Artisan du livre, 1930, 220 p.
37. CARO, Elme-Marie, *Le Pessimisme au XIX^e siècle : Leopardi, Schopenhauer, Hartmann*, Paris, Hachette, 1878, 298 p.
38. CARROY, Jacqueline et RICHARD, Nathalie, *Alfred Maury, érudit et rêveur. Les sciences de l'homme au milieu du XIX^e siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Carnot », 2007, 204 p.
39. CASSAGNE, Albert, *La Théorie de l'art pour l'art. En France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, édition établie et présentée par Daniel Oster, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Dix-neuvième », 1997, 426 p.
40. CHASTEL, André, *La Grottesque*, Paris, Le Promeneur, 1988, 94 p.
41. CHERNIAVSKY, Felix, *Maud Allan and her Art*, Toronto, Dance Collection Presses, 1998, 178 p.
42. CLAUDEL, Paul-André, *Salomé. Destinées imaginaires d'une figure biblique*, Paris, Ellipses, 2013, 258 p.
43. CLÉMENT, Bruno, *L'Invention du commentaire : Augustin, Jacques Derrida*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 2000, 177 p.
44. CLÉMENT, Bruno, *Le Lecteur et son modèle. Voltaire, Pascal, Hugo, Shakespeare, Sartre, Flaubert*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Écriture », 1999, 272 p.
45. COMPAGNON, Antoine, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1979, 407 p.
46. COMPAGNON, Antoine, *Proust entre deux siècles*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1989, 314 p.
47. COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Couleurs du temps », 1998, 320 p.
48. CRESSOT, Marcel, *La Phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*. Contribution à l'histoire de la langue française pendant le dernier quart du XIX^e siècle, Genève, Slatkine Reprints, 1975, 604 p.
49. CREUZER, Friedrich, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen, in Vorträgen und Entwürfen*, Leipzig, Darmstadt, K. W. Leske (und Heyer und Leske), 1818, 4 vol.

50. CREUZER, Friedrich, *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, 4 tomes en 10 vol.
51. DAFFNER, Hugo, *Salome, ihre Gestalt in Geschichte und Kunst (Dichtung, bildende Kunst, Musik)*, Munich, Hugo Schmidt, 1912, VIII-408 p.
52. DAMISCH, Hubert, *Fenêtre jaune cadmium ou les Dessous de la peinture. Essai*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1984, 319 p.
53. DAVID-DE PALACIO, Marie-France, *Antiquité latine et décadence*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2001, 564 p.
54. DAVIES, Gardner, *Mallarmé et le drame solaire, essai d'exégèse raisonnée*, Paris, José Corti, 1959, 300 p.
55. DÉCAUDIN, Michel, *Michel Décaudin. Le Dossier d'« Alcools »*, Genève, Paris, Droz, Minard, 1965, 243 p.
56. DEREMBLE, Jean-Paul et VERCRUYSSÉ, Jean-Marc (dir.), *Graphè*, n° 16 : « Jean le Baptiste », Arras, Centre de recherches « Textes et Cultures » de l'Université d'Artois, 2007, 199 p.
57. Didi-Huberman Georges, *La Peinture incarnée...*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985, 169 p.
58. DIGEON, Claude, *La Crise allemande de la pensée française, 1870-1914*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Dito », 1992, 568 p.
59. DIJKSTRA, Bram, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*, Oxford, Oxford university Press, 1986, 453 p. (traduction française, *Les Idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*, traduit par Josée Kamoun, Paris, Les Éditions du Seuil, 1992, 475 p.)
60. DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993, 373 p.
61. DOTTIN-ORSINI, Mireille, *S comme Salomé. Salomé dans le texte et l'image de 1870 à 1914 [exposition, Toulouse, 1983]*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1983, 47 p.
62. DRWESKA, Hedwige, *Quelques interprétations de la légende de Salomé dans les littératures contemporaines*, Montpellier, Firmin et Montane, 1912, 165 p.
63. DULAURE, Jacques-Antoine, *Des divinités génératrices ou Du culte du phallus chez les anciens et les modernes*, Puiseaux, Pardès, coll. « Rebis », 1987, 272 p.
64. DUPUIS, Charles-François, *L'Origine de tous les cultes*, Paris, Librairie anticléricale, 1795, 252 p.
65. DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1960, 513 p.

66. EBERT, Adolf, *Histoire générale de la littérature du Moyen-Âge en occident*, t. I: « Histoire de la littérature latine chrétienne depuis les origines jusqu'à Charlemagne », traduit par Joseph Aymeric et James Condamin, Paris, Leroux, 1883, VII-703 p.
67. EGAN ROSE, Frances, *The Genesis of the theory of « art for art's sake » in Germany and in England*, Northampton, Smith College, 1921, 55 p.
68. ELLRIDGE, Arthur, *Mucha. Le triomphe du modern style*, Paris, Terrail, 1992, 223 p.
69. *Salomé*, Paris, Éditions Autrement, coll. « Figures mythiques », 1996, 174 p.
70. FAUDEMAY, Alain, *Le Grottesque, l'humour, l'identité. Vingt études transversales sur les littératures européennes, XIX^e-XX^e siècles*, Genève, Slatkine érudition, 2012, 912 p.
71. FOCANT, Camille, *Marc, un évangile étonnant. Recueil d'essais*, Louvain-la-Neuve, Leuven university Press, Peeters, coll. « Bibliotheca ephemeridum theologiarum Lovaniensium », 2006, XV-402-9 p.
72. FRAGNITO, Gigliola, *La Bibbia al rogo. La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura 1471-1605*, Bologne, Il Mulino, coll. « Saggi », 1997, 345 p.
73. FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de plaisir [Jenseits des Lustprinzips, 1920]*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2013, 80 p.
74. GAIDOZ, Henri, *Études de mythologie gauloise. Le Dieu gaulois du Soleil et le symbolisme de la roue*, Paris, Ernest Leroux, 1886, 115 p.
75. GAUTHIER, Claudine, *Saint Jean et Salomé. Anthropologie du banquet d'Hérode*, préface de Claude Gaignebet, dessins de Laurent Chiotti, Tours, Lume, 2007, 298 p.
76. GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982, 467 p.
77. GENETTE, Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1991, 150 p.
78. GILSOUL, Robert, *La Théorie de l'art pour l'art chez les écrivains belges de 1830 à nos jours*, Liège, Vaillant-Carmanne, 1936, XXIV-419 p.
79. GIRARD, René, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982, 298 p.
80. GIRAUD, Albert, *Pierrot lunaire Les dernières fêtes Pierrot narcisse*, Paris, L'Harmattan, coll. « Les introuvables », 2004, 170 p.
81. GOURMONT, Remy de, *Le Latin mystique. Les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au Moyen Âge*, préface de Joris-Karl Huysmans [1892], Paris, Les Belles lettres, coll. « Essais », 2009, 412 p.

82. GRAUBY, Françoise, *La Création mythique à l'époque du symbolisme. Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du symbolisme*, Saint-Genouph, Nizet, 1994, 336 p.
83. GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, 14e éd., Paris, Presses universitaires de France, 1999, 574 p.
84. GROJNOWSKI, Daniel et SARRAZIN, Bernard (dir.), *Fumisteries : naissance de l'humour moderne, 1870-1914. Anthologie*, préface de Daniel Grojnowski et Bernard Sarrazins, Paris, Omnibus, 2011, 1007 p.
85. HAZARD, Paul, *La Crise de la conscience européenne : 1680-1715*, Paris, Arthème Fayard, 1961, 431 p.
86. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *La Philosophie de l'esprit : de la « Realphilosophie », 1805*, traduit par Guy Planty-Bonjour, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Épiméthée », 1982, 138 p.
87. HEINE, Heinrich, *Sur l'histoire de la religion et de la philosophie en Allemagne*, traduit par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Imprimerie nationale, coll. « La salamandre », 1993, 226 p.
88. HENNIQUE, Léon, Huysmans Joris-Karl et Chéret Jules, *Pierrot sceptique*, Jaignes, La Chasse au snark, coll. « Littérature », 2004, 75 p.
89. HERVIEUX, Jacques, *L'Évangile de Marc. Commentaire pastoral*, Paris, Outremont, Centurion Novalis, coll. « Commentaires », 1991, 239 p.
90. HOARE, Philip, *Oscar Wilde's Last Stand: Decadence, Conspiracy, and the Most Outrageous Trial of the Century*, New York, Arcade Publishing, 1998, 250 p.
91. HUOT, Sylviane, *Le « Mythe d'Hérodiade » chez Mallarmé. Genèse et évolution*, Saint-Genouph, Nizet, 1977, 224 p.
92. HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, 455 p.
93. IEHL, Dominique, *Le Grottesque*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1997, 127 p.
94. ILLOUZ, Jean-Nicolas, *Le Symbolisme*, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Références », 2004, 348 p.
95. JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1978, 317 p.
96. JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1997, 448 p.
97. JOURDE, Pierre, *L'Alcool du silence. Sur la décadence*, Paris, Honoré Champion, coll. « Travaux et recherches des universités rhénanes », 1994, 328 p.

98. KAMIŃSKI, Piotr, *Richard Strauss et le post-romantisme allemand*, Paris, Librairie générale française, coll. « Références », 2011, 446 p.
99. KAYSER, Wolfgang, *Das Groteske, seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg, G. Stalling, 1957, 228 p.
100. KRISTEVA, Julia, *Visions capitales*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1998, 190 p.
101. LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et NANCY, Jean-Luc, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1978, 444 p.
102. LAFFONT, Robert et BOMPIANI, Valentino, *Dictionnaire des personnages littéraires et dramatiques de tous les temps et de tous les pays : poésie, théâtre, roman, musique* [1960], Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2002, 1040 p.
103. LARCHEY, Lorédan, *Les Excentricités du langage. Cinquième édition, toute nouvelle*, Paris, E. Dentu, 1865, 335 p.
104. LAROUSSE, Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique*, Paris, Administration du grand Dictionnaire universel, 1866, 17 vol.
105. LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, 454 p.
106. LOUBET, Christian, *Femme « cent têtes ». Fantômes de femmes au miroir de la peinture de Botticelli à Rubens, de Moreau à Klimt, de Delvaux à Balthus*, Nice, L'Épiscopo, coll. « Essai sur l'histoire des représentations », 2010, 59 p.
107. MALLARMÉ, Stéphane, *Les Noces d'Hérodiade, mystère publié avec une introduction par Gardner Davies d'après les manuscrits inachevés de Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1959, 239 p.
108. MARCHAL, Bertrand, *La Religion de Mallarmé. Poésie, mythologie et religion*, Paris, José Corti, 1988, 600 p.
109. MARCHAL, Bertrand, *Salomé. Entre vers et prose, Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, Paris, José Corti, coll. « Les essais », 2005, 298 p.
110. MARCHAL, Bertrand, *Le Symbolisme*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup », 2011, 239 p.
111. MARX, William, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation, XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2005, 234 p.
112. MASSON, Bernard (dir.), *Mythes et religions*, Paris, Lettres modernes Minard, coll. « Gustave Flaubert », n° 2-3, 1986, 215 p.
113. MATHIEU, Pierre-Louis, *Gustave Moreau. L'assembleur de rêves, 1826-1898*, Courbevoie, ACR Éditions, coll. « Poche couleur », 1998, 192 p.

114. MAURY, Alfred, *Les Fées du Moyen Âge. Recherches sur leur origine, leur histoire et leurs attributs, pour servir à la connaissance de la mythologie gauloise*, Paris, Ladrance, 1843, 101 p.
115. MAURY, Alfred, *Essai sur les légendes pieuses du Moyen Âge ou Examen de ce qu'elles renferment de merveilleux, d'après les connaissances que fournissent de nos jours l'archéologie, la théologie, la philosophie et la physiologie médicale*, Paris, Ladrance, 1843.
116. MAURY, Alfred, *Histoire des grandes forêts de la Gaule et de l'ancienne France. Précédée de recherches sur l'histoire des forêts de l'Angleterre, de l'Allemagne et de l'Italie, et de considérations sur le caractère des forêts des diverses parties du globe*, Paris, Leleux, 1850, 328 p.
117. MAURY, Alfred, *Recherches sur la religion et le culte des populations primitives de la Grèce*, Paris, Lahure, 1855, III-225 p.
118. MAURY, Alfred, *Le Sommeil et les Rêves. Études psychologiques sur ces phénomènes et les divers états qui s'y rattachent suivies de recherches sur le développement de l'instinct et de l'intelligence dans leurs rapports avec le phénomène du sommeil*, Paris, Didier, 1861, VII-424-23 p.
119. MELTZER, Françoise, *Salome and the Dance of Writing: Portraits of Mimesis in Literature*, Chicago, University of Chicago Press, 1987, 226 p.
120. MICHEL, Alain, *La Parole et la Beauté. Rhétorique et esthétique dans la tradition occidentale*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de L'Évolution de l'humanité », 1994, 458 p.
121. MONTALBETTI, Christine (dir.), *Le Personnage*, Paris, Flammarion, coll. « GF Corpus », 2003, 254 p.
122. MOURA, Jean-Marc, *Le Sens littéraire de l'humour*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, 311 p.
123. MÜLLER, Friedrich Max, *Essai de mythologie comparée*, Paris, A. Durand, 1859, 100 p.
124. NÉRET, Gilles, *Gustav Klimt, 1862-1918. Le monde comme une forme féminine*, Cologne, Paris, Taschen, 2011, 96 p.
125. NISSIM Liana et PREDA Alessandra (dir.), *La Figure de Jean-Baptiste dans les lettres françaises*, Milan, Cisalpino, Istituto Editoriale Universitario, coll. « Quaderni di Acme », 2012.
126. OGANE, Atsuko, *La Gènes de la danse de Salomé. L'« Appareil scientifique » et la symbolique polyvalente dans Hérodias de Flaubert*, Keio, Keio University Press, 2006, XI-305 p.
127. OGANE, Atsuko, *La Genèse de la danse de Salomé. Flaubert, Moreau, Mallarmé, Wilde*, Keio, Keio University Press, 2008, 398 p.

128. OSSOLA, Carlo Maria, *À vif. La création et les signes*, traduit par Nadine Le Lirzin, Paris, Imprimerie nationale, coll. « Fondamentales », 2013, 220 p.
129. PALACIO, Jean de, *Pierrot fin de siècle ou Les métamorphoses d'un masque*, Paris, Séguier, 1990, 311 p.
130. PALACIO, Jean de, *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, coll. « Bibliothèque décadente », 1994, 306 p.
131. PALACIO, Jean de, *Configurations décadentes*, Louvain-la-Neuve, Peeters, coll. « La République des lettres », 2007, 312 p.
132. PANOFSKY, Erwin, *Essais d'iconologie : thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* [1939], traduit par Claude Herbette, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1979, 394 p.
133. PANOFSKY, Erwin, *Le Titien. Questions d'iconologie*, traduit par Éric Hazan, Paris, Hazan, coll. « Collection 35/37 », 1990, 307 p.
134. PAUL, André, « *Et l'homme créa la Bible* ». *D'Hérodote à Flavius Josèphe*, Paris, Bayard, 2000, 458 p.
135. PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1988, 210 p.
136. PELLETIER, Henri, *Une Année avec saint Marc. Lecture et commentaires de son Évangile*, Limoges, Droguet et Ardant, 1987, 165 p.
137. PIEROBON, Frank, *Salomé ou La tragédie du regard Oscar Wilde, l'auteur, le personnage*, Paris, Éditions de la Différence, coll. « Les essais », 2009, 283 p.
138. PIERROT, Jean, *L'Imaginaire décadent : 1880-1900* [1977], Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2007, 340 p.
139. PIRANDELLO, Luigi, *L'Umorismo e altri saggi*, Florence, Giunti, coll. « Classici Giunti », 1994, 369 p.
140. PIRANDELLO, Luigi, *Écrits sur le théâtre et la littérature. L'humour tragique de la vie*, traduit par Georges Piroué, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1990, 194 p.
141. PIRET, Pierre, EYNDE Laurent van et OST Isabelle (dir.), *Le Grottesque : théorie, généalogie, figures*. Séminaire interdisciplinaire de recherches littéraires au Centre de recherche Joseph Hanse, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2004, 250 p.
142. PRAZ, Mario, *Il patto col serpente: paralipomeni di « La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica »*, Milan, Leonardo, coll. « Saggi di letteratura », 1995, 565 p.
143. PRAZ, Mario, *La Carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* [1930], Florence, Sansoni, 1948, XXIII-535 p. (traduction française, *La Chair, la mort et le*

diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir, Paris, Denoël, 1977, 488 p.)

144. PRIGENT, Gaël, *Huysmans et la Bible. Intertexte et iconographie scripturaires dans l'oeuvre*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2008, 888 p.

145. QUIGNARD, Pascal, *Le Sexe et l'Effroi*, Paris, Gallimard, 1994, 316 p.

146. RABATÉ, Jean-Michel, *1913. The Cradle of Modernism*, Malden (Mass.), Blackwell, 2007, 246 p.

147. REIMARUS, Secundus, *Geschichte der Salome von Cato bis Oscar Wilde*, Leipzig, Wigand, 1909, 193 p.

148. REIMARUS, Secundus, *Stoffgeschichte der Salome-Dichtungen*, Leipzig, Wigand, 1913, VI-354 p.

149. RIBOT, Théodule, *La Philosophie de Schopenhauer*, Paris, G. Baillièrre, 1874, 180 p.

150. RIVERA, Annamaria, *Il mago, il santo, la morte, la festa: forme religiose nella cultura popolare*, Bari, Dedalo, 1988, 415 p.

151. ROSEN, Elisheva, *Sur le grotesque. L'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 1991, 163 p.

152. ROSENBLATT, Louise Michelle, *L'Idée de l'Art pour l'Art dans la littérature anglaise pendant la période victorienne*, Paris, Honoré Champion, coll. « Bibliothèque de la revue de littérature comparée », 1931, 328 p.

153. ROUART, Marie-France, *Le Mythe du Juif errant dans l'Europe du XIX^e siècle*, Paris, José Corti, 1988, 290 p.

154. ROUSSET, Jean, *Forme et signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel* [1963], Paris, José Corti, 1986, XXVI-194 p.

155. SANDSTRÖM, Sven Erik Åke, *Le Monde imaginaire d'Odilon Redon. Étude iconologique*, Lund, 1955, 230 p.

156. SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993, 307 p.

157. SCHATZ, Matthias, *Der Betrachter im Werk von Odilon Redon. Eine Rezeptionsästhetische Studie*, Hambourg, Krämer, coll. « Wissenschaft aktuell », 1988, 301 p.

158. SCHIFFER, Daniel Salvatore, *Oscar Wilde*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2009, 421 p.

159. SCHLANGER, Judith, *La Mémoire des œuvres*, Paris, Nathan, coll. « Le texte à l'œuvre », 1992, 160 p.
160. SCHOPENHAUER, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, t. I, Francfort-sur-le-Main, Cotta Insel Verlag, 1960, 736 p.
161. SCHORSKE, Carl E., *Vienne, fin de siècle. Politique et culture*, traduit par Yves Thoraval, Paris, Les Éditions du Seuil, 1983, 378 p.
162. SEARLE, John Rogers, *Sens et expression. Études de théorie des actes de langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Le Sens commun », 1982, 243 p.
163. SÉGINGER, Gisèle, *Flaubert, une éthique de l'art pur*, Paris, SEDES, coll. « Questions de littérature », 2000, 220 p.
164. SERRES, Michel, *L'Hermaphrodite. Sarrasine sculpteur*, Paris, Flammarion, 1987, 157 p.
165. SGARBI, Vittorio, *Caravaggio*, Milan, Skira, 2005, 206 p.
166. SMEETS, Marc, *Huysmans l'inchangé. Histoire d'une conversion*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2003, 241 p.
167. STOREY, Robert F., *Pierrot: a Critical History of a Mask*, Princeton, Princeton university Press, 1978, 224 p.
168. SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise (dir.), *Le grotesque dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. « Collection de Littérature comparée », 2008, 147 p.
169. THOMSEN, Christian Werner, *Das Grotteske im englischen Roman des 18. Jahrhunderts*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, 350 p.
170. TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1970, 190 p.
171. TROUSSON, Raymond, *Iwan Gilkin, poète de « La nuit » : biographie*, Bruxelles, Labor, coll. « Archives du futur », 1999, 358 p.
172. TROUSSON, Raymond, *La Légende de la Jeune Belgique*, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature française, coll. « Histoire littéraire », 2000, 560 p.
173. VASARI, Giorgio, *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani*, Florence, Lorenzo Torrentino, 1550 (traduction française, *Sept vies d'artistes plus celle de l'auteur*, Paris, Gallimard, 1929, 217 p.)
174. VICARI, Gaetano Vincenzo, *Marcel Schwob. Dissimulazioni e dualismi*, Catania, Prova d'autore, coll. « Confronti », 2002, 115 p.
175. VITALETTI, Guido, *Salome nella leggenda e nell'arte*, Rome, Bernardo Lux, 1908, 92 p.

176. VOLNEY Constantin-François de Chasseboeuf, *Les Ruines, ou Méditation sur les révolutions des empires*, Paris, Desenne Volland Plassan, 1791, 410 p.
177. VOUILLOUX, Bernard, *Le Tournant « artiste » de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Hermann, coll. « Savoir lettres », 2011, 535 p.
178. WINN, Phillip, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain. Le héros fin de sexe*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 1997, 303 p.

Articles

1. AQUIEN, Pascal, « Préface », dans WILDE, Oscar et BEARDSLEY, Aubrey, *Salomé*, éd. bilingue corrigée et mise à jour en 2006, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2006, p. 9-37.
2. AURIER, Albert, « Préface pour un Livre de Critique d'Art (I) », *Mercure de France*, décembre 1892, p. 309-332.
3. BACOU, Roseline, « Les Noirs de Redon et le Temps retrouvé », dans Odilon Redon, *La natura dell'Invisibile. La nature de l'Invisible*, Milan, Skira, 1996, p. 69-75.
4. BAERT, Barbara, « Le plateau de Jean-Baptiste. L'image du médiateur et du précurseur », *Graphè*, n° 16, 2007 : « Jean le Baptiste », p. 91-125.
5. BAJDA, Justyna, « L'image de la femme fatale dans la poésie et la peinture de la Jeune Pologne en regard des créations artistiques européennes », *Slavica bruxellensia [En ligne]*, avril 2013, 9 : Érotisme.
6. BANVILLE, Théodore de, « Henri Regnault. Exposition de son œuvre aux Beaux-Arts », *Le National*, 29 mars 1872, n° 1146, p. 2.
7. BANVILLE, Théodore de, « Salon de 1870. Quelques Japonais (suite) », *Le National*, mai 1870, vol. 2, n° 477, p. 2.
8. BEAUDE, Pierre-Marie, « Une voix criant dans le désert », *Le Monde de la Bible*, novembre 1994, n° 89, p. 3-4.
9. BERTHEROY, Jean, « Judith », *La Revue des Deux Mondes*, 15 janvier 1890, vol. 97, p. 463-465.
10. BERTRAND, Jean-Pierre, « Présentation », dans *Cœur double. Le livre de Monelle*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2008, p. VII-L.
11. BETZ, Albrecht, « Heinrich Heine, Allemand, Européen, Cosmopolite », *Nuit blanche*, n° 71, été 1998, p. 24-29.
12. BIASI, Pierre-Marc de, « Un conte à l'orientale. La tentation de l'Orient dans *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* », *Romantisme*, 1981, vol. 11, n° 34, p. 47-66.

13. BOITANI, Pietro, « Il poema di Dante e la Cristianità », dans *Dante poeta cristiano*, Florence, Polistampa, 2000, p. 1-17.
14. BORGHESI, Massimo, « Le pacte avec le Serpent », *30jours*, 2011, n° 4-5, URL : http://www.30giorni.it/articoli_id_77667_14.htm.
15. BOWMAN, Frank-Paul, « Symbole et désymbolisation », *Romantisme*, 1985, vol. 15, n° 50, p. 53-60.
16. BOWMAN, Frank-Paul, « Flaubert et le syncrétisme religieux », *Revue d'histoire littéraire de la France*, octobre 1981, n° 4/5, p. 621-636.
17. BOZZETTO-DITTO, Lucienne, « Deux livrets d'opéra, deux figures de Jean-Baptiste. Massenet : *Hérodiade*, Strauss : *Salomé* », *Graphè*, 2007, 16 : « Jean le Baptiste », p. 165-182.
18. BRÈQUE, Paul, « Loin de Flaubert, très loin des Évangiles », dans *Le Roi de Lahore. Hérodiade*, Paris, Édition Premières loges, coll. « L'Avant-Scène Opéra », 1998, p. 116-121.
19. Bulletin de l'Association internationale des Amis de Guillaume Apollinaire, « Petite bibliographie du *Bestiaire* », *Que Vlo-ve ?*, Avril 1981, n° 28, p. 16-18.
20. CAMPAGNOLI, Ruggero, « Dieu et la fiction », dans Sergio Cappello et Anna Paola Soncini (dir.), *Tra finzione e finzioni*, Bologne, Clueb, 2011, p. 51-65.
21. CÉARD, Jean, « Des Esseintes et la littérature latine de la décadence. Huysmans, lecteur de Dom Rivet, de Chateaubriand et d'Ozaman », *Studi Francesi*, Mai-Décembre 1978, vol. XXII, n° 2-3, p. 298-310.
22. CLAIS, Anne-Marie et LAFON, Sylvie, « La Peinture « littéraire » de Gustav Adolf Mossa », dans *Gustav Adolf Mossa. L'œuvre symboliste : 1903-1918*, Paris, Éditions Paris-musées, 1992, p. 41-58.
23. CLOUZOT, Martine, « Le Poète à la lyre, figure de la création poétique et musicale aux XIII^e et XIV^e siècles », dans Sophie Cassagnes-Brouquet, Centre de recherche Espaces humains et interactions culturelles et Centre de recherche historique de l'Université de Limoges (dir.), *Poètes et artistes. La figure du créateur en Europe au Moyen Âge et à la Renaissance*. Colloque international [16-18 septembre 2004], Limoges, Pulim, 2007, p. 151-168.
24. COGEVAL, Guy, « Un Mythe inextinguible : Salomé de Wilde, Beardsley, Strauss, Nazimova. Entretien avec Stéphane Guégan », dans *Beauté, morale et volupté dans l'Angleterre d'Oscar Wilde*, Paris, Skira, Flammarion, 2011, p. 45-51.
25. COMPAGNON, Antoine, « Le Blasphème. L'Art du rire », dans Antoine Compagnon et Jacques Seebacher (dir.), *L'Esprit de l'Europe*, t. III, Paris, Flammarion, 1993, p. 39-51.
26. COSERIU, Eugenio, « Le Latin vulgaire et le type linguistique roman », dans *Latin vulgaire – Latin tardif*. Actes du I^{er} Colloque international sur le latin vulgaire et tardif (Pécs, 2-5 septembre 1985), Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1987, p. 53-64.

27. CRUISE, Colin, « Religion and sexuality », dans *The Cult of Beauty. The Aesthetic Movement 1860-1900*, Londres, V&A Publishing, 2011, p. 236-237.
28. DEBRAY-GENETTE, Raymonde, « Re-présentation d'Érodiad », dans *La Production du sens chez Flaubert*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1975, p. 328-343.
29. DÉCAUDIN, Michel, « Salomé dans la littérature et les arts à l'époque symboliste », *Bulletin de l'Université de Toulouse*, mars 1965, p. 519-525.
30. DÉCAUDIN, Michel, « Un mythe fin-de-siècle : Salomé », *Comparative Literature Studies*, 1967, vol. 1-2, n° IV, p. 109-117.
31. DELON, Michel, « Présentation », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 112, avril 2012, 2 : « L'Allégorie de La Renaissance au Symbolisme », p. 259-262.
32. DELORME, Jean, « La Tête de Jean Baptiste ou la parole pervertie », dans Centre de recherche Pensée chrétienne et langage de la foi (dir.), *La Bible en littérature. Actes du colloque international de Metz*, septembre 1994, Paris, Metz, Les Éditions du Cerf, Université de Metz, 1997, p. 293-311.
33. DENIS, Maurice, « L'Époque du symbolisme [1934] », dans *Du Symbolisme au classicisme. Théories*, Paris, Éditions Hermann, 1964, p. 57-67.
34. DOIGNON, Jean, « Hilaire écrivain », dans *Hilaire et son temps. Actes du colloque de Poitiers*, 29 septembre–3 octobre 1968, Paris, Études Augustiniennes, 1969, p. 267-286.
35. DONOHUE, Joseph, « Distance, Death and Desire in *Salome* », dans Peter Raby (dir.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge, Cambridge university Press, 1997, p. 118-142.
36. DOTTIN-ORSINI, Mireille, « Salomé (appelée aussi Hérodiade ou Hérodiad) », dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Les Éditions du Rocher, 1988, p. 1232-1243.
37. DUCREY, Guy, « Saint Jean-Baptiste peut-il chanter l'opéra ? Jules Massenet en 1881 », dans Liana Nissim et Alessandra Preda (dir.), *La Figure de Jean-Baptiste dans les lettres françaises*, Milan, Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario, coll. « Quaderni di Acme », n° 130, 2012, p. 183-196.
38. DULAÉY, Martine, « *Le Plus grand des prophètes* : la figure symbolique de Jean Baptiste chez les Pères », *Graphè*, n° 16, 2007 : « Jean le Baptiste », p. 43-59.
39. DURAND, Gilbert, « Les nostalgies d'Orphée. Petite leçon de mythanalyse », *Religiologiques*, printemps 1997, n° 15, p. 21-41.
40. ESCOLA, Marc, « L'œuvre de l'autre », *Acta fabula*, printemps 2000, vol. 1, n° 1, URL : <http://www.fabula.org/revue/cr/4.php>.

41. FEDERLE, Orr Lynn, « L'Avant-garde victorienne et son contexte », dans *Beauté, morale et volupté dans l'Angleterre d'Oscar Wilde*, Paris, Skira, Flammarion, 2011, p. 21-29.
42. FOCANT, Camille, « Les mises en récit par Marc et par Flavius Josèphe de la mort de Jean le Baptiste », *Graphè*, n° 16, 2007 : « Jean le Baptiste », p. 15-26.
43. FORNERIS, Jean, « De l'enracinement niçois aux marges du surréalisme : le parcours symboliste de Gustav Adolf Mossa », dans *Gustav Adolf Mossa. L'œuvre symboliste : 1903-1918*, Paris, Éditions Paris-musées, 1992, p. 15-40.
44. FREUD, Sigmund, « Le Tabou de la virginité [1918] », dans *La Vie sexuelle*, Paris, Presses universitaires de France, 1969, p. 66-80.
45. FUMAROLI, Marc, « Préface », dans Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1977, 7-51.
46. GAMBONI, Dario, « Images potentielles et *souçons d'aspect* : la contribution d'Odilon Redon à l'histoire de l'ambiguïté visuelle », dans *Odilon Redon, La natura dell'Invisibile. La nature de l'Invisible*, Milan, Lugano, Skira, Museo cantonale d'arte, 1996, p. 95-128.
47. GAUTIER, Théophile, « Salon de 1866. MM. Émile Lévy, Gustave Moreau, Gérôme », *Le Moniteur universel*, 15 mars 1866, n° 135, p. 1-2.
48. GOURMONT, Remy de, « Sur M. Huysmans et sur la religion, l'art, le symbolique, le Diable et Christine de Stommeln », *La Revue Blanche*, avril 1898, XV, p. 486-502.
49. GROJNOWSKI, Daniel, « Moralité légendaire », *Critique*, janvier 1978, n° 368, p. 63-71.
50. GROJNOWSKI, Daniel et SCEPI Henri, « Présentation », dans Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2000, p. 5-51.
51. HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Poétique du récit*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1976, p. 115-167.
52. HANSE, Joseph, « *La Jeune Belgique et L'Art moderne* », dans *Naissance d'une littérature*, Bruxelles, Labor, 1992, p. 117-141.
53. HENRY, Anne, « Schopenhauer (Arthur) », dans Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers (dir.), *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 917-19.
54. HUBERT, Étienne-Alain, « Apollinaire », dans *Circonstances de la poésie : Reverdy, Apollinaire, surréalisme*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque du XX^e siècle », 2000, p. 213-309.
55. HUNEAU, Denis, « La danse de Salomé élargie aux dimensions d'une œuvre. L'exemple de *La Tragédie de Salomé* de Florent Schmitt », dans David Hamidovic (dir.), *La Rumeur Salomé*, Paris, les Éditions du Cerf, coll. « Histoire », 2013, p. 223-244.

56. HUNEAU, Denis, « L'*Hérodiade* de Jules Massenet : une tradition revisitée », dans David Hamidovic (dir.), *La Rumeur Salomé*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Histoire », 2013, p. 159-176.
57. IEHL, Dominique, « Grottesque, ambivalence, indétermination », *Les Cahiers du Cerli* : « Fantastique et grotesque », Automne 1993, p. 11-18.
58. JUMEAU-LAFOND, Jean-David, « Jean Lorrain et le corps sans tête : la peur comme frisson esthétique », *Le Frisson esthétique*, Juin-Juillet-Août 2006, n° 1, p. 50-55.
59. KAHN-ROSSI, Manuela, « Odilon Redon. La Nature de l'Invisible. Notes en marge à l'exposition », dans *Odilon Redon. La natura dell'Invisibile. La nature de l'Invisible*, Milan, Lugano, Skira, Museo cantonale d'arte, 1996, p. 129-139.
60. KOELLA, Rudolf, « Le Mallarmé de la peinture », dans *Odilon Redon. La natura dell'Invisibile. La nature de l'Invisible*, Milan, Lugano, Skira, Museo cantonale d'arte, 1996, p. 77-94.
61. KOHLER, Stephan, « Le mystère de l'amour et de la mort », dans *Salomé, Strauss : drame lyrique en un acte, musique de Richard Strauss, livret tiré de la pièce d'Oscar Wilde dans une traduction allemande de Hedwig Lachmann* [programme, Opéra Bastille, première le 8 septembre 2011, reprise], Paris, Opéra national de Paris, coll. « Opéra national de Paris », 2011, p. 57-65.
62. LE BRUN, Annie, « L'humour noir », dans Ferdinand Alquié (dir.), *Entretiens sur le surréalisme*, Paris, Mouton & Co, 1968, p. 99-124.
63. LACROIX, Jean, « Saint Jean-Baptiste, patron de Florence et voix inspirée de la renovatio dantesque », dans *Jean-Baptiste le Précurseur au Moyen Âge. Actes du 26^e colloque du CUER MA, 22-23-24 février 2001, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence*, coll. « Senefiance », 2002, p. 131-147.
64. LARMINAT, Astrid (de), « Oscar Wilde, catho or not catho ? », *Le Figaro.fr*, 29 octobre 2009, URL : <http://www.lefigaro.fr/livres/2009/10/29/03005-20091029ARTFIG00466-oscar-wilde-cathoornot-catho-.php>
65. LAROCHE, Hugues, « Soleil couchant : de Lemerre à Vanier », dans Alain Montandon (dir.), *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, coll. « Littératures », 2001, p. 121-132.
66. LECLERC, Yvan, « *Salammbô* : femme fatale et roman de la fatalité », dans Atsuko Ogane (dir.), *Salammbô, Figure(s) de la fatalité*, Tokyo, JSPS Kakenhi, coll. « Pour le cent cinquantième de *Salammbô* », 2013, p. 101-112.
67. LÉGASSE, Simon, « Jean Baptiste et Jésus dans les Évangiles synoptiques », *Le Monde de la Bible*, novembre 1994, n° 89, p. 15-17.
68. LERAY, Morgane, « L'Orphée fin-de-siècle : un chant du signe ? », *Inter-Lignes* : « Orphée entre soleil et ombre », Actes du colloque s'étant tenu le 16 et le 17 novembre 2007, mars 2008, p. 125-135.

69. LŐRINSZKY, Ildikó, « Le soleil devient un mythe », *Flaubert. Revue critique et génétique*, 19 janvier 2009, URL : <http://flaubert.revues.org/601?lang=en>.
70. MACDONALD, Ian Andrew, « Oscar Wilde as a French Writer: Considering Wilde's French in *Salomé* », dans Michael Bennett (dir.), *Refiguring Oscar Wilde's Salome*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2011, p. 1-20.
71. MACDONALD, Margaret, « Le Langage de la fiction [1954] », dans Gérard Genette (dir.), *Esthétique et Poétique*, Paris, Les Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1992, p. 203-228.
72. MALAIS, Nicolas, « Jean Lorrain de Raitif à Sodome », *Le Frisson esthétique*, 2008, n° 7, p. 54-63.
73. MALATO, Enrico, « Emme », dans *Enciclopedia dantesca*, t. II, Rome, Treccani, 1970, p. 664.
74. MARCHAL, Bertrand, « Saint Jean selon Mallarmé », dans Liana Nissim et Alessandra Preda (dir.), *La Figure de Jean-Baptiste dans les lettres françaises*, Milan, Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario, coll. « Quaderni di Acme », n° 130, 2012, p. 169-181.
75. MILLET-GÉRARD, Dominique, « Huysmans et les pères de l'Église », dans Samuel Lair (dir.), *J. K. Huysmans. Littérature et religion*. Actes du colloque du département des lettres de l'Institut catholique de Rennes, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2009, p. 51-63.
76. MILLIET, Paul et GRÉMONT, Henri, « Hérodiade. Opéra en quatre actes et sept tableaux. *Musique de Jules Massenet. Commentaire musical par Gérard Condé* », dans Gérard Condé (dir.), *Le Roi de Lahore. Hérodiade*, Paris, Édition Premières loges, coll. « L'Avant-Scène Opéra », 1998, p. 69-133.
77. MILLOT, Hélène, « Introduction. Bernard Lazare et la jeune critique fin de siècle », dans *Figures contemporaines. Ceux d'aujourd'hui et ceux de demain*, Grenoble, Ellug, 2002, p. 9-31.
78. MOHRMANN, Christine, « Problèmes stylistiques dans la littérature latine chrétienne », *Vigiliae Christianae. A Review of early christian life and language*, 1955, IX, p. 222-246.
79. MONTANARI, Fausto, « L'Aquila di Giove », *Critica Letteraria*, mars 1977, vol. V, n° 15, p. 211-220.
80. MONTANDON, Alain, « La fabrique du Moyen Âge en Allemagne », dans Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert (dir.), *La Fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 215-226.
81. MONTANDON, Alain, « Avatars de la figure de Jean-Baptiste chez Richard Strauss et Antoine Marlotte », dans Liana Nissim et Alessandra Preda (dir.), *La Figure de Jean-Baptiste dans les lettres françaises*, Milan, Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario, coll. « Quaderni di Acme », n° 130, 2012, p. 197-209.

82. MULLIER, Sébastien, « Le rictus du Prophète. Jules Laforgue, ironiste exégète », *Graphè*, 2007, 16 : « Jean le Baptiste », p. 153-164.
83. MUNIMA, Godefroid, « Jean Baptiste dans le quatrième évangile : une figure entre les deux Testaments », *Graphè*, 2007, 16 : « Jean le Baptiste », p. 27-42.
84. NEEFS, Jacques, « Le Parcours du zaimph », dans *La Production du sens chez Flaubert*, Paris, Union générale d'éditions, coll. « 10/18 », 1975, p. 227-241.
85. NISSIM, Liana, « Fées, sorciers, princesses. Figures mythiques médiévales dans la poésie de Jean Lorrain », *Cahiers de Recherches Médiévales et Humanistes*, novembre 2004, « Figures mythiques médiévales au XIX^e et XX^e siècles », p. 165-180.
86. NISSIM, Liana, « Paysages symbolistes, allégories de l'âme », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, avril 2012, vol. CXII, n° 2, p. 392-408
87. OGANE, Atsuko, « Parcours du mythe d'Hérodiade : *Ysegrimus, Atta Troll, Trois contes, Salomé* », *Romantisme*, avril 2011, n° 154, p. 149-160.
88. OST, Isabelle, « Introduction », dans Isabelle Ost, Pierre Piret et Laurent van Eynde (dir.), *Le Grotesque. Théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2004, p. 7-11.
89. PENNELL, Joseph, « A new Illustrator: Aubrey Beardsley », *The Studio*, avril 1983, n° 1, p. 14-19.
90. PERROT, Charles, « Les milieux baptistes au temps de Jean », *Le Monde de la Bible*, novembre 1994, n° 89, p. 5-6.
91. PICCIRILLO, Michele, « Machéronte, la forteresse où Jean fut décapité », *Le Monde de la Bible*, novembre 1994, n° 89, p. 32-33.
92. PONNAU, Gwenhaël, « Fantastique et grotesque : sur la postérité hoffmannesque des personnages de Hoffmann », dans *Fantastique et grotesque*, Nantes, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, coll. « Les Cahiers du Cerli », 1993, p. 19-29.
93. POUPON, Marc, « Quelques énigmes du *Bestiaire* », *La Revue des lettres modernes. Guillaume Apollinaire*, 1966, n° 5, p. 85-96.
94. PUECH, Émile, « Jean Baptiste était-il essénien ? », *Le Monde de la Bible*, novembre 1994, n° 89, p. 7-9.
95. QUESNEL, Michel, « L'enfance de Jean Baptiste selon saint Luc », *Le Monde de la Bible*, novembre 1994, n° 89, p. 10-14.
96. QUIGNARD, Pascal, « Salomé ou la vierge phallique : exploration d'un fantasme fin-de-siècle », *Tropismes*, 1897, 3 : « Le fantasme », p. 131-155.
97. RÉMI, Astruc, « *I will dance over your dirty corpse* esquisse d'une poétique de l'énonciation grotesque », dans Françoise Susini Anastopoulos (dir.), *Le Grotesque dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles : textes issus d'une journée d'études du Centre*

Jean Mourot, Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. « Collection de Littérature comparée », 2008, p. 5-11.

98. RENAN, Ernest, « L'avenir religieux des sociétés modernes », *Revue des Deux Mondes*, 25 octobre 1860, p. 761-797.

99. RENAN, Ernest, « M. De Lamennais. Œuvres posthumes de F. Lamennais, publiées selon le vœu de l'auteur par E.-D. Forgues, Paris 1856 », *Revue des Deux Mondes*, août 1857, p. 765-795.

100. RÉTAT, Laudyce, « Introduction générale. Chronologie. Dictionnaire », dans Ernest Renan, *Histoire des origines du christianisme* t. I, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1995, p. I-CDXLVI.

101. ROBIC, Myriam, « Théodore de Banville : maître, disciple ou passeur ? », *Acta fabula*, septembre 2009, vol. 10, n° 7, URL : <http://www.fabula.org/revue/document5128.php>.

102. ROUSSET, Jean, « Positions, distances, perspectives dans *Salammbô* », *Poétique*, 1971, n° 6, p. 143-154.

103. SAROLLI, Gian Roberto, « Giovanni Battista », dans *Enciclopedia dantesca*, t. III, Rome, Treccani, 1970, p. 180.

104. SÉGINGER, Gisèle, « Préface », dans FLAUBERT, Gustave, *Salammbô*, de Paris, Flammarion, coll. « GF », 2001, p. 15-54.

105. SELLIER, Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, octobre 1984, n° 55, p. 112-126.

106. SUSINI, Anastopoulos Françoise et SUSINI-ANASTOPOULOS Françoise, « Préface », dans *Le Grottesque dans la littérature des XIX^e et XX^e siècles*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, coll. « Collection de Littérature comparée », 2008, p. 5-11.

107. SYMINGTON, Micéala, « Le Mythe décadent et la modernité. Arthur Symons et les réécritures de Salomé », dans Alain Montandon (dir.), *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, coll. « Littératures », 2001, p. 293-305.

108. TERRIEN, Pascal, « *Salomé* de Mariotte, entre romantisme et symbolisme musical. Un opéra inabouti », dans David Hamidovic (dir.), *La Rumeur Salomé*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Histoire », 2013, p. 192-221.

109. TERRIEN, Pascal, « La *Salomé* de Richard Strauss : de la femme fatale à la femme moderne », dans David Hamidovic (dir.), *La Rumeur Salomé*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Histoire », 2013, p. 177-192.

110. VERNET, Matthieu, « D'un Baudelaire l'autre. Lecture critique du "soleil rayonnant sur la mer" », *Bulletin d'informations proustiennes*, 2010, vol. 40, p. 93-104.

111. WILCOX, John, « The Beginnings of *l'art pour l'art* », *The Journal of Aesthetics & Art Criticism*, juin 1953, vol. XI, n° 4, p. 360-377.

112. ZATLIN, Linda, « Wilde, Beardsley, and the Making of Salome », *Victorian Culture*, novembre 2000, n° 5, p. 341-357.
113. ZUMSTEIN, Jean, « Jean Baptiste dans l'Évangile de Jean », *Le Monde de la Bible*, novembre 1994, n° 89, p. 18-21.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	7
État de la question	7
« Réinvestissements symboliques de Salomé et Jean Baptiste et de leur relation »	10
Préambule — Le processus d'autonomisation de l'art	19
La Forme et l'Idée	21
L'Art pour l'Art	23
Hors de France	27
Hors de l'Art	31
1870-1914 — Périodisations	40
Un mythe littéraire de la Décadence	44
Première partie — Autonomisation de Salomé et Jean Baptiste	49
1.1 Hérodiade/Salomé de l'Écriture à l'écriture.....	60
1.1.1 Dans les sources	61
Dans les Évangiles et les Antiquités judaïques	62
Dans les apocryphes	66
1.1.2 Dans la mythologie.....	69
Hérodiade populaire	72
Hérodiade romantique	85
1.1.3 Dans la fiction	92
Hérodiade prophétesse d'une nouvelle religion	92
1.1.4 Dans la parodie	97
Esprit dérisoire.....	97
Une dérision autoréférentielle	101
Deux horizons de la parodie	105
Autonomisation d'Hérodiade/Salomé.....	110
1.2 Jean Baptiste : de Figure comme prophétie en acte à une profusion de figures ...	111
1.2.1 Une figure évocatrice depuis les sources	114
Hérode et Jean Baptiste	114
Élie, Jean Baptiste, Jésus	116
De l'Ancien au Nouveau	119
1.2.2 Jean Baptiste « figure de la Figure »	123
La présence de Jean Baptiste dans La Divina Commedia	127
L'aigle du ciel de Jupiter	132

1.2.3	Jean Baptiste, allégorie de la Loi	138
	D'une représentation figurale à une interprétation allégorique	139
	Jean Baptiste au XIX ^e siècle et selon la tradition.....	141
1.2.4	Palimpseste : une profusion de figures.....	146
	Hors d'une optique diachronique	148
	Jean Baptiste politique.....	151
	Jean Baptiste anarchiste.....	158
	Jean Baptiste et Pierrot	161
	Moderne Jean Baptiste	167
1.3	Salomé et Jean Baptiste : tentation et mystique	171
1.3.1	De la tentation charnelle à la tentation littéraire	172
	Salomé tentation selon la morale catholique	172
	Salomé, emblème et tentation de l'esthétique païenne.....	175
	Salomé tentation littéraire.....	185
1.3.2	D'une mystique transcendante à une mystique immanente	193
	Dans la littérature	194
	Dans la peinture	202
	Du rêve de l'au-de là au rêve du rêve	210
	Seconde partie — Salomé et Jean Baptiste dans la fiction	213
2.1	Oppositions	221
2.1.1	L'œuvre et l'artiste impuissant.....	222
	Pygmalion et Galatée, Actéon et Diane, Salomé et Jean Baptiste au XIX ^e siècle	224
	Salomé œuvre d'art au miroir	232
	L'artiste décapité	244
2.1.2	La lune et le soleil couchant	255
	La naissance de la mythologie comparée au XIX ^e siècle.....	256
	Salammbô et Mâtho.....	260
	Salomé et la lune	270
	Jean Baptiste et le soleil	287
2.1.3	Vis-à-vis de la femme sinueuse.....	301
	La dissolue et le saint	302
	La perverse et l'homme terrifié	308
	Attrait de Salomé serpent	310
	Complémentarité.....	319
2.2	Union	323
2.2.1	Amour.....	324
	Salomé amoureuse	324
	Le Cantique de Salomé.....	334

Noces mystiques	346
2.2.2 Le plat de Salomé	358
L'objet de Salomé	359
Allusions érotiques	365
Retour à l'origine	372
Une Salomé à l'orée de la Gloire	377
2.3 Superpositions et confusion carnavalesque.....	379
2.3.1 Superpositions	382
Toutes les femmes	383
Judith et Holopherne.....	390
Orphée et les Ménades.....	400
2.3.2 Inversion des rôles et figurations grotesques	413
Salomé victime	415
Jean Baptiste pervers	422
Fumisteries	428
Un mythe au second degré	445
Épilogue	449
Bibliographie	457
Sources primaires	457
Sources secondaires	467
Articles	479
Table des matières	489

ALMA MATER STUDIORUM — UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DOCTORAT D'ÉTUDES SUPÉRIEURES EUROPÉENNES

**DOCTORAT DE RECHERCHE EN
Littératures de L'Europe Unie**

Secteurs de Concours : Critique littéraire et littératures comparées ;
Langue, littérature et civilisation française

Secteur de Discipline Scientifique : Littérature française

Thèse présentée et soutenue

par

Francesca CAVAZZA

le 3 juin 2014

**SALOMÉ ET JEAN BAPTISTE
RÉINVESTISSEMENTS SYMBOLIQUES ET RÉCRITURES D'UN MYTHE
DANS LA LITTÉRATURE ET DANS L'ART (1870-1914)**

ANNEXE

**Ceuvres inspirées d'Hérodiade/Salomé composées entre 1870 et 1914 en français,
allemand, anglais, espagnol, polonais, portugais et italien**

Note introductive

En raison de la multitude et de la diversité des œuvres composant notre corpus d'étude, nous avons choisi de reproduire dans la présente Annexe les œuvres et les pièces rares et difficiles d'accès.

En outre, nous avons fait le choix de proposer une sélection anthologique pour les œuvres dont il eut été fastidieux et inopportun de reproduire l'intégralité du texte. Nous proposons ainsi de nous en tenir seulement à des extraits des œuvres de Gustave Toudouze, Richard Hengist Horne, Gottfried von Böhm, Léo Taxil, Paul Bourget, Paul Heyse, Oscar Panizza, Adolf Vogeler, Marius André, Josef von Lauff, Camille Lemonnier, Joséphin Peladan, Jean Lorrain, Carl Bulcke, Paula Graefin Coudenhove, Jan Kasprowicz et Edith Nesbit, considérant les passages retenus comme emblématiques de leur totalité.

Rares sont néanmoins les œuvres que nous avons choisi de ne pas reproduire mais dont nous signalons les titres et les premières éditions. Cela s'applique aux textes de Stéphane Mallarmé, Gustave Flaubert, Joris-Karl Huysmans, Jules Laforgue, Marguerite Eymery (Rachilde), Marcel Schwob, Oscar Wilde (pour lequel nous signalons les éditions de sa *Salomé* en français, en anglais — laquelle est accompagnée des illustrations de Beardsley — puis en allemand — laquelle servira pour le livret de l'opéra de Strauss), Kazimiera Zawistowska, Karl Weiser, Theodor Innitzer et Guillaume Apollinaire (nous donnons cependant le premier de ses textes sur Salomé, plus rare que le second, recueilli dans *Alcools*).

Nous avons enfin adopté un classement linguistique qui permettait de conserver une cohérence culturelle et thématique. Toutefois, pour d'évidentes raisons méthodologiques, nous présentons, dans un sommaire liminaire et chronologique, l'ensemble des textes portés à notre connaissance sur Hérodiade/Salomé, mettant ainsi au jour une logique diachronique couvrant la période s'étageant de 1870 à 1914.

Sommaire

Textes composés en langue française.....	9
Textes composés en langue allemande.....	199
Textes composés en langue anglaise.....	237
Textes composés en langue espagnole.....	273
Textes composés en langue polonaise.....	305
Textes composés en langue portugaise.....	319
Textes composés en langue italienne.....	331

Chronologie

1870	[Fr.]	THÉODORE DE BANVILLE, « La Danseuse ».....	9
1870	[Ang.]	ARTHUR O' SHAUGHNESSY, « The Daughter of Herodias »	237
1871	[Fr.]	STÉPHANE MALLARMÉ, « Fragment d'une étude scénique ancienne d'un Poème de Hérodiade ».....	9
1877	[Fr.]	GUSTAVE FLAUBERT, « Hérodiad ».....	9
1877	[Fr.]	EDMOND et JULES DE GONCOURT, <i>Journal. Mémoires de la vie littéraire</i>	10
1877	[Fr.]	GUSTAVE TOUDOUZE, <i>Le Coffret de Salomé. Nouvelle vénitienne</i>	10
1879	[Fr.]	CHARLES BUET, « L'Expiation de Salomé. Légende »	19
1880	[Ang.]	RICHARD HENGIST HORNE, « John the Baptist or the Valour of the Soul ».....	249
1881	[Fr.]	PHILIPPE VIGNE, <i>La Décollation de saint Jean-Baptiste</i>	25
1883	[All.]	GOTTFRIED VON BÖHM, <i>Herodias</i>	199
1884	[Fr.]	JORIS- KARL HUYSMANS, <i>À rebours</i>	28
1884	[Fr.]	LÉO TAXIL, <i>La Vie de Jésus</i> (chap. XXXIX)	28
1885	[Fr.]	PIERRE BOURGET, <i>Cruelle énigme</i>	30
1885	[Fr.]	ARSÈNE HOUSSAYE, « Salomé »	31
1885	[Fr.]	JEAN LORRAIN, « Salomé ».....	31
1885	[Fr.]	JEAN LORRAIN, « Hérodiad ».....	32
1887	[Fr.]	JULES LAFORGUE, « Salomé »	32
1888	[Fr.]	HENRI CAZALIS, « Salomé ».....	32
1888	[Fr.]	FRANCIS POICTEVIN, « Salomé de Luini ».....	33
1889	[Fr.]	ADOLPHE RETTÉ, « III »	34
1891	[Fr.]	PIERRE LOUÏS, « La danseuse ».....	34
1891	[Fr.]	STUART MERRILL, « Ballet »	35
1892	[Fr.]	MARGUERITE EYMERY (Rachilde), <i>La Jongleuse</i>	35
1892	[All.]	PAUL HEYSE, <i>Merlin</i>	208
1893	[Fr.]	CHARLES BUET, « Salomé ».....	35
1893	[Fr.]	JEAN LORRAIN, « Ballet d'automne. Salomé ».....	38
1893	[Fr.]	ALBERT SAMAIN, « Des soirs fiévreux... »	39
1893	[Fr.]	OSCAR WILDE, <i>Salomé</i>	39
1894	[Fr.]	PIERRE LOUÏS, « La danse »	39
1894	[Fr.]	MARCEL SCHWOB, « L'insensible ».....	40
1894	[Fr.]	ANTOINE SABATIER, <i>Le Baiser de Jean</i>	40
1894	[Ang.]	OSCAR WILDE, <i>Salome</i> (avec les illustrations de Beardsley).....	254
1895	[Fr.]	TRISTAN KLINGSOR, « Hérodiade ».....	53
1895	[Fr.]	JEAN LORRAIN, « Réclamation posthume ».....	53
1895	[Fr.]	JEAN LORRAIN, « Un Manuel Deutsch ».....	56
1895	[All.]	OSCAR PANIZZA, <i>Das Liebeskonzil</i>	211
1895	[All.]	ADOLF VOGELER, <i>Herodias</i>	213
1896	[Fr.]	MARIUS ANDRÉ, <i>Montserrat, roman féerique</i>	59
1896	[Port.]	EUGENIO DE CASTRO, « Salomé ».....	319
1896	[All.]	JOSEF VON LAUFF, <i>Herodias</i>	215
1896	[Fr.]	JEAN LORRAIN, « Salomé et ses poètes »	66
1896	[Fr.]	CATULLE MENDES, « La Gloire de Salomé ou Le Madrigal de Saint-Jean ».....	66
1897	[Fr.]	CHARLES BERNARD, « Salomé ».....	71
1897	[Fr.]	IWAN GILKIN, « Symbole ».....	71
1897	[Fr.]	IWAN GILKIN, « Précurseur »	72
1897	[Fr.]	BERNARD LAZARE, « La vierge ».....	74
1897	[Fr.]	CAMILLE LEMONNIER, <i>L'Homme en amour</i>	76

1897	[Fr.]	JEAN LORRAIN, « Hérodiad ».....	71
1897	[Fr.]	JEAN LORRAIN, « Hérodiade ».....	79
1897	[Fr.]	JEAN LORRAIN, « Lunatique X ».....	79
1897	[Fr.]	CAMILLE MAUCLAIR, « Morceau sur Salomé ».....	80
1898	[Fr.]	JEAN LORRAIN, <i>Princesse d'Italie. Simonetta Foscari</i>	83
1899	[Fr.]	PAUL BRUNETTE et MAURICE JURION, <i>Salomé</i>	90
1899	[Pol.]	JAN KASPROWICZ, « Salome ».....	305
1899	[Fr.]	GÉRARD D'HOUVILLE, « Salomé ».....	107
1899	[Fr.]	OSCAR VENCESLAS DE LUBICZ-MILOSZ, « Salomé ».....	108
1899	[Fr.]	JOSÉPHIN PELADAN, « La vieillesse d'Hérodiade ».....	109
1898	[Fr.]	JOSEPH DE PESQUIDOUX, <i>Salomé</i>	116
1899	[Fr.]	FRÉDÉRIC SAISSET, « Salomé ».....	145
1899	[Ang.]	ARTHUR SYMONS, « The Dance of the Daughters of Herodias ».....	254
1900	[All.]	OSCAR WILDE, <i>Salome</i>	223
1901	[All.]	CARL BULCKE, <i>Die Töchter der Salome</i>	223
1901	[Fr.]	HECTOR FLEISCHMANN, « Les soirs des Décadences. Salomé ».....	145
1901	[All.]	PAULA GRAEFIN COUDENHOVE, <i>Johannes der Täufer</i>	223
1901	[Fr.]	JEAN LORRAIN, <i>Monsieur de Phocas</i>	146
1901	[Fr.]	ROBERT DE MONTESQUIOU, « Quatrième Ange. Salomé ».....	148
1901	[Fr.]	ALBERT SAMAIN, « Hérode ».....	167
1902	[Fr.]	GUILLAUME APOLLINAIRE, « La Danseuse ».....	153
1902	[Fr.]	HECTOR FLEISCHMANN, « Hérodiade ».....	154
1903	[It.]	GABRIELE D'ANNUNZIO, « III ».....	331
1903	[It.]	GABRIELE D'ANNUNZIO, « IV ».....	331
1903	[Pol.]	KAZIMIERA ZAWISTOWSKA, « Herodiada ».....	314
1905	[Pol.]	JAN KASPROWICZ, <i>Uczta Herodiady</i>	315
1906	[Fr.]	GUILLAUME APOLLINAIRE, « Salomé ».....	155
1906	[Fr.]	CHARLES-HENRI HIRSCH, « La fin de Salomé ».....	155
1906	[All.]	HERMANN SUDERMANN, <i>Johannes</i>	226
1906	[All.]	KARL WEISER, <i>Jesus</i>	236
1907	[Fr.]	NELSON COUYTIGNE, « Salomé ».....	167
1907	[Fr.]	CHARLES MICHEL, <i>Salominette</i>	167
1908	[All.]	THEODOR INNITZER, <i>Johannes der Täufer. Nach der Heiligen</i>	236
1908	[Fr.]	ERNEST LA JEUNESSE, « La vérité sur Salomé ».....	182
1908	[Fr.]	JULIEN OCHSÉ, « Eaux fortes à la manière de Aubrey Beardsley ».....	191
1908	[Port.]	FERNANDO PESSOA, « Salomé ».....	324
1909	[Fr.]	JEAN COCTEAU, « Les Salomé ».....	192
1909	[Ang.]	EDITH NESBIT, <i>Salome and the Head: A Modern Melodrama</i>	257
1909	[Esp.]	FRANCISCO VILLAESPESA, « Tríptico de Salomé ».....	273
1910	[Fr.]	HENRI DE REGNIER, « Salomé ».....	193
1912	[Fr.]	ANDRÉ GODIN, « Modulation sur une Salomé de Gustave Moreau ».....	194
1912	[Fr.]	LUCIEN MÉTIVET, « La Ligue antisalomique ».....	194
1913	[Esp.]	RAMÓN GOY DE SILVA, « Salomé ».....	274
1913	[Esp.]	RAMÓN GOY DE SILVA, <i>La hija de Herodias</i>	297
1913	[Ang.]	EDMUND JOHN, « Salomé ».....	269
1913	[Fr.]	STÉPHANE MALLARMÉ, « Le Cantique de Saint-Jean ».....	196
1914	[Fr.]	JOACHIM GASQUET, « Le Sain Tango ».....	196

Textes composés en langue française

THÉODORE DE BANVILLE, « La Danseuse » [1870], dans *Occidentales. Rimes dorées. Rondels*, Paris, Lemarrie, 1875, p. 217-218.

La Danseuse

À *Henry Regnault*

Salomé, déjà près d'accomplir son dessein,
Sous ses riches paillons et ses robes fleuries
Songeait, l'œil enchanté par les orfèvreries
Du riant coutelas vermeil et du bassin.

Sa chevelure éparsée et tombant sur son sein,
La Danseuse au front brun, parmi ses rêveries,
Regardait le soleil mettre des pierreries
Dans les caprices d'or au fantasque dessin,

Mêlant la chrysoprase et son fauve incendie
Au saphir, où le ciel azuré s'irradie,
Et le sang des rubis aux pleurs du diamant,

Comme c'est votre joie, ô fragiles poupées !
Car vous avez toujours aimé naïvement
Les joujoux flamboyants et les têtes coupées.

∞

STÉPHANE MALLARMÉ, « Fragment d'une étude scénique ancienne d'un Poème d'Hérodiade », dans *Le Parnasse contemporain. Recueil de vers nouveaux*. IIe série, 1869-1871, Genève, Slatkine Reprints, 1971, p. 331-338.

∞

GUSTAVE FLAUBERT, « Hérodiade » dans *Trois contes. Un cœur simple. La Légende de saint Julien l'Hospitalier. Hérodiade*, Paris, Charpentier, 1877, p. 167-248.

∞

EDMOND et JULES DE GONCOURT, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, deuxième série – deuxième volume, t. V, 1872-1877, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1891, p. 312-313.

Samedi 18 février 1877

— C'est curieux, la révolution amenée par l'art japonais chez un peuple esclave, dans le domaine de l'art, de la symétrie grecque et qui, soudain, s'est mis à se passionner pour une assiette, dont la fleur n'était plus au beau milieu, pour une étoffe où l'harmonie n'était plus faite au moyen de passage par les demi-teintes, mais seulement par la juxtaposition savamment coloriste des couleurs.

Qui est-ce qui aurait osé peindre, il y a vingt ans, une femme en robe vraiment jaune ; Ça n'a pu se tenter qu'après la « Salomé » japonaise de Regnault, et cette introduction autoritaire dans l'optique de l'Europe de la couleur impériale de l'Extrême-Orient, oui, c'est une vraie révolution dans la chromatique du tableau et de la mode.

∞

GUSTAVE TOUDOUZE, *Le Coffret de Salomé. Nouvelle vénitienne*, Paris, Dentu, 1877.

[Trois extraits]

[p. 31-32]

[...]

Le médecin qui avait soigné Robert lui avait vainement conseillé de quitter Venise pour se rétablir complètement ; le jeune peintre refusa de s'éloigner même momentanément, car son imagination venait, au moment même où le mal le frappait, de lui fournir le sujet du tableau si longtemps cherché.

Salomé dansant devant Hérode, telle était l'esquisse fort originale que son cerveau avait tracée avant qu'il n'eût seulement indiqué une figure sur la taille. [...]

[p. 39-80]

III

Quand il avait laborieusement passé une partie de sa journée à copier quelque morceau d'un Véronèse, d'un Titien, d'un Giorgione, cherchant à se pénétrer du secret de leur palette, de cette diversité de talent, de ce rayonnement de génie, Robert Pannamère sortait lentement de l'Académie des beaux-arts.

Les yeux encore tout ensoleillés de la couleur des chefs-d'œuvre, le cerveau écrasé sous la puissance des maîtres, il emportait dans son souvenir la noblesse et l'élégance de tournure des seigneurs vêtus de brocart, habillés de satin ; il sentait peser sur tout son corps les regards de ces femmes aux chairs blondes, aux gorges puissantes teintées de rose, aux admirables chevelures dorées. À force de contemplation et d'enthousiasme, ces personnages lui semblaient parfois se détacher de la toile, sortir du cadre pour venir à lui.

D'autres fois sa chair se révoltait contre la chasteté depuis son malheur. À certains jours, à certaines heures, lorsque les angles des longues salles s'emplissaient de transparentes ténèbres, il avait eu des illusions de volupté, de poignantes tentations, des fantasmagories, en face de quelques tableaux frappés par cette lumière vivifiante. Un tressaillement étrange l'avait saisi : les yeux à moitié clos, dans un état qui tenait de la rêverie, du rêve, ses lèvres avaient eu l'âcre

et mordante sensation d'un baiser, la brûlure sensuelle d'une bouche vermeille de courtisane de l'ancienne Venise, d'une contemporaine des grands peintres et des hautains patriciens. Aussi, dominé, enivré, venait-il souvent s'abîmer dans ces songes délicieux, oubliant sa palette, ses pinceaux, oubliant le passé, oubliant tout, pour noyer ses yeux dans ceux des femmes de ces radieuses époques.

Il s'arrachait toujours avec peine à ces jouissances d'artiste et de rêveur, et l'heure du départ le surprenait péniblement.

Quatre heures sonnaient à quelque église voisine. Les salles de l'Académie se vidaient peu à peu ; les visiteurs, en costume de voyage, la lorgnette en sautoir dans l'étui de maroquin noir, le livret à la main, quittaient les salles un à un ; les travailleurs partaient, après avoir rangé leurs toiles, leurs brosses et leurs chevalets. Impassibles, les gardiens en casquette aux armes royales fermaient les portes avec un grand tapage de clefs.

Robert sortait le dernier, échangeant un salut muet avec ses tableaux préférés à mesure qu'il arrivait devant eux, souriant à l'Assomption du Titien, donnant un dernier coup d'œil au Miracle de saint Marc de Tintoret, s'attardant, avec les indécisions d'un amant reculant son départ, devant Bonifazio, les Carpaccio, le Jean Bellin, et s'appliquant toujours à voir en dernier lieu quelque brillant Véronèse, son favori, son maître le plus admiré.

Une fois au grand air, gardant comme un étourdissement de ce qu'il avait vu, il traversait machinalement le pont de fer jeté sur le Grand Canal, payait le péage d'un centime, et s'enfonçait dans les ruelles baignées d'ombre, à la recherche des vieux quartiers de Venise, des maisons pittoresques qui trempent leur pied dans l'eau sombre d'une étroite lagune. Il lui fallait alors, pour retrouver son chemin, (car il s'égarait sans cesse dans ces promenades à l'aventure) arrêter une gondole au passage et se faire déposer à la Piazzetta, près des deux fameuses colonnes surmontées du lion de saint Marc et du saints Georges sur crocodile.

Un jour, après avoir quitté l'Académie, pris le pont de fer et traversé, selon son habitude, le Campo San Stefano, tout inondé de soleil, il était arrivé de détours en détours en face d'un canal sombre et noir dont l'eau passait avec une sorte de calme sinistre sous le vieux pont d'une seule arche qui l'enjambait pesamment. Sans savoir ce qu'il faisait, machinalement, il descendit quelques marches conduisant à la lagune, et s'assit là, pensif, au sein de l'ombre, ne regardant pas autour de lui, revoyant seulement devant ses yeux le miroitement d'étoffes et de tentures d'un tableau qui l'avait frappé.

Cette obscurité où il s'était subitement plongé au sortir des ruelles étouffantes et des ardeurs du soleil le reposait ; nonchalant, il s'abandonnait à cette volupté de quiétude et de fraîcheur. En face de lui, à deux mètres à peine, les maisons encrassées, suant la misère et la moisissure, plongeaient dans l'eau verte, gluante, chargée de débris de courges que le courant emportait lentement sous l'arche ténébreuse du pont. L'artiste, ne voyant rien de ces hideurs qui l'entouraient, s'abandonnait toujours à ses rêves de soie, d'or et de lumière.

Un cri, au milieu du silence régnant en cet endroit, lui fit soudain lever la tête et remarquer l'aspect misérable du coin où il était assis :

« Gondola, signor ? »

Un gondolier lui proposait son embarcation.

Élégante, fine, d'une courbe charmante, elle tranchait par sa grâce, dans ce recoin obscur, comme une jeune fille au milieu de vieilles édentées et déguenillées ; son fer, soigneusement poli, tout orné de ciselures, tout damasquinés, jetait un éclair dans l'ombre ; ses cuivres étincelaient, et, au lieu du lourd felze couvert de drap noir, un léger tendelet rayé de couleurs vives s'élevait au-dessus du banc.

Robert fut arraché à ses pensées par cette apparition, qui traversa son rêve comme un rayon de soleil ; puis, une nouvelle idée naissant soudain, par un caprice bizarre, du chaos de son esprit, il songea à son tableau, à certains objets dont il avait besoin pour le compléter, et la vue de ces vieilles maisons affaissées sur elles-mêmes le fit souvenir qu'il ne connaissait pas encore le quartier juif à Venise. Là peut-être il trouverait des détails curieux, de précieux renseignements.

Il sauta dans la gondole, s'étendit sur les coussins de cuir qui garnissaient les bancs, et cria à son conducteur :

« Au Ghetto ! »

La barque, vigoureusement poussée par les habiles coups de rame du gondolier, glissa sur les eaux de la lagune, tournant les nombreux coudes faits par elle, passant comme une flèche au milieu des embarcations venant en sens contraire. Ils arrivèrent dans le Grand Canal, en face même du palais Foscari.

Le vent, s'engouffrant sous la toile légère, caressait le front du peintre, tandis qu'appuyé sur un coude, à moitié allongé dans la gondole qui fendait les eaux du Canal, il jetait alternativement les yeux à droite et à gauche pour admirer les palais qui bordent ce boulevard de Venise, palais qu'il avait si souvent contemplés avec le même enthousiasme.

Successivement passèrent devant ses yeux les palais Mocenigo, Pisani, Barbarigo, Grimani et Manin, avant le pont du Rialto ; puis ensuite la Ca' d'Oro, Pesaro, Vendramin Calergi, Correr, autant de noms célèbres, autant d'harmonieuses syllabes, que le gondolier ne manquait pas de prononcer, en arrivant devant eux, avec son obséquiosité d'Italien vantant les beautés de son pays, brutalisant les légendes, violant impitoyablement l'histoire, mais laissant percer son envie du double pourboire, de la conséquente *buona mano*.

Sans l'écouter, Robert admirait de toute son âme, avec ardeur, allant des colonnettes, des ogives arabes et des trèfles au style Renaissance, aux élégances byzantines [sic], aux enroulements plus lourds des derniers siècles ; il mettait autant de souvenirs au fronton de ces patriciennes demeures, remplaçant par la pensée des figures connues sur les degrés de marbre, en imaginant d'autres penchées aux balcons de pierre travaillés comme des dentelles. C'était l'éblouissement de l'opulente Venise d'autrefois, avec ses vêtements de fête, ses robes de pourpre, ses satins trainant sur l'eau : une magie d'étoffes revivait pour lui dans l'ouverture de ces fenêtres maintenant vides pour la plupart. Le soleil, donnant un baiser frisant à ces marbres de couleur, harmonisait leurs tons divers, découpait les rosaces et trouait de lumières semblables à des flèches d'or les moindres accidents de toute cette architecture byzantine [sic], lombarde, orientale, gothique.

Tout cela disparut emporté soudain. La gondole, quittant le Grand Canal, tournait dans Canareggio. Après le palais Labia et les quais Labienta, ils passèrent sous le Ponte di Canareggio, et s'arrêtèrent en face des fondamenta Venier. On était au Ghetto.

Robert mit pied à terre devant la porte du Ghetto vecchio, petite, basse, arrondie du haut et semblable à une bouche d'égout ; il crut même, tellement la répugnance qui le saisit fut puissante, voir sortir de cette ouverture de malsaines émanations, des vapeurs putrides. De là sans doute s'était échappée la peste qui tua le Titien.

Cependant, malgré cette instinctive horreur, Robert Pannamère n'hésita pas un instant à s'engager dans ce quartier, qui lui était encore inconnu. Son âme d'artiste le portait à admirer ce spectacle de désolation qui eût fait fuir un honnête bourgeois ou un dévot fanatique ; il se sentait attiré par le pittoresque des haillons accrochés à des perches, suspendus en travers des ruelles, dessinant dans l'ombre des formes fantastiques. Il entra sous le sombre porche.

Ce fut le passage soudain de la richesse à la misère la plus profonde, la plus étalée, du beau au laid, de la vie à la mort. Rien ne remuait dans ce quartier désolé ; çà et là seulement grouillait un paquet de loques. Plus de coquetterie, d'élégants palais ni de ruelles aux dalles propres et régulières : tout y respirait la honte, la saleté sordide, le vice.

Rien qu'à voir ces hautes maisons mangées de dartres affreuses, éraillées d'insondables lézardes, maculées d'ignobles taches, avec leurs volets couleur de sang, on pressentait une population lépreuse, rampante et peureuse, une de ces sectes mises à l'index, comme cela existe encore en Italie, en Espagne, dans tout pays à peine délivré des terreurs de la très-sainte et très-redoutable Inquisition.

Sous la porte d'entrée, le jeune peintre avait aperçu un groupe ou deux de vieilles femmes au teint hideux, à la peau écailleuse et jaune, aux yeux cerclés de teintes de charbon ; d'hommes

à l'aspect minable, d'enfants vieux avant l'âge, placés là sans doute pour épouvanter les téméraires. Une fois ce premier pas franchi, la solitude se faisait.

Personne n'était dehors dans la ruelle droite, conduisant à l'antique synagogue ; mais derrière les volets rouges, dans l'entre-bâillement des portes, Robert devinait des silhouettes humaines. Des profils accentués, des nez crochus et des mentons recourbés passaient soudain, laissant leur ombre sur un mur ; des yeux noirs aux larges prunelles, aux paupières épaisses et bistrées, aux douceurs de gazelle, faisaient tomber leur rayon velouté de quelque jalousie aux lames écartées par un doigt fin orné de bagues, de quelque store mystérieusement soulevé, permettant d'entrevoir le poli d'un bras nu sortant d'une large manche. Il ne faisait point un pas dans ce dédale de ruelles puantes et toujours boueuses, malgré le soleil, sans se sentir sous une surveillance occulte, mystérieuse, qui cherchait à savoir le but de sa promenade solitaire dans ce quartier rarement fréquenté des voyageurs.

Le peintre se préoccupait peu de ce qu'on pensait de lui. Il allait et venait, toujours flânant, toujours regardant autour de lui avec cette apparente nonchalance de l'artiste, dont l'œil observe presque sans qu'il s'en aperçoive, dont le cerveau s'enrichit presque sans qu'il s'en rende compte. Par moments il s'arrêtait même pour prendre un bout de croquis sur un album, pour admirer et graver dans sa mémoire une silhouette de maison, un effet de lumière, un canal curieux. Il vit en une heure le Ghetto vecchio et le Ghetto nuovo, et, après maints détours, se retrouva sur la place du nouveau Ghetto, aussi misérable que l'ancien, avec ses fontaines et son aspect désert.

Comme il reprenait le chemin du Canareggio, une boutique enfouie pas remarquée, attira son attention, éveillant sa curiosité.

Des vitres crasseuses permettaient vaguement d'apercevoir de quantité d'objets entassés derrière elles, pots de grès et de verre, plats de cuivre, tout un bric-à-brac. Par la porte entr'ouverte on distinguait confusément un fouillis d'étoffes à grands ramages, étalées sur des escabeaux gothiques, empilées sur des meubles et se perdant dans les ténèbres de la pièce.

La porte elle-même méritait d'être regardée.

Absolument bardée de fer comme un chevalier du moyen âge, elle se dressait énorme, massive, avec des clous à large tête s'écrasant sur de grosses ferrures ouvragées ; au centre de ce formidable appareil de défense, un judas treillisé en double, mobile sur d'épaisses charnières, ouvrait un œil inquiet, qui était la visière baissée de cette armure.

Il faisait grand jour encore : aussi bâillait-elle un peu, montrant un système compliqué de verrous et de barres qui servaient à la consolider une fois fermée.

Robert resta émerveillé devant cette porte de chêne, sale, barbouillée d'ordure et de crasse, mais d'une solidité à toute épreuve, servant à protéger une aussi laide et aussi pauvre boutique. Son étonnement cessa quand il se souvint de l'endroit où il se trouvait ; il songea aux grossièretés de l'enveloppe du diamant, à son apparence trompeuse, à sa gangue incolore, et se rappela tout ce qu'il avait entendu dire des juifs, de leur vieille habitude de déguiser leurs richesses sous le voile de la misère, de les éteindre sous l'horreur de la saleté. Cela remontait aux temps des persécutions, à l'époque des rançonnements, des pillages, des auto-da-fé, et se continuait par la force de la tradition. Ces griffes tendues à l'aumône maniaient l'or, les pierreries, les bijoux ; ces haillons s'échangeaient secrètement dans quelque pièce retirée, dans un mystérieux sanctuaire, contre des vêtements tissés de soie. Il le savait.

Il aperçut une inscription à moitié effacée, peinte en larges lettres sur la façade, mais sans pouvoir en lire autre chose que ce mot : Hérode.

Le reste, écrit en hébreu, restait indéchiffrable pour lui. Tenté par l'aspect de cette boutique, par ce nom extraordinaire, il frappa résolument [sic] à la porte bordée de fer.

Une toux sèche, étouffée dans le creux de la main, se fit entendre aussitôt ; des sandales de cuir froissèrent la terre battue qui formait le sol de la boutique, et la porte, s'ouvrant complètement, livra passage à un petit vieillard vêtu d'une longue et large houppelande d'un brun jaunâtre, serrée aux reins par une ceinture de cuir. Robert crut se trouver en présence de quelque vieil alchimiste de Rembrandt.

Il cligna des yeux, effarouché sans doute par le brusque passage de l'obscurité au plein jour, à la lumière blanche plaquant ses tons crus sur les murs voisins, et, raffermissant sur la saillie osseuse de corne, examina son visiteur.

Enchanté de sa tête curieuse, de son costume effrangé, de son air de vieux juif du moyen âge, conservé intact pour mieux tenir sa place dans le milieu hétéroclite qu'il habitait, Robert le regardait sans dire un mot, avec ce ravissement muet et ému de l'artiste en face d'un beau modèle, en présence d'un objet d'art. Rien n'était pittoresque comme le haillon grasseux du juif, comme le lambeau d'étoffe qui coiffait ses cheveux gris, dont quelques mèches pauvres, de couleur sale, traînaient sur le collet de sa houppelande.

Déjà le vieillard, ne comprenant pas le silence du jeune homme ni son immobilité, posait sa main aux doigts secs sur la serrure pour se mettre sous la protection de sa lourde porte, tandis qu'une expression de défiance et de crainte, couvrant tout son visage de profonds petits plis, mettait un tremblement dans ses sourcils, lorsque Robert, s'arrachant à sa soudaine admiration, se décida à parler.

Il lui demanda s'il n'avait pas quelque chose de curieux, de rare, à lui faire voir, manifestant en même temps l'intention d'acheter des bibelots, des étoffes.

À mesure qu'il parlait, la figure du juif se rassérénait. L'idée du négoce lui remuait doucement le cœur, faisant courir un joyeux frisson sur sa peau parcheminée, donnant un rayonnement de vie à ses traits morts. Son œil, éteint sous les verres de ses lunettes, eut un éclair. Brusquement, ouvrant la porte, il dit au peintre d'entrer.

Heureusement celui-ci, familiarisé avec le dialecte vénitien, pouvait suivre une longue conversation, comprenant ces mots qui se succèdent brièvement et s'éliident sans cesse dans la bouche de l'habitant des lagunes. Cela lui permettait de discuter les prix, de marchander, et surtout de ne pas trop se laisser tromper.

Ayant suivi le marchand au milieu de la boutique, il ne put distinguer qu'un amas de meubles, de tapis, d'objets confusément entassés, cachés sous une poussière épaisse encrassant les ornements, les reliefs des lampes de cuivre, couvrant d'une teinte grise et terne presque uniforme le velouté et le soyeux des étoffes, blémissant le poli des métaux, adoucissant l'éclat des damas, des lampas brochés d'or et d'argent. Tout cela paraissait n'avoir pas été dérangé depuis des années, et le soleil, entrant par la porte ouverte, faisait l'effet d'un intrus non invité, reçu froidement, avec défiance. Robert, en lui-même, songeant aux sépulcres, appliquait mentalement cette expression à ce Capharnaüm d'une couleur morte, d'une sépulcrale lividité, sous son revêtement de poussière blanche.

Toutefois, après avoir vainement regardé autour de lui, fureté dans les coins sombres, noirci ses mains et sali ses vêtements, il ne découvrit rien de fort remarquable, rien de ce qu'il croyait trouver là. Comme chez les autres brocanteurs, il y avait quelques beaux tapis, quelques lampes d'église d'une assez jolie forme, puis une profusion de plats de cuivre, d'étoffes fanées et de meubles en mauvais état ; mais le jeune homme avait vu mille choses plus belles chez les riches marchands du Grand Canal, Vincenzo Favenza, Giuseppe Nani, Rietti, Guggenheim, ces célébrités commerciales, ces musées de la vieille Venise.

Découragé par cette visite inutile, il allait se retirer en s'excusant, lorsque près d'une porte, sur une crédence vermoulue, un petit coffret de marqueterie, à moitié caché sous un lambeau de soie pourpre, appela ses regards. Il s'en approcha : les dessins étaient d'un goût merveilleux.

Le juif suivait ses mouvements avec une étrange curiosité. Lorsqu'il vit le jeune homme arrêté devant ce dernier objet, un sourire courba son nez, plissa ses lèvres et fit petiller ses yeux sous la lourdeur de ses paupières.

« Ah ! ah ! vous vous y connaissez, *Signor*. Ceci est ma pièce principale, mon bijou, mon trésor, aussi précieux pour moi que le sang de mes veines, que ma chair, que mes os. Ah ! ah ! il vous plaît, vous le voudriez sans doute, comme beaucoup d'autres avant vous. *Povero ! povero !* il n'est pas à vendre ».

Dans sa bouche ces éloges prenaient une singulière emphase, gonflant ses joues tannées, s'échappant en périodes redondantes, malgré son accent aigre et sa voix cassée.

Robert, habitué au manège des brocanteurs, ne l'écouta même pas. Soulevant le coffret de ses deux mains pour le mieux voir, il l'approcha de la fenêtre.

C'était un de ces ouvrages de marqueterie, chefs-d'œuvre de patience, si habilement travaillés par l'art oriental dans ce qu'il a de plus pur, de plus compliqué et de plus extraordinaire. Le jeune homme croyait y voir une nouvelle preuve des pillages exercés dans le Levant par la ville pirate, qui enrichissait ses monuments de toutes les dépouilles de l'Orient, emplissant ses palais de tapis turcs, de cuivres ciselés à Stamboul, à Ispahan, au pays des califes et des rêves.

De fines rosaces, à pointes d'étoile, à ressemblance de fleurs épanouies, composées des bois les plus rares, l'ébène, la myrrhe, l'ivoire, les essences parfumées de santal et de rose, les bois polis et durs comme la pierre, formaient une couronne régulièrement reproduite sur les quatre faces. Au-dessous se tordaient de folles arabesques, enchevêtrées les unes dans les autres, suivant la ligne la plus capricante, la plus incompréhensible et pourtant la plus harmonieuse.

Le juif n'avait pas exagéré : il possédait un véritable bijou.

La vieillesse en avait arrondi les angles et adouci les contours ; mais ce poli des siècles, cette patine du temps, achevaient de compléter l'œuvre, de lui donner du fini. Une petite clef de cuivre, outragée à jour, l'ouvrait. L'intérieur, aussi décoré que l'extérieur, était du reste absolument vide, ainsi que deux tiroirs placés aux extrémités. Sur la mosaïque du fond, des lettres en quelque langue orientale que Robert ne pouvait comprendre, tout en admirant leur originalité et leur grâce, entrelaçaient leurs formes étranges, leurs courbes bizarres, aux rosaces alternées de blanc et de noir... Un nom ou une invocation ?

Le jeune peintre, à force de regarder, de s'extasier, s'absorba dans la contemplation de ce fantastique dessin.

Son enlacement semblait faire une spirale qui, lui entrant peu à peu par les yeux, s'introduisait dans son cerveau ; quelque chose de confus, d'hésitant et en même temps d'agréable, flottait en lui, remuant doucement ses pensées, l'entraînant au pays des chimères. Une extraordinaire sensation sortait pour lui de ce coffret béant.

Le marchand le regardait avec attention, paraissant l'étudier, suivre le travail de son esprit charmé et deviner ce qui l'agitait. Tout à coup il lui dit :

« Avez-vous pu lire ces lettres ? »

Robert, brusquement arraché à l'espèce de folle extase qui l'engourdissait depuis un moment, regarda son interlocuteur en faisant un geste négatif.

Un sourire glissa sur l'épiderme brun du juif, dont les lèvres murmurèrent :

« Cela m'eût étonné.

— Vous savez ce qu'elles signifient ?

— Certainement, *Signor*.

— Est-ce une ligne du Coran, un verset de la Bible, le monosyllabe sacré des Aryas de l'Inde, une sentence de Confucius, ou bien un de ces mots auxquels les mages chaldéens donnaient la puissance d'évocation ?

— C'est un nom, un nom célèbre dans notre histoire juive, un nom maudit par les chrétiens.

— Ces simples lettres ?

— Ces lettres forment les syllabes du mot *Salomé*.

— Salomé ! » s'écria le jeune homme avec un étonnement qu'il ne put maîtriser, tellement une semblable coïncidence avec ses préoccupations du moment, un rapprochement aussi inattendu, lui paraissaient surnaturels.

Puis, par un soudain bouleversement d'idées, réagissant contre sa surprise, il commença à craindre une mystification. Ce fut d'un ton rude qu'il jeta cette phrase en plein visage du marchand :

« Maître juif, vous moqueriez-vous de moi ?

— Ah ! *Signor*...

— Avouez-le plutôt ; vous me connaissez, et, pour me faire valoir ce petit meuble, vous l'enrichissez d'un nom qui m'intéresse particulièrement.

— Que m'importe ? je ne le vends pas.

— Vous avouez donc ?

— C'est la première fois que je vous vois, et j'ignore tout à fait qui vous êtes. »

— Cela fut dit d'un ton si simple, si posé et si franc, que Robert sentit la confusion le gagner.

« Alors vous dites bien : *Salomé* ?

— Oui, continua le vieux sans la moindre émotion, *Salomé* la danseuse, la fille d'*Hérodiade*, la nièce d'*Hérode Antipas*. »

Confondu, stupéfait, Robert écoutait à peine ces paroles ; il songeait à son tableau, à l'idée inconsciente, bizarrement née, qui l'avait machinalement poussé vers le Ghetto pour y chercher des curiosités, peut-être des matériaux pour son œuvre, à l'attraction de cette pauvre boutique, et enfin à ce coffret aperçu au moment où il allait partir. Dans tout cela il voyait un enchaînement de circonstances, un entraînement, presque une force irrésistible, fatale.

« Le coffret de *Salomé* ! » répétaient ses lèvres, tandis que son imagination prenait ce vertigineux essor.

À ses côtés, il perçut de nouveau la voix éraillée du brocanteur, qui redisait avec un accent satisfait :

« Mais oui, mais oui, le coffret de *Salomé*.

— Voulez-vous dire qu'il ait appartenu à la danseuse ?

— Je l'affirme.

— Je ne puis vous croire, c'est insensé.

— N'avez-vous pas lu mon nom sur la porte ?

— Si : *Hérode*.

— De quoi vous étonnez-vous donc ? Je me nomme *Hérode*, comme l'autre, comme tous ceux dont je descends ; *Hérode Antipas* est mon ancêtre. »

Devant cette assurance, Robert, ne sachant que répondre, laissa son interlocuteur continuer :

« C'est de lui, de lui en ligne directe, que me vient cette relique. La danseuse y enfermait les vêtements et les bijoux dont elle se para pour danser devant son oncle, pour le charmer, l'ensorceler et dicter les secrètes volontés de sa mère au tout-puissant tétarque. »

Un immense désir de posséder le meuble envahissait peu à peu le jeune peintre. Il lui semblait indispensable, pour l'achèvement de ce qu'il avait entrepris, pour mieux se pénétrer de l'esprit même de son sujet, pour donner un relief original et nouveau à son tableau, d'avoir en sa possession cette pièce authentique, touchée et possédée par la jeune fille qu'il voulait représenter... Il aurait ainsi quelque chose de l'âme de *Salomé*.

« Quel prix en voulez-vous ? dit-il nerveusement, prêt à sacrifier une énorme somme pour satisfaire son étrange fantaisie.

— Je vous ai dit qu'il n'était pas à vendre.

— Je vous en donne mille francs, deux mille !

— C'est un héritage, vous le savez maintenant, une relique de famille précieusement transmise d'âge en âge, et ne devant jamais nous quitter.

— Ce coffret n'est jamais sorti de vos mains ?

— Pourquoi ce doute ?

— Ce serait mal connaître votre race que de l'admettre.

— Je n'ai pas dit cela, fit le juif avec restriction.

— Que vous importe alors ?

— Beaucoup.

— Bah !

— Et plus encore à vous-même.

— Je ne l'ai jamais vendu, mais quelques-uns de mes aïeux ont été moins délicats ou moins scrupuleux.

— Je ne comprends pas alors comment vous pouvez encore le posséder.

Écoutez-moi, et vous serez sans doute moins désireux de l'avoir.

— Est-ce une nouvelle épreuve ? Je vous préviens que je suis fort entêté.

— Peut-être. Je ne dirige pas la destinée.

— Et moi je suis prêt à la subir, si rude qu'elle soit.

— Ainsi que je viens de vous laisser comprendre, ce coffret a quelquefois quitté ma famille ; mais il est toujours revenu à la suite d'un événement sinistre, d'une aventure sanglante. Toujours le nouveau propriétaire de ce meuble a été victime de son caprice, de son désir de le posséder. Portant bonheur à notre famille, qui ne devrait jamais s'en dessaisir, il porte malheur aux chrétiens, il est mortel pour ceux qui nous l'enlèvent. Il n'est donc jamais sorti de nos mains que pour y rentrer, après avoir enrichi ses annales d'un nouveau drame.

— Soit superstition.

— Pourquoi ? Les vêtements mis par la nièce d'Hérode étaient enfermés dans ce coffret ; je vous l'ai dit ; ils en sortirent pour achever d'enivrer le tétrarque, pour lui faire perdre la raison, au point que, ayant vu danser devant lui la jeune fille revêtue de ce costume, il lui accorda sans hésitation, sans remords, la tête de son conseiller, de son ami, de Jean-Baptiste. Il est dangereux pour vous de toucher à cet objet, de le désirer, et surtout de le posséder, croyez-moi. Vous êtes chrétien, sans doute.

— En effet.

— Salomé est fatale aux chrétiens de tous les temps comme elle le fut au précurseur de Christ. »

Le désir de possession de Robert, s'irritant de cette résistance, lui faisait dominer la secrète émotion provoquée par cette légende de terreur et de fatalisme.

« C'était possible au moyen âge, dit-il avec un rire forcé, mais non plus de notre temps ; nous ne sommes pas aussi crédules. En l'an 32, on a tué saint Jean ; en l'an 187., on ne tue pas plus les chrétiens qu'on ne brûle les juifs.

— Comment vous, chrétien, pouvez-vous désirer une relique qui ne peut que blesser vos opinions religieuses ?

— Je ne m'occupe pas de religion, mais d'art : ce coffret me plaît par lui-même.

— Vous ne l'ouvrirez pas une fois sans qu'il s'en échappe comme une vapeur de sans : de là est sorti le glaive qui a décapité le précurseur. »

Robert eut un frisson à cette sombre évocation, sous l'influence de cette étrange poésie du juif ; mais il secoua insoucieusement la tête.

« Vous me prenez pour un enfant ! on ne m'effraye pas si facilement. Une fois pour toutes, je vous demande si vous acceptez deux mille francs, une fortune pour vous, une folie pour moi. »

Le juif hésitait ; ses yeux sous les lunettes avaient des lueurs dorées, comme s'il eût déjà compté et pesé les pièces jaunes.

« Et quand même je céderais à vos pressantes sollicitations, dit-il, je dois vous avouer que je ne suis pas maître de garder ou de vendre à mon gré ce bijou ; il ne m'appartient pas, c'est la propriété de ma fille.

— Décidez-là à me le vendre. »

Une petite porte, dissimulée derrière un grand tapis de mosquée accroché au mur du fond, s'étant ouverte en ce moment, une jeune femme, soulevant la lourde draperie, avança la tête par un gracieux mouvement.

« C'est mon coffret que vous consentirez ainsi à vendre, mon père ? dit-elle.

— Oui, Salomé. »

Un rayon de soleil, traversant obliquement les vitres ternes, perçant leur couche de crasse, frappait en plein son visage. Robert resta béant devant l'originale et splendide beauté de cette

femme, en même temps que ce nom de Salomé venait encore une fois le troubler et l'émouvoir : tout paraissait concourir à bouleverser son cerveau.

Elle possédait le type juif excessivement pur, sans exagération, sans saillies anguleuses. Le nez fin, d'une courbe légère, se terminait par des narines palpitantes, doucement rosées, des yeux noirs magnifiques, voilés de cils longs et retroussés, s'abritaient sous les paupières épaisses ; ses lèvres un peu charnues, mais d'un adorable dessin et d'un rouge vivant, auraient pu être comparées, par les poètes orientaux ou les écrivains bibliques, à la pulpe appétissantes des grenades mûres. Quant aux cheveux, leur teinte sombre, d'un noir bleu aux reflets luisants, tranchait avantageusement sur la pâleur uniforme et mate de la peau.

Lorsqu'elle aperçut le peintre, un charmant sourire découvrit ses dents. Elle le regarda pendant quelques instants d'un air interrogateur, comme pour s'assurer si c'était bien lui qui désirait acheter le coffret, et pour méditer sa réponse ; puis, se retournant vers le vieillard :

« Est-ce Monsieur ? »

— Je lui ai vainement raconté la terrible croyance que nous y attachions. »

Il sembla à Robert que la jeune fille avait pâli ; mais ses traits conservèrent cependant leur charme étrange, leur souveraine séduction.

« Monsieur n'a pas eu peur de Salomé ? »

— Je ne crains jamais ce qui est beau.

— Moi aussi je me nomme Salomé.

— C'est achever de me persuader.

— Vous le voulez donc, ce coffret ? dit-elle en fixant sur lui ses yeux emplis d'une volupté subite.

— C'est mon plus cher désir, répondit le jeune homme, qui ne pensait plus au coffret, tant il se sentait attiré et absorbé par la contemplation de cette superbe fille, à la taille souple et onduleuse sous son long vêtement de soie unie.

— Réfléchis, Salomé », reprit le juif.

Après un instant de silence, pendant lequel elle reposa de nouveau longuement les yeux sur le peintre, une expression sensuelle passa sur sa bouche, élargit ses narines, flamba dans ses prunelles, lui donnant, de la tête aux pieds, un mouvement vibrant.

« Prenez-le, j'y consens. »

Robert trouva que la pulpe charnue de ses lèvres devenait plus rouge et plus vivante encore lorsqu'elle prononça ces mots : une hésitation suprême traversa son esprit.

Sans lui donner le temps de penser, Salomé, s'avançant, saisit le coffret à deux mains et le tendit au jeune homme.

« Ne le voulez-vous plus ? »

Dans une sorte d'étourdissement, le peintre prit le coffret. Le souffle de la jeune fille, arrivant jusqu'à lui, avait donné à sa chair un frisson de plaisir, et, tout bas, elle murmurait :

« Je vous en prie ! »

— Prends garde, Salomé, prends garde ; tu sais que le coffret porte malheur, dit une dernière fois le marchand, qui suivait d'un œil calme cette petite scène.

— Je déjouerai le sort », acheva-t-elle avec un enivrant sourire.

Puis, adressant au jeune artiste un regard chaud d'amour, lourd de promesses, la juive disparut aussi rapidement qu'elle était venue. Robert devina plutôt qu'il n'entendit ce mot : « À bientôt ! »

Remettant au brocanteur deux billets de mille francs, il sortit de la boutique, la tête perdue, affolé, ne voyant plus.

Au moment où il s'engageait dans le vieux Ghetto, il aperçut encore Salomé à une fenêtre, derrière un volet rouge. Du bout des doigts elle lui envoya un baiser qui acheva de lui faire perdre la raison. L'atmosphère enivrante qui l'enveloppait lui ôtait la faculté de penser, même celle de se souvenir.

[p. 104-105]

[...]

Dans les villes, passant son temps au milieu des musées, faisant des œuvres d'art son culte absolu et sévère, se tenant par l'élévation de son esprit au dessus des égarements terre à terre de l'existence, il sut encore résister à la possibilité de certains entraînements, aux oublis du sans et de la raison. Rien n'eut prise sur lui. Il ne lui arriva pas de fuir la société des femmes, mais il ne la rechercha non plus. Se tenant simplement à l'écart, ne fréquentant pas le monde, il échappa à ses séductions.

Il appartenait à Venise de le faire succomber, de briser sa vertu, de dissiper la froideur dont il s'enveloppait depuis si longtemps, lui l'artiste passionné et fougueux, lui l'amant du beau et des lignes harmonieuses. Déjà Venise l'avait séduit ; une de ses enfants acheva de mordre sa chair, de le vaincre corps et âme, de le renverser fiévreux, brûlé de désirs.

[...]



CHARLES BUET, « L'Expiation de Salomé. Légende », dans *Contes à l'Eau de Rose*, Paris, Palmé, 1879, p. 121-143.

L'Expiation de Salomé. Légende

Quand l'impie a porté l'outrage au sanctuaire,
Tout fuit le temple en deuil, de splendeur dépouillé ;
Mais le prêtre fidèle, assis dans la poussière,
Prodigue plus d'encens, répand plus de prière,
Courbe plus bas son front devant l'autel souillé.

VICTOR HUGO, *Odes et Ballades*.

Sur les bords du Rhône, entre Vienne et Lyon, à peu de distance de cette dernière ville que gouvernait alors, au nom de César, un fonctionnaire romain, s'élevait une sorte de forêt, aux ombrages séculaires, qui avait échappé aux dévastations, aux ouragans, et qui s'étendait au loin, abritant de rares villages, où se réfugiaient quelques familles gauloises, trop attachées au sol natal pour fléchir sous le joug de l'envahisseur.

Depuis longtemps déjà les Gaules appartenaient à Rome : l'unité romaine préparait l'unité chrétienne : les dieux de l'Olympe chassaient les dieux des sombres forêts druidiques : Jupiter avait vaincu Teutatès, et ce n'était plus qu'au fond des antres, dans la nuit mystérieuse, que le sang humain coulait en l'honneur de Thor.

Mais il n'y avait encore que sept ans qu'une lumière nouvelle avait apparue, illuminant l'univers ; sept années seulement s'étaient écoulées depuis la sublime passion du Christ, Fils de Dieu, et la terre gauloise ignorait encore le sacrifice du Calvaire, les apôtres n'ayant fait que commencer leur marche triomphale à travers le monde.

Un matin de janvier, l'an 39 de Jésus-Christ, peu après le lever du jour, le vénérable Adimarix, qui vivait dans la solitude, auprès d'un antique dolmen, sur lequel il sacrifiait chaque jour à Teutatès, sortit de sa misérable cabane et vint se prosterner au pied de la pierre consacrée.

La neige, tombée la veille en abondance, couvrait d'un épais manteau blanc que rayaient de noir les traces des loups, la terre desséchée par le gel. Aux arbres, dont les puissantes ramures s'entrelaçaient, formant un inextricable lacis de branches contournées et tordues, la neige se suspendait en girandoles, s'épanouissait en larges pelotes, semblable pour ainsi dire à un réseau de blanche dentelle jeté sur un buisson. Les troncs énormes des chênes, les hautes colonnes grises des hêtres et des ormes, comme une colonnade immense, soutenaient une voûte ciselée à

jour : on eût dit les arceaux gothiques de nos vieilles cathédrales, et ces piliers qui les supportent, s'élevant d'assise en assise presque jusqu'au ciel.

En été, alors que ces arbres magnifiques se revêtaient de leur vert feuillage, l'ombre régnait sans partage sous leurs cimes, et rarement quelque rayon de soleil parvenait-il à percer l'épaisse voûte de feuilles. Mais l'hiver, le jour pénétrait au plus profond de la forêt.

Le dolmen se dressait au centre d'une clairière que traversait un étroit sentier. Tout autour la neige s'entassait par monceaux, laissant voir la terre nue ; une seule guirlande de lierre, jaune et flétrie, s'enroulait autour de la roche colossale ; cinq blocs de pierre étaient rangés devant l'autel : naguère, ils servaient de trônes aux pontifes.

La demeure du druide – car Adimarix était l'un des derniers prêtres de Thor – bordait l'enceinte d'un côté. C'était une hutte faite de troncs d'arbres et de branchages, couverte de chaume, basse, exigüe : une tente comme en ont les chefs des peuples nomades. A cent pas de là, dans une autre clairière, douze ou quinze chaumières semblables se voyaient, au bout d'une allée de saules et d'aulnes côtoyant un petit ruisseau.

Adimarix étendit les bras, et d'une voix forte invoqua les dieux. Puis il ceignit son front chenu d'une couronne desséchée et lava sa barbe grise avec l'eau dans laquelle trempait un fragment du gui sacré. Sa prière fut longue ; elle dura jusqu'à ce qu'un pâle rayon de soleil vînt doré les nuages légers qui parsemaient le ciel. Quand il eut achevé, il se leva et se tourna vers le chemin qui conduisait au village.

Il fut soudain frappé d'étonnement à la vue du spectacle qui s'offrit à sa vue. Deux personnages s'avançaient vers lui : l'un, jeune pâtre de quinze ans, couvert de peaux de bêtes, guidait l'autre, une femme qui marchait en dansant. Maigre et décharnée, d'une pâleur livide, à peine vêtue de haillons sordides, cette femme, dont le visage exprimait une douleur voisine de l'angoisse, ne cessait pas de danser ; elle sautillait, tournait, balançait la tête, faisait des gestes bizarres, souriait parfois d'un air étrange.

Le druide éprouva une impression pénible en voyant cette créature, ainsi tombée au plus bas degré de la misère et de l'abjection, exécuter cette danse sous l'ombre même de la forêt, temple de Teutatès. Son indignation fut au comble lorsque, la malheureuse s'étant approchée, il vit ses yeux flétris mouillés de larmes, et reconnut qu'elle paraissait épuisée de fatigue et de faim.

Le jeune garçon accourut vers le druide, fléchit le genou, et se relevant dans une attitude respectueuse, attendit qu'on l'interrogeât.

– Quoi ! Mon fils Gawala, dit gravement le vieillard, est-ce bien toi que je vois suivre une fille de perdition, à l'heure où ton père travaille, où ta mère file la laine, où tes frères imploront les dieux ? Tu oses troubler ma solitude, interrompre mon entretien avec Teutatès ? Tu hasardes tes pas, avec cette impudique, près de l'autel que nul ne doit approcher sans trembler, s'il n'a le cœur pur !...

L'enfant écouta sans baisser les yeux ces paroles sévères : il rougit d'abord, mais il eut vite repris son assurance, et il répondit avec fierté :

– Père, je sais de vous et de mon père que l'un des premiers devoirs de l'homme sage est d'exercer l'hospitalité. Cette femme est une étrangère dont aucun des miens ne comprend le langage : hier, à la nuit tombante, elle a frappé à notre porte. Elle avait froid, elle s'est chauffée à notre foyer ; elle avait faim, elle a mangé ; elle était lasse, elle a dormi sous notre toit. Ce matin, elle a prononcé le nom du fleuve, et je l'y conduis. Est-ce là une faute qui mérite reproche ?

– Non, mon fils. Mais pourquoi ces gestes et cette danse indécente, qu'elle n'interrompt pas même en ma présence ? Est-elle donc frappée de folie ?

– Père, je ne sais, répondit le pâtre. Elle faisait ainsi quand elle est arrivée : elle a continué en prenant son repas, et ma mère, auprès de qui elle a dormi, dit que toute la nuit cette pauvre femme a remué les bras et les jambes, qu'elle n'a cessé de soupirer, de gémir et de pleurer...

De plus en plus surpris, Adimarix fixa un regard investigateur sur l'étrangère. Bien qu'elle ne parût pas âgée de plus de vingt-cinq ans et que son visage eût conservé les vestiges

d'une grande beauté, elle était flétrie, décolorée, caduque, tout ainsi que la rose fanée sur sa tige par le souffle empesté d'un vent d'orage. Son opulente chevelure, d'un noir d'ébène, tressée en grosses nattes sous un turban sale et rapiécé, couronnait son front marmoréen : ses yeux brillaient dans une orbite cave ; une teinte safranée dorait sa peau ridée. Elle se courbait, comme chancelant sous le poids des ans ou du malheur, et tous ses membres tressaillaient, en soubresauts convulsifs ; ses mains s'agitaient, elle piétinait sur place ; l'écume effleurait ses lèvres blanchâtres ; elle inspirait à la fois la répulsion et le mépris.

– Retourne à la maison de ton père, Gawala, reprit le druide après un moment de réflexion. Je veux interroger moi-même cette créature, et, s'il en est besoin, je la conduirai sur le bord du fleuve.

– Père, je vous salue ! dit l'enfant.

Et il partit après avoir dit adieu à l'étrangère, d'une voix affectueuse et douce, en lui adressant un sourire cordial, un regard de pitié.

Adimarix redressa sa taille imposante, qui paraissait plus haute encore sous les plis pressés de sa robe de laine blanche. Il fit signe à l'infortunée de le suivre, et quand ils furent tous deux dans la clairière, auprès du dolmen, il s'assit sur un des sièges de pierre, tandis qu'elle, debout devant lui, dansait en cadence.

– Femme, qui es-tu ? interrogea le druide en langue celtique.

Elle ne répondit pas.

Adimarix répéta sa question, mais en latin.

– Ô vieillard !... Je puis donc me faire entendre, s'écria-t-elle avec l'accent d'une joie mêlée d'amertume. Béni soit Dieu ! Depuis si longtemps j'errais dans ces régions immenses, et sans être comprise de personne !... Ô père, si le crime fut grand, la peine est bien cruelle !...

– D'où viens-tu ? Où vas-tu ? poursuivit Adimarix impassible, de sa voix lente et sonore. Il faut que tu répondes, femme, car je chasse de nos tribus les vagabondes, et je ne voudrais pas, avant de t'avoir entendue, violer, en te chassant, la loi d'hospitalité.

Une expression d'austère dignité envahit les traits de l'étrangère, qui s'efforçait vainement de réprimer les mouvements nerveux qui secouaient son corps.

– Vieillard, dit-elle en lui jetant un regard altier, respecte-moi. Je suis de race royale : la majesté du diadème et la majesté des cheveux blancs ont droit égal au respect. Je viens de loin. Je touche au terme de mon voyage. Tout le long du chemin, je fus abreuvée d'outrages ; mais je ne ressens point l'injure qui vient de trop bas. Que les enfants m'aient suivie en me jetant des pierres, que de vils soldats m'aient bafouée, que des femmes sans cœur m'aient maudite, que des barbares incivilisés m'aient raillée, que m'importe à moi !... mais toi, homme vénérable qui as su vivre longtemps sous l'égide de tes dieux... toi, pontife d'une religion presque disparue, sache qu'un sang coule dans mes veines qui me fait noble autant que le César de Rome... Sache encore que la main de Dieu s'est appesantie sur moi, et que, si tu refuses de révéler ma grandeur, tu dois t'incliner devant ma déchéance !

Ces mots furent prononcés avec un tel accent que le vieillard, subjugué, se leva et ne reprit sa place qu'après avoir fait asseoir auprès du feu allumé au pied du dolmen cette femme étrange dont l'aspect le troublait, dont la voix et l'accent lui imposaient.

Il repartit, avec déférence :

– Je regrette que des fils de la Gaule aient pu à ce point oublier que l'infortune est sacrée... Parlez sans crainte... ouvrez votre cœur à Adimarix : je me sens tout ému de compassion pour votre faiblesse, et je ferai ce qu'il sera en mon pouvoir de faire pour vous protéger.

L'étrangère étendit vers la flamme ses mains tremblotantes. Après une courte pause, elle reprit d'un ton plein de tristesse :

– Tu m'as demandé qui je suis, vieillard ? Mon nom est Salomé ; je suis la fille d'Hérode Philippe et d'Hérodiade, qui épousa le frère de mon père, Hérode Antipas, fils d'Hérode le Grand. Antipas était tétrarque de la Pérée et de l'Iturée. Marié d'abord à une fille du roi d'Arabie, il donna le nom de Juliade, en l'honneur de Julie, fille d'Auguste, à la ville de

Berathamphte, et bâtit Tibériade en l'honneur de Tibère... Son neveu fut déclaré roi de Judée. Il voulut être roi, lui aussi, et se rendit à Rome auprès de Caligula pour obtenir ce titre. Mais César, maître du monde, a chassé de Rome Hérode et Hérodiade et les a envoyés en exil à Lugdunum, où je vais les rejoindre... Oui, Adimarix : faible femme que je suis, déchue et réduite à la plus affreuse misère, j'ai parcouru cette distance infinie qui nous sépare de mon beau pays de Judée... Une barque de pêcheurs m'a transportée de Joppé à Corinthe, et j'ai donné mon collier de perles aux pêcheurs. Un navire d'Argos m'a fait traverser la mer, de Corinthe à Brindes, et de Brindes à Parthénope. J'ai donné au chef de ce navire mes bracelets et mes anneaux... Puis je suis partie à pied, parcourant les belles régions où fleurissent les opulentes cités de l'Italie grecque, et semant de ville en ville quelques pièces d'or attachées à ma coiffure... J'ai mis bien de jours pour arriver jusqu'à Rome : j'ai voulu voir l'empereur, ses esclaves m'ont chassée à coups de fouet... j'ai prié, supplié, imploré... Je me suis traînée de porte en porte... mais dans la Rome de César, quand on réclame justice, il faut être riche, car la justice s'achète ! Désespérée, j'ai pris le premier chemin qui s'ouvrait devant moi, j'ai passé les frontières de l'Italie, j'ai franchi les hautes montagnes du pays des Allobroges, et maintenant que me voici au terme de ma course, accablée de lassitude, malade, dévorée par la faim et la soif, ayant vécu d'aumônes, je reprends courage... Bientôt je reverrai ma mère et celui qu'elle m'a donné pour père. Je serai heureuse, alors... et j'attendrai en paix la fin de mon existence maudite !...

– Femme, dit le druide qui l'avait écoutée avec une attention soutenue, je ne connais point le pays dont vous parlez, non plus que les princes que vous avez nommé. Je vous crois, néanmoins, et si je puis vous servir, ordonnez.

– Combien y a-t-il de temps que je marche ? poursuivit Salomé en s'exaltant peu à peu. Combien de jours et combien de nuits ? Le printemps a succédé à l'hiver, l'été au printemps, et l'automne, et un autre hiver... j'ai vu fleurir les orangers de Parthénope, j'ai vu mûrir les figues de Tivoli, j'ai vu moissonner les champs de l'Étrurie, j'ai cueilli le raisin dans les vignes qui tapissent les premières pentes des Alpes ; j'ai escaladé les montagnes quand l'herbe y séchait sous les caresses de la brise, et j'ai redescendu les versants quand la tempête se déchaînait sur les cimes orgueilleuses... Et me voilà, à peine défendue des âpres morsures du froid, moi, fille des rois ! moi, née au pays du soleil, où l'herbe est toujours fraîche, les fleurs toujours vermeilles, les palmiers toujours verts, les eaux toujours limpides, et le ciel toujours bleu !...

– Courage, murmura le druide, ici-bas tout finit !...

– Dieu le veuille !

– Qui donc appelez-vous Dieu ? reprit Adimarix. Qui adorez-vous ?

– Dieu, créateur du ciel et de la terre, éternel et infini, juste et miséricordieux !... Dieu unique et dont vos idoles, qu'elles soient romaines ou gauloises, ne sont qu'une image informe, parfois immonde. Ce Dieu régnera dans ces forêts, s'écria Salomé avec véhémence, le Dieu d'Israël et de Juda : celui qui ne peut être nommé sur la terre...

Le druide fonça les sourcils, et, frémissant, porta ses regards sombres sur le dolmen, où depuis si longtemps le sang humain n'avait pas fumé, jaillissant de la gorge d'une victime. Il mit la main sur le manche de sa serpe.

– Veux-tu me tuer ? dit Salomé en souriant. Prends ma vie, je te la donne : le châtement aura sa fin.

Le vieillard s'apaisa. Il songea que, sans doute, cette femme était privée de sa raison, et qu'une telle victime serait mal agréée de Teutatès.

– Je vous plains ! dit-il d'une voix méprisante : vous errez loin de la vérité.

– Je te l'apporte ! répliqua la Juive avec force. Vois ces membres qui se disloquent ; vois mes bras qui tremblent, mes pieds qui remuent, ma tête qui branle, mon corps qui se tord, malgré ma volonté, malgré mes efforts... Je danse, tu l'as vu ! Je danse toujours, sans répit, sans trêve, sans une minute de repos. Que ma poitrine soit oppressée par la souffrance ou secouée par les sanglots, je danse !... Il y a sept ans, il y a plus de deux mille jours, que je me suis chaque matin levée en dansant. L'immobilité, le repos, oh ! fût-ce le repos de la tombe, je n'ai

demandé à Dieu que cela, chaque jour, et pendant plus de deux mille jours !... C'est le châtiment !

– Femme, quel crime as-tu donc commis ?

interrogea le druide qu'une secrète terreur envahissait.

Salomé baissa le tête, et son regard se fixait, atone, sur la flamme ardente qui léchait les pierres d'alentour. Ses pieds frappaient la terre, en mesure, et comme s'ils eussent suivi le rythme d'une musique invisible : elle saisit son écharpe et la fit voltiger autour d'elle.

– Jésus ! dit-elle en poussant un grand cri. Soudain elle se redressa, pâle, frissonnante :

– Il y a sept ans que je n'ai prononcé le nom de Jésus, murmura-t-elle : cet homme était-il réellement le fils de Dieu ?

Elle s'interrompit, lança un regard de défi vers le ciel, et poursuivit :

– Non, ce n'était pas le Messie : m'eût-il si durement punie, lui qui guérissait les malades, chassait les démons, ressuscitait les morts !

– Ce Jésus, demanda le druide, était-il un de vos rois ?

Salomé se mit à rire amèrement.

– Roi ? répondit-elle. Oui, il se disait roi des Juifs, ajoutant que son royaume n'était pas de ce monde. N'importe ! il opérait des prodiges ; à sa voix, les tourmentes s'apaisaient ; il marchait sur les eaux ; il nourrissait des milliers d'hommes avec cinq pains et quelques poissons ; un cadavre putréfié, à son ordre, sortait du tombeau et recommençait à vivre.

– Donc c'était un Dieu ! s'écria le druide, avec un naïf ravissement.

– Il enseignait la plus étrange doctrine, disant qu'il faut s'aimer les uns les autres, qu'il faut vivre dans la continence, être humble, pauvre d'esprit, pour entrer dans le royaume des cieux. Je ne l'ai vu qu'une fois, mais il était si merveilleusement beau que ses traits sont restés gravés dans ma mémoire.

– C'était un Dieu ! répéta Adimarix avec force, et je l'adorerai.

– Un Dieu crucifié ! repartit Salomé de sa voix moqueuse. Il fut trahi par un des siens, puis jugé, condamné. On choisit pour lui le plus ignominieux des supplices. Il fut cloué sur un gibet, après une nuit entière et tout une journée de tortures sans nom. Il expira en pardonnant à ses bourreaux, et ses disciples affirment qu'il est ressuscité trois jours après sa mort et qu'il s'est élevé dans le ciel quarante jours après avoir brisé les portes du sépulcre.

– Et, sans doute, dit le vieillard qui écoutait l'étrangère avec une avide curiosité, sans doute, ses disciples étaient des princes du peuple, d'illustres savants, des pontifes...

Salomé répondit en ricanant :

– Non, mais bien des pêcheurs, des ouvriers, des scribes, des gens de la plèbe. Jésus préférerait les pauvres aux riches, les déshérités aux grands de la terre. Bientôt, du reste vous verrez apparaître dans les Gaules un de ces hommes, d'une fougue entraînante, d'une éloquence irrésistible. Il prêchera la parole de Jésus-Christ, Fils de Dieu, Rédempteur des hommes, Messie, comme ils l'appellent dans leur fanatique enthousiasme. Et vous verrez, à la voix de ce Nazaréen, vos dolmens et vos menhirs s'effriter en poussière... Vous verrez vos mœurs se transformer, vos Gaulois embrasser la secte nouvelle, et de Teutatès, et de Thor, il ne restera pas même le souvenir !...

Le druide, pensif, regarda l'autel où serpentait la branche de lierre, ténue et flexible. Puis il murmura, avec l'accent d'une indicible mélancolie :

– Cela sera : je le crois... Est-ce donc contre Jésus que vous avez péché, femme ? poursuivit-il ensuite d'une voix plus haute. Est-ce lui qui vous a infligé le supplice honteux qui fait de vous un objet de risée ?

– Non, dit Salomé. Jésus avait un parent nommé Jean. Or, Jean ne cessait de reprocher à ma mère Hérodiade et à son époux le scandale de leur union. Un jour qu'Hérode avait convié à sa table ses amis, je pénétrai dans la salle du festin, splendidement parée, ornée de tout ce qui peut ajouter aux séductions de la beauté. Je me mis à danser devant les convives, que ma souplesse et ma grâce émerveillèrent. Hérode me permit de lui demander telle récompense que je voudrais. J'allai consulter ma mère, et je revins bientôt, un plat de cristal à la main, et disant

que je voulais la tête de Jean. Le bourreau fut appelé sur l'heure, et la victime innocente lui fut livrée. Le glaive brilla. La tête du juste roula à mes pieds ; je me baissai, la saisis par les cheveux, et la posai, toute sanglante, sur le plat de cristal. Horreur ! cette tête coupée, inanimée, ouvrit les yeux, et je sentis un souffle qui glaça mon visage... Hérodiade fit plus que moi : elle prit une aiguille d'or dans ses cheveux et s'acharna à l'enfoncer dans la langue de Jean, dans cette langue qu'avait tant de fois parlé contre le crime...

Adimarix se leva, pâle, triste :

– Que les noms de Jean et de Jésus soient à jamais bénis ! dit-il. J'irai à la rencontre de leurs disciples, dussé-je parcourir la route que tu as toi-même parcourue, ô malheureuse ! Tu souffres, et tu n'as point de repentir ! Chargée d'un forfait exécration, au lieu de t'humilier, tu maudis et tu railles. Va, princesse ! Va retrouver à Lugdunum les complices de ton odieuse vengeance... Je ne veux pas que ta présence souille plus longtemps le temple d'un dieu que je renie désormais, mais que j'ai prié chaque jour durant les quatre-vingts années de ma vie solitaire.

– Et toi aussi, vieillard, tu me chasses !

– Je ne puis être plus miséricordieux que Jésus, dit Adimarix en inclinant le front. Il t'a marquée du sceau de la réprobation : je te réprouve, comme lui. Pars donc, femme ! Je ne t'en remercie pas moins d'avoir dessillé mes yeux : je crois !

Salomé n'ajouta pas une seule parole. Elle quitta le siège de pierre, et suivit le druide en silence. Ils cheminèrent sous les arbres dans la neige, pendant un quart d'heure. Enfin les chênes, peu à peu, se montrèrent plus clairsemés. Les saules, aux troncs bossués, à l'écorce rugueuse, croissaient sur la lisière de la forêt. Au delà, c'étaient de vastes oseraies, de grands espaces pleins d'aulnes, de broussailles, de buissons ; puis une étroite prairie entrecoupée de flaques d'eau, une grève de sable gris ; enfin le Rhône, large et majestueux.

Le fleuve magnifique coulait sous une couche de glace assez épaisse. Le rigoureux hiver de cette année avait produit ce phénomène si rare, que de temps immémorial on n'a jamais vu gelés ces flots au courant impétueux.

La glace transparente, rayée de blanc par la neige, couverte d'aspérités, étincelait aux rayons du soleil. Ici polie comme un miroir, là soulevée en vagues immobiles, elle revêtait les brillantes couleurs du prisme.

Sur l'autre rive, entre une forêt et un désert de neige, on apercevait les murailles d'une station romaine.

– Voici le Rhône, dit le druide, en montrant l'immense nappe de cristal qui s'étendait à perte de vue. Pour arriver à Lugdunum, remontez le courant ; allez droit devant vous vous trouverez une barque pour traverser le fleuve, là-bas, près des collines.

– Je veux le franchir ici, dit Salomé. La glace est assez forte pour me porter. Plus loin, qui sait ? peut-être devrai-je attendre le dégel dans quelque bourgade obscure. Je serai à Lugdunum dans trois jours.

– Allez donc, et que votre Dieu vous conduise ! murmura le druide.

Salomé ne répondit pas à ce salut. Elle avança et mit le pied sur la glace. Adimarix, debout sur la grève et les bras croisés, voulut rester là jusqu'à ce que l'infortunée eût atteint le rivage.

Salomé marchait vite, appuyée sur un bâton. Elle glissait en dansant, agitant les bras, courait, s'arrêtait soudain, tournait sur elle-même, repartait en sautant.

Arrivée au milieu du fleuve, elle se retourna et vit le druide, enveloppé des plis de son manteau blanc. Elle se trouvait sur un glaçon de forme ovale, à la surface polie, cristal luisant. Soudain, ce fragile parquet se rompit, creva sous son poids. L'eau jaillit autour d'elle ; elle essaya vainement de se cramponner à quelque appui.

Adimarix poussa un grand cri et voulut s'élancer. Il n'était plus temps.

La tête de Salomé émergeait seule du plateau de glace.

– Jean ! Jean ! cria la misérable femme, venge-toi ! Le Nazaréen m'a vaincue !...

Les fragments de la glace, épars, se rapprochèrent peu à peu. Le cou de Salomé fut pris comme dans un étau : se rapprochant encore, ces débris aigus s'enfoncèrent dans les chairs, se teignant de pourpre, et bientôt la tête, séparée du tronc, bondit dans une mare de sang.

Alors Adimarix, frappé de stupeur, terrifié, vit cette tête sauter, évoluer sur la glace, emportée dans une course furieuse, se heurtant aux arêtes, ruisselant de fange et de sang... Une voix qui n'avait rien d'humain, stridente, glapissait :

« Jean ! Jean !... »

Le vieillard, au comble de l'épouvante, se prosterna la face contre terre. Quand il se releva, la tête avait disparu ; il ne restait plus aucune trace de l'effroyable prodige.

– Ô Jésus, murmura le druide en levant les bras au ciel, ô Jésus, fais que je te connaisse ; du fond de l'abîme je t'implore !...



PHILIPPE VIGNE, *La Décollation de saint Jean-Baptiste*, Nîmes, Typ. Clavel-Ballivet, 1881.

La Décollation de saint Jean-Baptiste

À mon petit-fils Émile Gros

Cy Hérode fist occire avec coutel

Saint Jean-Baptiste.
(Chroniques du quinzième siècle.)

D'Hérode on célébrait le jour de la naissance....
Dans un joyeux festin tous les grands de sa cour,
Animés par le vin et la reconnaissance,
Buvaient à qui mieux et chantaient tour à tour.

On y voit des seigneurs à la face rougie,
De galants officiers, de serviles tribuns,
A Vénus l'impudique, au milieu de l'orgie,
Offrir des vœux et des parfums.

Ils mêlaient à leurs chants d'ignobles railleries
Contre le doux Jésus et son culte naissant :
Et le roi, tout couvert d'or et de pierreries,
Les écoutait, rêveur et le front rougissant.

Sa femme, Hérodiade, altière, fastueuse,
Du geste et de la voix excitait leurs transports ;
Et pour faire leur cour à cette incestueuse*,
Ces hommes avinés redoublaient leurs accords.

Car elle haïssait, d'une haine de femme,
Jean, le saint précurseur ;
Et dans le cœur aigri de cette reine infâme,

* Hérodiade avait épousé en secondes noces le frère de son premier mari, qui vivait encore. Salomé était le fruit de cette première union.

Rien ne pourra jamais ramener la douceur.

Au milieu de la fête au luxe asiatique,
Elle se rappelait que Jean, à son époux,
Avait dit : « Eloignez cette femme impudique,
Prince ! d'après vous ».

» Ma haine contre Jean, ma fille, est sans limite,
Dit-elle à Salomé....., mon chagrin est profond ;
Et je veux que ton cœur imite
Le mien dans son désir de venger mon affront

» Va, ne crains pas une défaite...
Tes yeux sont séduisants et donnent de l'émoi ;
Dans, le sein couvert de tes bijoux de fête,
Pour gagner à ma cause et les grands et le roi.

» Reine, parlez..., parle, ma mère,
A toutes deux j'obéirai ;
Et s'il faut contre Jean un châtiment sévère,
De notre roi je l'obtiendrai.

Pleine de grâces infinies,
L'œil ne se lassait point d'admirer sa beauté ;
Les audaces du cœur sur ton front réunies,
Disaient à tous sa volonté.

De la myrrhe et du nard, ses narines ardentes,
De ces lieux enchanteurs humaient l'air embaumé ;
Et de ses cheveux noirs les nattes abondantes
Tombent à flots soyeux sur son sein animé.

Frémissante de joie, osée, audacieuse,
Sur un tapis de tyr, brodé de soie et d'or,
Salomé, la lèvre rieuse,
Légère, elle prend son essor.

Son corps voluptueux, ses poses fugitives,
Dévoilent de naissants appas ;
Et les yeux de tous les convives
Etaient suspendus à ses pas.

Ses petits pieds cambrés à ses ardeurs dociles,
Font des bonds gracieux, de souples mouvements,
En suivant les rythmes faciles
Des joyeux instruments.

Elle se courbe, se relève,
Voltige comme un papillon ;
A la voir danser, c'est un rêve
Que l'on fait dans un tourbillon.

Aux acclamations de la foule charmée,
 La salle du festin tout à coup s'ébranla ;
 Et les yeux éblouis, l'âme enthousiasmée,
 Au milieu des seigneurs, Hérode ainsi parla :

» Voulez-vous, Salomé, vous asseoir sur mon trône ?
 Voulez vous avec moi partager mon trésor ?
 Voulez-vous ceindre ma couronne ?
 Parlez, que voulez-vous encor ?

» Il me faut un présent digne de cette fête,
 Des seigneurs et des grands, tout comme moi jaloux
 De votre gloire, ô roi ! – Je demande la tête
 De Jean, cet ennemi de la reine et de vous.

Cette audacieuse prière,
 Dans le cœur du vieux roi filtra comme un poison ;
 Mais la voix qui la fait est si douce et si fière,
 Qu'Hérode tout tremblant n'osa pas dire : Non !

Est-ce bien Salomé qui parle ? Il la regarde
 Après ces mots cruels par sa voix prononcés.....
 Puis, fixant tristement l'officier de sa garde,
 Tout bas lui dit : « Obéissez » !

Sur un bassin d'argent cette tête apportée,
 Cette tête de Jean, effroyable butin,
 D'un mouvement de vie encor toute agitée,
 Fut le sanglant dessert de ce joyeux festin.

Ta haine, ô femme criminelle !
 T'a fait verser le sang humain ;
 Mais du Dieu qui voit tout, la justice éternelle,
 Pour venger l'innocent a toujours un demain.

Bien loin de nos saintes montagnes,
 Où reposent tes aïeux morts,
 Demain tu t'en iras sous le ciel des Espagnes
 Trainer tes repentirs, ta honte et tes remords*.

Au vice, victime immolée,
 Saint Jean périt, hélas ! ainsi qu'il est écrit,
 Sous Hérode Antipas régnant en Galilée,
 L'an trente-deux de Jésus-Christ*).



* Hérode et Hérodiade furent bannis en Espagne par l'empereur Caligula.

* Notre-Seigneur mourut un an après saint Jean-Baptiste.

JORIS-KARL HUYSMANS, *À rebours*, Paris, Charpentier, 1884.



LÉO TAXIL, *La Vie de Jésus* (chap. XXXIX), Paris, Librairie Anticléricale, 1884, p. 198-201.

CHAPITRE XXXIX

OÙ BAPTISTE PERD LE GOUT DU PAIN

Quelqu'un qui n'avait pas d'odalisques à sa disposition, c'était le cousin Baptiste. Douze longs mois s'étaient passés depuis qu'il avait été arrêté pour avoir censuré, d'une manière un peu trop vive, la conduite privée du roi Hérode.

Ses disciples, dans le but d'attendrir Jésus, avaient parlé de pain noir et d'eau malsaine. Ils avaient exagéré ; car les livres saints eux-mêmes déclarent que le cousin Baptiste était assez bien soigné dans la forteresse de Machéronte. Nous savons déjà que ses disciples allaient et venaient, accomplissant toutes ses commissions.

L'Évangile ajoute même qu'Hérode venait rendre parfois visite à son prisonnier, et qu'il lui demandait des conseils.

Lisez saint Marc (chap. VI, vers. 20) : « Hérode, sachant que Baptiste était un homme juste et saint, le craignait et avait du respect pour lui, faisait beaucoup de choses selon ses avis, et l'écoutait volontiers. »

C'était précisément parce qu'il le craignait qu'il le tenait sous clef ; mais cela ne l'empêchait pas de lui témoigner un grand respect. C'est l'Évangile qui le dit. Donc, le cousin Baptiste était un prisonnier privilégié.

S'il avait eu seulement pour deux sous de malice, il serait promptement sorti de prison, et cela avec les plus grands honneurs. Il préféra, le nigaud, envoyer ses messagers à Jésus, qui lui fit répondre, comme on l'a vu :

Tu l'as voulu, n' t'en plains pas !
Tire laitou, laitou, lanlaire,
Tu l'as voulu, n' t'en plains pas ;
Tir'-toi d' là comm' tu pourras !

Puisque la privation de liberté (c'était la seule chose qui lui manquait) lui était insupportable, et puisque Jésus se conduisait à son égard comme le dernier des lâcheurs, Baptiste aurait parfaitement pu, sans faire le moindre accroc à son amour-propre, se mettre tout à fait dans les petits papiers d'Hérode.

Le tétrarque se serait félicité de l'avoir entièrement comme guide et aurait brisé ses chaînes pour lui donner une haute fonction à la cour.

Pas du tout. Le cousin Baptiste ne comprit pas ses intérêts. Se trouvant à la merci d'Hérode, il continua, comme par le passé, à lui adresser des remontrances à propos de son mariage, chaque fois qu'il en avait l'occasion. Naturellement, ces observations étaient désagréables à Sa Majesté, et, par-dessus le marché, Baptiste se créait gratuitement une ennemie mortelle dans Hérodiade, qui était ainsi mise en cause.

Il ne faut jamais fourrer son nez dans les affaires de femmes, dit un proverbe très sensé. C'est en effet là une des questions qui amènent le plus souvent la brouille entre les meilleurs amis. Votre camarade le plus cher se toque d'une beauté qui, à vos yeux, est une laideur, et qui vous déplaît souverainement ; laissez-les donc filer ensemble le parfait amour et ne mettez pas votre doigt entre l'arbre et l'écorce ! Si, au contraire, vous venez donner votre avis au camarade, qui ne

vous le demande pas, il vous prendra à tic, et, le jour où dégoûté de sa Dulcinée, il l'enverra au diable, la camarade ne se réconciliera pas avec vous pour ça. Voyez-vous, cela est réglé comme du papier à musique.

Baptiste appartenait à l'espèce agaçante de ces gens grognons qui se donnent la mission stupide de censurer les ménages.

Hérode ne pouvait pas lui demander un conseil sur un acte politique, sans qu'après lui avoir répondu il ajoutât :

– Oui, Majesté, faites ceci, faites cela ; c'est mon avis : mais ce n'est pas tout que de s'occuper de politique. Il faut aussi songer à son intérieur, et la vérité m'oblige à vous dire que le premier de vos devoirs serait de flanquer votre femme Hérodiade à la porte et de reprendre votre ancienne.

Hérode fronçait les sourcils et sortait sans rien dire.

Le soir, en causant sur l'oreiller avec Hérodiade, si celle-ci avait le malheur de lui demander :

– Eh bien, et Baptiste ?

Il lui répondait :

– Ne m'en parle pas ; ce n'est pas un mauvais homme au fond, mais il a une fichue manie...

– Il t'a encore chanté son antienne à propos de notre mariage ?

– Justement.

– Le sale animal ! concluait Hérodiade en grinçant des dents.

Hérodiade était nerveuse. Le fait se reproduisant sans cesse, elle en arriva à ne plus pouvoir penser à Baptiste sans avoir un attaque de nerfs. Le cousin de Jésus l'horripilait.

Au début, elle se contentait de l'appeler plaisamment « Monsieur De-quoi-je-me-mêle » ; puis, elle avait dit pour le désigner : « Le Grincheux ». – Que fait le Grincheux ? N'a-t-il pas défunté, le Grincheux ? – Enfin, elle en était au « sale animal. »

« Sale animal » est le dernier degré de la colère d'une reine. Après « sale animal », il n'y a plus que la potence.

Le tétrarque regrettait amèrement d'avoir répété à sa femme tous les potins de Baptiste. Pour n'avoir pas su cacher les intempérances de langue de son prisonnier, il était maintenant dans l'obligation de le défendre contre les fureurs d'Hérodiade.

Celle-ci était poursuivie par une idée fixe :

– Puisque ce sacré Baptiste, pensait-elle, persiste à fourrer son nez dans nos affaires, il faut que je le lui fasse couper.

De couper le nez à Baptiste à couper sa tête, il n'y avait qu'un pas ; ce pas fut promptement franchi.

Voici dans quelles circonstances :

Le roi Hérode, qui n'avait pour prénom aucun nom de saint (les saints du calendrier n'étaient pas inventés à cette époque), célébrait sa fête au jour anniversaire de sa naissance, suivant la coutume des Romains.

Cette année, il la célébra à Machéronte.

Il offrit un festin à ses courtisans, aux officiers et aux nobles de la Galilée. Tout ce que nous savons de la richesse des Hérodes, de leur profusion, de leur faste, donne lieu de croire que l'appareil de la fête et de la table fut au delà de ce qu'on peut décrire. Hérodiade, pas bête, qui connaissait les côtés faibles de son oncle et mari, avait ordonné les plaisirs.

Antipas avait commandé la bombance ; il était chargé de la partie matérielle du repas. La reine, elle, avait simplement dit :

– Je fais mon affaire du ballet qui terminera la soirée.

Tout un piège était caché derrière ce ballet. Vous allez voir le truc.

On procéda par ordre. On dîna copieusement et l'on but royalement. Puis, les derniers flacons vidés, on passa au grand salon bleu qui avait été aménagé pour la circonstance : au fond, une estrade destinée aux danseuses. Hérode, amateur fou des danses voluptueuses importées d'Italie, avait pris place au premier rang des fauteuils.

Le ballet commença. Les danseuses, toutes jolies à croquer, avaient été choisies parmi les plus alertes disciples de Terpsichore. A leur tête était Salomé, qui levait la jambe comme pas une ; cette Salomé était la fille même d'Hérodiade, issue de son premier mariage.

La charmante enfant dansa à la satisfaction générale. Les bouquets pleuvaient sur l'estrade. Hérode était enthousiasmé.

– Jarnombille ! s'écria-t-il, quelle grâce ! Je n'ai jamais vu d'entrechats si bien exécutés ! Pour le plaisir que j'ai eu, je donnerai à l'adorable danseuse, j'en fait le serment, tout ce qu'elle voudra, quand ce serait la moitié de mon royaume !

– Je vous prends au mot, beau-papa, fit Salomé.

– Je ne m'en dédis pas, répliqua Hérode-Antipas.

Salomé, courut vers sa mère et lui dit à l'oreille :

– Maman, que faut-il demander ?

– La tête de Baptiste, répondit Hérodiade.

Alors, la jeune fille se retournant vers le roi, et minaudant de sa plus gracieuse moue :

– Petite Salomé, dit-elle, veut tête de Baptiste sur joli plateau argent na !

Hérode ne s'attendait pas à ce coup-là ; il fit un bond sur son fauteuil et baissa le menton, comme un homme qui demande à réfléchir.

Mais les courtisans qui trouvaient délicieuse la fantaisie de Salomé, entonnèrent en chœur :

– Tête Baptiste ! Tête Baptiste ! Tête Baptiste !

Un roi n'a que sa parole, – quand il veut bien la tenir.

Antipas appela son bourreau, qu'Hérodiade avait eu soin d'inviter à la fête :

– Garçon, commanda-t-il, servez chaud la tête de Baptiste à mademoiselle !

– Sur un plateau d'argent ! ajouta Salomé, qui tenait à ce que les choses se fissent avec cérémonie.

Un quart d'heure après, Salomé offrait à sa mère la binette du précurseur sur le plateau obligatoire.

S'il faut en croire saint Gérôme, qui n'assistait cependant pas à la scène (puisqu'il ne naquit que trois siècles plus tard), Hérodiade se serait amusée à percer de son aiguille la langue du prophète.

Et c'est ainsi que la reine fit passer à Baptiste le goût du pain.

Le tétrarque dormit très mal cette nuit-là et d'autres encore. Il rêva bien souvent de sa victime.

Baptiste lui apparaissait, jaillissant de ses meubles les plus intimes. Il lui semblait, en ouvrant sa table de nuit, que le fils de Zacharie en surgissait, pâle et solennel, et lui disait d'une voix de basse :

– Assassin !

Bien mieux, quand on lui apprit les exploits de Jésus, Hérode murmura :

– Je vois ce que c'est !... c'est Baptiste qui est ressuscité !... C'est lui qui a quitté le tombeau et qui opère ces prodiges ! (Matthieu, XIV, 1-12 ; Marc, VI, 14-29 ; Luc, IX, 7-9).



PIERRE BOURGET, *Cruelle énigme*, Paris, Lemerre, 1885.

[Extrait]

[p. 53]

« [...] Il avait souvent feuilleté, durant son enfance, un portefeuille de gravures rapportées d'Italie par son grand-aïeul, le soldat de Bonaparte, et, au premier regard jeté sur cette femme, il ne put s'empêcher de se souvenir des têtes dessinées par les maîtres de l'École lombarde, tant la

ressemblance était frappante entre ce visage et celui des Hérodiades• et des madones familières à Luini et à ses élèves [...] »



ARSÈNE HOUSSAYE, « Salomé », dans *Les Onze mille vierges*, Paris, Marpon et Flammarion, 1885, p. 187-188.

Salomé

Ève a soif. Et Satan sur les lèvres lui verse
Quelques gouttes de sang de vipère. Et soudain
Elle se sent au cœur la volupté perverse...
Et les crimes bientôt envahirent l'Éden.

Ce breuvage a toujours empoisonné le femme :
Il l'a faite plus belle en ses séductions ;
Mais quand Dieu l'abandonne, elle devient infâme,
Nul ne peut l'assouvir dans ses tentations :

O blonde Salomé ! Femme, monstre, chimère
Froide sous le soleil, ta curiosité
Veut se nourrir du sang d'un martyr. Et ta mère
Sera de ce festin de sang et de beauté.

Le spectacle d'un juste immolé qui pardonne
A tes plaisirs malsains comme à ta cruauté,
Irrite de désirs tes seins vibrants, et donne
Encore plus d'éclat à ta fière beauté.

Tu montres tout ton corps en tes abandons lâches,
Et tu ferais rougir jusqu'à tes diamants ;
Mais ton crime te brûle au front ; aussi tu caches
Par tes cheveux ton front où sont tes châtiments.



JEAN LORRAIN, « Salomé », dans la section « Corps de ballet » de *Modernités*, Paris, Giraud, 1885, p. 59.

Salomé

Tout en tulle, légère et féroce, un grand peigne
Mordant ses crins d'or fauve et d'un air délicat
Du revers de sa main portant sur un grand plat
La tête de Pierrot, dont le front troué saigne,
Elle apparaît dans Tombre au pied de l'Opéra

• Dans une édition successive on trouve à la place de « Hérodiades », « Salomés », voir Pierre Bourget, *Cruelle énigme*, Paris, Modern-Bibliothèque Arthème Fayard Editeur, 1904, p. 22.

Très blanche; et se tournant, dans sa jupe étoilée
 De paillons, vers la tête horrible et mutilée,
 Ébauche sur sa lèvre un rire scélérat.
 La tête blême et veule avec ses larges plaies
 A la tempe et ses yeux révulsés, dont deux taies
 Sont les mornes regards, a pour nimbe un louis d'or.
 Un louis... et sous son fin maillot taché de boue
 Et de sang, Salomé, fille et sœur de la Mort
 Rit à l'humanité, que ce louis d'or bafoue.



JEAN LORRAIN, « Hérodias », dans la section « Corps de ballet » de *Modernités*, Paris, Giraud, 1885, p. 62.

Hérodias

Portant dans ses bras nus comme un sanglant trophée,
 Une tête de femme aux yeux blancs et collés,
 Flambe et luit au milieu des gommeux assemblés
 Le duc Hérodias, atroce coryphée.
 Sous de faux cheveux roux, de rubis constellés,
 Il danse en tutu rose un pas troublant de fée,
 Applaudi de la tourbe heureuse et bien coiffée
 Des banquiers délicats et des ducs épingles.
 Or tandis qu'il triomphe au bruit rageur du sistre
 Dans- Paris qui s'amuse une ville sinistre
 Transparaît lentement sous les lustres en feux,
 Jérusalem infâme aux monuments boueux,
 Cité de pharisiens, changés en fils de cuistre.
 Où le Temple est à vendre aux vices qui sont dieux.



JULES LAFORGUE, « Salomé », dans *Moralités légendaires*, Paris, Librairie de la Revue Indépendante, 1887, p. 119-153.



HENRI CAZALIS, (sous le pseudonyme de Jean Lahor), « Salomé », dans la section « Chants de l'Amour et de la Mort » de *L'illusion*, Paris, Lemerre, 1888, p. 108-109.

Salomé

I

SALOMÉ, la danseuse, est pâle de désir ;
 Elle, le beau serpent d'amour, la fleur sauvage,

La veille, elle entendit lui cracher un outrage
Cet ascète, qui hait la chair et le plaisir.

Or, elle apprend qu'Hérode enfin l'a fait saisir ;
Dans la nuit de ses yeux rit un éclair d'orage :
En hâte elle se pare, et farde son visage,
Et se rend au palais où le saint va venir.

Saint Jean est amené dans la salle de fête ;
L'extase de la mort illumine sa tête ;
Le bourreau près du trône est allé se placer ;

Et, demi-nue, aux sons des tambours et des harpes,
Voluptueusement entr'ouvrant ses écharpes,
La couleuvre se lève et commence à danser.

II

La Bête triomphante a cru vaincre l'Esprit,
Le sang du Précurseur a jailli sous l'épée ;
Et, sinieuse, autour de la tête coupée,
Lente, Salomé danse et froidement sourit.

Le sang teinte ses pieds d'ivoire et les fleurit...
A l'aube, elle reçut la tête enveloppée,
Et sortit du palais, soudain préoccupée
Par les grands yeux du mort dont la paix la surprit.

Depuis lors, sa chair lasse et jamais assouvie
Fut prise d'un dégoût étrange de la vie,
Et son âme étouffait de rêves inconnus ;

Et toujours, et toujours, elle voyait sa tête,
Et, pleins de paix, ces yeux, ces grands yeux de l'ascète,
Qui jadis dédaigna les fleurs de ses seins nus.



FRANCIS POICTEVIN, « Salomé de Luini » dans la section « Nouveaux songes » de *Paysages*, Paris, Librairie de la Revue Indépendante, 1888, p. 178.

Ce n'était pas la main tendue tenant par les cheveux, qui encore fulgurent emmêlés autour de ces doigts, la tête au-dessus du plat de métal à l'antique patine ; ce n'était pas le visage même de Salomé énigmatiquement sourieur en une coquetterie, entre les crépélures des cheveux de soie d'un roux agatisé, visage se détournant, semblant se désintéresser du crime accompli, elle cette femme dont les moelleux doigts effilés supportent le plat où suinte avec réserve le sang de la tête suspendue mortuaire et prophétique. Non, c'était – au-delà de l'expression de Salomé mignonne et terrifiante, car voluptueuse elle se possède, dans sa sveltesse grâce d'un incurable insouci, dans le rouge rosé de sa bouche délicieuse – le vert de rouille de son manteau d'une dureté de bronze, sans d'une nuance composite près de finir, délirante, d'une beauté excédée et qui se surpasse, dont le réel charme est son autrefois point figé, c'était cette

teinte de certains souhaits fous qui s'achèvent mais vains qui me ramenait devant cette peinture me débordant irrassasié.



ADOLPHE RETTÉ, « III » dans la section « Le Rituel » de *Cloches en la nuit*, Paris, Léon Vanier Éditeur, 1889, p. 72-73.

III

S'imposer un précepte de dédains
Hélas s'il faut s'en attrister ainsi que d'un blasphème –
Ces fleurs ont la senteur de baisers féminins
C'est l'attouchement frôlé des mortes que j'aime ;

Ah ! laissez le bienfait des tendresses recluses
Qu'importe son ombre si l'extase est de la plus tendre
Je veux les revivre comme un enfant s'amuse
Aux images d'un livre qu'il ne peut comprendre,

L'une après l'autre sort de son cadre et s'érige
En lente cariatide d'un palais imprécis :
La reine de Saba – parmi sa robe féerique voltige
Un peuple miroitant d'oiseaux de paradis,
La Polymnie s'accoude à la margelle
Du puits où bouillonne l'eau cadencée des Verbes
Si vieille mais du fard des siècles encor belle
Œil de douleur qu'un secret exacerbe,
Brunehilde empoigne le crins du cheval de Grane
Et la traîne au bûcher qui brûlera les dieux,
L'Hérodiade perverse et profane
S'effare du chef blême soudain radieux,

O mortes c'est votre symbole que je veux
Fleurs rénovées du parc des souvenirs
Groupe au balcon d'un palais nuageux
O magiciennes ô voix chères du silence.....



PIERRE LOUÏS, « La danseuse », dans *Astarté*, Paris, Librairie de « l'Art indépendant », 1891, p. 17.

La danseuse

Elle tourne, elle est nue, elle est grave ; ses flancs
Ondulent d'ombre bleue et de sueur farouche.
Dans les cheveux mouillés s'ouvre rouge la bouche
Et le regard se meurt entre les cils tremblants.
Ses doigts caressent vers des lèvres ignorées
La peau douce, la chaleur molle de ses seins.

Ses coudes étendus comme sur des coussins
 Ouvrent le baiser creux des aisselles dorées.
 Mais la taille, ployée à la renverse, tend
 Le pur ventre, gonflé d'un souffle intermittent,
 Et sous l'arachnéen tissu noir de sa robe
 Ses bras tendres, avec des gestes assoupis,
 Ses pieds froids sur les arabesques des tapis,
 Cherchent l'imaginaire amant qui se dérobe...



STUART MERRILL, « Ballet » dans la section « Torches » de *Les Fastes*, Paris, Léon Vanier, 1891, p. 64.

Ballet

À Gustave Moreau

En casques de cristal azur, les baladines,
 Dont les pas mesurés aux cordes des kinnors
 Tintent sous les tissus de tulle roidis d'ors,
 Exultent de leurs yeux pâles de paladines.

Toisons fauves sur leurs lèvres incarnadines,
 Bras lourds de bracelets barbares, en essors
 Tentants vers la lueur lunaire des décors,
 Elles murmurent en malveillantes sourdines :

« Nous sommes, ô mortels, danseuses du Désir,
 Salomés dont les corps tordus par le plaisir
 Leurent vos heurs d'amour vers nos pervers arcanes,

Prosternez-vous avec des hosannas, ces soirs !
 Car, surgissant dans les aurores d'encensoirs,
 Sur nos cymbales nous ferons tonner vos crânes. »



Marguerite EYMERY (Rachilde), *La Jongleuse*, Paris, Éditions des Femmes, 1892.



CHARLES BUET, « Salomé » dans *Rêves des heures lentes*, Gand, imprimerie de A. Siffer, 1893, p. 117-128.

Salomé

Je la vois encore, dans son cadre de bois noir, en plein jour, haut placée, cette toile aux tons violets et âpres qui ressemblait à une de ces plaques d'or sur lesquelles on peignait, à

Byzance, des Vierges au noir visage. Ces draperies d'un jaune éclatant, ombré de bistre ; ces vêtements jaunes, teinte sur teinte, avec des glacis bizarres, contrastaient vivement avec la figure brune, sauvage, couronnée de cheveux emmêlés, sordide tignasse de mulâtresse.

Cette gitana, avec ses yeux féroces, avec son sourire fier et sarcastique, avec sa pose abandonnée, moins semblable à une créature humaine qu'une panthère tapie dans un coin de sa cage, Henri Regnault l'avait appelée : Salomé.

Or, en ce temps-là la foule avait pris de l'engouement pour ce jeune peintre, doué d'un réel talent, et qui arrivait à la gloire pour avoir fait, comme tant d'autres, son devoir devant l'ennemi. Frappé à mort, à l'aurore de sa vie, il fut célèbre avant d'être connu, et ses toiles, comme ses aquarelles, valurent les unes leur poids en or, les autres leur poids en billets de banque.

Je ne l'en plains pas, car s'il ne fût pas mort, il serait peut-être encore dans l'oubli d'où il méritait de sortir ; j'honore le sentiment qui l'a fait grandir tout à coup, mais il me paraît que l'on a confondu en lui le patriote et le peintre : le patriote, égal à tous ceux qui tombèrent à Patay ; le peintre, égal de jeunes gens pleins de talent, encore ignorés et qui seront longtemps inconnus. Cet engouement subit m'étonna, mais je cessai d'être étonné quand je vis l'œuvre de Regnault, et particulièrement la fameuse Salomé, payée si cher, dit-on, et cotée si haut.

Il n'est rien dont j'ai plus horreur que des admirations convenues. J'aurais honte de tomber en pâmoison devant un tableau bitumé, noirci, méconnaissable, par cela seul qu'il serait de Raphaël. J'étais donc hostile à Regnault, avant d'avoir vu une seule de ses œuvres, parce que j'étais comme le Grec qui se lassait d'entendre appeler Aristide le Juste, fatigué du retentissement de ce nom dédaigné du public la veille de Buzenval, et répété à tous les échos par ce même public au lendemain d'une bataille qui avait coûté plus d'un homme à la patrie.

On eût dit, en vérité, que la bataille avait été faite pour cet homme, et que la mort de cet homme était, ce jour-là, le plus horrible malheur, et que de tous les deuils qui nous accablaient alors, le plus éclatant devait être celui-là.

Cet enthousiasme irréflecti me refroidissait singulièrement.

Je devins, après examen, moins passionné que la foule, qui n'y voyait goutte, mais fort partisan de la manière et de la couleur du peintre regretté. Je ne vis d'exception que pour la Salomé, si bruyamment vantée.

A mes yeux, en effet, ce tableau n'est qu'un tour de force, habilement exécuté, original, d'une couleur bizarre. Il devrait avoir pour titre la Bohémienne ; il représente, en effet, exactement une zingarella, croisée de Maure et d'Espagnole, de race impure ; c'est une petite bête féroce, étratignant et mordant, se pouléchant les babines après le meurtre, amoureuse du sang, tenant bien le couteau. Ses traits respirent la bestialité ; elle se plonge dans le crime, avec indifférence ; elle n'a souvenir que de ses franches lippées et n'a souci que de ses guenilles. Le beau modèle, et qu'il est appréciable !

Ce n'est pas ainsi que je m'imaginai Salomé.

La fille d'Hérodiade, à mes yeux, c'était une grande et belle fille, majestueuse et sereine, calme dans le crime, impassible, exigeant froidement la tête de Jean-Baptiste, la voyant rebondir à ses pieds, sous le glaive du bourreau, sans trembler, et l'apportant à sa mère, sans pâlir. C'était une princesse altière et inhumaine, de la trempe de ces dames romaines pour lesquelles une esclave n'existait pas, et qui ne se mettaient pas plus en peine de sa vie, que de la vie d'un roquet.

A quoi bon, dès lors, cette farouche ardeur, ce désordre, cet effroi, cet appétit sanguinaire, exprimés si justement par le pinceau de l'artiste ?

J'aurais représenté Salomé, dédaigneuse, incapable, presque souriante, ne regardant même pas cette tête coupée, et ne se souvenant plus qu'elle l'avait payée d'une danse lascive. J'aurais vêtu cette juive d'une tunique ornée de draperies rayées d'or et de pourpre, telle enfin qu'elle devait être, lorsqu'elle se présenta, parée, ivre de sa beauté, dans la grande salle du château de Machérus, en Arabie.

Relisez le simple récit de cette aventure.

Un jour Hérode, tétrarque de Galilée, était assis à la table avec une nuée de convives ; l'orgie commençait ; une femme apparaît et se met à danser. Pendant une heure, elle tournoya autour des tables, enveloppée, comme dans un nuage, de sa tunique et de son écharpe de gaze.

Antipas et ses amis la contemplaient avec insolence ; ils admiraient son effronterie, et ne cessèrent de s'extasier sur sa grâce. Quand elle eut fini, le vieil Hérode lui demanda ce qu'elle voulait pour sa récompense. La jeune fille feignit d'aller consulter sa mère Hérodiade. Or, Hérodiade était femme de Philippe, tétrarque de l'Iturée et du pays de Traconie, frère d'Hérode. Elle était séparée de son mari pour épouser son beau-frère, et Jean-Baptiste lui reprochait ce divorce et l'union déshonnête qui en tait la conséquence. Animée d'un affreux sentiment de vengeance, cette emme avait ordonné à Salomé d'obtenir la mort du Précurseur. Salomé revint donc à la table du festin, et dit ce qu'elle voulait. Hérode hésita, car Jean-Baptiste lui donnait des conseils utiles pour l'administration de sa province. Mais, comme il avait promis solennellement à la belle fille de lui accorder ce qu'elle lui demanderait, il fit donner l'ordre au bourreau de trancher la tête du saint.

Qu'on voie donc en Salomé une bayadère ou une almée, et non pas une bohémienne, et qu'on ne la travestisse pas en quarteronne de Cuba, ou en gitana d'Andalousie. Cette fillette déguenillée, que Regnault a mise dans un fouillis d'étoffes jaunes n'est pas plus Salomé que la Joconde du Titien n'est une patricienne florentine.

L'art doit être vrai, mais non réaliste, et je ne crois pas qu'on puisse inventer un type pour un personnage historique. Il faut se rapprocher le plus qu'il est possible de la vraisemblance, quand le modèle n'existe pas. Hélas ! qui s'imaginerait Charles-Quint obèse et déformé par la goutte, Louis XIV petit et lourd, Napoléon blême et replet ?

Gardons nos illusions sur les gens que nous n'avons pas vus, et ne dépoétisons pas les figures que notre imagination évoque, non pas telles qu'elles furent, mais telles qu'elles durent être.

Et pour celles que l'histoire nous a transmises, photographiées par la plume ou par le crayon, n'y touchons point, pas plus pour les embellir que pour les caricaturer.

La Salomé de Regnault n'est pas vraie ; elle choque l'œil, elle est de tous les temps, et nul ne me fera croire que la fille d'Hérodiade ait pu ressembler à cette fillette ramassée au coin d'une borne, et croquée d'inspiration. Les Salomé ne sont point rares aujourd'hui. Si elles ne demandent pas la tête d'un saint, elles arrachent le cœur des hommes. Créatures sans nom, vivant de la ruine et du déshonneur de leurs victimes : bas bleus avilis mettant leurs passions éhontées en feuilletons : muses de bas étage nourrissant leur nichée du produit de leur plume corrompue ; mères courant au bal, laissant leurs enfants à la garde de mercenaires ; épouses sans vertu, filles sans respect, sœurs sans dévouement, voilà autant de Salomé qui défilent en ce monde.

Il y en a de belles par les traits, de belles par les atours. Mais le masque des unes, la pourpre des autres, chez toutes cache la pire laideur. Toutes elles devraient revêtir la livrée ignominieuse de Salomé : cette couleur jaune réservée, au moyen-âge, aux juifs, aux bourreaux et aux traîtres. C'est la couleur de l'or qu'elles remuent, qu'elles volent, qu'elles prodiguent, qu'elles souillent de leur contact. Elles finissent parfois comme le modèle de Regnault, couchées sur des immondices, au fond d'une ruelle, et c'est là, que souvent on les va chercher pour en faire, non pas le modèle d'un tableau, non pas l'objet d'une analyse morale, mais le sujet d'une dissection sur le coin d'une table de pierre, dans un amphithéâtre. C'est une de ces Salomé que je vis, sous la somptueuse courtine de chrome, dans sa bordure d'ébène, entre l'exécuteur marocain, et un panneau de salle à manger.

Et comme je serais écharpé, si la foule lisait ces quelques lignes... et si la critique savait !

JEAN LORRAIN (RATIF DE LA BRETONNE), « Ballet d'automne. Salomé », dans *L'Écho de Paris*, 15 novembre 1893, p. 1.

Ballet d'automne. Salomé

Elles dansent : non pas dans les lointains baignés de clair de lune de décors signés Rube et Chaperon, Jambon ou Carpezat. Les transparences des gazes et des tulles ne bouffent pas autour d'elles dans des luminosités d'arc-en-ciel et de bulles de savon qu'idéalisent encore des sourires aigus, avivés par le fard. Nous sommes loin des gracieuses ballerines aux gorges palpitantes, aux fins corsets de libellules, s'offrant, les reins cambrés et les prunelles humides, entre les hauts portants des ballets de Sieba, d'Yedda et d'Excelsior.

C'est dans la rue, sur le pavé durci par le gel ou dans la boue grasse de novembre qu'elles se dressent et tournoient lentement à la tombée du jour ; leurs chignons à elles ne s'allument point, comme gouachés de points d'or, sur les mauves et les bleus de paysages de rêve ; c'est dans la réalité brutale et laide, dans la détresse infinie des avenues solitaires, des carrefours équivoques et des banlieues sinistres qu'elles apparaissent la nuit, un pauvre water-proof jeté sur leur triste maigreur, et, quand elles passent d'un pas furtif et las qui fait flic-flac dans les mares de boue, le troupeau nickelé, verni, et peint à l'œuf du Paris des premières ne se redresse pas brusquement, les dents serrées et les yeux pâles ; mais parfois, avec un hoquet, un ivrogne les accoste et d'une voix bégayante, qui caresse et menace, leur propose un vin chaud et une heure d'amour. Heureuses encore sont-elles quand le poing d'un rôdeur ne s'abat pas sur leur face, leur écrasant le nez et les paupières dans quelque gnon ruineux qui les empêche de travailler pendant huit jours ! D'autres fois, c'est un coup de surin qui les entame et les jette à la voirie, viande avariée d'amphithéâtre et de cour d'assises que la sûreté, à court de crimes, est toujours certaine de trouver autour du chemin de fer de ceinture, de Grenelle à la Chapelle et de la Glacière à Saint-Ouen.

Mais pourtant ce sont, elles, les vraies et les éternelles danseuses, les créatures de trouble et de perdition qui depuis des siècles dansent pour le plaisir des hommes et réclament en échange une tête blême tranchée, une coupe de vin ou un louis d'or.

C'est d'abord Salomé, tout en tulle, un grand peigne
Mordant ses crins d'or fauve, et d'un air délicat
Du revers de sa main portant sur un grand plat
La tête d'un miche dont le front troué saigne ;

La Salomé, telle qu'une fantaisie macabre de Willette l'a évoquée dans un vitrail-célèbre à Montmartre, la coquine de palais et de music-hall, toute blanche dans une jupe étoilée de paillons et souriant d'une bouche scélérate à la tête exsangue et désirante encore du banquier entreteneur. Celle-là, c'est la fille du luxe, celle qui préside aux krachs financiers de Panama et des cuivres, celle pour laquelle les politiciens de l'agio se brûlent la cervelle, celle qui fait fermer par huisser les hôtels princiers du quartier Monceau, envoie courir le cachet des filles de sénateurs et des veuves de ministres et venge ainsi la misère infinie de ses sœurs du peuple sur le bien-être égoïste et repu des bourgeois ; elle a du sang et de la boue sur les mailles de son maillot de soie, mais sa jolie canaille et fine respandit nimbée dans un louis d'or.

Vingt francs ! et Salomé, fille et sœur de la mort,
Rit à l'humanité que ces vingt francs bafouent.

Celle-là, c'est la prostitution triomphante et souveraine, la prostitution de Thaïs et des Aspasia dominant le monde antique depuis les liens loniennes jusqu'à la Grèce d'Alexandrie, jusqu'aux villes mêmes de l'Asie Mineure, c'est la puissance éternelle, éternellement dissolvante, des

belles Impérias et des sveltes Marozines, maîtresses de papes et d'évêques, secouant dans leurs mains vengeresses.

Le glauque essaim des amours chauves,
Ceux des somptueuses alcôves
Où les baisers sont achetés.

Mais pour une qui arrive et revanche cyniquement ses sœurs de la brutalité des riches retroussant du bout de leur canne les jupons troués des belles filles, combien, par ce froid noir et sous cette bise sinistre, qui grelottent à l'angle des rues tristes en soufflant entre leurs doigts gercés ! combien parmi les joyeuses filles d'amour se débattent, suant la peur sous la serre effrayante de l'homme, l'homme à l'œil d'épervier, à la nuque de taureau, à la carrure de brute. Et ce sont pourtant elles, les vraies, les éternelles, les navrantes danseuses.



ALBERT SAMAIN, « Des soirs fiévreux... » dans *Au jardin de l'Infante*, Paris, Édition du Mercure de France, 1893, p. 135-136.

Des soirs fiévreux...

Des soirs fiévreux et forts comme une venaison,
Mon âme traîne en soi l'ennui d'un vieil Hérode,
Et, prostrée aux coussins où son mal la taraude,
Trouve à toute pensée un goût de trahison.

Pour fuir le désespoir qui souffre à l'horizon,
Elle appelle la sombre danseuse qui rôde,
Et Salomé vient dans la salle basse et chaude,
Secouer le péché touffu de sa toison.

Elle danse !... Oh ! pendant qu'avec l'éclat des pierres,
Au soleil, tes deux yeux brûlent dans leurs paupières,
Mon âme, entends-tu pas bêler dans le verger ?

Tu le sais bien pourtant quel enfer te l'amène,
Et qu'elle va, ce soir, réclamer pour sa peine
L'Agneau blanc de ton pauvre cœur pour l'égorger.



OSCAR WILDE, *Salomé*, Paris, Librairie de l'Art Indépendant, 1893.



PIERRE LOUÏS, « La danse » dans *Aquarelles Passionnées*, dans *Mercure de France*, T. 10, n° 52, avril 1894, p. 306.

La danse

A travers le brouillard lumineux des sept voiles
 La courbe de son corps se cambre vers la lune.
 Elle se touche avec sa chevelure brune
 Et ses doigts caressants où tremblent des étoiles.

Le rêve d'être un paon qui déploierait sa queue
 La fait sourire sous son éventail de plumes.
 Elle oscille au milieu d'un tourbillon d'écumes
 Et bande l'arc léger de son écharpe bleue.

Presque nue, avec son dernier voile, flot jaune,
 Elle fuit, revient, tourne... et passe. – Au bord du trône,
 Le grand vieillard royal la supplie et l'appelle,

Fugitive, qui danse avec une fleur noire
 Et traîne dans le sang comme une aile de gloire
 L'ombre fatale de la lune derrière elle.

∞

MARCEL SCHWOB, « L'insensible » dans *Le Livre de Monelle*, Paris, L. Chailley, 1894.

∞

ANTOINE SABATIER, *Le Baiser de Jean*, Paris, E. Girard, 1894.

Le Baiser de Jean

PERSONNAGES DU DRAME

HÉRODIADE, épouse d'Hérode.
 HÉRODE ANTIPAS, tétrarque de Galilée.
 LE BOURREAU.
 DJEBALLA, suivante d'Hérodiade
 GARDES, ESCLAVES.

La scène représente la chambre à coucher d'Hérodiade. Plafond d'ébène, d'où tombe une lampe juive, à branches multiples. Sur un des côtés un lit bas. Ailleurs, cathédre, chaise haute, clepsydre, trépieds à parfums. Au fond une antichambre fermée par un velum.

SCÈNE PREMIÈRE.

HÉRODIADE, *en péplum rouge.*

Chant des guetteurs à la cantonade.

Nuit savoureuse, ô nuit, ta lumière éclatante
 Chassant du haut des cieux les fantasques effrois
 Berce de ses rayons le pâtre sous la tente,
 Berce dans son palais Hérode, fils de rois.

HÉRODIADE

Dans l'immobilité des siècles l'heure tombe.
 La nuit s'écoule..... Il va venir et de la tombe
 Monte un souffle d'amour dont mon âme frémit.
 Noce funèbre ! Hymen tragique où l'on gémit !
 Triste fatalité d'où surgit l'épouvante,
 Où de ma passion la flemme décevante
 Palpite !... Il va venir...

Dormez, enfants, dormez

Serrant dans vos berceaux vos petits poings fermés ;
 Vierges, qu'un songe bleu caresse vos paupières,
 Rêvez des colliers d'or, des bijoux et des pierres
 Précieuses d'Ophir, de Tyr ou de Sidon.
 Et vous, hommes, rêvez aux luttes sans pardon,
 Quand plongent les épieux au défaut des armures,
 Lorsque les chars d'airain comme des moissons mûres
 Écrasent les guerriers et fauchent les héros.
 Dormez, oui, confiants comme des passereaux,
 Rêvez d'amour, rêvez de gloire. Ici le crime
 Met son masque sanglant et de terreur se grime.
 Un adultère étrange ici veille, tapi
 Dans l'ombre aveugle et sourde. Ô terre, de l'épi
 Gonfle sa tige frêle, ouvre les fleurs, parsème
 Au sein de nos vallons ton coloré poème,
 Poursuis l'œuvre de vie. Ici veille la mort
 Et le suaire unit en un farouche accord
 Ma haine et mon amour qui triomphent ensemble.
 Ironique victoire ! Idylle morne où semble
 Des antiques forfaits s'épanouir l'horreur !
 Celui qu'eût ébloui mon insigne faveur,
 Celui pour qui j'eus tout donné, celui que j'aime
 Meurt par moi sous le coup d'un honteux stratagème.
 Mon chant d'amour n'est plus qu'un vain bruit de sanglots.
 Telle qu'un fol esquif à la merci des flots,
 Mon âme tourbillonne, errante en ce mystère,
 Sans abri, sans une étoile tutélaire.
 Qu'Iahvé me protège et loin de mon esprit
 Chasse le souffle impur dont mon cœur s'attendrit,
 Chasse le cauchemar qui tient ma pensée ivre.
 Fleur de métal pendue à tes chaînons de cuivre,
 Lampe hébraïque, en moi fais luire tes clartés
 Comme une aube tranquille au front des blonds étés.

SCÈNE II.

HÉRODIADE, DJEBALLA.

DJEBALLA

Ouvrant le velum du fond.

Maîtresse, voici l'heure. Au silence des dalles

Glisse un écho traînant de furtives sandales.

HÉRODIADE

C'est lui !

DJEBALLA

De l'ergastule, où la plèbe s'endort,
A jailli la lumière ainsi qu'un long fil d'or.

HÉRODIADE

C'est lui ! C'est la vengeance ! O mon âme, sois reine
Et songe à ton orgueil. Ta gloire souveraine,
Épouse d'Antipas, a puni le mépris
Qu'avait pour toi ce Jean dont ton cœur fut épris.
Triomphe, juste haine, et tressaille en mon être.
Djeballa, jusqu'ici que le bourreau pénètre,
Prêtre de mon honneur, justicier dont la main
M'assura le tribut de l'holocauste humain.

SCÈNE III.

HÉRODIADE, LE BOURREAU, DJEBALLA.

*Entre le bourreau, suivi d'esclaves nègres portant sur un cadre étroit le cadavre de Jean
couvert d'un voile.*

LE BOURREAU

Lorsque sur les coteaux sacrés de Galilée
La nuit profonde eut mis sa couronne étoilée,
Quand l'ombre eut sur nos monts jeté son manteau brun,
Que les bruits de la fête assoupis un par un
Pour endormir Hérode eurent fait le silence,
Secrètement je suis venu. Ma vigilance
A comblé tes désirs, ayant su tout prévoir.

HÉRODIADE

C'est lui ! Nulle pitié ne me doit émouvoir.
Oh ! Dis-moi sa terreur et quelle fut sa rage,
S'il m'a jusqu'au trépas bravé, si son courage
Habile aux beaux discours n'était qu'un voile vain,
Qu'une outre dont s'était échappé le vieux vin.

LE BOURREAU

L'homme veillait. Du fond des ténèbres obscures,
Comme un loup harcelé d'incessantes blessures,
Son hurlement sans trêve emplissait le palais,
Plus frénétique et plus insensé que jamais.
Contre toi, contre Hérode exaltant sa colère
Il évoquait le ciel et l'éclat du tonnerre ;
Il se disait la voix d'Israël ameuté.
Déchirant ses haillons, et le poil irrité,
De ses ongles cruels labourant sa chair nue,

Il se disait prophète, annonçait la venue
Des temps promis jadis, déraisonnait enfin
Rendu plus furieux par la soif et la faim.

HÉRODIADE

Oui, pauvre fou, toujours bercé de sa chimère,
Les yeux toujours fixés sur son rêve éphémère !

LE BOURREAU

Pour calmer sa furie, à travers les barreaux
Les gardes transformés en faciles héros
Le frappaient vainement du lourd bois de leur lance :
L'homme clamait toujours d'une même insolence.
Mais quand, sa fosse ouverte, on l'eut traîné vers moi,
Sa voix se fit plus douce et me dit sans émoi :
« Je te pardonne, oui, toi, dont le bras se lève
Armé pour obéir, et je baise ton glaive.
D'Azer à Galaad, de Dan à Bêr-Seba,
Vers les monts Gelboens où Saül succomba,
Je fus le précurseur marchant devant le Verbe.
Les temps sont accomplis. Frappe, mûre est la gerbe.
Celui qui doit paraître est né. Quand le jour luit,
Qu'importe au voyageur l'étoile qui s'enfuit.
Frappe. »

HÉRODIADE

Dieu d'Israël ! L'orgueil de ce courage
Plus fort que la mort même est encore un outrage.

LE BOURREAU

Comme dans les jardins tombe le fruit vermeil
Des rouges grenadiers brûlés par le soleil,
Sous l'éclair de mon glaive ainsi sa tête fière
En un bruit gémissant roula dans la poussière.
Alors don précieux, par mes soins diligents,
Salomé blonde, aux bras cerclés d'ors et d'argents,
T'en apporta l'hommage en l'éclat de la fête.

HÉRODIADE

Oui, ma justice enfin je l'eus pour satisfaite
Et le hideux trophée a réjoui mon cœur,
Car la vengeance ainsi qu'une ardente liqueur
Semble mettre un arôme aux sources de la vie
Et d'un tiède parfum tenir l'âme ravie.
Devant toute la cour, par un suprême affront,
On me vit dédaigneuse humilier son front,
Donnant libre carrière à ma joie insultante
Écraser du talon cette chair palpitante.

LE BOURREAU

Et l'on applaudissait, et l'on battait les mains.
Debout à tes côtés, les officiers romains,

Les chefs de nos tribus, les guerriers, les notables,
 Vieillards du Sanhédrin et juges respectables,
 Lévites, courtisans, courriers chamarrés d'ors,
 Jusqu'aux musiciens, aux joueurs de cinnors
 Et de nebels, jusqu'aux danseuses, fleurs légères,
 Tous t'acclamaient, oui, tous...

HÉRODIADE

Brusquement.

Va-t-en ! Retire-toi !

A part.

Ce souvenir m'opresse et je ne sais pourquoi
 Je souffre à l'écouter d'une douleur soudaine.
 C'est comme une tempête en moi qui se déchaîne
 Et me brise.

LE BOURREAU

Je fis selon ta volonté.

HÉRODIADE

Va, je te remercie et ta fidélité
 M'est chère, mais je veux être seule à cette heure.
 Retirez-vous.

SCÈNE IV.

HÉRODIADE

Destin sombre où mon âme pleure,
 Où mon orgueil et mon amour ont des combats
 Que rien n'apaise, où sans pitié je me débats !...

Découvrant du pied le visage de Jean.

Parle, ta voix clamait dans le désert immense,
 Effrayant les lions du bruit de ta démente,
 Sur les pics dénudés effrayant les vautours
 Qui semblent les guetteurs d'inaccessibles tours.
 Parle, ta voix bravait le fracas des orages.
 Ni les fauves midis où flottent les mirages,
 Ni les nuits d'Élohim emplis de longs frissons,
 Ni la grêle et le vent, tueurs de nos moissons,
 N'ont brisé ta furie et pu te faire taire.
 Rien ne put assouplir ta rage de sectaire.
 Auprès des puits où vont s'abreuver les troupeaux
 Ta voix toujours montait stridente et sans repos.
 C'était comme un buccin sonnait dans les batailles
 L'heure des fiers défis et des rudes entailles.
 Des plaines de Moab au pays philistin
 C'était comme l'écho d'un tonnerre lointain
 Qui bondissant toujours plus fort de roche en roche
 Au sein de nos tribus annonçait ton approche.
 Parle, prophète, parle, appelle à ton secours

Ce grand souffle d'airain qui gonflait tes discours,
 Ces malédictions dont ta bouche était pleine.
 Quoi ! te voilà muet, sans force, sans haleine,
 Épave qui bientôt rejoindra le charnier.
 Tu te sais, et ce moi qui triomphe en dernier !
 Immobile, toi qui levant tes bras tragiques
 Allais semant au vent des paroles magiques !
 Immobile, celui dont les talons jumeaux
 Auraient suivi le trot cadencé des chameaux !
 Allons, prends ton bâton, prends ta gourde remplie
 D'eau claire, et prophétise au gré de ta folie.
 Répands ta bave, allons, expectore ton fiel,
 Toi qui te nourrissais de la douceur du miel,
 Du suc des verts palmiers, des tendres sauterelles.
 Aujourd'hui tout cela ce sont souvenirs frêles,
 Plus vains qu'une ombre, plus fugaces qu'un baiser
 Pris sur la joue en fleur qui le veut refuser.
 Le poids de ma vengeance a su mater ta fièvre :
 Immobiles tes pieds ! Immobile ta lèvre !...

Sur les bords du Jourdain l'on ne te verra plus
 Du peuple d'Iahvé haranguer les élus,
 Répandre sur les fronts courbés dans ton sillage
 L'eau que tu recueillais au fond d'un coquillage.
 On ne te verra plus en mots incohérents
 Aux portes des palais prêcher contre les grands,
 Prononcer le hérem* contre les dieux de Rome
 Et d'Athènes, flétrir les jeux de l'hippodrome,
 Poursuivre de tes cris et les saducéens
 Contempteurs de Moïse et les pharisiens.
 Plus de ces longs discours où ta colère éclate
 Contre les publicains en leur toge écarlate,
 Où ta voix les compare à d'ignobles corbeaux
 Dont le vol tournoyant plane sur les tombeaux.
 Mort tout cela, noyé dans l'ombre qui t'entraîne !
 Contre Hérode tétrarque et contre moi, ta reine,
 Insensé, ton orgueil a voulu s'élever.
 Sans cesse ton audace a pensé me braver.
 C'est vrai, j'ai de Philippe abandonné le trône
 Pour épouser son frère et d'une autre couronne
 Ceindre mon front. C'est vrai que je suis de leur sang
 Et leur nièce. Mais quoi ! Faut-il être puissant
 Pour marcher dans l'ornière où le faible chemine !
 Crois-tu que la raison des rois se détermine
 Et se mesure aux lois faites pour leurs sujets !
 Crois-tu que leurs désirs mêmes et leurs projets
 Se plient à l'état d'une règle vulgaire !
 Nos caprices altiers ne m'embarrassent guère
 De préjugés communs ou d'arguments subtils,
 Notre morale a des hauteurs que les yeux vils

* Malédiction.

Ne peuvent concevoir et ce qui nous importe
 Échappe à l'horizon des manants de ta sorte.
 Donc je clos aujourd'hui tes rêves imprudents :
 De mon sceptre de fer et je t'ai broyé les dents,
 Parmi les Refaïm* ton âme impondérable
 Erre, souffle alanguie de ton corps misérable.
 Dans la froide épouvante où dorment les aïeux
 Éteinte pour toujours la flamme de tes yeux !...

Tu n'avais pas prévu, toi qui te dis prophète,
 Que la main du bourreau signerait ta défaite
 Et que dans ce duel où tu meurs, pauvre sot,
 Une ruse de femme aurait le dernier mot.
 Écoute, cependant ma justice est trompée :
 Plus monstrueux et plus terrible que l'épée
 Et plus indigne j'eus voulu le châtiment.
 Oui, je rêvais pour toi quelque crucifiement
 Dans la blonde clarté du jour, une agonie
 Au milieu d'une foule ardente à l'ironie,
 Dans la lumière qui fait vivre et dans l'azur
 Cloué, les bras en croix, sur un gibet impur,
 Pour toi, les grands lions flairant d'une muflle énorme
 Les lambeaux pantelants de ton cadavre informe,
 Pour toi, les cercles lourds qui brisent les cerveaux,
 Et les couteaux rougis dilacérant tes joues
 Pour t'arracher la langue au fond de ton gosier,
 Et l'odeur de ta chair mise sur un brasier.
 Oui, j'aurais bu tes pleurs ainsi qu'une rosée
 Joyeuse ; la colère en mon sein déposée,
 Évocatrice des injures à punir,
 Eût avivé ma haine au fouet du souvenir.
 Mais ta mort fut trop douce et je te hais encore.
 Que n'ai-je vu jaillir ton sang de chaque pore !
 Pareils à l'aboïement plaintif d'un chien hurleur
 Oui tes cris d'angoisse, et joui ta douleur !...

SCÈNE V.

HÉRODIADE, *puis* DJEBALLA.

Je te hais, un frisson me caresse à fleur d'âme
 A te voir pâle...

Bruit à l'antichambre.

Eh bien ! quel est ce bruit ?

DJEBALLA

Madame,
 Madame, le seigneur Hérode, votre époux,
 De ses gardes suivi se rend auprès de vous.

* Ombres des morts errant sous terre.

HÉRODIADE

Hérode ici présent ! Quelle raison factice,
 Quel mobile invoquer expliquant mon caprice ?
 Le temps presse. Que faire ? Aide-moi, Djeballa,
 Quelle main sacrilège irait le chercher là ?
 A cacher sur mon lit la funèbre dépouille.
 Allons, vite, et prends soin que le sang ne te souille.

Hérodiade et Djeballa saisissent le cadre de toile sur lequel repose le cadavre et placent le tout sur le lit. Hérodiade quitte son péplum rouge et en recouvre le cadavre.

HÉRODIADE

Va, maintenant tu peux ouvrir. En ce pressant
 Péril un calme fort en mon âme descend.

SCÈNE VI.

HÉRODE, HÉRODIADE

Pendant l'entrée d'Hérode chant des guetteurs.
 Nuit savoureuse, ô nuit, ta lumière éclatante
 Chassant du haut des cieux les fantasques effrois
 Berce de ses rayons le pâtre sous la tente,
 Berce dans son palais Hérode, fils des rois.

HÉRODE

Donc tu ne dormais point : ainsi que ma farouche
 Tu fuyais le sommeil et délassais ta couche.
 Sans doute sous le choc tardif du repentir
 Tu gémissais ; dans l'ombre où tout va s'engloutir
 De ce qui fait la vie humaine ta pensée
 Évoquait le remords et sa terreur glacée.
 C'était comme un frisson d'angoisse qui semblait
 Tordre ta chair, serrer ta gorge, et t'étranglait
 Avec les doigts de fer d'une invisible étreinte.

HÉRODIADE

Non, mon cœur est un roc où se brise la crainte.
 Je ne suis pas de ceux qu'épouvantent les morts
 Et je ne connais pas, Hérode, le remords.

HÉRODE

Moi-même, tu le sais, je ne le connus guère,
 Hélas ! et je n'ai pas non plus l'âme vulgaire.
 J'ai tué sans faiblir mille et mille ennemis,
 Vu des ruisseaux de sang couler des troncs blêmis.
 J'ai fait crucifier des esclaves rebelles,
 Couper des poings, crever les yeux dont les prunelles
 Béantes s'effraient d'une indicible horreur.
 J'ai nourri les vautours de ma juste fureur,
 Et sans me soucier qu'on m'exècre ou me loue,

Par le fer, par le feu j'ai frappé, je l'avoue.
 Sans un regret, sans un remords j'ai châtié.
 Or écoute, un élan de soudaine pitié,
 Instinct dont je ne peux déchiffrer la nature,
 Souvenir du banquet meurtrier, me torture.
 Cette mort arrachée à mon triste serment
 Éveille en mon esprit un noir pressentiment,
 L'écho proche du glas où va sombrer ma race.
 Des spectrales terreurs me suivent à la trace,
 Escadron monstrueux dont le sabot vermeil
 Va chevauchant sur moi jusque dans mon sommeil.

HÉRODIADE

C'est le vin d'Ionie aux outres parfumées
 Qui trouble ton cerveau d'illusoires fumées.

HÉRODE

Tu railles, cependant, oh ! je le sens bien là,
 L'homme que ma parole à ta haine immola
 Me poursuit d'une peur qui n'est point mensongère.
 O Salomé, pourquoi de ta grâce légère
 As-tu charmé mes yeux ! Pourquoi, pourquoi faut-il
 Que tes deux pieds d'ivoire et leur rythme subtil
 Aient grisé ma raison vacillante ! Tes hanches
 Étaient comme une fleur éclosée dans les branches,
 Comme un foyer d'amour dont l'âpre volupté
 Égara malgré moi toute ma volonté.
 Démence de la chair ! Quel philtre de Phrygie
 En toi réside qui surprie mon énergie ?

HÉRODIADE

Pourquoi te lamenter ? Un juste châtiment
 A frappé ce hibou dont le hululement
 Nous harcelait sans fin d'injures sans pareilles
 Et jusqu'en nos palais insultait nos oreilles.
 O misère, de ta faiblesse je rougis.
 Allons, chasse la crainte et l'angoisse où tu gis,
 Va plutôt reposer en paix : voici l'aurore.

HÉRODE

Dormir... je le voudrais. Écoute, écoute encore.
 Des songes effrayants m'assaillent. Je revois,
 Plus forts que le trépas, cette bouche sans voix
 Cependant toujours prête à vomir la menace,
 Ce regard toujours clair d'une lueur tenace.
 C'est une vision qui m'obsède, qu'en vain
 Je repousse. Elle vit en moi comme un levain
 D'éternelle souffrance et de lente morsure.
 Et dès que je m'endors, la hideuse blessure,
 Tel un rouge halo de flammes qui grandit,
 Dans la nuit de mes yeux met son spectre maudit.
 Toujours je la revois plus large et plus horrible ;

Le sang à flots pressés comme à travers un crible
Tombe, tombe...

HÉRODIADE

Tais-toi, garde pour toi ces pleurs
D'enfant et le récit de ces mièvres douleurs.

HÉRODE

Or, que ta couche au moins me soit hospitalière.
Peut-être en un baiser ta lèvre familière
Fera s'évanouir ces chimères. Je veux
Dans l'intime douceur des chuchotants aveux
Trouver l'oubli, braver le remords implacable
Qui, lorsque je suis seul, me déchire et m'accable.

HÉRODIADE

A part.
Que dit-il ? Et comment éviter ce danger ?

A voix haute.
Hérode, épargne-moi. C'est l'heure où le berger
Interroge le ciel et chasse loin des tentes
Le paisible troupeau des génisses pesantes,
L'heure où l'on voit surgir vers les plaintes d'Assur
La lumière qui tremble en effleurant l'azur.

HÉRODE

Qu'importe !

HÉRODIADE

Est-ce l'amant ou bien est-ce le maître
Qui parle en toi ? Réponds. Devrai-je me soumettre
Ainsi qu'une timide esclave à ce désir ?

HÉRODE

Ton refus m'inquiète et je n'en peux saisir
La cause.

HÉRODIADE

Sois clément, Hérode. La fatigue
M'anéantit.

HÉRODE

Mon cœur soupçonne quelque intrigue.
Debout je t'ai surprise en de riants atours
Qui semblent les appâts de secrètes amours.
Ta voix à mon oreille étrangement résonne
D'un timbre soucieux, et si je déraisonne,
Je sens bien néanmoins que ton air emprunté
D'apparentes couleurs farde la vérité.

HÉRODIADE

Allons, n'hésite pas à m'accuser, diffame
Et mon honneur de reine, et ma pudeur de femme.

HÉRODE

Hélas ! un sort cruel poursuit notre maison.
Nous sommes d'une race où le moindre soupçon
Devient tragique et tue, où d'une humeur jalouse
Nous ne répugnons pas au meurtre d'une épouse.
Autrefois, souviens t'en, mon père fit périr
Marianne sans qu'il ait rien pu découvrir,
Sans nulle autre raison que la sombre tristesse
D'un amour douloureux à force de tendresse.

HÉRODIADE

Nos âmes, je le sais, sont d'un vibrant métal
Et toute passion y met un sceau fatal,
Mais nous ignorons l'art du mensonge. Moi-même
Je te renseignerai, je te dirai qui j'aime,
Et pourquoi je veillais, Hérode, et qui j'attends,
Pour qui ces somptueux habits et ces troublants
Parfums de cinnamome et de nard. Viens, approche,
J'affronterai sans peur l'insulte et le reproche.

HÉRODE

Prends garde au châtiment. Si ta langue a dit vrai,
Plus prompt que le destin, femme, je punirai.

HÉRODIADE

Crois-en la vérité nue ainsi qu'une aubaine
Fugitive, crois-moi, sous ces poutres d'ébène
Flotte une odeur d'amant.

HÉRODE

Par mon nom, par celui
Des aïeux, la colère en moi s'enflamme et luit.
Achève, ô misérable épouse, achève. Lâche
Celui qui s'est glissé dans l'ombre, qui se cache !

HÉRODIADE

Et lâche aussi celui qui souffrit mille morts,
Qui pareil au coursier impatient du mors
Sut vaincre la douleur et braver ta puissance.
Ah ! tu le veux connaître, eh bien ! soit, ta présence
Réjouira ses os. Le colosse abattu
Reste terrible. Vois, vois, Le reconnais-tu ?
Hérodiade découvre le cadavre.

HÉRODE

Jean ! Jean ! Jean ! Toujours lui ! Toujours qui me regarde !
Oh ! l'apparition fantastique et hagarde
Qui toujours me poursuit ! les yeux silencieux
Comme des javelots qui plongent dans mes yeux !

HÉRODIADE

Fuis donc, va-t'en, je veille ici, c'est chose sainte,
Près de l'amant sanglant qui dort en cette enceinte.

HÉRODE

Alors toujours ainsi je devrai les revoir
Ces yeux où le défi s'allume, sans pouvoir
Rompre l'enchantement mystique de leur œuvre,
Qui me tenailleront comme une double pieuvre.
Éteignez-les, oh ! oh ! versez du plomb, brûlez
Ces prunelles, de leur orbite arrachez-les,
Holà ! gardes, holà ! Dans ces trous faites d'ombre
Et que cette lueur soudain pâlisse et sombre.
Entrent les gardes.

HÉRODIADE

Arrière, hors d'ici, gardes, n'approchez pas.
Je vous défends, je vous défends de faire un pas.
Sortez, sortez.
Tous sortent.

SCÈNE VII.

HÉRODIADE

L'aveu s'envole de mes lèvres.
Cet amour dont je meurs, enfin sans terreurs mièvres
Aux quatre vents du ciel je le veux proclamer.
Vainement j'ai souffert et cru le désarmer.
Il me terrasse, à la chaleur de son haleine
Je sens d'un trait de feu se dissiper ma haine.
Sous le frisson qui tient mes pensers haletants
Comme un flocon de neige au souffle du printemps
Fond ma colère. Oui, mon âme est asservie,
Un sentiment nouveau l'opprime et la convie,
Une flamme l'éclaire et cette vision
L'éblouit que mon ire est une illusion.
En elle c'est un bruit triomphant de fanfare
Où pleure ma défaite et dont l'hymne m'effare,
Devant quoi tout s'effondre et pareil l'écho
Qui fit crouler jadis les murs de Jéricho.
J'accepte ce destin, Jean, d'être ton esclave.
Soit, je bénis l'amour dont la brûlante lave
En moi bouillonne. Jean, combien doux est ton nom,
Plus qu'un duo de lyre et de gai tympanon,
Oui, plus doux qu'une main d'enfant, sous la ramure
Plus doux qu'un vol tremblé de brise qui murmure.
O Jean, ton nom m'emplit d'une telle clarté,
D'un tel rayonnement que mon cœur indompté
Pour la première fois chérit la loi d'un maître.
J'obéis, je suis tienne et je te veux promettre

Un éternel amour. Prends-moi, c'est le destin,
 Je t'appartiens, je suis ta proie et ton butin.
 Non, ce n'est plus la reine auguste et vénérée
 Qui marche dans sa gloire et d'un peuple entourée,
 Couverte de bijoux et de vivants trésors,
 Dans le ruissellements des pourpres et des ors.
 C'est l'amoureuse, Jean, la femme qui supplie,
 Qui ne connaît plus rien, plus rien que sa folie,
 Et prête à tout risquer pour défendre l'amant.
 Vois-tu, je te suivrai partout aveuglément,
 Chien fidèle, attentive à tes moindres caprices,
 Protégeant ton sommeil, baisant les cicatrices
 Que te firent aux pieds les ronces du chemin.
 Je suis tienne, je suis à toi sans lendemain.
 Qu'importe la richesse et que vaut ma couronne
 Auprès de la splendeur d'amour qui t'entourne !
 Oh ! te suivre, mes pas dans tes mêmes sentiers,
 Entre tes bras dormir sous les cèdres altiers,
 Partager les plus grands bonheurs et les maux pires !
 Vivre enfin pour toujours dans l'air où tu respirez !
 Oh ! rêves fortunés, baiser tes bruns cheveux !
 Dans le calme des nuits murmurer mes aveux,
 Comme des clous d'argent piquant de blanches toiles,
 Avec au fond des cieux le flambeau des étoiles !
 O Jean, baiser ton front qu'un génie inconnu
 Toucha du doigt ! O Jean, broyer sur ton sein nu
 Mes seins gonflés d'amour et confondre notre âme
 En un spasme, en un cri rauque de cerf qui brame !
 Et toujours, et toujours, sans trêves et sans freins,
 Nous chérir, nous aimer l'un par l'autre ! Mes reins
 Frémissent aux désirs soudains qui les assaillent.
 Comme des étalons je les sens qui tressaillent.
 River mes lèvres à tes lèvres ! Oh, douceur !
 Et mourir, oui, mourir d'un baiser ravisseur !

Hérodiade embrasse Jean et se relève aussitôt.

Oh ! qu'est cela ? Du sang ! Du sang ! ces lèvres froides !
 Ces membres allongés comme des leviers roides !
 Oh ! malédiction ! Dieu sur moi s'est rué !
 Dieu terrible, je l'ai tué ! tué ! tué !

Hérodiade s'évanouit. – Djeballa entre pour lui porter secours.

– À la cantonade chant des guetteurs.

La toile tombe.. – Chant des guetteurs.

Nuit savoureuse, ô nuit, ta lumière éclatante
 Chassant du haut des cieux les fantasques effrois
 Berce de ses rayons le pâtre sous la tente,
 Berce dans son palais Hérode. Fils des rois.

TRISTAN KLINGSOR, « Hérodiade » dans la section « Trebizonde » de *Filles-Fleurs*, Paris, édition du « Mercure de France », 1895, p. 27-28.

Hérodiade

Hérodiade fleur de chair au calice
De sa robe brodée de légers oiseaux,
De sa robe merveilleuse qui se plisse,
Hérodiade a cueilli sur le calice
D'une rose reposée au bord des eaux.

Au creux d'un vase chimérique de songe
Où l'eau dort ivre de charme et l'oubli
Elle a trempé la rose fleur de mensonge,
La rose coupée qui se meurt comme en songe
De ne plus boire aux lèvres du soir joli

Vient rêver Hérodiade à la croisée.
Son visage de princesse est une fleur
Sur les sépales du corsage posée.
Et les oiseaux de sa robe à la croisée
L'ont enjôlée de leurs baisers cajoleurs.

Cependant qu'au vase tors et clair trempée
La rose aux douces odeurs de Visapour,
L'autre rose a l'air d'une tête coupée
Dont la tragique bouche s'entr'ouvre pour
Un baiser féérique de mort et d'amour.

∞

JEAN LORRAIN, « Réclamation posthume » dans la section « Contes d'un buveur d'éther » de *Sensations et souvenirs*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1895, p. 121-129.

Réclamation posthume

Pour Oscar Wilde.

Pendue auprès du lit, la tête aux lèvres peintes,
Calme et blême, égouttait ses lourds caillots de sang
Au-dessus d'un bassin de cuivre éblouissant
Et gorgé jusqu'aux bords de lys et de jacinthes.

Ces longs yeux vert de mer aux prunelles éteintes,
Ces cheveux d'un blond roux, nimbe d'or flavescent,
Tout jusqu'aux rudes jets de pourpre éclaboussant
Ce cou martyrisé, gonflé de sourdes plaintes,

Lui qui les avait peints, grisé d'un fauve espoir,

Quand il eut fait sécher le tout au feu de l'âtre,
Il baisa longuement cette bouche rosâtre,

Pendit la tête au mur et, s'habillant de noir,
Lui fil de sa douleur d'homme un morne encensoir,
Artiste épris vivant d'un moulage de plâtre.

« Et qu'est-ce que cette tête que vous avez-là, un moulage ou une cire peinte ? Très réussi comme horreur et d'une jolie perversion de goût, ce chef décollée au-dessus de ce cuivre rempli de muguets et de jacinthes ! On dirait un primitif... quelque sainte Cécile... est-ce ancien seulement ? » Et de Romer, se haussant sur la pointe du pied, approchait ses yeux myopes de la tapisserie et détaillait en curieux prodigieusement intéressé, le plâtre colorié pendu au mur de mon cabinet de travail.

Et quand je lui eus avoué que le primitif, qu'il admirait si sincèrement, était un simple surmoulage du Louvre décapité pour la circonstance, une fantaisie qui m'était venue de posséder, sanglante et martyrisée, la fameuse *Femme inconnue* de Donatello, que la décollation de ce buste était de mon invention et que c'était moi qui en avais donné l'ordre et la commande au mouleur avec aggravation de grumelots de sang; quand enfin je lui eus appris, un peu confus, tel un enfant pris en faute, que le barbare coloriage de ce plâtre, le vert glau que des aveugles prunelles, le rose fané des lèvres, les touches d'or des cheveux jusqu'à la pourpre humide des caillots étaient mon œuvre de peintre ou plutôt l'emploi maladroit d'une journée de paresse passée à m'essayer à de vains tâtonnements : « Pas si maladroit que cela, mâchonnait de Romer, cette fois si rapproché du moulage de plâtre que «a joue en frôlait presque les caillots sanguinolents; pas si maladroit que cela... au contraire. L'exécution en est naïve, mais d'une rare vérité de sentiments... de sensation, je veux dire, ou plutôt d'intuition, car vous n'avez jamais vu de tête de femme guillotinée, que je sache ». Et comme je balbutiais, un peu gêné : « Évidemment non ! » de Romer se tournait vers moi, tout à coup très grave et, me plongeant ses yeux clairs dans les yeux : « Ah çà, vous avez donc toutes les perversités et toutes les audaces? voilà que vous mutilez les chefs-d'œuvre maintenant ! »

Et comme je demeurais coi, stupéfait de cette attaque : « Vous avez tout bonnement commis envers Donatello un crime de lèse-pensée et une profanation. C'est son rêve que vous avez décapité en faisant de son buste une tête de martyr ; la *Femme inconnue*, dont vous avez là le chef décollé et sanglant, a vécu, sinon dans la réalité, du moins dans le cerveau de l'artiste, et d'une vie bien supérieure à notre misérable existence humaine, puisque évoquée jadis par des yeux visionnaires depuis longtemps éteints, elle a traversé les révolutions et les siècles et que, dans l'ennui de nos mornes musées, sa forme nous obsède encore, nous autres modernes dénués du don de vision et de foi, et de son sourire de mystère et de son impérissable beauté.

– Alors, vous croyez ? murmurai-je, émotionné malgré moi par le ton gravé et précieux de Romer.

– Moi, je ne crois rien, sinon que vous êtes un bourreau. Quelle satanique idée vous a-t-il donc pris de mutiler ce buste ? C'est une fantaisie tout à fait diabolique et vous ne paraissez pas du tout vous en douter. Cela ne vous a jamais empêché de dormir, n'est-ce pas ? Ah! vous êtes un grand criminel et un criminel inconscient, l'espèce la plus dangereuse, et vous avez dormi depuis dans cette pièce, sinon dormi, travaillé tard le soir, veillé seul dans la nuit, et vous n'avez jamais eu de cauchemars, pas même d'inquiétudes ? Eh bien ! vous êtes heureusement organisé, je ne m'en serais pas tiré, moi, à si bon compte. » Et comme intrigué de tout ce mystère, j'insistais pour obtenir de plus amples explications: « Je n'ai rien à vous dire de plus, concluait de Romer, que mutiler un chef-d'œuvre est un véritable meurtre et que c'est là un jeu quelquefois dangereux. » Et, sans me vouloir renseigner davantage, de Romer me serrait la main et prenait congé.

Ce de Romer, un fou, un déséquilibré à l'imagination ardente, au bon sens depuis longtemps sombré dans les pratiques de l'occultisme; un de ces innombrables obsédés d'au-delà qui flottent abîmés dans la lecture d'Eliphas Lévy, entre le mysticisme terrorisé de Huysmans et les fumisteries du salon des Rose-Croix. J'étais bien bon d'accorder attention aux billevesées qui lui avaient passé par la tête à propos du moulage entrevu chez moi ; à ce compte les ateliers de sculpteurs seraient peuplés de visionnaires et l'École des beaux-arts une succursale de chez Charcot, tandis que tous les sculpteurs de ma connaissance se trouvaient être au contraire de joyeux vivants râblés et barbus aux idées et aux teints clairs, plus préoccupés de sensations que de songes. Histoire à dormir debout, que ces rêvasseries de Romer et qui ne m'empêcheraient pas, moi, de dormir.

Comment, à quelques jours de là, étant à travailler le soir dans la solitude et le silence de mon cabinet de travail, au coin du feu, les domestiques couchés et moi seul encore debout dans le recueillement de la maison, m'arrêtai-je tout à coup d'écrire et relevai-je instinctivement la tête avec l'angoissante sensation que je n'étais plus seul dans la vaste pièce assourdie de tentures et que quelqu'un, que je ne voyais pas, était là. Et cependant personne : autour de moi, le long des murs, les vagues personnages d'une vieille tapisserie vivant leur vie de laines et de soies effacées, la retombée des lourdes draperies des fenêtres hermétiquement closes, et çà et là, dans l'ombre, à la lueur intermittente du foyer, l'or d'un cadre ou l'étincellement d'un bibelot s'éveillant brusquement à l'angle d'un bahut; il n'y avait personne, personne de visible et pourtant, dans le silence de cette maison morte et de ce quartier perdu, de cette banlieue ouatée de neige, ma plume ne grinçait plus sur le papier, ma respiration montait plus courte et plus sifflante, il y avait quelqu'un là, sinon dans cet appartement, alors derrière cette porte, et cette porte allait s'ouvrir sous la poussée d'un être ou d'une forme inconnue, une forme dont les horribles pas ne faisaient aucun bruit, mais dont je sentais épouvantablement s'affirmer la présence .

Tout valait mieux que cette angoisse, je préférais tout à ce cloute et déjà j'esquissais le mouvement de me lever pour aller à cette porte, quand je retombai sur ma chaise, anéanti. Au ras d'une portière de soie vert turc, brodée d'argent, masquant une porte condamnée, je venais d'apercevoir, se détachant en clair sur le bleu du tapis, un pied nu : et ce pied vivait, brillante aux orteils par la nacre des ongles un peu rose au talon et d'un grain de peau si uni et si pâle qu'on eût dit un précieux objet d'art, un albâtre ou un jade posé sur le tapis.

Oh! la cambrure de ce pied! la transparence de ses chairs! La soie verte delà portière le coupait juste au-dessus de la cheville, cheville si délicate qu'elle ne pouvait appartenir qu'à une femme. Je me levai, précipité malgré moi vers l'adorable apparition, le pied n'y était plus.

Avez-vous remarqué l'imperceptible parfum d'éther qui se dégage de la neige ? La neige a sur moi presque les mêmes effets que l'éther, elle me déséquilibre et me trouble; il y a des gens qu'elle rend même fous ; or il neigeait depuis trois jours ; j'attribuai ma vision à la neige.

D'ailleurs l'apparition ne se renouvelait pas, et, d'abord inquiet pendant quelques jours, je reprenais bientôt mes habitudes de veillées solitaires dans mon cabinet de travail. Mais, à quelques semaines de là, un soir où je m'étais attardé à corriger des notes très avant dans la nuit, je sursautai sur mon fauteuil, brusquement redressé par l'horrible certitude qu'encore une fois je n'étais plus seul, et que quelque chose d'inconnu vivait là, près de moi, entre ces tapisseries et ces murs ; mes yeux allaient instinctivement à la portière de soie vert turc. Deux pieds nus, cette fois, féminins et charmants s'y cambraient sur le tapis; ils y crispaient leurs doigts comme agités d'une impatience fébrile et, au-dessus de leurs chevilles, la soie verte de la portière ondulait dans toute sa hauteur, se renflant et se bossuant à la place d'un ventre et de seins, dessinant tout un corps de femme debout derrière la draperie.

Je me levai à la fois sous le charme et l'épouvante : une puissance plus forte que ma volonté m'entiaînait; les yeux dilatés de terreur et les mains en avant, je me précipitai vers ce corps deviné ; je le pressentais jeune, souple, élastique et froid; il n'était déjà plus là, mes mains impatientes se refermaient sur le vide en éraflant leurs ongles aux broderies de la soie.

Il n'y avait pas de neige pourtant cette nuit-là.

De guerre lasse, j'en arrivai à suspecter ma portière de soie vert pâle et ses arabesques orfévrees : je l'avais achetée à Tunis, dans un de ces bazars de là-bas, et tout était louche en elle, et sa provenance et ses broderies emblématiques en forme d'oiseaux et de fleurs, sa nuance même m'inquiétait. Je faisais enlever la portière ; l'agencement de mon cabinet en souffrait, mais je recouvrais mon calme et reprenais le cours de mes travaux nocturnes, comme si rien ne s'était passé.

Précaution inutile car, il y a quelques jours, m'étant assoupi le soir après dîner, les pieds sur les chenets, dans la douce chaleur de la haute pièce amie, je m'éveillais tout à coup transi et le cœur fade dans l'obscurité, près d'un feu éteint.

Toute la pièce était plongée dans une nuit profonde, et comme une chape de plomb pesait sur mes épaules, me rivant au fauteuil où je venais de m'éveiller, et cela juste vis-à-vis le plâtre coloré de la *Femme inconnue*, et je vis, ô terreur ! que la tête coupée brillait étrangement dans l'ombre. Les yeux fixes, elle baignait, nimbée d'or, dans un halo de clarté ; une auréole l'irradiait, et ses yeux, ses terribles yeux dont j'avais moi-même enduit d'outre-mer les prunelles aveugles, dardaient deux regards, qui étaient deux rayons, sur la porte condamnée, désormais veuve de la portière que j'avais fait enlever.

Et dans l'embrasement de cette porte, voilà qu'un corps de femme s'érigait, se dressait : un corps de femme toute nue, un corps bleuâtre et froid de femme décapitée, un cadavre de morte appuyé dans toute sa hauteur contre la porte elle-même, avec une plaie rouge entre les deux épaules et du sang en filets coulait du cou béant.

Et la tête de plâtre pendue à la muraille regardait le cadavre, et dans le cadre obscur de la porte maudite le corps décapité tressaillait longuement ; et sur le tapis sombre les deux pieds se tordaient, convulsés dans une angoisse atroce ; à ce moment la tête darda sur moi son regard d'outre-tombe et je roulai brisé sur le tapis.



JEAN LORRAIN, « Un Manuel Deutsch » dans la section « Bale » de *Sensations et souvenirs*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1895, p. 311-319.

Un Manuel Deutsch

Pour Karl Huysmans.

Au musée de Bâle, dans la salle même des portraits d'Holbein, un tableautin d'une couleur délicate et d'une préciosité infinie s'impose à l'attention par son éclat amorti de joyau patiné par le temps ; il est signé Manuel Deutsch, le Niklaus Manuel Deutsch du Jugement de Paris récemment admiré dans la même salle, et représente cette fois une scène du Nouveau Testament, une Salomé recevant sur un plat la tête décollée du prophète.

Salomé, la danseuse, la buveuse de sang et la fleur vénéneuse du festin du tétrarque, la Salomé du conte de Gustave Flaubert et des aquarelles de Gustave Moreau, Salomé ! Et c'est à vous que je songeais aussitôt, mon cher Huysmans, vous qui avez aimé jusqu'au péché les sveltes nudités cuirassées de pierreries de l'écrivain et du peintre ; et pour vous, qui dans d'inoubliables pages avez évoqué comme personne le dangereux fantôme de ces délicieuses mortes, ces mortes lointaines et si vivantes avec leur charme de grandes fleurs passives, poussées dans des siècles sacrilèges et jusqu'à nous épanouies par l'occulte pouvoir de la luxure et de la peur, pour vous aujourd'hui hanté jusqu'à la maladie par le masque tragique au sourire figé des princesses de rêve, je vais tenter de faire revivre ici la Salomé bâloise du vieux maître allemand.

Dans une étroite allée de jardin d'automne aux frondaisons rougeâtres exaspérées par le vert sobre des cyprès, Salomé, debout au seuil d'une poterne, tend avec une gravité naïve un large plat d'argent au bourreau.

Un vrai reître empanaché de la Renaissance allemande, ce bourreau en chausses mi-parties, chaperonné d'écarlate et écarquillé sur ses jambes héronnières dans une attitude de Méphisto. Il a une tête étroite et rousse de lansquenet suisse, la barbe en pointe, la moustache en bataille, et sa veste de velours prune bâille, mal agrafée, sur une chemise de fine toile de Frise. Il tient par les cheveux hérissés droits la tête sanglante du Précurseur. Le désarroi de son costume, l'effacement comique de sa physionomie aux sourcils relevés, l'agilité clownesque de ses longues cuisses bariolées emplissent le centre du tableau d'une gaieté terrifiée de pantomime.

Vers la gauche, une espèce de matamore enturbanné de rouge, demi-Turc, demi-traban dans de bouffantes grègues bleues, emporte hâtivement vers une tour une civière où s'ébauche un cadavre, le corps mutilé de saint Jean ; l'autre porteur est déjà engagé sous la voûte. L'exécution a été clandestine, sournoise et les meurtriers effarés de leur crime ont hâte d'en faire disparaître les moindres traces, évidemment.

Salomé seule affecte au milieu de cette scène de carnage une impassibilité souriante. Debout à la droite du bourreau, au seuil même (il est plus que probable) de la salle du festin, elle est vêtue en noble dame du Rhin ; gorgerin falbalassé et jupe ronde à larges rayures roses et vertes, mais sa robe est fendue sur les hanches et ses jambes nues, pantalonuées de gaze bouffante, trahissent la danseuse, la princesse sarrasine. Si le corsage à manches tailladées et le béguin à trois pièces ornementé de perles proclament l'électrice de Souabe et de Bavière, la belle-fille du duc Hérode, – telle devaient la comprendre les artistes du temps, – les chevilles nues, serrées d'anneaux sous la transparence des gazes, dénoncent la séductrice aux grâces provoquantes d'aimée, la princesse orientale qui danse devant les hommes pour obtenir la tête du Juste, la créature de luxe, de luxure et de perdition.

Derrière elle une femme déjà vieille, le visage enveloppé dans des blancheurs de linge, la coiffure quasi-monastique des matrones du temps, s'impose comme Hérodiade ; cette face de cire à la bouche serrée a dû conseiller le meurtre, l'ordonner, l'inspirer. C'est bien là le visage haineux et contracté d'une vieille reine hébraïque, le masque bilieux d'une âme ulcérée de rancune, mais à côté d'elle, une autre figure étonne et détonne : celle d'une jeune femme somptueuse, gracieuse et dans tout l'éclat d'une beauté hautaine ; et rien ne peut expliquer dans cette scène légendaire la présence de cette éblouissante suivante, devant laquelle s'éclipse et pâlit jusqu'à la jeunesse même de Salomé, à moins que Manuel Deutch n'ait voulu peindre en elle le symbole de la triomphante Luxure, la Luxure qui dissout les moelles et les volontés, la Luxure qui fait ramper à genoux et les rois et les hommes, et de là alors ce diadème ailé comme un casque, dont il l'a coiffée et qui la fait quasi divine sous le double envol de deux grandes ailes déployées, telle une Valkyrie du mal.

Et je restai longtemps songeur devant la naïve peinture, combien différente des architectures de rêve et de splendeur où Gustave Moreau fait surgir les nudités cuirassées de beryls et de sardoines de ses princesses impures, et cependant, en y réfléchissant, pas si éloignée que cela des charmes d'ifs et des cyprès, où il fait passer furtives certaines Salomés porteuses de têtes coupées sur un plat d'or, des Salomés plus grecques qu'israélites dans leurs robes étoilées de rosaces d'émail, aux gestes pieux de belles muses pleurant la mort d'Orphée. Comme un trouble d'incantation m'opprimait. Il y a de la sorcellerie dans cette légende d'une vierge enfant dansant nue devant un roi vieillard pour lui arracher la condamnation d'un prophète. C'est devant le mystère et l'offrande d'une symbolique fleur de lotus que la virilité exténuée d'Hérode se réveille et s'allume jusqu'au consentement du meurtre ; c'est dans un relent d'équivoques parfums, odeurs de fleurs, pâmée d'essences et de sexe que la princesse tueuse d'anachorètes surgit du fond de la tapisserie fabuleuse à la trame ourdie par le songe des siècles.

Cette odeur d'ancien péché, une série de quatre tableaux signés d'un vieux nom flamand, quatre consolants primitifs du coloris le plus ardent et tout brûlants d'une foi naïve allaient m'en délivrer.

Telle une pincée d'encens jetée sur des braises dissipe les larves attentives et rompt en s'évaporant le charme délétère des coupables méditations, ainsi ces quatre Geritt-Van-Saint-Jan soufflèrent tout à coup sur mon front un air plus vif, comme un vent aromatisé et frais de pays de montagnes. Le malaise accablant, la coupable langueur infiltrés dans mon moi par la nostalgie de siècles idolâtres se dissipèrent soudain ; l'enthousiasme contagieux d'un artiste de foi avait vaincu Salomé et son charme, et si j'ai dédié le suggestif et cauteleux Manuel Deutsch à l'auteur d'À rebours et même de Là-Bas, je veux tenter de rendre la ferveur des Geritt-Van-Saint-Jan en l'honneur du romancier converti d'En Route.

Le même fond d'or démasqué dresse entre leurs montants un fleurage héraldique d'orfèvrerie émaillée, et sur cet or encrassé par le temps les personnages se silhouettent, comme incrustés et peints des couleurs les plus vives elles plus tendres à la fois, dans des roses d'ibis et des bleus paon fanés, qu'exaspère encore un uniforme dallage vert d'un translucide vert pistache, courant dans le bas des quatre toiles.

Or, parmi ces tableaux, deux surtout énigmatiques et d'an attrait obscur forment une sorte de suite, où le même personnage somptueux et masqué par deux fois se retrouve.

C'est un chevalier casqué, grand, svelte, souple et fort sous les fines niellures d'une superbe armure noire. Visière baissée, il marche d'un pas délibéré et rapide, plein de solennité pourtant, car il porte à la main un merveilleux ciboire tout bossue de pierreries et de liquides émaux; comme une sombre ferveur l'anime, car ses longs pieds chaussés de fer pèsent à peine sur le dallage aux transparences d'eau, les énormes molettes de ses éperons d'or y jettent la leur brève de deux grandes étoiles, et dans l'ardeur de son allure à peine sent-il peser sur les plis de son manteau le pied maladroit de l'écuyer qui le suit.

Également en habit de guerre, les jambes revêtues d'acier, mais un bliaud de pourpre jeté sur son armure, celui-ci s'avance tête nue ; il montre une face moutonnière et naïve, un peu rustaude sous son hâle de robuste puceau guerrier, mais ses yeux sont ailleurs, fixés droit devant lui, vers le but inconnu d'hommage et de piété où l'entraîne son maître ; car il porte, lui aussi, entre ses mains jointes une précieuse offrande, le plateau d'or enjoaillé de gemmes sur lequel son maître tout à l'heure offrira le ciboire, et un tel élan de toi le soulève et l'emporte qu'il marche inconsciemment sur le long manteau bleu du chevalier masqué.

Parsifal encore ignorant au service de quelque Lohengrin de mystère, un Lohengrin à l'armure noire, tout de renoncement et de deuil, et se hâtant vers l'adoration de quelque Graal à travers les longs couloirs somptueux et glacés, dallages de porphyre et murailles peintes à fresques, d'un légendaire Montsalvat.

Dans l'autre tableau l'écuyer a disparu, le chevalier obscur a atteint le but de son pèlerinage.

La visière enfin relevée, il se tient à genoux devant un vieillard à barbe de patriarche, quelque haut potentat de l'Église à en juger par les moires et les satins glaceux de sa robe bordée dans le bas d'un pesant galon d'or. Dans une attitude d'extase adorant, le chevalier offre des deux mains, posé sur un plat d'or, un énorme ciboire étincelant d'émail...

Le vieillard chaperonné comme un cardinal, mais d'un chaperon d'acier étoile sur le front d'un gros trèfle de perles, est debout, la main appuyée sur une crosse ; et sa silhouette d'évêque militaire, devastateur du royaume du Mauvais, libérateur des âmes et champion intrépide des gloires de l'Agneau, se dresse, pleine d'une majesté pardonnante et hautaine, parmi les palmes d'or d'un dais de brocart vert.

Si son geste absout et bénit, la bouche aux coins crispés et l'ivoire pâli de la face émaciée disent assez hautement l'amour de la souffrance et le dédain de la vie puisés dans l'amertume et le néant des terrestres joies ; mais dans les yeux levés au ciel, des yeux presque d'aveugle, tant la prunelle en paraît pâle, quelle douloureuse attestation de l'inanité des choses

d'ici-bas ! Quelle implorante prière pour l'impuissance humaine ! Quelle infinie pitié pour l'être repentant agenouillé devant lui !

Et devant cette peinture imprégnée à la fois d'un hiératisme si austère et d'une mansuétude si touchante, devant ces roses, ces bleus paons et ces verts prazins aux transparences incendiées de vitrail, devant ces personnages animés d'une ardeur si passionnément contagieuse, je ne pouvais m'empêcher de songer que les plus beaux actes de foi ne sont peut-être pas ceux des apôtres et que l'émotion religieuse de l'artiste est certainement la première condition de la sublimité dans l'art.



MARIUS ANDRÉ, *Montserrat, roman féérique*, Paris, Nouvelle Librairie parisienne, 1896

[Extrait]

[p. 221-258]

VI

...esclave vile, orgueilleuse et stupide
BAUDELAIRE

Un pécheur tombe dans mes bras, et
Je ris, je ris. Et voudrais pleurer !
WAGNER (Parsifal, II)

Après de telles avances, il est resté
Insensible, il n'a eu que du dédain et
du mépris pour ma beauté et n'a fait
que lui insulter...
PLATON (Le Banquet)

Lucien erra pendant quelques heures en proie à la plus vive inquiétude.
– Pourquoi, se disait-il, mes paroles ont-elles amené sur son visage l'expression d'une douleur intense ? Et surtout pourquoi, après que Rachilda eût semblé par son effroi m'interdire de m'éloigner du monastère, Tiphereth m'ordonna-t-elle presque aussitôt de partir ? Il ne s'agit sûrement pas de quelque danger physique ; je n'ai à craindre ni précipices cachés, ni orages, ni attaques de malfaiteurs : elle m'en aurait averti, car elle sait bien qu'il est absolument inutile d'exercer ses muscles et son courage contre la matière, et que je n'ai ni l'envie ni le besoin d'aller comme un caporal bravache affronter des ennemis qui n'en voudraient qu'à mon existence ou à ma bourse. Ce sont là des luttes sans signification, des dépenses d'énergie physique sans importance, et qu'il est, dans tous les cas, préférable de fuir.

Lucien ne comprenait pas, et la pensée d'avoir attristé Riquilda le rendait soucieux.

Vers le milieu de la nuit il se trouva sur le plateau qu'il avait indiqué à la jeune fille comme but de sa promenade. La terre y était sèche et désolée et tout son aspect contrastait avec la luxuriante campagne qu'il venait de quitter. Sa végétation était très clairsemée et les rares touffes d'herbes et les buissons qui s'y élevaient étaient jaunâtres et rouillés comme les feuilles que fouette un vent d'automne... Les mois de mai, cependant, riait aux alentours, Lucien avait senti passer sur son front toutes les caresses printanières, mais ici il était enveloppé de souffles impurs comme dans le voisinage d'un étang pestilentiel.

... Or, sous la lueur de la lune et des astres, il n'apercevait à ses pieds que le Llobregat, qui, en murmurant doucement, se déroulait comme une blanche ceinture.

Et comme minuit venait de sonner à l'horloge de Monistrol, un nuage très bas, rasant presque la terre, s'étendit sur le plateau ; la lune et toutes les étoiles en furent voilées, et Lucien ne vit plus la silhouette de Montserrat denteler le ciel ; la brise mourut, une chaleur insupportable alourdit l'atmosphère de fièvre, et une odeur de rut entra par ses narines, pénétra dans sa gorge et lui troubla la tête et les reins. Il s'était assis et accoudé au milieu des touffes d'herbes jaunes, et, pour chasser ces senteurs, il alluma un cigare et il attendit qu'un souffle de délivrance, balayant le nuage, lui rendit la vue de la montagne sainte.

Aux exhalaisons de marécages ne tardèrent pas à succéder, plus redoutables, de voluptueux parfums d'orient ; une clarté qui n'avait ni la joie du soleil ni la pure douceur des astres brilla autour du jeune homme, pareille à la lueur des lampes qui éclairent les festins et les débauches, et une jeune femme parut. Elle était vêtue d'une robe rouge négligemment attachée sous les aisselles et laissant complètement nue une poitrine ferme et provocante, et les pointes des seins frémissaient de volupté comme des seins de vierge à l'approche de la caresse d'un amant ; cette robe fendue de chaque côté à la manière des filles spartiates dévoilait ses cuisses et ses jambes, et lorsqu'elle marchait, ses gestes, écartant les plis mouvants, découvraient des blancheurs et des ombres impudiques. Ses cheveux roux ruisselaient jusqu'à sa ceinture, mêlés au rouge du vêtement et à la blancheur de la peau ; quelques touffes voltigeaient sur les épaules et descendaient se perdant entre les seins, et seule la cruauté de son regard surpassait celle de sa chevelure ; ses lèvres s'entr'ouvraient prêtes à mordre ou à baver. Mais rien n'égalait la force provocatrice de ses larges hanches de femelle qui parfois se projetaient en avant, secouées par des spasmes et des désirs. Elle vint au-devant de Lucien et s'approcha tellement de lui qu'il sentit sur ses joues la chaleur de l'haleine féminine.

– Viens sur ma bouche ! s'écria-t-elle. Je suis l'insatiable amante, et je veux que tu subisses mon étreinte jusqu'à l'heure du matin où je serai forcée de reprendre ma course, car je suis la grande Hérodiade. Je n'ai pas d'âme, et j'ignore ce que les prêtres bavards et ennuyeux appellent l'Esprit et le Verbe ; je ne sais pas non plus les timidités et les délicatesses des femmes langoureuses qui ont des bras pour ne pas écraser les amants sur leurs seins ; mais je suis l'amoureuse inlassable et mon ardeur défie tous les anachorètes de toutes les Thébâides... Un seul me résista : c'était un prophète fou vêtu d'une peau de chameau et qui se nourrissait de sauterelles et de miel sauvage ; Hérode lui fit couper la tête et ma la présenta sur un plateau d'argent : et je ris de son imbécillité ! Il poursuivait de célestes chimères, et il ne voyait pas la splendeur de mon corps, qui fait la volupté des peuples et des rois. Car mes flancs sont ouverts à tous ; je ne sais pas choisir et n'en ai pas le droit, et dans la même nuit je passe de la couche du Tétrarque sur le dur lit de camp de ses soldats romains. Et pourtant, vois ! ma poitrine est toujours ferme et pure, mon ventre semble inviolé, car je suis une incarnation de l'immortelle Luxure. J'aurais été assez puissante pour faire oublier à Salomon la mystérieuse reine de Saba, car les choses aromatiques qu'elle répandit à ses pieds ne valent pas mon odeur de rut, l'éclair de mes yeux aurait rejeté dans la nuit ses diamants inconnus et le cri de mon délire aurait couvert ses harmonieux propos. Les dieux de l'Olympe eux-mêmes se seraient accouplés avec moi et auraient oublié leurs divines épouses, si le Galiléen dont Jean fut le héraut ne les avait tous tués... Il croyait être dieu lui-même... Non, il n'est plus de dieux, et le seul Paradis c'est moi qui le découvre en retroussant ma robe, et en conviant l'humanité à se perpétuer en moi...

Jeune homme, ne retourne plus vers cette montagne, ne la regarde même pas, car rien n'est fascinant comme la mensonge, et tu subirais de nouveau son attraction ! On te prive là-haut des seules jouissances de ce monde et l'on te fait espérer je ne sais quelles joies plus durables qui te seront offertes dans une existence meilleure. On te parle des anges qui t'accueilleront un jour dans leur troupe, on te parle du ciel et de la gloire éternelle du Seigneur que tu contempleras face à face... Ah ! contemple plutôt le corps de femme que voici ! Ton Seigneur est cloué sur une croix infâme entre un esclave et un larron ; l'humanité pour qui il souffrit la mort se détourne de lui, et si, comme des disciples l'ont prétendu, il était ressuscité, les peuples l'auraient tué de nouveau en le niant et en blasphémant son nom . Les anges ne sont pas, et les ailes dont tu crois entendre autour de toi le battement, ce sont des visions passagères que l'artifice des moines sait

créer dans ton imagination. Le ciel et l'autre vie qu'ils te prédisent n'existent pas non plus ; il n'est point d'autre paradis que celui que je t'offre... Profite de l'amour et de la joie qui passent ! Si tes prières de ce matin et le souvenir de l'encens du temple t'empêchent de m'entendre et de me suivre cette nuit, en fuyant à l'aurore je laisserai autour de toi l'atmosphère créée par le souffle qui monte de ma poitrine en feu et le rut qui s'exhale de tous les pores de mon corps. Partout où je m'arrête je suscite des larves et je les anime, et lorsque je suis loin et qu'on ne peut plus m'êtreindre, elles peuplent les nuits de cauchemars et de douleurs. Si tu ne me possèdes maintenant, tu me désireras la nuit prochaine, et tes dents claqueront et tes doigts seront crispés, tes reins s'enflammeront ; tu gémiras... et moi je rirai, car, à cette heure là, ma bouche sera collée à la bouche d'un empereur, ou peut-être roulerai-je dans quelque fossé au bord de la route, nue entre les bras d'un berger ivre et nu !

Je suis Hérodiade, je suis la grande impudique, et je n'ai pas de cœur ; mon corps a subi tous les stupres, aucun des raffinements de la volupté ne m'est inconnu, nulle courtisane ne m'égale en lubricité : je sais l'art de tous les baisers, je les donne et je les rois tour à tour ; je convie tous les hommes à connaître mes hanches, je ne sais pas choisir et n'en ai pas le droit, je m'offre à tous et nul me refuse... Et pourtant, regarde, Lucien, ces lèvres vermeilles comme une rose qui s'ouvre à l'aurore, regarde ces seins durs où il semble que jamais un homme ne posa son visage, ce ventre sans pli ni ride qui paraîtrait de marbre si la passion bouillonnante en moi n'en échauffait la peau, regarde ces cuisses impolluées...

Le corps tout frémissant d'Hérodiade avait rejeté son regard voile rouge, et elle apparut dans son impudique splendeur ; elle avait fait quelques pas en arrière pour que le jeune homme pût l'admirer toute ; ses jambes étaient immobiles, mais elle mouvait ses hanches très mollement en avançant son ventre, dans l'attitude de la femme qui s'offre à l'emprise du mâle ; la volupté attendue roulait des larmes dans ses yeux et mettait en eux tout l'éclat de la passion ; une salive épaisse blanchissait par instants ses lèvres, mais elle la ravalait aussitôt avec un sifflement aigu. Lucien comprenait maintenant la tristesse et l'effroi de Riquilda. La fée savait quelle redoutable sorcière l'attendait sur ce plateau ; elle aurait voulu lui épargner cette tentation de la sensualité où il risquait de sombrer, car ce n'était plus, comme le dimanche précédent, une simple illusion créée par la musique et d'ailleurs peu durable qu'il avait devant les yeux ; c'était la Luxure personnifiée qui se dressait en ce corps de femme, c'était Hérodiade qui lui offrait des voluptés savantes et folles ; c'était la lourdeur même d'une atmosphère surchargée de germes impurs qui l'accablait et conspirait à le faire succomber. Et comme il éprouvait une torture à regarder cette chair pâmée, il ferma les yeux, et revit Riquilda calme, séraphique et souriante dans sa robe virginale, au milieu de son jardin ; elle tenait dans sa droite une rose qui abritait dans son calice une croix lumineuse, et elle la tendait au jeune homme.

Il rouvrit les yeux, car Hérodiade s'était rapprochée de lui ; mais cette vision avait suffi pour le rendre calme et souriant comme la fée.

– Viens sur ma bouche, viens sur tout mon corps ! dit la femme en élevant ses bras et en montrant ses aisselles fauves.

Et Lucien lui répondit entre deux bouffées de cigare :

– Le tétrarque Hérode est mort, et tu ne peux pas même me faire couper le cou...

Va-t-en ! Ton halaine pue, tes hanches sont trop larges, et tu n'es qu'une bête !

Hérodiade, surprise de se voir dédaignée, recula, mais elle resta campée et roide devant lui, pensant que les effluves de son corps ne tarderaient pas à l'énerver et à affaiblir son courage.

Alors une autre femme parut. Ce n'était plus la grande impudique étalant sa gorge et son sexe nus ; elle portait une robe de couleur sombre, sévèrement attachée jusqu'au cou ; un voile lui couvrant la tête enveloppait toute la gerbe de ses cheveux dont quelques touffes s'échappaient parfois et venaient émerger sur son front ; sa face était pâle et exprimait d'anciennes douleurs subies, une âme souffrait dans son regard, mais des désirs charnels y éclataient aussi et dilataient ses narines ; elle vint se coucher aux pieds de Lucien, et elle lui parla d'une voix très caline et très douce.

– Viens dans mon cœur, et sur ma bouche aussi ! N’écoute pas Hérodiade : elle-même t’a dit qu’elle n’a pas d’âme, et elle ne sait parler qu’à la bestialité ; si tu la suivais, tu pourrais assouvir en elle les désirs de la plus ardente passion, mais aussitôt sorti de ses bras, tu te détournerais d’elle avec dégoût, car sa voix n’a pas d’harmonie, ses gestes manquent de grâce, et son regard ne sait pas caresser. Certes, il te faut un corps féminin dont tes yeux puissent admirer la pureté de lignes et les courbes élégantes ; il te faut de rouges lèvres pour brûler les tiennes, des seins à presser contre ta poitrine et des flancs où tu puisses engendrer dans le beau et immortaliser ta race. Mais il te faut aussi les caresses d’une âme ; tu as besoin d’une amie et d’une sœur autant que d’une amante, et je veux être tout cela pour toi. Je puis beaucoup aimer car j’ai beaucoup souffert. Dès mon adolescence je suis partie en quête de l’amour ; pour aller au-devant de lui, j’ai franchie les océans, j’ai visité les continents nouveaux, mais j’en suis revenue le cœur vide. Bien de fois j’ai cru le rencontrer, mais je n’ai pu aimer les jeunes hommes que mon regard et ma voix passionnaient ; ils n’avaient rien de l’idéal que je me formais ; je les ai laissés cueillir la fleur de mes lèvres, mais je suis restée vierge, car le trésor de mon corps ne doit appartenir qu’à celui qui me fera frémir toute. Je ne sais si c’est le démon ou si c’est un ange de Dieu qui me maîtrise, mais je sens que je ne suis pas libre, car si j’ai souffert beaucoup de maux j’en ai causé aussi. Un grand nombre de ceux que j’ai bannis de ma présence après avoir fait de vains efforts pour les aimer comme je suis aimée d’eux, ont dû mourir de désespoir ; d’autres pleurent dans leur exil en attendant l’heure de mon retour... Le souvenir de mon regard les tortures : que puis-je faire pour les apaiser si je ne me rappelle même pas leurs noms ? ...Mais je suis lasse aujourd’hui de trop d’aventures courues : je veux goûter le repos sur le cœur d’un amant ! Je suis sans volonté, je suis le jouet de la première force qui passe, qui s’empare de moi et m’utilise pour ses fins. Eh ! bien, sois cette force et je te servirai... Ah ! j’ai été longtemps l’esclave de Klingsor, et ils le savent, les chevaliers que j’ai détournés de l’adoration du Graal ! On me croit farouche et méchante... Hélas ! je ne suis qu’une enfant et je souffre du mal que j’ai causé. Aide-moi à en chasser le souvenir, car voici qu’il me hante... Srevir ! Je veux servir... Lucien, sauve-moi par ton baiser, sinon Klingsor me reprendra demain...

Elle éleva sur lui ses mains suppliantes et ses yeux voilés d’une si profonde douleur que Lucien fut plus inquiet par ces prières qu’il ne l’avait été par les chairs d’Hérodiade ; il lui prit la main doucement, mais il la repoussa presque aussitôt, car il venait de voir passer dans son regard l’éclair d’une cruelle joie. Ce regard se radoucit, et la voix reprit plus harmonieuse et plus attendrissante encore :

– Me veux-tu pour sœur, me veux-tu pour amante ? Je me suis cachée dans ma robe et dans le voile qui t’intendrait mes cheveux pour que tu ne puisses admirer de moi que mon âme que j’offre à ton admiration dans mes yeux où git tout le mystère, dans le sourire de mes lèvres et dans la musique de mes paroles ; j’aurais voulu m’immatérialiser davantage encore pour mieux répondre à l’insolente négation de cette femme. Elle n’a pas d’âme, mais un seul mot d’amour fera vibrer la mienne comme une harpe. Elle ne connaît pas le ciel et ne sait d’autre joie que celle de deux corps qui s’enlacent dans la minute brève, se disjoignent et s’oublient aussitôt ; et moi je te dirai l’immortalité de l’amour, je te guiderai vers le paradis, ou plutôt nous y élèverons ensemble envol... Ma robe est bien sévère, ce soir ; mais tu la dénoueras, et tu verras que nul corps de femme n’est parfait comme le mien... Pose tas mains sur cette poitrine qui tremble à ton approche, entends battre mon cœur, il sonne l’heure d’aimer... Servir, servir ! Sois mon maître ! J’ai assez imposé aux hommes un vouloir qui n’était pas même le mien ; j’ai soif d’une autre servitude, et surtout j’ai soif de repos... Je voulais naguère trouver ce repos dans la Mort... Ce n’est pas le squelette hideux dont parlent ceux qui la redoutent ; je l’ai aimée, car elle m’apparut comme une blanche souveraine compatissante, plus belle que toutes les femmes : « Madame, lui disais-je, je vous aime, emmenez-moi avec vous ! » Mais elle me quittait après avoir effleuré mon front d’une caresse... Elle ne voulait pas de moi. Enfin elle a cessé de venir me voir... Je garde sa nostalgie dans ma poitrine inquiète avec la nostalgie d’un je ne sais quoi qui m’assaille à l’heure vespérale où les hiboux se plaignent... Et je ne l’attends

plus, et puisqu'elle refuse mon amour, je voudrais t'aimer, toi, Lucien... Il fait nuit dans mon cœur comme au fond d'une tombe, et voici que ton regard est l'aurore qui va le réchauffer ; mon ciel est noir, mais tes yeux sont des étoiles qui peuvent l'illuminer... Plus je te contemple, et plus tu me rappelles le jeune homme qui m'a le plus tendrement aimée, et que j'aimais moi-même pendant quelques jours... Mais tu ne peux être lui, il est mort sûrement ; car sais-tu bien qu'on meurt de ne plus me voir ? Il était ardent et naïf, et son amour était si pur que je crus en lui quelque temps. Il composa à ma louange des poèmes lyriques qui furent goûtés par les esprits les plus délicats ; j'en ai gardé moi-même le meilleur des souvenirs, car la musique en fut très douce à bercer mes soucis ; et puis, elle me trompait sur mes propres sentiments... Pauvre enfant ! Je l'ai brisé comme tous les autres... comme les poupées dont nous nous amusons ensemble ! Qu'y puis-je ? Ce n'est pas moi qui l'ai voulu... c'est ce méchant Klingsor qui m'a commandé de le perdre... Moi, je ne suis pas méchante... Et puis, à quoi bon le plaindre, s'il est mort ? Il repose bienheureux dans le manteau de la belle dame qui ne m'a pas voulue...

Mais n'aie pas peur de moi, Lucien ; je ne veux plus faire de mal, je ne retournerai plus au château du sorcier ; je resterai toujours très soumise et douce auprès de toi ; je serai l'amante parfaite et la sœur aussi... Je te donnerai toutes les voluptés du corps et aussi les pures joies de l'âme... Tu liras les poèmes que la mort écrivit pour moi afin de parler et d'aimer comme lui, et moi je te dirai les chansons que je lui ai apprises...

Elle chercha les mains du jeune homme, mais elle ne put les saisir, et elle l'implora d'un regard humide, affectueux et fidèle.

– Je te connais, tu es Kundry, répondit Lucien ; si tes projets n'étaient pervers et tes paroles mensongères, ce n'est pas en ce lieu que tu viendras me chercher...

– Je hais le mal, et je t'aime ! dit-elle d'une voix extasiée et mourante ; le don que je te fais de mon corps sera le commencement de mon salut. Le repousseras-tu ?

– Si tu hais le mal, gravis le Montsalvat, tu y retrouveras Parsifal libre de tes embûches, tu dénoueras ses sandales, et tu rafraîchiras son front avec l'eau des fontaines. Ton corps est maudit, et l'âme qui s'offre avec luxure est souillée. Je ne veux pas toi, et même je préférerais l'animalité splendide d'Hérodiade à tes hypocrisies pleurnicheuses. Va-t-en !

Kundry n'obéit point : elle resta cachée auprès de Lucien, qui ne répondit plus rien à ses Gémissements prolongés. Il ne tarda pas à voir une troisième robe féminine se mouvoir au lointain et s'avancer vers lui accompagnée par le chant de flûtes langoureuses et invisibles. Mais lorsque la forme fut assez près de lui pour qu'il pût distinguer ses traits, il s'aperçut avec stupeur que c'était un jeune homme imberbe, vêtu de pourpre comme un satrape perse. Son front était orné de bandelettes et d'une épaisse couronne de violettes ; il détacha quelques fleurs qu'il jeta aux pieds de Lucien, et puis il parla :

– Viens dans mon âme, dans mes pensées et dans mon esprit ! N'écoute pas Hérodiade, c'est une bête dont le corps lui-même ne mérite pas l'admiration de ton regard ; n'écoute pas Kundry, c'est une femme sentimentale et méchante qui dépraverait ton âme en énervant tes sens. Mais viens avec moi au festin qu'Agathon donne ce soir pour célébrer le prix que sa première tragédie a remporté ; tu trouveras chez lui les hommes les plus éloquents et les plus séduisants de l'Attique, car Socrate et Pausanias sont des nôtres, Phèdre et Aristophane aussi. Moi, je suis le prince de la jeunesse et le plus désiré des éphèbes d'Athènes, car mon nom est Alcibiade. Ma beauté équivoque a fait mourir d'amour des hommes ; et des courtisanes célèbres en m'appelant leur sœur m'ont convié à partager leur couche. Mais je n'ai passé que des courts instants auprès de celles-ci, car les femmes n'ont pas le don de la subtilité, leurs corps manquent d'harmonie, leurs épaules sont trop étroites ; leurs hanches élargies et leurs seins lourds leur donnent des aspects de femelles, et leurs cerveaux d'oiselles ne surent jamais penser...

– Depuis longtemps je recherche un adolescent très blond, très pur et très doux qui, une nuit, hanta le jardin étoilé et fleuri de mon rêve. Il était lumineusement nu et harmonieux comme un éphèbe des temps héroïques ; une molle clarté de lune enveloppait sa chair d'une heureuse tendresse ; autour de lui, les roses s'entrouvrant plus grandes et plus roses lui dédiaient des

parfums plus suaves, et les lys surgissant en amour s'efforçaient vers sa bouche pour des fraternels baisers. Lui, dans sa sérénité, restait immobile et comme en l'attente d'une prochaine advenue. De blanches vierges –

c'était la théorie de mes Désirs – passèrent couronnées de myrte et élevant en leur droite des palmes qu'agitaient de tièdes soupirs. Elles psalmodiaient des choses obscures que les lys et les roses ne comprirent point, mais qui émurent l'adolescent, car des frissons furtifs parcoururent et animèrent en le rosissant le marbre de sa chair. Les vierges très pâles s'approchèrent de l'adolescent très pur, jetèrent à ses pieds leurs palmes frémissantes et le couronnèrent de leurs myrtes ; puis lentement, une à une, elles firent fleurir et palpiter des baisers sur ses lèvres, sur sa poitrine et sur les ondulations de sa chevelure d'or... Et la procession continuait sa marche en chantant des choses que l'adolescent ne pouvait entendre, mais que les lys et les roses comprirent. Jalouses et candides, les fleurs se dressèrent alors, protectrices, plus nombreuses et plus serrées, et s'étalèrent en un rempart de verdure, de blancheurs, de roseurs et de parfums qui voilèrent entièrement celui que les vierges avaient voulu leur ravir. Et les dernières de la théorie, qui arrivaient plus impérieuses que les autres, ne purent le voir... Le vent parmi les tiges des lys grandioses disait des musiques ironiques, et les vierges s'en allèrent errantes et lamentables.

Et je ne revis plus l'adolescent au corps glorieux que j'avais caressé dans le jardin étoilé et fleuri de mon rêve. Voici plusieurs siècles que je suis à la poursuite de cette apparition ; c'est un dieu bienveillant qui m'a conduit enfin vers toi, car tu ressembles étrangement à cet éphèbe que j'ai tant aimé... Il n'y a pas ici de lys ni de roses dont la jalousie puisse te cacher à ma contemplation... Me veux-tu près de toi ? Je t'offre mes bandelettes, et je vais partager avec toi les violettes de mon front.

Il détacha sa couronne et la tendit à Lucien, qui la repoussa avec un geste de dégoût.

– As-tu peur de l'amour et de la beauté ? poursuivit Alcibiade. Tu ne verras plus jamais un jeune homme aussi beau que moi ; je suis fastueux et magnifique comme un prince indien, et j'ai appris à la cour du satrape Tissapherne des raffinements d'amour qui étaient ignorés des Athéniens. Ne veux-tu pas les connaître à ton tour ? Tu ne me réponds pas, tu es sage et modéré peut-être comme Socrate ? Tu es bien jeune encore, pourtant ! Quand tu seras chauve et laid comme lui, tu pourras dédaigner les débauches élégantes auxquelles t'invitent mes joueuses de flûte, mais maintenant tu serais fou si tu ne cueillais pas les violettes et les jolis éphèbes...

La couronne gisait aux pieds de Lucien, et comme celui-ci ne se baissait pas pour la ramasser et continuait à garder le silence, Alcibiade changea de langage et l'attaqua d'une autre manière :

– Je vois, dit-il, que je ne puis séduire ton corps, car mon maître a déjà séduit ton esprit. Je connais aussi l'enseignement de Socrate et je sais y conformer ma pensée. Si je t'offrais mon corps à admirer et à effleurer de légères caresses, je n'avais pas le dessein de borner là ton idéal et le mien. Il est une beauté parfaite, impérissable...

– On l'appelle Tiphereth ! s'écria Lucien.

– ... Les beautés visibles n'en sont que des réminiscences, C'est celle-là qui doit être l'objet de notre amour ; mais pour nous exalter vers elle, il faut d'abord connaître et aimer ses manifestations terrestres ; il faut aimer le corps d'un amant, car il n'est rien de plus pur et de plus admirable sous les cieux que la chair rose d'un adolescent, et si on le choisit vertueux, on ne tarde pas à acquérir pour lui plaire les mêmes vertus qu'on voit briller en lui ; car que ne ferait-on pas pour mériter son estime et grandir dans son cœur ? De la beauté des corps on s'élève à l'admiration de celle des âmes, et enfin jusqu'à la contemplation des Idées et de la Beauté absolue. Et comme cette perfection est trop haute, nous ne pouvons parvenir jusqu'à elle d'un seul envol ; je t'ai offert ma caresse pour éveiller en toi la réminiscence avec le désir ; je comprends que tu l'as déjà, et que pouvant connaître des joies spirituelles tu dédaignes les autres. Malgré ta jeunesse, connaîtras-tu la Vénus céleste ? Eh ! bien, initie-moi à ses mystères ! Aime-moi pour que je puisse être parfait comme toi ; reprends les leçons de Socrate, je t'entendrai mieux, car je t'aime plus que je ne l'ai jamais aimé. Mon esprit est très délicat si mon âme est perverse ; je ne te livrerai que mon esprit pour que tu puisses le façonner selon ton harmonieux vouloir ; ordonne mes pensées et dirige-les vers tes propres finalités, car je n'en

veux plus d'autres que les tiennes. Ta tranquillité calme ma sensualité, mais la gravité de ton regard éveille en moi des désirs d'absolu que toi seul peux satisfaire. Alcibiade le futile est un myste, à cette heure, qui frappe à la porte du temple. O toi qui est épopée, ouvre-moi et guide-moi vers l'initiation. O Lucien, aime-moi pour engendrer en moi des discours éloquentes et de nobles pensées !

– Bel éphèbe, répondit Lucien, tu es un très élégant débauché ; tu connais l'art des phrases chantantes, tu sais mieux que personne donner une forme harmonieuse à l'expression d'un vice ou d'un sophisme ; la rhétorique t'a livré tous ses secrets, et tu es allé à l'école de Gorgias plus encore qu'à celle de Socrate. Tu es un être très dangereux, Alcibiade, et je comprends que mieux que Phrynée tu aies pu corrompre la jeunesse athénienne. Mais ta grâce dépravée est impuissante contre moi ; tu as beau chercher à me séduire en m'exposant la conception la plus haute de l'amour : j'ai lu Platon et je n'ai pas besoin de ton commentaire incomplet. Et d'ailleurs le début de ton discours a trahi trop crûment tes vrais désirs. Tu as trop bu, ce soir !... tu n'es qu'un pédéraste et tu me dégoûtes. Va-t-en !

Alcibiade, avec dépit, arracha les bandelettes de son front et les jeta violemment contre terre. Lucien se leva pour s'éloigner de lui ; Kundry, qui était restée silencieusement couchée, se redressa aussi, et alors les trois ennemis, voyant que la proie convoitée allait leur échapper pour toujours, voulurent tenter un effort suprême, et tous trois, en même temps, ils se rapprochèrent de Lucien.

Celui-ci recula, fatigué, énervé par leurs paroles, la vue et l'odeur de leurs chairs ; puis, se rappelant le geste de Raquilda, il éleva la main et traça devant eux un signe de croix. Hérodiade poussa un hurlement, Kundry gémit, Alcibiade ricana, et une voix les dominant par sa douceur prononça sur leur têtes :

– Hérodiade, le coq va chanter, c'est l'heure de reprendre la course à laquelle tu fus condamnée à l'instant où la tête tranchée du Précurseur souffla sur ton visage ! Kundry, retourne vers Klingsor, si tu n'as pas la force de gravir le Montsalvat ! Et toi, Alcibiade, qu'es-tu venu faire ici ? Tu n'es plus qu'une ombre du royaume de Pluton... Vos efforts contre cette âme furent inutiles, car saint Jean lui a donné sa foi avec sa prescience, ô Hérodiade, Parsifal sa candeur et sa force, ô Kundry, et Socrate sa sagesse sublimisée par Platon et par Diotime de Mantinée, ô Alcibiade ! Fantômes grimaçantes de l'enfer, retournez au néant qui vous a suscités ; larves, ferments de haine, disparaissez ! Voici l'aurore de l'amour !

Et l'aurore parut, car Riquilda était debout sur un tertre. Les trois ennemis, à son aspect, disparurent avec des gémissements, des cris et des ricanements, et la fée courut au-devant de Lucien.

– Mon ami, dit-elle, je vous retrouve enfin ! J'ai été inquiète toute la nuit et je n'ai pu attendre votre retour à Montserrat : me voici, et vous êtes sauvé !

– Vous saviez donc... ? demanda le jeune homme.

– Je savais que pour que votre victoire fût complète, une nouvelle épreuve devait vous être imposée, et lorsque vous me dîtes hier votre désir de passer la nuit ici, je fus affrayée, car ce devait être une nuit de sabbat, et ce plateau est celui des sorcières. J'aurais voulu vous épargner les heures de tourment que vous venez de supporter, mais c'était la volonté de Dieu, et j'ai dû vous ordonner moi-même de suivre votre premier dessein... Ah ! Lucien, il en est de l'enfer comme du royaume de Dieu : c'est vainement qu'on le cherche audehors, car il est établi dans les cœurs, et tous les attirails et la mise en scène des nuits de sabbat sont des signes ridicules et sans force pour celui qui a chassé Satan du sein... Vous avez, jadis, aimé Hérodiade et Kundry, et maintes fois les fallacieuses paroles d'Alcibiade hantèrent votre imagination. Vous animiez ces trois fantômes, qui n'auraient pas existé sans vous ; par la puissance de vos désirs et de votre amour vous donniez l'être à ce qui n'était que possible, des larves prenaient une forme humaine et vous les façonniez si bien qu'elles avaient fini par croire qu'elles avaient une personnalité. Aussi, lorsqu'elles ont vu que par votre abandon elles allaient être obligées de retourner dans leur néant, les créatures se sont dressées devant le créateur, et elles vous avaient tant habitué à obéir à leurs caprices, qui ne sont que la volonté de l'enfer, qu'elles ont osé parler en maîtresses

avec l'assurance de vous reconquérir... Soyez loué, Lucien, elles n'existent plus... Et, voyez Montserrat dans l'aurore !...

La montagne sainte resplendissait baignée d'azur et des premiers rayons du soleil.

– Allons à elle ! dit le jeune homme, il me tarde de quitter ce lieu pestilentiel...

Ils se mirent en marche ; mais, affaibli et accablé par l'atmosphère de cette nuit et par les visions qui avaient provoqué sa sensualité, Lucien ne se soutenait qu'avec peine ; l'esprit était fort, il avait vaincu, mais la chair avait été trop éternuée pour n'en pas garder encore quelque émoi...

– Qu'avez vous, Lucien ? demanda Riquilda.

– Oh ! ce n'est rien... un malaise que l'aurore chasse.

Mais elle avait compris : alors Tiphereth prit la main du jeune homme, plongea dans son regard un grand regard paisible et bleu, et aussitôt son corps brisé retrouva sa vigueur, ses yeux éteints brillèrent de joie comme lorsque, les matins précédents, après une nuit de repos et de sommeil, il allait revoir les fleurs et la fée.

– Maintenant hâtons-nous, dit celle-ci, car avant de saluer la Vierge, il faut que nous allions au jardin cueillir des roses pour elle !

Ils parvinrent bientôt au milieu des rosiers. Lucien fit pleuvoir les fleurs dans le tablier de Raquilda, et lorsque la moisson fut achevée, ils descendirent vers le monastère.

– Mon ami, dit la fée en chaminant, vous me voyez aujourd'hui pour la dernière fois. J'ai voulu veiller sur vous tant que je n'étais pas bien sûre d'avoir transformé votre cœur et votre esprit selon la volonté de Notre Dame et Dieu. Dès le soir de votre arrivée à Montserrat, la victoire était presque gagnée par les discours affectueux et graves de votre ami et par l'apparition miraculeuse de l'arbre de l'Espérance qui est l'arbre de la beauté, de l'amour et de la rédemption. Depuis, j'ai vu cette victoire s'affirmer davantage chaque jour ; vous avez compris mon enseignement, qui est celui du Saint-Esprit ; vous avez été plus fort que l'enfer et vous avez résisté à ses tentatives. Le monde passionnel est désormais impuissant contre vous, et je sais qu'il n'est plus rien qui puisse troubler votre calme, altérer votre beauté et vous détourner de la voie que je vous montre. Ma mission est accomplie : je dois aller secourir d'autres infortunes... Ah ! Lucien, ne soyez pas attristé par l'adieu que je vous dis, car je pourrais croire alors que mon œuvre est imparfaite en vous...

– Riquilda, répondit le jeune homme, vous pouvez me quitter : vous serez toujours présente à mon esprit ; j'entendrais toujours la musique de vos paroles, et quand je rencontrerai des femmes qui, riantes ou pleurantes, m'exciteront à rire et à pleurer comme elles, je fermerai les yeux pour ne voir que votre tranquillité souriante, et, fuyant la passion qui enlaidit, je resterai souriant et calme comme vous. O Tiphereth, vous êtes immortelle et je sais que je vous retrouverai toujours et partout ; votre influence bienfaisante plane audessus de tous les hommes, et malheur à ceux qui, n'étant pas en état de grâce, tendent entre elle et eux un voile qui les empêche de la ressentir !... Moi je ne veux plus vivre que par vous et pour vous... O Tiphereth, Riquilda me quittera demain, mais vous, vous resterez en moi !



JEAN LORRAIN, « Salomé et ses poètes » dans *Le Journal*, cinquième année, n° 1232, mardi 11 février 1896, p. 1-2.

Salomé et ses poètes

Or, Salomé offrit en un plat d'or la tête du Précurseur au jeune rhéteur hellène qui dédaigne l'amour.

Mais lui : « C'est votre tête, o Salomé, que je voudrais » Ainsi par jeu il parlait, et le lendemain un esclave lui apporta la tête blonde de l'Amoureuse. Or, le Sage ne se rappelait plus son vœu d'hier, il commanda de remporter la chose sanglante, et il continua de lire Platon.

(Tiré d'un antique Évangile de Nubie)

Fumeurs d'opium, par M. de Boissières

Cette chose sanglante, ce chef décollé de saint Jean-Baptiste que M. Oscar Wilde fait caresser et longuement baiser par la Salomé de sa pièce, a de tout temps obsédé, déformé et transfiguré à la façon d'une gemme magique le rêve et la pensée de tous les sensitifs et de tous les intellectuels.

Salomé. Il y a de la sorcellerie dans cette légende d'une vierge enfant, d'une puérile petite princesse dansant devant un vieux roi pour lui arracher la condamnation d'un prophète. C'est devant le mystère et l'offrande d'une symbolique fleur de lotus que la virilité extenué d'Hérode se réveille et s'allume jusqu'au consentement du meurtre ; c'est dans un relent d'équivoques parfums, odeurs de fleurs pâmées, d'essences et de sexes, que la princesse tueuse d'anachorètes surgit de la tapisserie fabuleuse ourdie par le songe des siècles.

Salomé la danseuse, la buveuse de sang et la fleur vénéneuse du festin du tétrarque, c'est à dire la créature de luxure et de perdition, dont les hanches et le ventre frissonnants corrompent jusqu'aux moelles, et les rois et les peuples ; Salomé ou la malade douze fois impure, Bestia, la Bête, comme l'invectivent dans les Écritures les Isaïe et les Ezéchiel, la danseuse qui fait râler de désir Hérode et les Barbares rien qu'en écartant ses clairs genoux frottés de fard, Salomé qui rit aux hommes pour montrer l'émail de ses dents froides et boit dans la coupe du festin le sang tiède des prophètes.

Une si captivante odeur d'ancien péché s'exhale de son corps moite qu'aucun artiste, qu'aucun penseur, depuis huit siècles, n'a échappé à son obsession : type adorable d'inconsciente dépravation et de perversité féroce, elle hanta l'imagination des primitifs Italiens comme celle des peintres de la Renaissance allemande : la Salomé tentante et corruptrice.

Les tableaux des Luini et des Vinci offrent des mystérieuses Hérodiades à l'énigmatique sourire aminci et sinueux, à la lourde paupière à peine soulevée sur une prunelle luisante ; nous retrouvons des Salomé porteuses de chefs décapités sous les clairs esclaffions et les corsages à manches tailladées des électrics de Manuel Deutsch et des Cranach.

Parfois, le peintre buveur de bière hésite et, le cerveau alourdi, baptise du nom de Judith la princesse orientale en béguin de brocart ornementé de perles : mais les chaînons ciselés, les colliers de vieil or bossués de saphirs et de gemmes verdâtres, la fierté du cou frêle et délicat, la blancheur des doigts surchargés d'anneaux de verre de Venise, tout dénonce dans la Judith allemande la belle fille du duc Hérode : et la façon dont cette étroite main diaphane agace les [...] Holopherne égorge, est royalement révélatrice : ce sont là jeux de princesse. Dans le triptyque de Quentin-Metzis la Salomé est plus charmante encore, armée d'un petit couteau d'or, elle fouille indolemment, sans y penser presque, dans le cou sanglant du précurseur : on dirait une princesse arabe essayant de leurrer son ennui autour d'une grenade : la Salomé flamande s'amuse avec la tête de saint Jean-Baptiste comme un enfant avec un fruit, et Michelet avec son intuition de voyant a noté l'inconscience hautaine de ce geste dans une phrase superbe : « Et Salomé joue avec cette tête comme habituée à des pareils présents. »

La chose sanglante, la tête coupée du Précurseur, elle emplit, cette tête, de son terrifiant symbole l'antiquité biblique et l'antiquité grecque, car la tête de Jokannés sur le plat d'or de la princesse juive, c'est la tête d'Orphée aux doigts irrités des Bacchantes : tête de prophète, tête de poète, cerveaux lourds de conceptions et de pensées, l'un est le Précurseur d'un Dieu, l'autre est un demi-dieu, un rapsode, un aède : tous deux ont le souffle de l'au delà... et l'aède meurt victime des Bacchantes, ces démoniaques du rut et de la vigne dont les danses et les cris épouvantaient la Grèce au moment des vendanges. Le prophète est la rançon donnée par un roi débauché au caprice d'une prostituée enfant : et, mythe instructeur, ces terribles femelles, mauvaises au penseur, mauvaises au poète, mauvaises au prophète, ces tueuses d'hommes quasi dieux, buveuses des cervelles et de sang, la Salomé des Bacchantes, la tradition nous les montre les bras tordus dans un spasme, les hanches roulantes, la gorge cabrée presque offerte, le sourire aux lèvres et dans les yeux, dansant : ce sont des danseuses, elles dansent.

Et cette danse de luxure devient de siècle en siècle l'obsession et le tourment des hommes ; les courtisanes dansent à Corinthe comme à Alexandrie, qu'elles s'appellent Mélissa, Chrysidion et Thaïs ; elles dansaient aussi les joueuses de flûte dont les pas cadencés faisaient fondre comme neige les millions de sesterces des fortunes romaines. C'est une ancienne danseuse et bateleuse qui gouverne le Bas-Empire avec Théodora dans Byzance : c'est une danseuse qu'un Hamilton, alors tout près de nous, fait duchesse et paraître dans la prude Angleterre ; tout le dix-huitième siècle se ruine aux pieds des filles d'Opéra ; c'est l'époque des triomphes de la Camargo et de Mlle Sallé, et de la fameuse Duthé, appréhendée en plein défilé de Long-champs dans un char à coquille rehaussé d'or moulu, et internée au fort Lévêque par ordre de M. Sartines, à cause de l'effréné scandale de son luxe, ils dansent enfin, ces éphèbes inquiétants de l'Orient que d'horribles légendes nous montrent dans le sérail avec des yeux mouillés de khol et des mains tachées du sang des favorites... et le charme, le pouvoir de la danseuse, l'attraction sur les sens et sur le cœur de l'homme de ce corps jeune et souple d'acrobate, rompu à toutes les fatigues et détenteur de toutes les vigueurs et de toutes les caresses au déduit, ce pouvoir et ce charme, Balzac, lui, les a si bien compris que ses dévorantes et cruelles courtisanes, ses Josépha, ses Carabine et ses Esther, néfastes aux barons du Tillet, Hulo et Nucingen, il les a faites sujets de la danse, rats d'Opéra, filles d'Opéra... Et Victor Hugo, donc, il a eu beau d'idéaliser dans son Esméralda. Lorsqu'il a voulu dépraver un prêtre et faire flamber dans les reins d'un homme tous les phosphores de la luxure, qu'a-t-il évoqué sur le parvis Notre-Dame ? le spectre d'une danseuse, le fantôme lumineux d'une fille d'Egypte, radieuse et ingénue, la chair ambrée et moite d'une danseuse de carrefour.

Et la Salomé des aquarelles de Gustave Moreau, et la Salomé du conte de Gustave Flaubert ? Flaubert et Moreau, ces deux merveilleux penseurs, perpétuellement obsédés, ceux-là, des symboles et des stupres des religions antiques, les a-t-elle assez tourmentés, la gueuse !

Dans Gustave Moreau, l'obsession tourne au trouble incantatoire ; cuirassées de béryls et de sardoines, pareilles dans leur nudité gemmée à des grandes fleurs de pierreries, qu'il les fasse jaillir comme des flammes sous les coupes de vertigineux palais ou qu'il les fasse passer furtives dans des robes étoilées de rosaces d'émail, au fond de parcs tout de charmilles et d'allées de cyprès, ces Salomé, tantôt persanes, tantôt indoues et même parfois grecques avec des gestes pieux de Muses pleurant la mort d'Orphée, n'en portent pas moins sur le fameux plat d'or le trophée symbolique. Salomé ! Flaubert, lui a consacré le plus beau de ses trois contes, Hérodiade, quand il la fait sauter sur les mains comme un clown, les cheveux poudrés de poudre bleue et la chair de ses cuisses pâles apparues entre ses losanges d'un caleçon tailladé ; il s'en souvient encore dans la Tentation, où la hantise de la corruptrice est telle que la reine de Saba, venant pour séduire Antoine, lui fait comme suprême argument, cette révélation bizarre : « Et je danse comme une abeille. »

Puis ce fut Huysmans qui aima jusqu'au péché les sveltes nudités de l'écrivain et du peintre, Huysmans qui dans d'inoubliables pages évoqua le dangereux fantôme de la délicieuse morte. Cette Salomé lointaine et si vivante, avec son charme de grande fleur passive poussée dans des siècles sacrilèges et jusqu'à nous épanouie par l'occulte pouvoir de la luxure et de la peur, Stéphane Mallarmé (le Figaro vient de le décréter le prince des poètes), avait déjà, lui aussi, vu Salomé surgir du fond du miroir des légendes, trente vers fameux avaient saisi l'empreinte du masque de la princesse tragique, puis ce fut le tour de Jules Laforgue.

Le lecteur de l'impératrice Augusta subit le charme, impérieux de la belle fille d'Hérode et les Moralités légendaires révélèrent aux lettrés une petite sœur d'Hamlet bien captivante dans ses enroulements de gaze jaune à points noirs.

C'est alors qu'elle apparut à M. Oscar Wilde ; cette énigmatique et fabuleuse figure était faite entre toutes pour requérir et captiver l'écrivain anglais : l'auteur du Portrait de Dorian Grey devait aimer plus que personne au monde cette âme de mystère et de perversité. Salomé a été la grâce et la corruption du monde antique, la nostalgie et le regret pervertissant du monde moderne, et le paradoxal qu'était Oscar Wilde, le professionnel, que dis-je ? le dandy du vice rare et d'élégance affinée que voulait être Wilde, devait au personnage qu'il s'était imposé,

d'aimer et de chanter la plus troublante et vertigineuse princesse de rêve qui sourit à travers les siècles.

Cette Salomé, que Mme Sarah Bernhardt eut un soir la fantaisie de jouer à Londres et que l'œuvre va nous donner, ce soir, a été, comment dirai-je, l'entremetteuse qui nous mit en présence M. Oscar Wilde et moi, il y a cinq ans, lors de son voyage, triomphal à Paris. C'était la belle époque des fêtes dans les halls princiers du quartier du Trocadéro et des banquets de poètes et d'hommes de lettres offerts et donnés en l'honneur de l'auteur du Portrait. M. Oscar Wilde, que tant d'autres ont lâché depuis, était alors le lion de la saison : on se l'arrachait littéralement. Ses immenses redingotes marron, à la Royer-Collard, ses cravates à triples tours, de nuance mordorée, piquées de scarabées antiques, et sa grasse figure à bajoues, glabres et poncées d'empereur de la décadence, faisaient prime dans les cercles littéraires comme dans les milieux mondains ; les livres du poète anglais, imprimés avec une recherche d'art inconnue en France, traînaient bien en vue sur la table à bibelots des baronnes esthètes et de princesses yankees, dites de la Petite Classe par Maurice Barrès.

Un conte que j'avais publié sur Salomé piqua la curiosité d'Oscar Wilde déjà préoccupé, il faut croire, de la figure de la fille d'Hérodiade, le poète anglais désira me connaître, et un peu flatté de sa curiosité, je l'avoue, je priai Marcel Schwob de me l'amener à déjeuner, et Marcel Schwob me l'amena.

En réponse à un entrefilet paru dans le Figaro au printemps dernier, j'ai déjà raconté ce déjeuner, Oscar Wilde, mis en verve par la présence de MM. Anatole France et Bauër, s'y montra le causeur le plus étourdissant, le conteur le plus paradoxal et le plus élégant que j'aie jamais, depuis, entendu ; mais où il fut tout à fait merveilleux, ce fut dans une improvisation, tout ensemble chimérique et littéraire, à propos d'un plâtre coloré qui décorait alors mon cabinet de travail : une tête de sainte décapitée avec les gromelots de sang peints en sauge d'une manière assez barbare et qu'une fantaisie du moment m'avait fait pendre au mur.

Avec le sang-froid de l'humour anglaise, Oscar Wilde voulut absolument y reconnaître la tête de Salomé dont la pensée, déjà, ne le quittait pas, et fort de la belle ironie qui lui était coutumière, en prenant congé de nous, il me dit très sérieusement : « Vous avez dansé, et vous avez obtenu sa tête. »

Somme toute, j'avais, selon lui, revanché saint Jean-Baptiste, mon patron, et c'est en souvenir d'un malheureux prisonnier et peut-être agonisant, alors écrivain acclamé, choyé, demandé (car telles sont l'injustice et l'inconstance des hommes), qu'il m'a été tristement doux aujourd'hui de parler de Salomé et de ses peintres et de ses poètes.



CATULLE MENDES, « La Gloire de Salomé ou Le Madrigal de Saint-Jean », dans *Le Journal*, cinquième année, n° 1232, mardi 11 février 1896, p. 1.

La gloire de Salomé

o

Le madrigal de saint Jean

Sous les ors lourds et le vain voile
Des gazes de Sirinagor
Que traverse une rousse étoile ;
Renflant, aux rythmes du kinnor
D'un pli colubrin de la hanche
La gaze et la lourdeur de l'or ;
Ventre offert, gorge qui se penche,
Petits pieds qui courent pointus,

Sous la flavescente avalanche
 Des souples cheveux épandus
 Frôlant d'or qui cèle et décèle
 La pâmoison des reins tordus,
 Salomé la danseuse, celle
 Qui, d'une goutte de sueur
 Au brin de safran de l'aisselle,
 Fait une odorante lueur
 Dont s'éblouit et se corrode
 Le roi, le prêtre, ou le tueur,
 Salomé – bien avant Mérode
 Dansa, selon qu'il a voulu,
 Pour plaire à ce tétrarque, Hérode !
 Comme, en été, lorsqu'il a plu,
 Fleure mieux la fleur des prairies,
 L'enfant, mouillée, au Maître a plu ;
 Et nu parmi les pierreries
 Son corps fut le rêve enchanté
 Des nègres dans les galeries !
 Donc, Jean sera décapité.
 Voici que son chef, barbe inculte,
 Sur un plat d'or est apporté.
 Hérodiad, splendide, exulte !
 Et, bagues aux vives couleurs,
 Sa main d'un prompt soufflet l'insulte,
 Alors, on voit couler des pleurs,
 Lentement, des closes paupières,
 Larmes de posthumes douleurs.
 « Plus inanimé que les pierres,
 Il pleure ! pourquoi pleure-t-il
 Comme après un duel des rapières ? »
 Dit Salomé. Mais, cœur subtil
 Et féroce, Hérodiad clame :
 « Il pleure d'avoir, puéril,
 Cru que l'ombre éteindrait la flamme
 Et que son obsécration
 Maudirait mon épithalame !
 Parce que, lys d'or de Sion,
 Je rayonne, heureuse et sublime,
 Il pleure en son extinction ! »
 Or, Salomé, vers la victime
 D'Hérodiad, dit : « Pleures-tu
 Pour quelque chose de l'abyme,
 Vraiment ? » Mais le chef mort, battu
 De bagues, la livide tête,
 Souriant d'un rictus tortu,
 Dit : « Salomé ! comme une bête
 Si je pleure, c'est de penser
 Que, venu trop tard à la fête,
 Je n'ai pas pu vous voir danser ! »

CHARLES BERNARD, « Salomé » dans *L'Image*, n°4, mars 1897, p. 119.

Salomé

Pour Jean Lorrain.

Sur des Rythmes berceurs prompts à pâmer les couples
Et que trouble parfois la clameur des airains.
La juive Salomé cambre, en dansant, ses reins
Et balance lascivement ses hanches souples.

Ses cheveux dénoués pendent sur ses talons,
Et, tandis qu'elle danse et chante demi-nue
Dans les cœurs attentifs un désir s'insinue
Comme un frisson de rut au flanc des étalons.

Elle tournoie encor plus langoureuse. Artiste
Qui se dupe soi même aux rôles qu'elle feint...
Et voici que, sur un immense plat d'or fin,
On apporte le chef tranché de Jean-Baptiste.

L'un de ses yeux est clos, l'autre est figé
Dans une expression douloureuse et hagarde...
Pourtant de ses deux yeux le chef sanglant regarde
Celle par qui son supplice fut exigé...

Ah ! qui dira jamais quelles visions sourdes
Troublent encor les yeux que la mort a hantés...
Soudain devant les courtisans épouvantés,
Une flamme a jailli sous les paupières lourdes.

Et le voile d'Horreur brusquement s'est ôté
Pour ne montrer dans les revivantes prunelles
Que l'Admiration et la joie éternelles
D'un Amant ingénu découvrant la Beauté.

Puis l'ombre de nouveau flotte et s'épaissit, dense,
Au fond des yeux ravis qui sombrent par degré :
Et les yeux morts, se closent à regret
Devant la courtisane Salomé qui danse.



IWAN GILKIN, « Symbole », dans *La nuit*, Paris, Fischbacher, 1897, p. 38.

Symbole

À Georges Destré

Voici qu'à l'horizon coule un fleuve de sang.
De sa pourpre lugubre et splendide il inonde,

Sous les cieux consternés, l'orbe muet du monde,
Où l'horreur d'un grand meurtre invisible descend

Ainsi qu'au lendemain des épiques désastres
Pour les princes vaincus on drape l'échafaud,
La nuit, sur le zénith, debout comme un héraut,
Étend l'obscurité de son deuil larmé d'astres.

Exsangue et phosphoreuse, ô tête dont la chair
A gardé la pâleur et le froid de l'épée –
Lumineusement roule une lune coupée
Dans le silence noir et la terreur de l'air.

Rien ne s'anéantit. Tout ce qui fut persiste.
Les crimes d'ici-bas renaissent dans les cieux.
Ce soir, dans les palais aérien des dieux,
Hérodiade a fait décoller Jean-Baptiste.



IWAN GILKIN, « Précurseur », dans *La nuit*, Paris, Fischbacher, 1897, p. 133-137.

Précurseur

Après ton départ, pauvre écolier pâle et frêle,
Mes yeux ont pris leur vol dans les vents ténébreux,
Au fond d'un Orient nocturne et dangereux,
Vers de profonds déserts, touffus d'herbe éternelle.

Angoisse, la stagnante angoisse du désert,
Où la lune se meurt d'espace et de silence !
Un ciel, immensément le ciel ! La plaine immense
Où se perd la lumière au lointain pâle et vert.

Sous la froide douceur de ces clartés obscures
Moutonne, monotone, avec de longs sanglots,
Une eau sinistre et sombre et s'argentent les flots
Qui fatiguent le ciel de douloureux murmures.

Farouche enfant, ta chair vierge s'épanouit
Au bord du fleuve étrange où, sur la berge plate,
Les lys rouges, brûlants de pourpre et d'écarlate,
Élargissent leurs fleurs géantes dans la nuit.

Les vents mystiques ont parfumé ta poitrine
Et le feu sidérale qui brûle tes yeux
Semble flotter parfois dans l'or de tes cheveux
Et luire et fuir encor sur ta peau colubrine.

Des animaux muets, des oiseaux singuliers,

Et de roses poissons, dans la fraîcheur de l'onde
Frôleurs craintifs et doux de ta nudité blonde,
T'observent tendrement de leurs yeux familiers.

Toi, sauvage rêveur, tu ne sais point, sans doute,
Que depuis deux mille ans d'étranges pèlerins
Te cherchent à travers les périls transmarins,
Les plaines et les monts, sans boussole ni route ;

Mais leurs os dédaignés par l'aigle et le condor
Engraissent tristement de leur moelle amoureuse,
En ce désert, jaloux de ta chair savoureuse,
Tes grands lys martagons tigrés de sang et d'or.

Lève-toi ! Lève-toi ! Hâte-toi vers la ville !
D'autres temps vont venir, qui n'étaient point prédits.
Terrible précurseur des nouveaux Paradis,
Traverse sans la voir la multitude vile.

Dans l'énorme palais de marbre noir et vert
Où, sous les lourds plafonds d'ébène et d'améthyste,
Aux langueurs des flambeaux, maint prince jeune et triste
Attend, le cœur en feu, l'Envoyé du Désert,

Là, devant les seigneurs, les pages et les reines,
Parés, pour célébrer les cruelles amours,
De bijoux vénéneux et des fourbes velours,
Devant le roi hagard des voluptés humaines

Qui, les lèvres en fièvre et l'œil épouvanté,
Vers un désir nouveau sent palpiter ses rêves,
Sous les éclairs glacés des miroirs et des glaives,
Au son des instruments qui chantent ta beauté,

Secouant tes colliers ardents de chrysoprase
Et leurs grelots d'or clair, qui tintent sur tes seins,
Tordant d'un geste fier tes reins onduleux, ceints
D'un torrent de rubis, qui serpente et t'embrasse,

Danse, danse et triomphe, ô Prince des Baisers,
Frappe les dalles de tes sonores sandales,
Et foule, triomphal, par les salles royales,
Comme des raisins mûrs, tous ces cœurs écrasés !

Tes pieds blancs sont pareils à deux blanches colombes
Qui caressent le sol de leur doux vol d'amour ;
Tes genoux font pâlir les lys ivres du jour ;
Et quel soleil de flamme a l'éclat de tes lombes ?

Ta poitrine sublime est le temple de chair
Où les baisers iront en long pèlerinage ;
Un rire éblouissant sur ton divin visage

Passes comme le vent lumineux sur la mer.

Tes yeux purs sont plus bleus que l'eau d'un lac limpide
Où, comme les poissons d'or, de pourpre et d'argent,
Nagent tous les désirs d'un cœur jeune et changeant
Et les hardis vouloirs de ton âme intrépide.

Mais ta bouche, oh ! ta bouche, ô large rose en feu,
De vin rouge et de sang enivrant ses pétales,
O plaie aux blancs éclairs de cruelles dents pâles,
C'est l'holocauste en flamme où saigne et règne un dieu !

Je te salue, enfant plein de grâces fatales.
Les bouches t'ont maudit, les cœurs sont avec toi.
O bel ange stérile, ô précurseur de quoi ?
Quel règne annonces-tu parmi nos capitales ?

Danse, danse et triomphe, ô Prince des Baisers,
Et brandis d'un poing fort, dans les palais en fête,
Par ses cheveux royaux l'épouvantable tête
Qui souille d'un sang noir tes rubis embrasés.

Celle qui fit tomber les têtes prophétiques,
La Reine bestiale aux plaisirs assassins,
Le glaive l'a frappée, et de ses larges seins
Tes pieds foulent, vainqueurs, les chairs aromatiques.

Autour de toi les yeux battent comme les cœurs,
Des orages de sang soulèvent les chairs folles,
Et des soupirs brisés et de molles paroles
Te caressent de leurs haletantes ardeurs.

Danse et triomphe encor ! Dans le palais en fête
Nous t'offrons à genoux des lys éblouissants.
Sois béni dans les fleurs, la musique et l'encens,
Toi, l'éternel vengeur du Prêtre et du Poète !

∞

BERNARD LAZARE, « La vierge » dans *La Porte d'ivoire*, Paris, Colin, 1897, p. 43-49.

La vierge

Le moine Hiérocas était un Grec avisé, d'esprit fin et rusé, qui avait embrassé l'état monastique pour les avantages qu'il confère plutôt que pour les devoirs qu'il impose. Comme il était d'humeur active et vagabonde, curieux de voir et d'apprendre, sensible aux charmes du passé, sans dédaigner les beautés du présent, il avait reculé à l'idée de se retirer dans un monastère, et, envieux de la gloire de Hannon, de Scyllax, de Pythéas et de Strabon, il avait résolu d'explorer la terre. A vingt ans, il était parti de Byzance, sa patrie, et, durant un demi-siècle, il avait couru le monde, des colonnes d'Hercule aux confins de la Scythie, des îles

Cassitéries, où l'on recueille l'étain, jusqu'au pays des Sères. Lorsqu'il eut atteint soixante-dix ans, Hiérocas cessa de voyager et il se confina, pour n'en plus sortir, dans son couvent de Byzance qui était spécialement placé sous la protection de Jean le Baptiste. Il était encore, malgré les fatigues de son existence, robuste et vaillant, et il comptait sur dix ans de vie pour écrire ses voyages, qu'il voulait rendre pittoresques, vivants et aimables, à la façon du Periegesis du Lydien Pausanias.

Il était très vénéré dans le cloître ; souvent, au crépuscule, les moines se réunissaient autour de lui, et il leur lisait complaisamment quelques épisodes de ses Mémoires, leur peignant l'insupportable éclat du soleil dans les contrées éthiopiennes, les étranges brumes des mers septentrionales, la douceur chaude du vent d'Hippalus, qui mène à Taprobane, et les mystérieux parfums qui flottent sur les fleuves de l'Inde quand vient la nuit. Puis, il leur narrait de terribles ou touchantes aventures, et surtout leur disait les légendes sacrées qu'il avait recueillies en errant en Palestine, s'attachant malicieusement à leur en signaler les contradictions, car son scepticisme s'était accru avec l'âge. Ce jour-là, jour de la décollation du Précurseur, après le repas du soir, et comme on était assis dans le jardin, un novice demanda à Hiérocas s'il ne connaissait rien touchant la vie ou la mort du Baptiste. Hiérocas réfléchit un instant, regardant dans le lointain le soleil qui tombait dans la mer, puis il fit venir le novice à ses côtés, et les moines s'étant rapprochés, tendant le cou comme des enfants avides d'entendre, il dit : « Que pourrais-je vous apprendre sur celui qui est notre protecteur ? Vous connaissez sa vie de prophète, vie de macérations, d'abstinences, dont il n'interrompait la rigueur que pour invectiver ses ennemis qui furent assurément les ennemis de la vraie foi. Quant à sa mort, elle est inoubliable, et l'artiste qui a composé la mosaïque de notre chapelle a su l'embellir encore par le charme de son art. Ce n'est donc pas de Jean que je voudrais vous entretenir, mais de celle qui fut sa bourrelle. Il ne faut pas mal penser d'Hérodiade, et il importe d'oublier, en parlant d'elle, les légitimes injures dont l'accablèrent des saints et des docteurs, car ces saints et ces docteurs étaient des hommes passionnés, et le caractère même de leur passion les empêchait de comprendre les passions des autres et de saisir la nécessité de certaines actions. Avez-vous jamais songé qu'il eût été effroyable que le Baptiste ne fût pas supplicié ? Il fallait évidemment qu'il fût décollé, et Hérodiade a été l'instrument divin. Ne croyez cependant pas à un miracle spécial : c'est par des voies naturelles qu'Hérodiade fut conduite à agir de la façon que vous savez ; elle obéit à ses vertus, à ses défaillances et à son énergie ; elle fut guidée par sa nature et par son esprit. Voici ce que j'ai appris d'elle : vous me pardonneriez si ce récit contredit votre croyance à son égard et si la peinture que je vais faire d'Hérodiade ne s'accorde pas avec l'image d'elle que vous vous êtes formée.

Hérodiade était une princesse mélancolique, et cette mélancolie même ajoutait à sa beauté, beauté précieuse et rare. L'artiste dont je vous parlais tout à l'heure a su rendre tout l'éclat de cette vierge, et elle s'est montrée à ses yeux telle qu'elle fut, charmante et triste à la fois, avec, au coin des lèvres, un sourire morose d'enfant déçue sans avoir rien connu. Imaginez-la donc ainsi, avec sa tunique blanche brodée de fleurs écarlates, son manteau de tissu violet et sa tiare d'or. C'est vêtue de la sorte qu'elle avait coutume d'errer parmi les jardins où elle se plaisait, surtout le soir, quand les ardeurs brutales du soleil cessaient de violer la tristesse des oliviers, arbres pénitents que semble couvrir une éternelle cendre. Hérodiade était méditative, mais elle ne s'adonnait au rêve qu'après en avoir tiré l'essentiel de la réalité. Son esprit était subtil, éveillé et curieux, et comme elle chérissait la solitude, elle employait de longues heures à méditer sur ce qu'elle avait vu.

Elle n'eût pas été femme si les choses de l'amour ne l'avaient frappée les premières. Dès qu'elle sortit de l'adolescence, ce fut le spectacle que donnent les amants qui surprit ses yeux. Elle vivait dans un petit pays où, bien que princesse, elle ne pouvait ignorer l'existence de ceux qui l'entouraient. Comme sa mère la négligeait, elle sortait parfois avec des suivantes, et se laissait conduire par elles, trouvant plaisir à voir ce qu'elle n'eût osé chercher. Elle rencontra souvent, sur le versant des petites collines sèches et puissamment embaumées, des couples qui passaient enlacés. Elle sut vite ainsi quelles devaient être les joies des amours premières. Elle les imagina

très hautes et très belles, simples et raffinées, pénétrantes et bonnes, douces et poignantes à la fois ; elle créa pour elle un merveilleux royaume sur lequel son esprit régna et qu'elle ambitionna d'habiter réellement. Mais, après avoir vu les tendresses unies, elle vit, dans les mêmes sentiers, les amantes abandonnées et les amoureux dépris. Elle comprit par là les désillusions des tendresses qui pâlisent et meurent ; elle imagina quels devaient être les déchirements qui suivent la ruine des rêves. C'est à la lassitude des possessions charnelles que son jeune esprit attribua ces désenchantements et ces détresses, et pour garder intact ce fantôme de l'amour qu'elle avait créé, elle se jura de rester chaste pour celui qu'elle aimerait, et de ne donner son corps qu'à ceux dont elle saurait ne devoir tirer que des jubilatons vives et passagères.

Sans doute aurait-elle été une princesse triste, fine et voluptueuse, si elle n'eût rencontré le Précurseur. Elle était un jour dans la litière de sa mère, lorsque le mangeur de sauterelles surgit sur la route et apostropha la reine. Elle n'entendit pas les insultes abominables, elle vit seulement la face du prophète, ses yeux illuminés, son nez d'aigle, sa barbe rousse et crépelée, ses gestes imprécateurs. Elle put, dès cette heure, comprendre qu'elle n'avait jamais imaginé qu'imparfaitement les sentiments et les sensations que l'amour engendre. Elle oublia ses désirs de volupté et se jura de ne jamais aimer que celui qui s'était trouvé sur sa route.

Lorsque les soldats d'Hérode eurent enfermé le Baptiste dans les geôles de Machaerous, Hérodiade fut joyeuse de vivre près de celui qu'elle chérissait ; mais alors des désirs l'assaillirent, elle pensa à ces joies des possessions premières qui embellissent le visage des amants, elle sentit faiblir sa volonté, elle craignit d'être un jour semblable à celles qui, de leurs propres mains, se plaisent à détruire le bonheur que donnent les illusions des passions violentes et vierges. Elle ne pensa pas que le prophète pût refuser le don de cette chair, qu'elle redoutait de lui offrir ; la pensée qu'un jour il la repousserait loin de lui, renversant ainsi ce palais de rêveries et de visions que sa jeunesse et son adolescence avaient construit, cette pensée lui fut odieuse, et elle vit que la mort seule pourrait la délivrer de ce danger. Comme elle était femme, inconsciemment égoïste, désireuse de bonheur et cruelle, elle ne songea pas à mourir, et quand elle eut obtenu le serment d'Hérode, après avoir dansé devant lui, c'est la tête de Jean qu'elle demanda au roi, la tête qui, pâlie et froide, ne refusa pas son baiser lorsqu'elle la prit des mains du bourreau qui venait d'être le protecteur de son rêve et de son amour.

Peut-être est-ce là la véritable histoire d'Hérodiade, acheva Hiérocas, et il ne me déplairait pas de le croire. »



CAMILLE LEMONNIER, *L'Homme en amour*, Paris, P. Ollendorff, 1897.

[Extrait]

[p. 167-174]

Chapitre XXIII

Aude m'initia donc aux choses qui rivent comme les clous d'une complicité. Elle me précipita au barathre de sa chair, elle me gorgea des splendeurs mornes, des délices glacées de son corps pareils à un Erèbe, pareil au sulfureux Stymphalite habité par les funèbres oiseaux mangeurs de charognes. Aude fut le succube qui paissait mes moelles dans un délire gelé d'amour.

Rien ne profana plus l'amour que cette parodie de l'amour et cependant nous restions liés l'un à l'autre par une chaîne forgée des plus irréductibles métaux. Jamais elle ne me parlait des autres hommes ; notre constance était celle des plus tendres amants, bien que l'amour fût pour nous une contrée aride et brûlée, un mortel jardin aux fruits vénéneux d'où les touchantes ombres élyséennes se seraient écartées avec horreur. Or, une fois, Aude disparut pour un temps

assez long ; personne dans la maison ne sut la cause de son absence ; nous avions eu une nuit plus terrible que les autres. Cet état de privation me rongea comme un toxique. Je crus qu'elle me trompait, je fus consumé des poix bouillantes d'une jalousie qui tout à coup ressuscita les Images. Sans doute elle était quelque par la vigne luxurieuse aux serments de laquelle se ruait la priapée. Mes nuits furent harcelées de stupres abominables, comme un paysage de Gomorrhe. Je ne pouvais plus rien penser qui ne fût la chose honteuse de notre vie devenue la faim et la soif apaisées en d'autres lits obscurs. Mon esprit restait souillé jusque dans les pleurs qui seulement m'égalèrent à la commune douleur des êtres exilés l'un de l'autre.

Et un jour, de nouveau tranquillement elle poussa la porte, elle prit ma bouche entre ses lèvres, et ni elle ni moi jamais ne parlâmes de ce laps mystérieux de sa vie. Je versai des larmes lâches ; toute ma chair lui revint soumise comme un lion aux dents limées. Et puis ses caresses coulèrent en moi des cires brûlantes. Je sombrai dans la mort rouge de ses baisers. Cependant je ne lui avais pas dit une parole de reproche et de colère.

Ainsi encore une fois je fus averti qu'un destin nous enchaînait l'un à l'autre dans cette geôle de la chair. Tête sournoise et futile de la femme ! Tant que l'épée de diamant de l'Archange ne t'aura pas fait tomber, celle qui te porte aux épaules demeurera le petit être de plaisir et de tentation qui se couronne de fleurs, se ceint de bracelets et en dansant volatilise l'odeur de ses tuniques ! Sexuelle et élémentale, elle assume le trésor de la vierge animalité. Au rebours de l'homme, spéculatif et métaphysique, elle, par d'infinies fibres sensibles, par les tactilités et les vibratilités de son subtil magnétisme, affine à l'univers, aux forces éternelles, aux origines.

Depuis d'inconjecturables millénaires à peine son évolution, comparée à l'ardente trajectoire de son héroïque époux, la tira de l'orbe circonscrit par la créature nuptiale et génitrice et sa sœur libérée, la courtisane. Elle subsiste le frêle cerveau puéril de la genèse, amusée d'amour, de bijoux, de chaînes, de ruses, inconsciente, cauteleuse et cruelle. À travers les races elle garde l'âge du symbole d'éden et de la pomme ; elle est toujours Eve au ventre indestructible et périodique comme la lune. Elle est la guenon glapissante qui arrive du pays de Nod, mantelée de la toison ; et elle mord avec des dents claires de rire. Quand, abdiquant les inflexions soumises de la sensualité, elle cesse d'être la petite femme sauvage des bois comme cette Alise qui m'apparut au bord des eaux, c'est pour investir le harem ou le cloître, vestale d'un feu que variablement attisa son vœu amoureux comme encore cette docile servante d'amour qui portait le nom d'Eva et cette fervide Ambroise qui m'appelait son petit Dieu.

Ou bien elle court au Sabbat, ivre de sa perdition et de celle des hommes, vengeant sur l'amour méprisé d'immémoriaux outrages, ouvrière ulcérée et aveugle d'une œuvre qu'elle ne sait pas. Quelle est celle-ci, sortie des révoltes du monde, qui, tragique, secrète, mortelle, avec les sûrs venins de son sang transvasé, combine les philtres vésaniques et propose à son compagnon misérable l'ironie d'un bonheur à jamais renoncé ? Ah ! Je te reconnais, empuse amertumée de nos lies, salée de nos larmes, sœur délicate d'irrédemption, sœur insidieuse et secourable de nos tourments d'irréel. Tu m'apparus avec le masque de chien, avec le véhément visage calme d'Aude. Mais, ô beauté du sacrifice ! Ô duperie expiatoire ! Dans la damnation, c'est encore l'holocauste de son amour qu'elle livre à l'homme. Elle s'immole et la première boit le breuvage empoisonné.

L'ayant éprouvée sous ses quatre aspects, eussé-je pu concevoir autrement la femme ? Toutes me prirent la bouche avec le même mouvement animal des lèvres. Toutes m'évoquèrent la petite femme lascive et calculée qui depuis les commencements de la genèse répétait les mêmes gestes. D'abord elles furent trois ; elles furent trois femmes et trois péchés. Puis survint Aude et celle-là fut tous les péchés et toute la prédestination de la Femme. Aude marcha nue sous la nuit du bois, Aude dansa mes danses de Salomé, Aude s'institua la nonne de mes perversités.

Je me surprénais, en dehors du plaisir, à étudier ses rythmes splendides, seulement obscurs pour elle. Chacun avait un sens fatal et éternel. Ils me suggéraient d'effarantes conjectures qui les reliaient aux séries transmues. Ses aïeules durent posséder ce crâne étroit et

instinctif des bayadères ou des incultes servantes, ce front courbe des espèces bornées et génitales. Cependant un altier geste royal dont elle rejetait en arrière les massives torsades de sa chevelure pareille à une toison dénotait l'empire et la conquête. Elle croisait souvent les mains et les élevait au-dessus d'elle, comme des chaînes et des lianes, avec un geste humilié ou las dont la plastique insidieuse implora et subjuguait le maître barbare. Sa marche grave, lente, préméditée, différait du tressautement léger, du pas dansant et subreptice des précieuses demoiselles. Elle évoquait plutôt les mimes simulant un dessein artificieux, de lasses campagnardes après la moisson, des religieuses se rendant au réfectoire. Elle aimait les fourrures, les métaux, les paresseuses vautrées, l'accroupissement sur les tapis en se tenant les pieds dans les mains. Elle arrivait chez moi avec des lourds bracelets d'or à chaque bras, symbole inconscient des servages passés. Sa peau était poivrée d'odeurs âcres rappelant le girofle et de safran. Elle jouissait de lacérer des cœurs de roses et des pétales d'œillets en un massacre rouge qu'elle faisait couler dans sa gorge ou qu'elle épandait sous elle dans les draps. Et ensuite elle les ramassait à poignées et avec une sensualité sauvage les enfouissait en ses narines, toutes chaudes de sa vie.

Cette belle Aude aussi m'émerveillant quand, de l'ondulation féline et long de son échine, comme si elle déroulait des anneaux, elle se retournait sur elle-même et toujours paraissait regarder si elle n'avait pas perdu quelque objet sur le chemin ou épier un danger ou demander l'amour. Toute femme, pour l'avoir apprise aux fontaines ou dans les miroirs, acquiert cette mobilité irritante des hanches qui promet le bonheur et l'éluie. C'est là que bout l'indestructible nature, comme au creuset des forces, au brasier des feux de la genèse. Et même la femelle chez les bêtes, souple et diligente de son flanc, n'ignore pas le pouvoir que lui attribue la courbe inouïe où se concrète et se symbolise le sens de la vie. Mais Aude, en mouvant ses reins, eût rendu les étalons furieux. Elle s'égalait aux cavales dardées, aux flexibles et furieuses tigresses, à la noire véhémence des fauves dans le hallier. Cependant de cette fille émanaient d'étranges alliciances endormantes, de molles et voluptueuses stupeurs comme la descente au vertige des puits. Et quelquefois, avec les gestes puérils dont elle remuait ses bracelets et son impudeur native et le vide de son cerveau futile et ses cris grêles sous sa toison profonde, elle n'était plus que la petite femme-enfant, l'Eve animale des commencements du monde.

Moi, longtemps je crus être aimé d'elle. Mais chaque fois que j'évoquais cet amour, elle sembla, sous des voiles, au son du glas, avoir été menée au supplice. Et elle me disait avec douleur, avec un air sombre : « De quoi parlez-vous là ? Il n'y a rien de commun entre cette chose et nous. Je vous en prie, qu'il ne soit jamais question de cela entre vous et moi. » Les âmes, aux épreuves du purgatoire, peut-être sont accablées ainsi par la peine du dam.



JEAN LORRAIN, « Hérodiade », dans *L'Ombre Ardente*, Paris, Fasquelle, 1897, p. 23.

XVI – Hérodiade

Pour Gustave Flaubert

Reine des temps maudits, lys damné d'Israël,
Juive aux instincts de louve, ensorceleuse d'hommes,
Fleur de luxure éclore au cœur des vieilles Romes,
J'adore ton front bas et lâchement cruel.

La révolte du crime et la haine du ciel

Vivent dans tes yeux clairs et ta bouche qui saigne
Et, debout dans la pourpre errante qui te baigne,
Tu souris au trépas des mornes Ezéchiel.

Ta royale infamie est ton nimbe ; et l'artiste,
Dans ta haine englobant le prophète âpre et triste
Qui blasphème ta gloire, ô femme d'Antipas,

Évoquera toujours la froide Hérodiad
Faisant en lourds rubis sur le plat d'améthyste
Luire, poindre et perler le sang de Jean-Baptiste.



JEAN LORRAIN, « Hérodiade », dans la Section « L'Ombre bleue. Le Pays des fées » de *L'Ombre Ardente*, Paris, Fasquelle, 1897, p. 67.

Hérodiade

Pour Théodore de Banville

Au fauve appel des cors, au bruit rageur des cistres,
La grande Hérodiade et ses nymphes sinistres
Sur des balais fourbus chevauchent en plein ciel.

Des démons accrochés aux crins de leurs cavales,
Elles vont, ventre à terre, au-dessus d'Israël,
Et la haine implacable, éclair froid et cruel,
Luit dans leurs grands yeux morts emplis de larmes pâles.

Entre leurs poings crispés serrant leurs fronts muets,
Sous les grands ciels de cuivre et les lunes brumeuses,
Au-dessus des détroits et des villes fameuses,
Elles vont emplissant l'air de grands coups de fouets ;

Et dans des cors d'airain des nains aux bras fluets,
De Sicile en Brabant, de Mayence à Grenade,
Clament : « Chrétiens, voici la chasse Hérodiade ».



JEAN LORRAIN, « Lunatique X », dans la section « Lunaires » de *L'Ombre Ardente*, Paris, Fasquelle, 1897, p. 166.

Lunatique X

La lune est couleur de cuivre,
Le cerf, qu'on entend poursuivre
Au fond des cieux agrandis,

Brame, et dans l'enclos sinistre

Des lépreux jadis maudits,
Sur les tombeaux refroidis,
Ronfle un bruit rageur et sinistre.

Dans un grand vase d'Hébron,
L'œil rêveur et satanique,
Une femme sans tunique
Fait bouillir l'eau du Cédron,

Et dans l'ombre du chaudron
Monte en reflets d'améthyste
Le sang de saint Jean Baptiste.



CAMILLE MAUCLAIR (Séverin Faust), « Morceau sur Salomé » dans *Les Clefs d'or*, Paris, Paul Ollendorff, 1897, p. 253-270.

Morceau sur Salomé

Les actes les plus décisifs des femmes proviennent tellement plus de l'âme héréditaire de leur race que de leur personnalité propre, qu'il importe peu qu'elles soient anonymes ou qu'on reste sans documents véridiques à leur sujet. De puissantes volontés mâles ont été réduites à néant par des courtisanes dont nous ne saurons jamais les noms, et que la description même de leurs visages ne nous montre pas différentes d'autres femmes dont la beauté fortifia d'autres hommes. Nous ne savons des femmes presque rien qui se rapporte à elles-mêmes, nous ne constatons que l'effet de leur venue, et cet effet est partout semblable et se révèle identique dans tous les temps avec une surprenante force de coïncidence. Les femmes ne manifestent pas individuellement, parce que depuis le commencement des sociétés l'homme s'est réservé ce mode : mais elles manifestent collectivement avec une régularité terrible. Leur race intervient dans la nôtre presque anonymement. Et les quelques héroïnes dont la légende ou l'histoire nous engage à faire les meneuses de ces invasions usent presque des mêmes moyens avec une méthode à peu près invariable.

A la séduction par la chair et les prunelles, au charme rusé de la voix, toujours la destructrice d'hommes ajoute quelque chose de viril et de guerrier. La femme aisément touche au glaive. L'éclair de l'airain accomplit ce que l'éclair du regard a commencé. Hélène ne craint pas le tumulte des portes Scées, et se délecte de l'égoisement immense qui fume autour de Troie, du Scamandre à la mer. Judith, d'un revers de la lourde épée, coupe la tête de son amant dans les ténèbres, et contemple le spasme de la mort après celui de l'amour. Jahel, sans pâlir, enfonce d'une main sûre un long clou dans la tempe de Sisara endormi. Les ciseaux de Dalila sont sinistres et hypocrites. Thomyris plonge elle-même la face de Cyrus dans une cuve de sang. Frédégonde aux yeux venimeux a presque tenu elle-même le couteau qui a tué Prétextat. Christine de Suède et Catherine de Médicis écoutaient frapper Monaldeschi ou Guise, et Elisabeth d'Angleterre, et Catherine de Russie, et Caroline de Naples aussi aimèrent les lames aiguës qui font jaillir la vie avec le cri dans un flot rouge, et la race des meurtrières est levée plus nombreuse encore peut-être que la horde taciturne des empoisonneuses. Le meurtre, et sa sueur tragique, achèvent l'étreinte et la moiteur du baiser : et si la femme ne frappe pas de sa main, toujours l'épée est près d'elle, et sur les lèvres qui ont touché les siennes se révèle le goût de la mort.

Salomé, comme les autres et plus peut-être, évoque à la fois ce caractère anonyme et ce caractère sanglant. Nous savons que le bourreau se tient auprès dans l'ombre, et nous ne savons

pas au juste qui elle fut. Quelques mots de saint Mathieu et de saint Marc, d'ambiguës réflexions de Flavius Josèphe, éclairent faiblement autour d'elle la grande nuit de l'histoire : et elle nous apparaît aussi légendaire qu'Hélène ou que Jahel, dans un temps dont les souvenirs réels abondent, en pleine domination romaine, sous l'administration la plus soignée, la plus documentaire et la plus logicienne qui fut jamais. Il semble qu'on n'ait pas voulu parler de Salomé, il semble qu'elle ait paru sans importance, pareille à mille femmes orientales dont l'amour de la luxure et du sang n'étonnait pas. Son acte extraordinaire ne laisse aucune trace. La tueuse du prophète de la plus considérable religion qui ait paru dans le monde est infiniment moins connue que vingt assassins de rois secondaires. C'est qu'elle révèle moins une volonté personnelle qu'elle ne manifeste l'instinct collectif et éternel de la femme. Elle est si parfaitement féminine qu'elle n'a pas besoin d'exister par elle-même. L'histoire ne s'en occupe pas plus que des autres, l'histoire est faite pour les hommes, et ce qui concerne les femmes c'est la légende. Nous n'avons que la légende pour définir leur race, nous illuminons de loin en loin l'œuvre de cette race par quelques lueurs terribles ou adorables sur des visages qui semblent plus hauts que les autres, et en réalité ils ne sont pas plus hauts, car toutes les femmes procèdent de la même façon et obéissent à des impulsions analogues. Les actes des hommes se différencient, et leur biographie peut être constituée ; ceux des femmes sont immuablement simples, et il n'y a pas de raison de parler de l'une plus que de l'autre. C'est le hasard qui décide cela, et c'est pourquoi l'histoire interviendrait malaisément. La vie est pleine de Frédégondes et de Dalilas, nous avons tous pressenti Salomé ou Hélène dans nos rapprochements de hasard, et la plus passagère de nos amies contient en puissance tout ce qui fit la grandeur cynique ou sombre de ces héroïnes et si nous n'avons pas, certains soirs de douceur, retrouvé Béatrice, ou Laure, et la grâce lumineuse de leur sourire, dans celle-là qui, confiante, défailait contre nous, c'est que notre âme ne s'était pas éveillée avec une beauté assez intuitive, et que nous ne savions pas découvrir à ce moment-là ce qui est toujours dans toutes et ce qui est prêt à s'ouvrir éternellement.

Ainsi Salomé vit dans la légende. Et si la tablette du publicain, encombrée du dénombrement des arsenaux de Machoerous, n'a pas été assez large pour noter sur elle quelque réflexion véridique, l'ombre de la petite danseuse tragique allonge derrière elle à travers les siècles une immense série de songes qui s'imposent aux consciences les plus dissemblables. La statuette obscène du portail de Rouen s'oppose à la patricienne de Luini, à la froide princesse enfant de Memlinck, ou à la jeune fille onduleuse de Quentin Massys. Flaubert s'en souvient pour écrire le plus lapidaire des récits. Rochegrosse la fige dans une exacte vision soleilleuse et barbare, Gustave Moreau la dresse dans ses pierreries folles, Oscar Wilde en fait l'incantatrice étrange qui murmure au blanc martyr l'obscénité somptueuse de ses rêves, Stéphane Mallarmé la rend prophétique en le plus pur fragment de poème que possède peut-être notre langue, Jules Laforgue la modernise avec un génie riant et cruel. Tous ceux qui se sont penchés avec inquiétude sur les motifs mystérieux qui émeuvent les femmes savent que Salomé est inconnue et nul ne s'en soucie, au point même qu'on en fait un être double et qu'on n'est pas sûr de sa personne.

Souvent on confond Hérodiade et Salomé. On mêle le souvenir de la mère à celui de la fille, on nomme l'une pour l'autre indifféremment, on met dans l'une ou l'autre main le glaive ou les cheveux de la tête coupée. On néglige d'observer qu'Hérodiade vieillie, haïssent le Baptiste et ne comptant plus sur sa beauté finissante pour arracher à Antipas l'ordre de mort, lui offrit sa jeune fille Salomé pour le prix du sang. Et c'est que ces deux femmes s'unissent si étroitement dans l'instinct de la femme, qu'il n'importe en effet à personne que leur âme ait été incarnée en deux corps. Leurs volontés se complètent et se fondent, leurs personnes se mêlent en une seule, elles deviennent ce qu'en fait le caprice du poète ou du peintre ; et qu'elles soient les Italiennes de Ghirlandajo ou de Luini, les Flamandes de Massys et de Memlinck, la fée de Gustave Moreau, la Juive d'Oscar Wilde, elles ne restent vraies, de la vérité essentielle des légendes, que par le geste essentiel, celui qui appelle le bourreau derrière la porte ombreuse. L'interprétation ici est légitime en toutes ses fantaisies. Il suffit que le nom d'Hérodiade ait paru plus sonore et

plus grandiosement oriental pour que les poètes l'aient préféré à celui de Salomé : ces deux noms ont pu désigner la mère et la fille, ils ne désignent véritablement qu'un même être. Et cet être s'appelle aussi Dalila, ou Judith, ou Balkis, ou comme on veut, car c'est une série de masques que l'on accroche à son gré sur le visage de la fatalité de la femme.

La psychologie de Salomé diffère selon ceux qui y touchèrent, et elle est pourtant effrayamment simple. Le ressentiment d'Hérodiade contre les anathèmes du prophète, l'ivresse d'Antipas, la luxure soudaine qui le décide, tout cela est un drame politique à part. Salomé elle-même est une enfant très belle : elle n'a qu'à paraître pour que le désir et la morte se lèvent à sa droite et à sa gauche, ne l'eût-elle pas voulu. Car l'œuvre de vie se balance infailliblement par une œuvre de destruction, et sur ce petit front de fille zézayante et joueuse s'appesantit cette loi infrangible. Certains, violant avec beauté l'histoire et la légende même, ont supposé Salomé amoureuse de saint Jean, et le faisant tuer pour se venger de son refus. Dans le poème de Stéphane Mallarmé, Salomé, ou Hérodiade plutôt puisqu'il la nomme ainsi volontairement, frémit d'attendre « une chose inconnue ». Et il semble que le poète ait vu en elle l'âme de l'ancien Orient effrayée de pressentir un nouveau monde et une foi neuve dans les paroles violentes de l'apôtre. Il semble qu'elle aille, lassée des voluptés, vers ce chaste révélateur d'une conscience différente et d'un fatalisme imprévu. Dans le drame d'Oscar Wilde, Salomé n'est encore que l'impérieuse et cynique enfant barbare qui veut baiser la bouche de l'homme blanc et qui, ne l'ayant pas eue vivante, la baisera morte parmi le sang du bassin d'or. Et ce sont là d'étranges rêves. Et d'autres voient en la meurtrière danseuse le symbole permanent de la grâce fatale, de l'éternelle beauté impure assassinant la pensée. Pour eux Salomé est l'être chimérique, la danseuse-fleur, le papillon inconscient qui danse au-dessus d'une vie comme le fantôme de la folie, illumine et hallucine un cerveau, puis le laisse dans les ténèbres désespérantes. Et ceux-là aussi voient en poètes et en songeurs. Et je me souviens qu'un soir, Loïe Fuller, interprétant ce sujet du Nouveau-Théâtre, m'en donna une intuition saisissante, une vision près de mon cœur. Lourde d'une chair lascive et très réelle, odorante et paresseuse, une Juive parut, presque fille de bouge oriental, levée des nattes de quelque bazar, avec des seins ronds et pleins et des hanches palpables, seule qui ne fût pas, là, en papier doré, troquant contre la tête broussailleuse, plaquée de caillots rouges, une vraie musculature de prostituée parmi l'odeur chaude des viandes et des aromates. Compréhensive, l'artiste, qu'on attendait, mignarde et poudrerisée, avait senti qu'il fallait être violemment réelle, que ce jeu autour d'un chef coupé ne pouvait être différent, que le sang ne se parodie pas, et que l'horreur, comme le désir d'tétrarque, devait ici briser la convention théâtrale et jaillir ! On ne comprit guère, cette géniale matérialité déconcerta, on n'admit pas que Salomé ne fût ni pimpante ni très jolie, ni diamantée, elle, la pourvoyeuse du bourreau. Et il reste de cela quelques gypsographes exquises, et de sûrs, aigus et prenants dessins de Pierre Roche qui avait, lui, compris la Loïe...

Mais si je songe à Salomé, je ne puis penser même à tant de choses. Elle est simple, elle est simple, elle est terrible parce qu'elle est simple ! Elle nous laisse brutalement en présence d'un fait tragique, parce qu'elle est comme toutes les femmes, parce qu'elle ne sait même pas ce qu'elle accomplit, parce qu'elle ne pense qu'à la minute où elle vit, parce qu'on l'a priée de danser, qu'elle sait danser, qu'elle s'en amuse, – et qu'elle danse, voilà tout ! Et cela suffit pour que tout arrive, pour que la haine maternelle soit satisfaite, pour que le roi soit sans pitié, pour que le génie captif soit écrasé, et pour que les siècles s'étonnent. Elle est simple, Salomé. C'est une petite fille. Elle n'est pas amoureuse de l'apôtre, elle ne s'en venge pas, elle ne sait pas ce qu'elle va causer, elle ne pense à rien d'intellectuel ; on lui dit : « Danse, Salomé. » Et elle danse, puisqu'elle a appris. Et cela l'amuse, et elle est impudique tout naturellement, et les yeux des hommes ne l'intimident pas. Ce soir, elle danse comme elle le fit souvent, cela n'a rien d'exceptionnel, pourquoi se douterait-elle qu'il va se passer quelque chose ? Elle voit bien le bourreau, mais il est toujours présent. Et si cette fois la danse et l'impudeur décréteront la décapitation de l'annonciateur d'un monde, la petite Salomé n'en sait rien. Voilà ce qui est extraordinaire, voilà où l'enfant, avec ses seins naissants et son rire aigu, est soudainement investie de la puissance éternelle de la femme. On lui a dit de jouer, elle joue. Les femmes

jouent parce qu'elles sont frivoles et que toujours la fillette vit en elles. Celle-ci joue comme les autres. Et quand elle s'avance vers le tétrarque en se dandinant, et quand elle prononce les mots qu'Hérodiade lui a soufflés : « Je veux, je veux que tu me donnes la tête de Baptiste », elle hésite, elle a difficilement retenu, elle ne sait pas au juste pourquoi on lui fait demander cela, elle boude presque parce qu'elle aurait mieux aimé demander autre chose pour son propre plaisir. La tête du prophète, cela n'est pas pour elle : Salomé ne sait pas. L'âme éternelle de la femme d'amour et de sang, par la bouche de sa mère, a passé en elle, pauvre petit instrument de la fatalité, et son corps a servi uniquement à incarner cette âme-là, et tout ce qui en résultera ne la regarde pas. Elle hésite à peine, Salomé, elle existe juste assez pour être jolie et pour faire mourir. Pourquoi vous étonneriez-vous qu'on ne sache rien d'elle, qu'on l'ait même confondue avec sa mère ? Elle n'a pas grand intérêt, après tout. Elle est comme toutes les autres, si l'on y pense bien. Elle est le minuscule point de départ d'une série de faits immenses dont elle ne se doutera pas. Elle est, comme toutes les autres, une passante, la passante, comme celles qui mettent leurs lèvres sur nos lèvres et en qui nous croyons stupidement éteindre la charité, la bonté, le rêve devenus visibles, et qui s'en vont tout à coup et nous laissent dans notre affreux et imbécile désespoir, qui s'en vont parce qu'elles ont causé ce qu'il fallait, qui s'en vont comme la fumée de l'opium après que l'ivresse qu'on voulait est venue, qui s'en vont parce qu'elles sont les êtres d'une minute et qu'il n'y a pas de raison qu'elles demeurent... Salomé est passée à côté de saint Jean, elle a dansé en passant, et saint Jean est mort, et la sublimité prophétique a été étouffée dans le sang, et c'est tout. Pourquoi ornerions-nous la fatalité de motifs plus profonds et plus complexes ? Ceci suffit pour qu'elle se soit manifestée dans toute sa grandiose terreur, et nos racontars et nos commentaires seraient oiseux. Salomé n'en a que faire : elle danse et rit, tout est consommé !

Et je ne vois rien de plus troublant, rien qui nous ouvre plus soudainement les portes des abîmes épouvantants de la mort, que cette inconscience de la petite fille qui n'a pas compris et a passé, et qui, en quelques minutes de torsion obscène, a vengé une reine, affolé un roi, anéanti un génie, sans raison, sans passion, sans discernement – tout à coup mise, elle, mince danseuse de Judée, en balance devant le divin tribunal avec un prophète, et l'écartant dédaigneusement de la vie par le frôlement négligent de ses hanches !



JEAN LORRAIN, *Princesse d'Italie. Simonetta Foscari*, Paris, Borel, 1898.

Princesse d'Italie

À Octave Uzanne

Simonetta Foscari

Les minnesingers cajoleurs
aux douces chansons
avec l'accord
du jet d'eau qui pleure
au verger en fleurs,
les joueurs de cor
et les échansons,
enfin, tous ceux qui sont,
jadis passés en merveilleux décor
et passeront encor...

Les varlets qui vont mourir

aux prisons des tours,
 et les servants d'amour
 venus tour à tour
 avec des fleurs, des sourires
 et des roses de Timour,
 et puis les lansquenets,
 et les chevaliers de Tyr,
 tous ceux que la ronde a menés,
 et ramènera toujours...

Mai toi,
 tes lèvres et tes cheveux
 et tes roses aux doigts,
 et tes aveux
 le soir auprès du feu,
 mais toi,
 et les soirs de mai,
 les soirs aimés,
 tout cela est fini, vois
 et ne reviendra jamais.

Tristan Klingsor.

I

Le Portrait

Bartholomeo Giovanni Salviati, marquis de Spolète et duc de Vintimille, de la vieille famille des Salviati, qui fournit des doges à Venise et des gouverneurs à Florence, était déjà vieux de cinquante années et veuf depuis quinze ans de Maria-Lucrezia Belleverani, les Belleverani de Naples, alliés aux familles duciales de Modène et de Parme, et même à la maison de Médicis, quand il épousait en secondes noces, lui, déjà ridé et chenu, Simonetta Foscari, belle jeune fille de vingt ans à peine, dans toute la fleur d'une éblouissante puberté. Cette Simonetta Foscari, Florentine de race et d'instincts, du sang des vieux Foscari, si terribles à leur propre patrie, les Foscari des émeutes, des complots, des amours tragiques et des trahisons, lignée de criminels et de voluptueux, où les hommes, beaux comme des courtisanes, et les femmes, belles comme des archanges, fournirent des mignons aux Fort Saint-Ange et des papesses au Vatican, n'était point faite pour démentir un proverbe populaire en Italie sur l'insolente beauté de ceux et de celles de sa maison. Les Foscari si beaux qu'ils tenteraient Dieu, blasphémait alors, et blasphème encore, dans la plaine lombarde, un dicton quasi sacrilège. Une anonyme figure d'un élève du Vinci et qui pourrait bien être la Foscari de cette histoire (car le catalogue des Uffizi l'intitule portrait de la Marquise de Spolète), a transmis jusqu'à nous sa périlleuse beauté. Reléguée dans une petite salle obscure du musée, le hasard seul, ou bien alors une volonté avertie, peut découvrir la précieuse toile, mais je défie bien quiconque a contemplé une fois cette petite tête altière, de pouvoir jamais l'oublier. Du renflement du front à la nuque violente, c'est une petite tête courte, impérieuse, obstinée, une petite tête de volonté qui serait presque mauvaise sans la langueur des yeux aux trop lourdes paupières, deux longs yeux d'ombre, où la prunelle, étrangement reculée sous l'arcade sourcilière, a des lueurs rousses de topaze brûlée. Bouche sinueuse aux lèvres ciselées, nez droit et court aux narines dilatées, les méplats du visage accusés et nets, comme sculptés à même d'une pierre dure, c'est un masque à la fois impérieux et tenace de jeune aventurier et de princesse sensuelle, une tête d'une jeunesse et d'une ardeur effrayante dans son intensité. La coiffure est faite des lourdes torsades,

entrelacées de perles et de gemmes verdâtres, dont l'école de Toscane casque tous ses fronts de femme ; le cou très féminin, vipérin presque dans sa gracilité longue et que l'on sent voulue, jaillit comme une tige d'un corsage largement échancré et collant aux épaules, un damas safrané d'un très heureux accord avec le ton rouillé des yeux et de la chevelure. La chair mate, avec, dans la lumière, des transparences verdâtres, évoque à la fois des molleses de cire et des duretés de métal, et pourtant la peinture est plutôt mauvaise. Le visage, qu'on sent seul ressemblant, est gâté par des détails de convention, des routines d'école, tels que le cou trop long et la chevelure rousse, car cette femme si pâle devrait être brune et cette tête courte aux prunelles humides devait s'appuyer sur un cou renflé... ; mais telle que nous l'ont léguée les siècles, cette figure obsède, elle inquiète et vous poursuit à travers les autres tableaux du catalogue, et par l'anonymat du peintre et du modèle... élève du Vinci ? Quel était cet élève ?... Marquise de Spolète, qui était cette marquise, et quelle fut sa vie ?... obsédante surtout par l'énigme tangible d'une beauté que l'on sent volontairement altérée... Marquise de Spolète, il m'a plu, moi, d'identifier en elle l'héroïne de la tragique histoire que voici.

II

La marquise de Spolète

Simonetta Foscari, épousée pour sa royale beauté et sa jeunesse triomphante, apportait dans cette rude petite cour des Vintimille les élégances raffinées, les moeurs libres et les somptuosités d'une princesse florentine.

C'était dans la petite ville de frontière, jusqu'alors plus accoutumée à la soldatesque d'une garnison, des ribambelles de poètes jongleurs et de musiciens, toute une suite d'artistes enlumineurs de missels, modeleurs de cire et même diseurs de jolis riens, ramageurs de sonnets et de ballades, comme il en pullulait alors en Lombardie et en Toscane à la solde des riches et des puissants, tous venus à la suite de la nouvelle duchesse, esclaves de sa fortune, les uns féaux de sa beauté et la plupart de ses largesses.

La vieille forteresse s'emplit d'un bruit de voix rieuses, de frôlements de soie et d'instruments jaseurs ; on n'y entendait jadis que bris de gobelets et des heurts de hallebardes et, le long des veillées d'armes, le choc des dés et des cornets.

Ce furent désormais, de l'aube au soir et surtout du soir à l'aube, des pizzicati de mandolines, des sanglots, comme râlés, de guitares et des vers de poètes, tantôt rythmés, tantôt balbutiés en extase par des voix caresseuses qui défailaient d'amour. Il y eut des décamérons dans les vieilles salles basses, jusqu'ici réservées aux lansquenets.

Les murailles nues s'ornèrent de fresques : la jeune duchesse fit venir des peintres de Fiezoletto et des sculpteurs de la Romagne, et son image sous les traits, tantôt d'une nymphe, tantôt d'une sainte canonisée, embellit les couloirs et les cours du palais.

Andréa Salviati, le fils du duc et de Maria-Lucrezia Belleverani, l'enfant du premier mariage, en abandonnait de dépit la cour paternelle. C'était un chétif et maigre adolescent assez disgracié de sa personne et d'un caractère taciturne, qu'il tenait de sa mère. Il en avait les beaux yeux d'un vert sombre, et c'était le seul charme de ce visage tourmenté d'avorton. C'étaient ces yeux-là que rencontra, à Vintimille, le jour même de son arrivée, la hautaine et nonchalante Simonetta. Le fils de la Napolitaine et la Florentine croisèrent leurs regards comme deux épées, mais du choc l'étincelle ne jaillit pas. Politique comme toutes celles de sa race, la jeune duchesse s'efforça de gagner à sa cause le fils de l'étrangère ; elle se fit maternelle, câline, prometteuse même, mais ne put fléchir l'hostilité grandissante d'Andréa. Alors, déjà lassée d'avance d'une lutte inutile, elle dédaigna cette fuyante conquête et retourna à ses plaisirs. Ce fut au milieu d'une cour de musiciens, de peintres et de poètes, le règne absolu, voluptueusement despotique et fantasque d'une reine d'amour ; le duc épris laissait faire. Sourd à toutes les observations, passionnément aveugle, il répondait par un seul mot : «C'est une Foscari», et le fait est que tous ces beaux jeunes hommes, tous Florentins comme elle, étaient plus, pour Simonetta, des animaux familiers, des jouets et des bouffons, que des êtres de sa race.

Son orgueil la gardait contre la chaleur de son sang, et puis ses caprices se succédaient sans trêve : le favori de la veille était aujourd'hui en disgrâce. Quand l'un d'eux avait cessé de plaire, elle le chassait ou le mariait à une de ses suivantes. Guillaume de Borre, un troubadour provençal égaré à Vintimille et comblé pendant deux mois d'honneurs, avait dû fuir nuitamment et gagner à marche forcée la frontière pour ne pas épouser une vieille piémontaise employée aux cuisines, qu'une lubie de la duchesse tout à coup lui imposait : la soudaineté de ses fantaisies déroutait tout soupçon.

Andréa Salviati dépité avait quitté Vintimille pour écumer la mer et tenir en échec les vaisseaux pirates qui dévastaient alors les côtes de Messine à Aigues-Mortes ; il était entré par forfanterie et rancune filiale au service du roi de Sicile, ennemi et parent de son père.

Le vieux duc, de plus en plus subjugué par sa jeune femme, vivait maintenant confiné dans l'ancienne partie du château en compagnie d'astrologues et d'alchimistes, créatures de la duchesse, dévouées corps et âme à sa cause et qui (c'était la rumeur populaire) égaraient à plaisir, dans les périlleuses recherches des sciences maudites, la raison du vieux seigneur... Il fallait bien maintenant occuper l'attention de Bartholoméo, aveugler le vieil aigle amoureux, lui dérober enfin les déportements de la Levrette, comme on appelait dans Vintimille la fine et souple fille des Foscari, au milieu de sa meute de dogues florentins et de lévriers toscans, chiens couchants, chiens couvreurs.

III

Les favoris de la Levrette

Car le scandale était aujourd'hui public ; pis, il avait franchi la frontière et faisait la joie de l'Italie et de la Provence ; la duchesse s'était débauchée. C'était une courtisane qui régnait maintenant à la cour des Salviati et, parmi tant de favoris, menu fretin qu'expédiait à la semaine le lacet des étrangleurs ou le poison des alchimistes attachés au palais : trois cependant, trois Italiens alliés dans le même intérêt de leur salut et de leur crédit, se partageaient les faveurs ducales : Beppo Nardi, un poète élevé à la cour d'Avignon et sonneur de sonnets de l'école de Pétrarque, profil de camée, au glabre et fier visage, toujours encapuchonné de velours écarlate et dont la muse, aussi souple que son échine, célébrait chaque matin la glorieuse jeunesse de Simonetta ; Angelino Barda, musicien gratteur de mandoline, compositeur, à ses heures, de langoureuses canzones qu'il accompagnait d'une voix assez fraîche, d'une origine napolitaine celui-là, brun comme une olive avec de larges yeux d'un blanc bleuâtre, d'ardentes lèvres sèches, des lèvres de fièvre et de volupté du noir violacé des mûres (Angelino de Naples, qu'on disait singulièrement inventif en mode de plaisir), et Petruccio d'Arlani, enfin, peintre-sculpteur à la manière de Michel-Ange, une brute superbe, musclé comme un athlète, aux noirs cheveux drus et crespelés sur une petite tête d'Antinoüs, Petruccio d'Arlani, un ancien pâtre, disait-on, descendu des Abruzzes dans les ateliers de Rome où il avait posé comme modèle, légendaire étalon des grandes dames romaines qu'une ironie du Vatican, une idée d'après boire du Pape à la fin d'un souper, aurait adressé à la cour de Vintimille entre deux légats et un nonce comme spécimen de l'art romain..., le ragazzo étant très beau, la duchesse l'avait gardé.

Son talent de sculpteur ne dépassait pas, d'ailleurs, les figurines de cire. Il avait déjà commis, d'après la Foscari, trois bustes de Pallas Victrix que la duchesse avait, chaque fois, impitoyablement saccagés et démolis, mais comme le bélièvre avait un cou de taureau et des reins puissants, Simonetta le gardait toujours auprès d'elle dans l'espoir qu'un chef-d'oeuvre éclairait quelque jour sous ses doigts de brute apprivoisée.

Et la Florentine continuait d'apprivoiser le pâtre des Abruzzes en compagnie de Nardi le poète et de Barda le Napolitain...

Airs de guitares, sirventes et sonnets, bustes de cire peinte, c'était là l'atmosphère de volupté savante et de langueur heureuse de la cour de la belle duchesse au bord de la mer bleue, miroitante et pâmée entre les lauriers roses et les palmiers des grèves, devant le grandiose et vapoureux décor de la vallée de la Roya.

Et Bartholoméo Salviati laissait faire, les mires et les physiciens accaparaient le duc, et de cette belle intelligence, de cette volonté sûre et prompte, de tout ce caractère de décision et d'audace, du vieux capitaine enfin, si terrible autrefois aux ennemis de la patrie italienne, il ne restait plus qu'un vieillard en proie au plus dangereux entourage, un homme retourné à l'enfance ou presque.

Ainsi l'avait voulu la jeune duchesse ; dix ans avaient suffi à Simonetta pour capturer le vieil aigle et en faire un vieux hibou de laboratoire. Il ne quittait plus maintenant les fourneaux et les cornues au milieu desquels la belle Foscari l'avait confiné, et quand, par hasard, il sortait hors de la partie haute du palais qu'il avait adoptée, c'était pour assister, sur la prière de sa jeune femme, à quelque fête, comédie ou ballet par elle organisée, et consacrer ainsi d'une présence auguste le luxe et les licences installés dans sa cour.

Et, sûrs de l'impunité, les favoris s'enhardirent, et l'audace de la duchesse osa même plus encore. Grisée par la flatterie et les encens, la Levrette eut la folie du scandale, elle voulut affirmer, afficher dans un éclat son adultère et ses amants... femme folle de son corps est bientôt dénuée de sens ; et, perdant toute prudence, conseillée par on ne sait quel mauvais génie, cette aventureuse Simonetta ne résolut rien moins que de paraître elle-même sur la scène, devant toute la cour, à côté de ses trois amants, qui tiendraient un rôle auprès d'elle, et cela dans une comédie ou ballet de circonstance, où s'affirmerait le talent de chacun d'eux.

IV Salomé

C'était bravade de femme enivrée de puissance, défi d'orgueil et cri pâmé d'amour, et, pourtant, le projet fut arrêté et l'oeuvre élaborée de longue date. La duchesse de Vintimille commanda la pièce à Nardi, la musique à Barda, mais en imposa le sujet ; Petruccio d'Arlani, peintre sculpteur à ses ordres, se chargea des costumes et des décors, toutefois dirigé par elle. La Florentine ne s'en remettait à personne ; elle inspirait, fidèle en cela aux traditions des princesses de son pays, et les plus sublimes artistes n'eussent été entre ses mains que d'obscurs collaborateurs.

Ce n'était ni le cas de Beppo Nardi, poète assez médiocre, ni celui d'Angelino de Naples, si parfait musicien, poète compositeur. Quant à ce bélièvre de Petruccio, il n'avait ni goût, ni idée, ayant trop longtemps gardé ses chèvres sur les pentes de ses montagnes natales, mais la duchesse avait de l'imagination et de l'ingéniosité pour trois ; et, quand le Nardi et le Barda lui apportèrent, enfin terminée, la Mort de Saint-Jean-Baptiste, qu'elle leur avait commandée, Simonetta cria au chef-d'oeuvre, car, à travers les concetti d'une poésie toute d'assonance et de préciosité, elle avait reconnu son idée première ; et les fades mélodies du Napolitain n'altéraient pas trop la belle horreur du drame qui avait tenté cette âme tragique. La duchesse jetait un collier d'or au cou d'Angelino, mettait le gros rubis d'une bague au doigt de Beppo Nardi, et tous deux enthousiasmés baisaient la main de Son Altesse. Le poète, comme le musicien, avait respecté le plan donné par elle, ses favoris avaient obéi.

La mort de Saint-Jean-Baptiste, la décollation du Précurseur, la légende de luxe et de sang dont toute la Renaissance italienne a eu comme l'obsession, Hérode et Salomé, les terribles figures qui ont tenté tous les peintres de cette époque et dont les musées nous ont légué la dangereuse hantise, voilà le sujet vers lequel avait été tout droit cette voluptueuse et cette tenace. Parmi tant d'héroïnes de la Bible et de la Fable, Salomé l'avait requise entre toutes ; et elle, née princesse à Florence, et de par son mariage duchesse et marquise, c'est l'impudique princesse de Judée qu'il lui plaisait d'évoquer, d'incarner, de vivre un soir devant tout un peuple.

Cette petite fille qui danse, toute nue, devant un vieux roi libertin, et obtient une tête ennemie par la mystérieuse offrande de son sexe, voilà le personnage qu'elle voulait être. C'était à la réalisation de cette chimère que se plaisait sa perversité ; et qui sait si cette curieuse imagination

d'Italienne n'avait pas été séduite par un rapprochement possible entre l'âge avancé de l'Hérode légendaire et la vieillesse anticipée de son mari !

C'était la mise en scène de la faiblesse sénile d'Hérode, mais réduite par un cerveau de femme à une vengeance de petite fille. La duchesse l'avait conçue en deux tableaux : la rencontre de Salomé et du Précurseur dans un des corridors du palais, le saint prisonnier entre deux gardes, la princesse, peut-être moins apitoyée que curieuse, offrant d'abord à boire, puis tendant une fleur à l'ascète ; le refus dédaigneux du saint et, Salomé insistant, la fureur prophétique et l'anathème de Jean appelant le feu du ciel sur la tentatrice : le second tableau montrait Hérode sur son trône, au milieu des dignitaires de sa cour, et puis c'était, sur son ordre, Salomé introduite et priée de danser, le sanglant marché débattu entre le tyran et la petite princesse ; puis, la danse meurtrière une fois exécutée, Hérode tenait sa promesse et le bourreau apportait, sur un plat, la tête de Saint-Jean.

La Foscari distribua les rôles : Beppo Nardi, le poète, remplirait auprès d'elle celui d'Hérode ; Angelino de Naples, avec son ardente tête émaciée, serait le Précurseur. Sa maigreur, ses yeux luisants, le désignaient pour incarner le farouche mangeur de sauterelles. Quant à Petruccio d'Arlani, sa haute taille et sa musculature énorme indiquaient assez son rôle, il serait le bourreau. C'est lui qui se tiendrait immobile, le cimeterre à la main, derrière le saint agenouillé pendant toute la danse ; c'est lui qui, saisissant le prophète aux épaules, l'emmènerait hors scène ; c'est lui, enfin, dont le bras musculeux, jailli de derrière un pilier, poserait la tête sanglante de Saint-Jean sur le plat... et, avec une joie enfantine, la passion fébrile et la science des détails que les femmes apportent en ces sortes de choses, la duchesse de s'occuper aussitôt des costumes, de la mise en scène et de la décoration de la salle, en quête d'étoffes d'Orient et de velours précieux... Des scribes, sur son ordre, écrivirent à Venise ; des marchands juifs furent mandés de Gênes pour soumettre à son choix des tapis de Damas et des soieries de Tyr. On fit venir à prix d'or des danseurs de Bergame, qui réglèrent les temps du pas de Salomé et apprirent à la duchesse à se mouvoir et onduler sur place, secouée de frissons brefs de la nuque aux talons, avec des torsions de hanches et de subits renflements de seins, comme une almée des pays barbaresques... L'orchestre de la cour fut renforcé de quinze musiciens, les vieilles tapisseries de la famille Salviati, représentant la vie de la Vierge, sortirent des coffres de bois de camphre où on les conservait, car elles étaient d'un prix inestimable, et on ne les en tirait que pour les grandes fêtes, pour les mariages des ducs et les baptêmes des enfants mâles et encore des premiers nés.

La duchesse fit plus encore ; elle voulut la cour intérieure du palais comme salle de spectacle et, taillant à même les remparts de la citadelle, fit démolir vingt mètres de murailles qui dominaient la mer. Les pics et les pioches entamèrent les vieux blocs de granit qu'avait posés Uberto le Fort ; une grande baie s'ouvrit, lumineuse et bleue, sur l'infini du golfe, à une hauteur de dix mètres, dans l'épaisseur même du mur ; ce fut là le théâtre. Les merveilleuses tapisseries des Salviati se drapèrent autour des estrades, s'empilèrent dans la cour, à l'ombre du donjon et des échauguettes, et, enfin, le jour du spectacle arriva.

Simonetta avait choisi le jour même de l'anniversaire de ses noces pour ce fastueux scandale.

Un dais de brocart aux couleurs du duc se dressait en face de la scène, juste au milieu des estrades, réservé au vieux Bartholomeo et à sa suite de savants. Or, le spectacle était annoncé pour trois heures, et la foule, entassée aux gradins, toute de têtes brunes et de clairs vêtements, s'impatientait, houleuse et frémissante, et les places du duc restaient vides. Après une attente de trois quarts d'heure, la foule s'exaspérant trépignante, l'orchestre entamait un concerto de flûtes et de violes et les tapisseries de la baie s'écartaient. Le duc Bartholomeo venait de faire savoir à la duchesse qu'elle n'eût pas à l'attendre, et qu'elle eût à commencer sans lui ; pris d'une faiblesse au moment de quitter ses appartements, il lui demandait dix minutes pour se remettre et viendrait certainement dans un quart d'heure au plus assister à la danse de Salomé, dans laquelle il désirait vivement admirer la duchesse, l'admirer et l'applaudir ; et le spectacle commença dans une légère angoisse, car, vraiment, elle n'avait jamais si loin poussé l'audace, la belle Simonetta.

Sur la scène, debout contre une vieille verdure de Flandre, simulant les fresques d'un corridor, c'était, drapée de lourdes étoffes d'Asie, enturbanée de longs voiles bleuâtres, la silhouette onduleuse et fine de la duchesse en princesse de Judée. Elle tendait tour à tour à Saint-Jean Barda une rose, puis une coupe, et l'enveloppait, amoureuse et lascive, de la nudité de ses beaux bras... Puis les tapisseries retombaient, et, dans la salle improvisée, aucun duc n'avait encore paru. C'étaient, maintenant, chuchotées aux oreilles des femmes, des indiscretions sur la surprise que le second tableau réservait, une effroyable tête de cire modelée par d'Arlani, d'après Barda lui-même, la ressemblance du musicien peinte et colorée avec le sang du supplice et la lividité de la mort, et que la duchesse offrirait à tous à la fin du tableau, triomphalement exhaussée sur un plat.

Et, les tapisseries s'étant relevées, ce fut, sur le bleu du ciel et sur le bleu du golfe emplissant de clarté toute la cour du palais, la vision d'Hérode, de Nardi lourd de pourpre et coiffé d'une mitre, installé sur un trône, avec, autour de lui, nettement découpé sur le ciel et la mer, tout un rang de seigneurs et d'esclaves. La haute stature du sculpteur presque nu les dominait tous ; un d'Arlani superbe dans l'étalage de ses muscles et de son torse, ceint d'une étoffe blanche à partir des reins seulement... et, sur des pizzicati de mandolines, sur un rythme léger et sautillant, on eût dit de clochettes, sur une musique étrange, en vérité, mêlée çà et là d'appels de flûtes et de langueurs râclées de guzlas, Salomé faisait son entrée..... Salomé, c'est-à-dire la duchesse Simonetta, fine comme une aiguille dans un étroit fourreau de soie verte, une soie mordorée et luisante comme une peau de couleuvre, avec, çà et là, épanouies, d'énormes rosaces de jais noir. Un étroit gorgerin, émeraudes et saphirs, lui écrasait les seins et, les épaules et les bras nus jaillis comme des fleurs hors de cette gaine bleuâtre, chacun de ses mouvements découvrait ses aisselles et chacun de ses pas le haut de ses jambes nues, car l'étroite robe verte s'ouvrait, fendue jusqu'à la hanche, heureusement alourdie par d'épaisses franges d'or.

La face aux yeux agrandis et bleuis par le kohl, d'une pâleur de morte sous le fard, hallucinait comme un masque ; de lourdes pendeloques tremblaient sur le front, apparu tout étroit sous les cheveux coiffés en tiare, un cône de ténèbres alourdi de poudre bleue et, tel un firmament, constellé d'étoiles d'or. Elle s'avança raidie, comme figée dans sa parure et ses orfèvreries, et d'une opale, posée entre ses seins, pendait au bout d'un fil de perles, plus bas que le nombril, presque à la naissance du sexe, une grande fleur d'émail.

V

Les trois têtes

Elle dansa et, dans ses grands yeux fixes, dans son sourire muet montait comme une épouvante ; et, suivant la direction de ce regard, toute la salle, qui la buvait des yeux, se retourna. Le duc venait de prendre place. Le vieux Bartholomeo venait de s'asseoir sous son dais, et près de lui, debout dans une pose de respect, le poing sur la hanche, mais l'oeil plein de menace, se tenait Andréa, Andréa Salviati, le proscrit, l'exilé, le fils tombé en disgrâce, l'ennemi de retour.

C'était lui que regardait Simonetta ; Hérode sur son trône, Saint-Jean agenouillé derrière la danseuse, le bourreau debout auprès de sa victime avaient baissé la tête. Les yeux droits fixés devant elle, comme hallucinée, Simonetta dansa, mais quand, suivant son rôle, la danse enfin terminée, elle se tournait vers Hérode pour lui demander la tête du blasphémateur, un grand cri jaillit de toutes les poitrines ; et la duchesse, la bouche grande ouverte, elle, ne put pas trouver un cri dans sa gorge serrée.

Le duc venait de se lever, la main sur l'épaule de son fils et de l'autre avait fait un signe... Trois têtes coupées gisaient aux pieds de Simonetta : des bourreaux, apostés parmi les figurants, avaient strictement exécuté l'ordre. Un triple coup de hache avait décapité Saint-Jean et le bourreau et Hérode, un même châtiment avait frappé Nardi, d'Arlani et Barda.

« Ils ont payé », ce furent les seuls mots du duc en se retirant.

Le soir de cette même journée, une femme se réveillait, revenait à elle dans les ténèbres vacillantes d'une cellule illuminée de cierges, comme pour une veillée de mort, une cellule à la porte et à la fenêtre murées, car la condamnée, qui gisait là inerte, ne devait jamais en sortir. A ses pieds, trois têtes sanglantes s'entassaient sur un plat, trois têtes de jeunes hommes aux prunelles révulsées, aux cheveux hérissés demeurés droits d'effroi, trois têtes livides sous leur fard ; et la femme, encore toute scintillante de joyaux et de soie, ayant fait un instinctif mouvement de recul, fit glisser de sa robe un parchemin scellé aux armes des Salviati, et Simonetta Foscari ayant pris dans ses mains l'écrit tombé à terre, le déplia et lut cet adieu d'un vieillard :

« Vous les avez aimés vivants, aimez-les morts, Madame. Il vous a plu de vivre avec eux et pour eux, il vous sera doux de mourir avec eux que vous avez fait mourir » ; et la duchesse, ayant tourné la page, trouvait ces lignes consolatrices : « Et moi aussi, je vous ai aimée, Simonetta ; je m'en souviens et j'ai pitié ; leurs lèvres sont empoisonnées. »



PAUL BRUNETTE et MAURICE JURION, *Salomé*. Tragédie en un acte. Ermont, édition du "Rêve poétique", 1899.

Salomé

SCÈNE I

Le décor représente une salle du palais d'Hérode, à Jérusalem. A gauche, une couche d'étoffes voyantes, rehaussées de pierres et d'or, une petite table, sur laquelle des amphores ciselées. De riches tentures dérobent les portes. Le jour se lève.

HÉRODE, *couché à demi*

La nuit déjà moins noire avance vers l'aurore
 Et mes yeux fatigués ne dorment pas encore.
 Pourrais-je reposer, quand l'amour en mon cœur,
 Ce jour même est entré pour parler en vainqueur !
 J'aime encore une fois une nouvelle femme.
 Dont les traits enchanteurs ont ébloui mon âme.
 Je suis maître en ces lieux et mon père m'apprit
 Que lorsqu'un chef puissant désire en son esprit
 Une chose quelconque, il doit se satisfaire ;
 Mais moi je n'ose pas ainsi que lui le faire.
 J'ai déjà pour l'amour trahi plus d'une loi,
 J'ai l'excuse, il est vrai, d'être le fils d'un roi.
 Le prophète sacré, le grand évangéliste,
 Révéré par le peuple au nom de Jean-Baptiste,
 A déjà d'un hymen réprouvé sans raison.
 L'accomplissement. Mais, je l'ai mis en prison !
 La voix d'Hérodiade avait touché mon être,
 Et celle du grand saint, il faut le reconnaître,
 Était très impuissante à changer mon avis.
 Hérodiade alors telle que je la vis,
 Était l'objet aimé, la femme désirée,
 Que demandait toujours ma pensée enivrée.

J'ai bravé du grand saint me criant à l'inceste,
 Démontrant sa colère avec un large geste.
 ... Je n'ai pas regretté l'hymen incestueux,
 Que ce saint Jean-Baptiste appelait monstrueux ;
 Mais le cœur est changeant et l'on aime en sa couche
 Sur ses lèvres presser une nouvelle bouche.
 La mère m'a charmé ! C'est le tour de l'enfant
 A charmer le tétrarque au glaive triomphant !
 La fête d'où j'accours a changé mon idée,
 Qui ne voudrait aimer un prince de Judée ?
 Hérodiade arrière ! Éloigne-toi de moi,
 Salomé c'est ton tour, sois l'amante du roi.
 ... Je n'en ai plus le titre et ce nom de monarque,
 Hélas me fut repris pour celui de tétrarque !
 Oui,
 Désormais je dois obéir au Romain,
 Mais patience encor, je serai roi demain !
 Fille de souveraine, ô douce enchanteresse,
 A toi d'emplir ma coupe et d'y verser l'ivresse.
 Que Saint Jean crie encor, qu'il blâme cet amour,
 Et ses yeux inspirés seront fermés au jour !
 Beauté qui m'as charmé ! Salomé la danseuse,
 Fais toi pour ton seigneur douce et voluptueuse,
 Dans le lit de ta mère entre donc sans pudeur,
 Abandonne ton corps à ma royale ardeur !
 Salomé ! je t'attends, comme la créature
 Attend le chaud soleil, maître de la nature.
 Ah ! viens faire à ma gorge un collier de tes bras,
 Que ta chair parfumée et tes divins appas
 Versent dans tous mes sens les plus ardentes fièvres
 Que sauront apaiser les baisers de mes lèvres.
 (La tenture du fond se soulève et Hérodiade paraît, les traits défaits, pleine de colère)

SCÈNE II

HÉRODE, HÉRODIADE

HÉRODE

Hérodiade !

HÉRODIADE

Moi !

HÉRODE

Que viens-tu faire ici ?

HÉRODIADE

Roi, tu vas le savoir !

HÉRODE

Parle ?

HÉRODIADE

Hérode, voici : Se venger d'un affront est doux parfois à l'âme
 Et c'est mon seul désir, malgré mon cœur de femme.
 Depuis longtemps déjà j'ai dû patienter,
 Mais aujourd'hui je veux ici te consulter
 Sur le sort de Saint Jean, de ce maudit prophète.
 Ne me refuse rien en ce grand jour de fête.
 Lors de notre hyménée, il osa contre moi,
 Répandre dans le peuple un unanime émoi.
 L'amour avait parlé dans le cœur de mon maître
 Et crier contre moi c'était agir en traître !
 Tu ne l'as pas puni, tu fus compatissant,
 Quand tu pouvais, mon roi, faire couler son sang :
 C'est moi-même aujourd'hui qui demande sa vie,
 Ma haine contre Jean restée inassouvie
 Se réveille plus forte...

(Hérode, pendant ces mots, est resté froid et Hérodiade remarque le peu d'effet que produisent ses paroles en l'esprit du roi)

Hérode à mon courroux
 Tu restes insensible !... Il faut que sous tes coups
 Ce prophète périsse ; ami, contente-moi,
 Satisfais ton épouse en agissant en roi !

HÉRODE

O femme ! je comprends le courroux qui t'anime,
 Va, ne me pousse pas dans le chemin du crime.
 J'ai déjà de Saint Jean chargé les mains de fers
 Et tu connais les maux que l'apôtre a soufferts.
 Son supplice, crois-moi, doit contenter ta haine,
 Vas voir ton ennemi comme un chien à la chaîne,
 Et pour calmer un peu ton esprit oppressé,
 Insulte si tu veux le lion terrassé,
 Mais laisse-lui le jour. De mes sujets la foule
 Fait entendre au palais des grondements de houle,
 Le flot monte sans cesse et l'orage lointain
 Approche sur ma tête. Oui, l'échec est certain,
 Car Jésus a déjà renversé ma puissance.
 On constate surtout la désobéissance
 Parmi tous mes guerriers, ils sont doux et cléments,
 Ils ne sont plus, hélas, mes nobles régiments
 Animés de ce zèle autrefois remarquable.
 Mon pouvoir aujourd'hui n'est plus inattaquable,
 Ne me demandes plus, femme, de te venger,
 Laisse-là cet espoir, il n'y faut plus songer.

HÉRODIADE

Hérode, je le vois, tu n'aimes plus mes charmes,
 Peu t'importe à présent que je verse des larmes,
 L'amour qui t'animait abandonne ton cœur,
 Tu répons à mes pleurs par un rire moqueur.

.... Puisque tu ne veux pas seconder ma vengeance,
 Va, je travaillerai seule à mon allégeance !
 Ce saint, je le prédis, tombera sous mes coups,
 Rien ne m'arrêtera, je poursuis mon courroux.
 Avant peu tu verras ta femme satisfaite,
 Sourire en t'apportant la tête du prophète !
 (Elle s'enfuit à grands pas)

SCÈNE III

HÉRODE, *seul*

Jadis à son désir je me serais rendu,
 J'ose lui refuser, j'en reste confondu.
 Si Salomé venait m'implorer à sa place,
 Me demander du saint soit la mort, soit la grâce,
 Ma voix approuverait celle de la beauté,
 Pour elle j'oublierais ma souveraineté.
 Salomé, je te vois douce, voluptueuse,
 Danser légèrement et passer vaporeuse
 Devant mes yeux charmés par ton corps élancé !
 O beau songe apparu, mais trop vite effacé,
 Reviens en mon sommeil augmenter ma folie,
 Que mes sens transportés d'un désir de furie,
 S'abusent dans le rêve et que ce doux sommeil
 Dure longtemps ! toujours ! et qu'il soit sans réveil !
 (Il s'endort sur sa couche)

SCÈNE IV

HÉRODE, *dormant*, HÉRODIADE *et* SALOMÉ

HÉRODIADE

Salomé, mon enfant, écoute bien ta mère,
 Comprends tout mon désir, satisfais ma prière.
 Tu vois Hérode là, dormant sur cette couche,
 Vois-tu ce doux sourire arrêté sur sa bouche,
 Contemple son visage et dis-moi sans détours.
 Si c'est de moi qu'il rêve et s'il m'aime toujours !

SALOMÉ

Il semble se complaire en quelque charmant songe,
 Mère, ce n'est qu'un rêve, un rêve est une mensonge.
 Pourquoi donc t'attrister, puis, c'est peut-être à toi
 Qu'Hérode pense.

HÉRODIADE

Non, non, Salomé, crois-moi,
 Hérode est amoureux, mais c'est d'une autre femme
 Dont je tairai le nom dans le fond de mon âme.
 Si l'amour d'un époux ce jour m'est enlevé,
 Par un autre désir mon cœur est captivé !
 Je hais sur cette terre un homme, le prophète !

SALOMÉ, *à part*
Oh Ciel !

HÉRODIADE
J'ai demandé tout à l'heure sa tête
A mon époux. Hérode enfin a refusé.
Mon courroux contre Jean ne peut être apaisé,
J'ai donc compté sur toi. Je sais qu'Hérode t'aime,
Il ferait tout pour toi (à part) jusqu'à me trahir même.
(Haut) Il faut que de ta voix tu demandes au roi
La tête de saint Jean.

SALOMÉ
Non, jamais ! jamais ! Moi,
Me faire criminelle ! Implorer, douceuseuse,
Le trépas d'un tel saint ! Ma mère !

HÉRODIADE
Malheureuse !
Tu refuses aussi ! Je saurais te forcer !
Obéis à ma voix. Je vais bien te tracer
Le fil de ton discours. Veux-tu donc que ma vie
Soit à cause de Jean à tout jamais flétrie ?
Ne sais-tu pas qu'il crie à tue-tête aux gardiens
Que je suis une infâme !... Il croit que ses liens
Seront rompus un jour par le peuple lui-même !
Parmi ce peuple, enfant, ne sais-tu pas qu'on l'aime !
Transporté par ce fou nos sujets manqueront
Au maître de ces lieux ; ils désobéiront !
Veux-tu donc, Salomé, que mon époux Hérode,
Chassé de son palais comme un mendiant rôde ?
Veux-tu donc, Salomé, que nous trouvions ici
La mort par des soldats qui frappent sans merci !

SALOMÉ
Ne comptez pas sur moi pour servir votre tâche
Ce serait m'avilir d'une façon trop lâche,
Puisse-je vous déplaire et même mériter
Votre puissant courroux, je ne puis contenter
Votre désir. Jamais je n'ouvrirai la bouche
Pour demander au roi qui dort en cette couche
Le trépas d'un mortel que Dieu même défend.
Pour frapper avez-vous besoin de votre enfant ?

HÉRODIADE
Fille insoumise, il faut que tu serves ma rage !

SALOMÉ
Je dois me refuser à faire votre ouvrage !

HÉRODIADE

Ne dois-tu pas, enfant, seconder mon désir ?

SALOMÉ

Mais pour frapper un saint devez-vous me choisir !

HÉRODIADE

Oui j'ai besoin de toi, je veux faire justice.

SALOMÉ

Ne comptez pas que Jean par ma faute périsse.

HÉRODIADE

Salomé, ton refus augmente mon courroux,
Je vais aller ouvrir moi-même ses verrous
Et dans ma propre main que devant toi je lève,
Pour lui je vais placer un homicide glaive ;
Je frapperai sans peur ! Je tiendrai mon serment,
Ton refus a dicté son suprême moment !

SALOMÉ

Grâce ! Grâce ! Pitié ! Ma mère, je t'écoute.

HÉRODIADE

Enfin tu parleras ?

SALOMÉ

Hélas ! oui sans nul doute,
Mais n'allez pas frapper de votre propre main
Le prophète que j'aime. Attendez à demain,
Je vais parler au roi, je vous jure sur l'heure,
J'attendrai son réveil au sein de sa demeure
Allez. Comptez sur moi, quittez calme ce lieu.

HÉRODIADE

Enfin je te retrouve, enfant !

SALOMÉ

Hélas !

HÉRODIADE

Adieu !
Traduis bien ma pensée, exprime-toi, ma fille,
De façon à laver l'affront de ta famille.

SCÈNE V

SALOMÉ, *seule*

Hélas ! qu'a-t-elle dit : parler contre le saint,
Vouloir qu'Hérode soit ce jour son assassin
Et charger son enfant de la besogne vile !
O ciel ! me prêterai-je à cette œuvre servile !
Quelle haine ! Frapper l'apôtre bien aimé

Et se servir de moi, la pauvre Salomé !
 Non !... Je le sauverai malgré ma mère infâme,
 De son projet affreux je briserai la trame.
 Puisque le prince m'aime, il faut que son amour
 Me serve à le sauver. J'abandonne en ce jour
 Mon affection sainte.
 Oui ! J'adore l'apôtre,
 Oui ! c'est mon seul amour et je n'en veux pas d'autre
 Je lui donnai mon cœur ainsi que ma beauté,
 Il accepta mon cœur avec sincérité,
 Il me jura lui-même une flamme éternelle,
 Mais repoussa de nous toute extase charnelle.
 Avant d'avoir compris ses sauvés accents,
 Je l'aimais comme on aime avec l'ardeur des sens,
 Avec les fous désirs exagérés du rêve
 Qui vous brûlent le corps follement et sans trêve !
 Mais depuis j'ai compris sa divine candeur,
 Je l'aime maintenant d'une mystique ardeur
 Et nos cœurs sont unis dans un chaste hyménée,
 A la place du corps mon âme s'est donnée !
 J'ai puisé dans son être un rayon de sa foi
 Et je suis toute à lui...
 Je vais parler au roi,
 Je donnerai mon corps pour sauver le prophète.
 Il m'aime, je l'ai vu suivre pendant la fête,
 Mes danses et mes chants avec des yeux d'amants.
 Si je me trompe, hélas ! eh bien je fais serment
 De mourir comme Jean... Mais Hérode s'éveille.

HÉRODE, *rêvant*

O Salomé, beauté charmante et sans pareille,
 Viens sur mon sein de roi reposer ton beau corps.
 Ah ! te voilà ! je t'ai ! j'entends de doux accords
 Tout chante dans les airs de ta beauté printanière
 Ah ! reste sur mon cœur, bel ange de lumière !

SALOMÉ

Il prononce mon nom, que dit-il, juste ciel !

HÉRODE, *de même*

O Salomé ! ta bouche est douce comme un miel
 Sur ton corps ciselé, j'aime à porter mes lèvres ;
 De tes baisers d'amour si jamais tu me sèves
 Je mourrai !... Mais je t'ai !... Mes sens sont apaisés
 Je vais les rallumer par des nouveaux baisers.

SALOMÉ

Il entrouvre les yeux !

HÉRODE, *réveillé*

Ah ! ce n'était qu'un rêve,
 Pourquoi viens-tu, réveil, empêcher qu'il s'achève ?

(Apercevant Salomé)

Que vois-je ! Salomé ! Salomé dans ces lieux !
 Un rêve passe-t-il encor devant mes yeux ?
 Je suis bien éveillé, chère beauté, cher ange,
 Je vois dans ton regard quelque chose d'étrange !
 Pourquoi sur ton visage une telle pâleur ?

SALOMÉ

J'ai le cœur transpercé d'une affreuse douleur.

HÉRODE

Puis-je la soulager ? va, conte-moi ta peine.

SALOMÉ

La cause de mon mal, seigneur, vient de la reine.

HÉRODE

Et qu'a-t-elle fait ?

SALOMÉ

Elle en veut à Saint Jean
 Qui l'a blessée un jour par un mot outrageant.

HÉRODE

Eh bien, je ne vois pas la raison qui t'attriste,
 Va, laisse de côté le mal de Jean-Baptiste
 Pourquoi le plaindre, enfant ?

SALOMÉ

La reine veut sa mort,
 Hérodiade veut que tu dictes son sort.

HÉRODE

Je sais ! Hérodiade est venue à l'aurore,
 Elle veut le trépas de Saint Jean qu'elle abhorre.
 Je n'ai pas secondé son courroux... Si tu veux
 Comme elle son trépas je réponds à tes vœux.

SALOMÉ

Moi, le vouloir ! O ciel !... Connais ma peine amère :
 Roi, je viens te parler par l'ordre de ma mère.
 N'ayant pu te forcer à tuer l'innocent,
 Elle m'envoie ici te réclamer le sang
 De celui qu'elle exècre. Une telle besogne
 Me semble lâche et vile et je viens sans vergogne
 Traiter avec le roi.

HÉRODE

Qu'est-ce à dire ? Traiter ?
 Je ne te comprends pas. Je veux te contenter
 Veux-tu que Saint Jean meure, ou que l'apôtre vive.

SALOMÉ

Oh ! Je veux le sauver, prince, quoiqu'il arrive !

HÉRODE

Salomé, je veux voir tes yeux sourire encor
Retrouve la gaîté. Je mets mon spectre d'or
A tes pieds adorés. Veux-tu m'aimer ? Demeure
Pour commander et vivre au sein de ma demeure,
Que chaque volonté soit un ordre pour moi,
Hérode, s'il le faut, met son manteau de roi
Pour toujours, Salomé, sur tes épaules blanches.
J'ai vu pendant la danse au rythme de tes hanches
Tout le trésor caché que renferme ton corps,
C'est le trésor d'un roi. Réponds à mes transports,
Je t'aime et je te veux !

SALOMÉ

Je ne puis être tienne
Que mon amitié seule, Hérode, t'appartienne,
Mais que Saint Jean, ce jour, par toi soit délivré,
C'est mon plus grand désir. Ne m'as tu pas juré
De seconder mes vœux.

HÉRODE

Je tiendrai ma promesse
Mais il faut en mon cœur déposer ta tendresse.

SALOMÉ

Cela ne se peut pas ! J'aime Saint Jean d'amour.

HÉRODE

Malheur ! Malheur ! Ta voix dicte son dernier jour
Sans pitié maintenant pour ce damné prophète.
Par mon bourreau, je vais faire tomber sa tête.

SALOMÉ

Barbare !

HÉRODE

Sois à moi ? Saint Jean sera sauvé.

SALOMÉ

Jamais cette infamie !

HÉRODE

O toi qui m'as bravé.
Tu vas connaître enfin à l'aigreur de mon âme,
Que nourrissaient mes sens... Si ton cœur, Salomé,
A ma voix n'avait pas voulu rester fermé,
J'aurais brisé les fers de Saint Jean. Tu repousses
Ma royale tendresse et mes étreintes douces,

Je saurai me venger. Rien ne me touchera,
La tête de saint Jean aujourd'hui tombera.

SALOMÉ

Arrête, Hérode, arrête ! Oh par pitié, clémence !
Vois les pleurs sur ma joue et ma douleur immense.
Tu ne m'écoutes plus, ton regard fuit le mien.

HÉRODE

Ma haine est sans limite et mon cœur n'entend rien
Pour la dernière fois m'offres-tu ta tendresse ?
Veux-tu me laisser boire à ta lèvre l'ivresse ?
O parle, Salomé, parle vite, ô beauté,
Que ton suprême arrêt ici me soit dicté.

SALOMÉ

Je connais ta fureur et déjà je devine
Ce que souffrirait Jean, créature divine.
Pour sauver le prophète, eh bien, prends ma beauté,
Hérode, je te fais don de ma chasteté.
Mais puisque maintenant me voici ton esclave,
Que Saint Jean parte vite et qu'il n'ait plus d'entrave.

HÉRODE

Salomé, tu consens à te donner à moi !
Tu daignes, ô beauté, te livrer toute au roi !
Ah ! tu combles mes vœux, ma haine est endormie,
Repose sur mon sein, Salomé, tendre amie,
Oui, viens continuer le rêve que j'ai fait !
Que de tes chers baisers je connaisse l'effet.
Vivons heureux au sein même de l'opulence,
Nous trouverons ici le calme et le silence....

SALOMÉ

O ciel ! je me résigne à cet ardent désir !

HÉRODE

Viens vider avec moi la coupe du plaisir !
(Hérode embrasse Salomé sur les lèvres)

SALOMÉ, *le repoussant*

Horreur, ta lèvre brûle et ta lèvre est infâme !

HÉRODE

Que dis-tu, Salomé ? Tu m'insultes, ô femme,
Prends garde. Calme-toi, laisse moi dans tes yeux
Chercher un infini comme celui des cieux.
A ta bouche je veux respirer ton haleine
Douce comme un zéphyr assainissant la plaine,
Et dans tes bras d'albâtre et sur ton corps sculpté
Je veux trouver l'amour avec la volupté.

SALOMÉ

Jamais ! Jamais cela !... Prends pitié de mes larmes.

HÉRODE

J'aurais pitié de toi, mais livre-moi tes charmes !

SALOMÉ

Eh bien Saint Jean mourra malgré tous mes efforts,
 Mais, démon ! tu n'auras pas possédé mon corps.
 La foi sainte de Jean en mon esprit émerge,
 Pour lui je veux mourir et je veux rester vierge !
 Immole donc Saint Jean, nous mourrons en ce jour
 Purs d'esprit et de corps pour notre chaste amour !
 Quand tu feras tomber sa tête, ô roi farouche,
 J'irai la ramasser pour lui baiser la bouche !
 Oui ! ce baiser de feu que je t'ai refusé
 Sur la lèvre du saint, roi, sera déposé,
 Dût la douleur tracer une horrible grimace
 Sur ses traits adorés, je baiserais sa face !
 Je prendrai dans mes mains le chef de l'innocent,
 Et je boirai s'il faut avec amour son sang !

HÉRODE

Horreur ! (*appelant*) Esclave ! à moi !
 (*à Salomé*) Il mourra ce jour même.

SALOMÉ

Je suis digne de toi, saint prophète que j'aime !

SCÈNE VI

LES MÊMES, *plus* L'ESCLAVE

L'ESCLAVE

Maître, que me veux-tu ?

HÉRODE

Que l'on amène ici
 Le prophète enchaîné ?

SALOMÉ

Mon cœur est endurci,
 Je serai forte auprès de ta noble victime
 Afin de te montrer l'énormité du crime !

HÉRODE

Oh ! malgré moi je ris d'une telle candeur,
 Ton amant sera fier de toi ! de ta pudeur !

SALOMÉ, *pleurant*

Mon amant ! Infamie ! O comble de misère !

HÉRODE

... Il va venir ici, je lui dirai, ma chère,
De quel amour ardent ton cœur était épris,
Je vous laisserai seuls pour qu'il t'offre le prix
Qu'il doit à ta tendresse, et ma couche royale
De vos amours sera la couche nuptiale !

SALOMÉ

Tu blasphèmes, Hérode ! O roi ! n'ajoute pas
L'infamie à ton crime !

HÉRODE, *ironiquement*

Ah ! l'on entend des pas
C'est le saint, Salomé, prépare ton sourire,
Fais toi belle pour lui, moi je vais tout lui dire.
Comme il sera joyeux... Voici ton bien-aimé.

SCÈNE VII

LES MÊMES, *plus* SAINT JEAN

HÉRODE, *à Saint Jean*

Approche !

JEAN

Que me veux-tu... Salut ! ô Salomé !
Pourquoi des pleurs, enfant ?

HÉRODE

Réponds à son étreinte
Vous pouvez vous aimer près d'Hérode sans crainte.

JEAN

Roi, que dis-tu ?

HÉRODE

Je pars. Restez seuls en ces lieux
Salomé t'apprendra pourquoi de ses beaux yeux
S'épanchent tant de pleurs.

SCÈNE VIII

Seuls

JEAN

Enfant, sèche tes larmes
Et dis-moi franchement quelles sont tes alarmes,
Que j'entende ta voix et ton rire argentin.

SALOMÉ

Je ne dois plus sourire, un horrible destin
T'est réservé ce jour.

JEAN

O parle, parle vite !
... Mais tu restes muette et ton regard m'évite.

SALOMÉ

Rassemble ton courage, il faut que tu sois fort,
Le roi veut aujourd'hui que l'on te mette à mort.

JEAN

Est-ce vrai, Dieu du ciel. Est-ce la délivrance !
Pour monter près de toi, je brave la souffrance !
Salomé, pauvre enfant, est-ce la vérité ?

SALOMÉ

Hélas ! oui, tu seras ce soir décapité !
Le roi vient de le dire à ton humble servante
Et j'en frémis encor de honte et d'épouvante.

JEAN

De honte ?

SALOMÉ

Oui ! c'est moi qui cause ton trépas.

JEAN

Explique-toi !

SALOMÉ

Le roi, charmé de mes appas,
Voulait que je réponde à son amour coupable.
Connaissant ta maxime, en étais-je capable ?
Pouvais-je abandonner tes principes sacrés
Et profaner pour toi les purs serments jurés ?
Hérode te sauvait si je m'étais donnée
Perdue entre les murs d'une étroite prison,
Je voulais me livrer. Un éclair de raison
Me traversa l'esprit. Rassemblant mon courage,
Je repoussai le roi. Ce fut pour lui l'outrage
Le plus grand ; il comprit facilement alors
Que je t'aimais, ô Jean. Ses furieux transports
Éclatèrent. Blessé dans son âme jalouse,
Il jura d'accomplir le vœu de son épouse.

JEAN

Merci de ce combat pour l'apôtre enchaîné,
Malgré toi son trépas ce jour aura sonné !
Mais, hélas, pauvre enfant, je fus trop égoïste,
Et tu dois mal juger du cœur de Jean-Baptiste.
J'ai repoussé d'abord ton amour, tes élans,
J'ai repoussé ta lèvre et ses baisers brûlants.
Ne taxe pas mon cœur de vaine indifférence,

Je t'aime, Salomé ! Je pleure ta souffrance,
 Mais l'apôtre peut-il succomber par les sens ?
 Notre amour fut très pur, et nos deux cœurs puissants
 Comprirent le vrai bien dans la chasteté même.
 Salomé, maintenant, comprends combien je t'aime.

SALOMÉ

O Jean, je t'ai compris, je ferai tout pour toi
 Et je resterai pure en adorant ta loi.
 Oui ! je mourrai ce jour pour notre sainte flamme
 Emportant un rayon dans la nuit de mon âme.

JEAN

Non ! tu dois vivre encor, ton cœur est au printemps,
 Pourquoi mourir déjà, quand tu n'as que vingt ans.

SALOMÉ

Il n'est plus de bonheur pour moi sur cette terre.

JEAN

Je veux mettre en ton cœur un baume salulaire,
 Pour un mortel heureux réserve ta beauté
 Et garde-lui les fleurs de ta virginité !

SALOMÉ

Mon âme infortunée accepte le martyre ;
 Vers la mort une force invisible m'attire.
 Et puis est-ce souffrir qu'une semblable mort,
 C'est l'adoucissement éternel de son sort,
 C'est revivre en l'éther, c'est oublier le monde,
 Le voir s'enfuir au loin dans une nuit profonde,
 C'est monter vers le ciel où réside Celui
 Qui nous délivrera de tout mal aujourd'hui.
 Il me semble déjà jouir d'un bien céleste
 Ne plus voir ce palais que mon âme déteste,
 Entendre résonner les harpes dans les airs,
 En extase écouter d'angéliques concerts.

(Suivant un rêve)

..... Quel hymne formidable ! est-ce la voix des anges !
 C'est un immense chœur des célestes phalanges,
 Louant à pleine voix le Seigneur éternel !
 Combien cet hymne, o Jean, est grand et solennel !
 Ah ! je voudrais déjà toucher à ces ivresses
 Et chanter des élus les saintes allégresses !

JEAN

Puisqu'aux désirs humains ton esprit est fermé,
 Meurs, faible beauté, trop tendre Salomé !
 Reçois, vierge innocente, âme pure et naïve,
 Le baiser du prophète, et que seul il survive
 Dans le fond de ton être, afin qu'auprès de Dieu

Nous gardions souvenir du lien qu'en ce lieu
Il mit entre nos cœurs. (*Il embrasse Salomé*)

SALOMÉ

En ce baiser de flamme,
Saint Jean, tu m'as donné l'extase de ton âme,
Je ne peux plus faiblir, je demande la mort.

JEAN

Pardonne-moi, grand Dieu, ce chaleureux transport
Excuse ma faiblesse et daigne dans la nue
Recevoir près de toi cette enfant ingénue !
Ineffable grandeur, o source de bonté,
Laisse-nous atterrir à ton éternité !

SCÈNE IX

LES MÊMES, HÉRODE *et* HÉRODIADE, *puis les* LICTEURS

HÉRODE

Reine, vois-les tous deux. Ta fille satisfaite
Vient de parler d'amour avec le saint prophète.

HÉRODIADE

Qu'ils meurent tous les deux !

HÉRODE

Non ! reine, ton désir
Est trop grand, mais il faut des deux têtes choisir.
C'est Saint Jean qui mourra !

HÉRODIADE, *à Saint Jean*

Prophète ridicule,
Pour toi le soir descend, voici le crépuscule,
Et cet affront qu'hier tu fis à notre hymen
Dans ton sang par mes soins sera lavé demain.

JEAN

O reine, accomplis donc aujourd'hui ton ouvrage,
Assouvis sur moi seul ton exécration,
Épargne Salomé ; ton bras est triomphant,
Mon trépas te suffit, prends pitié d'un enfant !

HÉRODIADE

Licteurs ! que l'on s'empare à l'instant du prophète
Et que notre bourreau fasse tomber sa tête.

HÉRODE

De Saint Jean, Salomé, tu peux suivre les pas
S'il te plaît d'assister ce jour à son trépas !

SALOMÉ

Que le ciel vous pardonne un semblable délire
Mais ordonnez pour moi, roi, le même martyre.

HÉRODE
Jamais !

JEAN
Je vous bénis !

HÉRODIADE, aux licteurs
Allez !

SALOMÉ, *à part*
Oui, je mourrai !

SCÈNE X

HÉRODE *et* HÉRODIADE

HÉRODE
Tout ce que j'ai dit, tu le vois, était vrai,
Je ne sais pas mentir de ton âme jalouse
Doit être satisfaite ô ma féroce épouse.

HÉRODIADE
Hérode, ne tiens pas un semblable discours.

HÉRODE
Femme, ne vois-tu pas le péril où je cours.

HÉRODIADE
Quel péril ?

HÉRODE
C'est ta rage insensée et funeste
Qui de ma royauté fera tomber le reste,
Saint Jean en trépassant laissera des regrets,
Nous aurons à pleurer quelque jour ses cyprès.
Le peuple l'écoutait, il croyait ses maximes
Quand il prêchait la foi, sur les plus hautes cimes.
Quand les sujets sauront la mort de ce héros
Pour leurs rois incléments ils se feront bourreaux !

HÉRODIADE
Folie, Hérode !

HÉRODE
Hélas je crains leur insolence
Et leur méchanceté... Mais on vient.. Fais silence.

SCÈNE XI

LES MÊMES *et* SALOMÉ, *apportant la tête de Saint Jean*

HÉRODE

Salomé

HÉRODIADE

Mon enfant

SALOMÉ

L'apôtre est mort par toi.
Voici sa noble tête où n'est pas peint l'émoi ;
Sa lèvre est dédaigneuse et semble te sourire,
L'apôtre pouvait-il en mourant te maudire.
Sa bouche est pure. (Elle lui baise la bouche).

HÉRODE

Horreur !

SALOMÉ

Je vais y déposer
En te narguant encor, roi, le plus doux baiser.
(À *Hérodiaide*) C'est toi qui mis le fer au bras du victimaire.
O reine infâme ! Indigne ! O toi qui fus ma mère,
Ce nom n'est pas le tien, tu l'as souillé ce jour,
Ton cœur ne peut avoir de maternel amour,
Tu dois être joyeuse à cette heure qui sonne.
Rien ne peut plus ternir l'éclat de ta couronne.
Ta fierté se redresse et tu dois dire enfin
Je triomphe de tout. Toute chose a sa fin !
La sang du juste mort a taché votre hermine,
Le peuple est aux abois, je l'entends, il rumine
Quelque affreuse vengeance, il exerce ses droits.
Demain, il lavera les crimes de ses rois.

HÉRODE

Assez !

SALOMÉ, à *Hérode*

Je te prédis un avenir néfaste.
Le destin va te prendre et ton or et ton faste,
On verra ton palais regorger de guerriers.

HÉRODIADE

Elle est folle, te dis-je !

SALOMÉ

O reine, vous riez !
Le Romain n'a-t-il pas des droits sur cet empire ?
Il est puissant partout, c'est le peuple vampire
Qui sucera le sang, Hérode, de l'État,
Et qui te fera choir, ô faible potentat !
Jérusalem ! Cité joyeuse entre les villes,

Tes beaux jours sont finis et des cohortes viles
 Vont envahir tes champs et renverser tes murs ;
 Tes fils pour l'esclavage, hélas, sont assez mûrs
 Et le Romain pour eux forme déjà des chaînes.
 Je ne les verrai pas, ces batailles prochaines,
 Hélas pour votre perte. Oui, quand viendra ce jour,
 Je serai dans l'extase au céleste séjour.
 Soyez maudits tous deux, qu'au delà des murailles
 On conduise aujourd'hui nos tristes funérailles.
 (*Elle se frappe*)

HÉRODIADE, *épouvantée*
 Salomé !

HÉRODE
 Ciel !

SALOMÉ, *expirant*
 Adieu !

HÉRODIADE
 Je frissonne d'effroi !

HÉRODE, *avec un air profond*
 Son sang a rejailli sur mon manteau de roi !!

FIN

∞

GÉRARD D'HOVILLE, « Salomé » dans *Revue des Deux Mondes*, 4^e période, LIX
 année, 1 février 1899, p. 693-694.

Salomé

Son corps svelte vêtu d'une soie à rosaces
 Traîne l'obscur velours d'un ourlet empourpré
 Sur la dallage blanc des plus hautes terrasses
 Où l'arabesque luit dans le marbre nacré.

Au rebord du balcon où son rêve l'exile
 Elle étend ses bras frais et joue avec ses doigts ;
 Son attitude semble une danse immobile,
 La fleur de ses cheveux s'effeuille à ses pieds froids.

Sans doute courtisane et surtout enfantine,
 Être doux et pervers et toujours trop aimé,
 Insensible sourire, orgueil de la narine,
 Charme de ce qu'on sent perfide, Salomé.

Sa taille ploie, et sous le long sourcil qui s'arque

Son regard est cruel, innocent et lascif ;
Est-ce d'avoir dansé devant le vieux tétrarque
Ou d'avoir soupesé le plat deux fois massif ?

Elle regarde au loin. D'un argent mat et terne,
La lune, au ciel couvert, s'arrondit lentement.
Elle écoute. Le vent gronde dans la citerne
Ou quel râle lointain en monte sourdement ?

Quel morne chef coupé, – souvenir ou présage, –
Flotte dans le halo de l'astre pluvieux ?
Mais Salomé n'a pas détourné son visage,
Nul effroi ne la trouble et n'obscurcit ses yeux.

Qu'importe que la tête horrible roule, et saigne,
Et pèse un poids trop lourd à son geste ingénu,
Et que son pas dansant de ce sang noir s'imprègne
Et qu'un roi paternel convoite son corps nu ?

Sa figure naïve est puérile et claire
Entre l'écartement lisse de ses bandeaux.
Et sa robe revêt la grâce singulière
D'un torse adolescent qui cambre un souple dos.

Elle s'attarde ainsi sur la terrasse blanche.
– Qu'est-ce que tout cela, petite fille ? Rien. –
Et songe, en admirant son sein rond et sa hanche,
Qu'elle se trouve belle et qu'elle danse bien.



OSCAR VENCESLAS DE LUBICZ-MIŁOSZ, « Salomé » dans *Le Poème des Décadences*, Paris, Girard et Villerelle, 1899, p. 21-23.

Salomé

— Jette cet or de deuil où tes lèvres touchèrent,
Dans le miroir du sang, le reflet de leur fleur
Mélodieuse et douce à blesser !
La vie d'un Sage ne vaut pas, ma Salomé,
Ta danse d'Orient sauvage comme la chair,
Et ta bouche couleur de meurtre, et tes seins couleur de désert !
— Puis, secouant ta chevelure, dont les lumières
S'allongent vers mon cœur avec leurs têtes de lys rouges,
— Ta chevelure où la colère
Du soleil et des perles
Allume des lueurs d'épées —
Fais que ton rire ensanglanté sonne un glas de mépris,
O Beauté de la Chair, toi qui marches drapée
Dans l'incendie aveugle et froid des pierreries !
Ton œuvre est grande et je t'admire,

Car les yeux du Prophète, lacs de sang et de nuit
 Où le fantôme de la tristesse se mire,
 Comme l'automne en la rosée des fleurs gâtées
 Et le déclin des jours dans les flaques de la pluie,
 Connaîtrons, grâce à toi, la volupté d'Oubli !
 — Ah ! tournant vers ce front sinistre, que saccagent
 Les torches mal éteintes de l'hallucination,
 Tes yeux ensoleillés comme les fleurs sauvages
 Et les flots de la mer poignardés de rayons,
 Tu peux battre des mains, et le faire crier bien fort
 Ton rire asiatique amoureux de la mort !
 Car, les pensers [sic !] d'orgueil et les pudeurs de vanité,
 Qui tombèrent pour ta gaîté
 Avec un bruit d'idole creuse et un râle de bijoux faux,
 Ne valent, ni tes bras luisants et recourbés
 Comme les glaives et les faux,
 Ni tes cheveux amers et durs comme l'herbe brulée,
 Salomé, Salomé,
 Glorieuse qui sus chasser
 Le sarcoramphe noir Ennui du cœur d'Hérode,
 Et qui fis en dansant l'aumône de la mort !
 La sagesse mûrit pour la faim de la Terre,
 Et toi tu vis ! et tu respirez, ô Beauté,
 Et ta chair réelle a des brises de santal
 A la place où ta voix s'effeuille en accords rares,
 Et le Monde s'abreuve à tes veines barbares
 Où la pourpre charrie un délice brutal !

— Et nous qui connaissons la certitude unique,
 Salomé des Instincts, nous te donnons nos cœurs
 Aux battements plus forts que, les soirs de panique.
 L'appel désespéré des airains de douleur,

Et nous voulons qu'au vent soulevé par ta robe
 Et par ta chevelure éclaboussée de fleurs
 Se déchire enfin la fumée
 De l'Idéal et des Labeurs,

Ô Salomé de nos hontes, Salomé !



JOSEPHIN PELADAN, « La vieillese d'Hérodiade », dans *La décadence latine. Finis Latinorum* Paris, Flammarion, 1899, t. IV, p. 1-23

I LA VIEILLESSE D'HÉRODIADÉ

Un soleil d'automne sans chaleur, avive la dorure écaillée des meubles et détaille la fresque du plafond, où Jules Romain a préludé à la *Gigantomachie* de Mantoue, par des scènes de l'Argonautide.

La salle démesurée semble celle abandonnée d'un musée, et les Poussin, les Sarte, les Guerchin, inégalement espacés sur le damas terni des murs, accusant le caractère inhabité de la demeure cardinalice.

Seule et morne, dans ce décor de magnificence déchu, la Princesse Léonora Malatesta, née d'Este, est assise, avec cette courbe affaissée, si expressive de l'être qui s'abdicque aux reliefs funéraires d'Athènes.

Nul espoir ne rafraîchit cette âme ; aucun mouvement de regret ne l'agite. L'implacable orgueil, qui a épuisé le rêve, dédaigne le souvenir.

Sans passé, reniant les battements les plus vifs de son cœur, comme l'artiste impuissant à réaliser sa conception, répudie ses infructueuses ébauches ; sans avenir, repoussant l'idée même d'un effort pour conquérir sur la vie uniforme quelques heures de poésie.

Isolée par sa caste qui l'apparente au trône, par sa culture qui l'affilie au génie, par ses nerfs qui la défendent des vulgarités ; cette femme misérable et hautaine, et qu'on ne saurait ni plaindre, ni admirer, achève de brûler son dernier désir au feu plus vif de son orgueil.

Elle attend, après de longues années dispersées, la venue du seul homme qui lui ait révélé son propre sexe, par le refus.

Elle a été faible contre Dieu, elle a lutté avec un moine et elle a été vaincue.

Du moins, elle a gardé sa cotte d'orgueil, qui moula son sein vierge, sans qu'une maille ait cédé aux coups de la vie ; mais voici l'âge qui jaunit sa peau, qui ride ses tempes ; elle va cesser d'être désirable cette victorieuse du désir et un froid d'angoisse lui passe sur le cœur.

Sans amour, sans devoir, comblée des biens matériels et sociaux, celle qui ne fut ni amante, ni épouse, ni mère, ni sœur, ni amie, et qui cependant n'eut qu'une fois la haine du bien, parce qu'elle le convoitait ; qui ne fit ni une bassesse, ni une concession et incarna si complètement l'orgueil que les six autres péchés ne trouvèrent plus de prise ; celle-là qui s'était croisée pour elle même, chevalière de sa propre entité ; celle-là, harassée par la vie sent son harnois rouillé et dérisoire se desceindre de lui même, égide de victoire qui n'a pas même servi à un digne combat.

Elle attend le témoin de sa beauté qui fut aussi l'objet de sa faiblesse ; elle espère reprendre un moment sa personnalité ancienne, en face de celui qui incarna son désir.

Au bruit de la porte ouverte, elle tressaille et se dresse, avec un élan d'avidité curieuse, péniblement réprimé devant la lenteur du moine. Un instant arrêté, il contemple avec de confus sentiments cette femme qui jadis se leva contre lui, de sa force de beauté et de prestige : il revoit la tentatrice d'autrefois, la Béatrice aux pieds nus, seulement vêtue de dentelles, dans le boudoir circulaire qui devait être le théâtre de son parjure, le lieu de sa perte. Elle aussi évoque le clerc impavide, hautain devant la séduction, sûr de soi et presque jactant de chasteté et de ténacité au devoir.

Une mutuelle pitié naît ensemble au cœur de ces adversaires : il pardonne la haine en face de la beauté flétrie et de l'âme désolée ; elle pardonne le mépris en présence des desseins manqués et des vaines vertus.

Les beaux plis du froc d'autrefois hardis et purs sont frippés et mornes ; le visage de l'ardent lutteur exprime le courage, sans espoir de vaincre ; comme chez la princesse, l'orgueil enferme encore de sa rigidité, une volonté épuisée et sans objet : et tous deux rayonnent de la charité ; le saint et la perverse s'avancent l'un vers l'autre, avec une pitié débordante, émotion également sainte, mentalement, ils pleurent chacun la splendeur passée de l'autre : deux ruines belles et conscientes ainsi se contemperaient.

Elle lui tend les mains, grave, recueillie.

— Ma détresse salue votre défaite : je suis maintenant votre sœur en désespoir. Ah ! vous étiez beau quand j'étais vivante ; vous étiez Parsifal quand j'étais Kundry ; et maintenant vous voilà épuisé de zèle comme moi d'égoïsme. Vous êtes un terrible argument contre la Providence : vous vouliez le Bien, le Grand, le Pur ; et le Bien, le Grand et le pur n'ont pas voulu de vous !

« Le néant qui est en moi, je l'avais semé : j'étais le mauvais figuier et je n'ai pas fleuri ! Mais vous, vainqueur des passions, vous êtes tombé sous le coup de ces forces supérieures que vous vouliez servir ; et tout votre génie a été employé à vous résigner : vous êtes resté un bon moine, vous initiateur possible d'une Renaissance chétienne.

— Je ne me suis trompé ni de voie, ni de moyens. Remplacez-moi à chaque heure de ma vie, je recommencerais l'acte ou la parole, je suis sans erreur, sans péché et sans doute.

— La conception que dément la réalité est une erreur ; l'audace contredite par le succès un péché : tout ce qui avorte est maudit. Le juge suprême de la conception, c'est le fait.

— Avant les Mages qui virent apparaître l'Étoile, combien d'autres l'avaient même annoncée ; ils n'eurent pas la joie de Bethléem, mais leur attente les y faisait présents, idéalement. Lorsque Jean commença à baptiser, il ignorait Jésus, et cependant il lui préparait les voies.

La princesse nia de la tête :

— Qu'avez-vous donc prévu ; qu'annoncez-vous ? quelle étoile guidera vos successeurs ? vers quel Messie ? et triste précurseur, vous n'avez eu que moi, comme Hérodiade.

— Si vous n'aviez mêlé un souvenir douloureux à vos questions, j'allais y répondre ?

— Barrez le souvenir et montrez-moi le nouveau mystère.

— La sanctification — dit le moine avec un recueillement qui étonna la princesse. Elle répéta comme un mot qu'on veut traduire :

— La sanctification ?

— Le mystère se manifeste par trois miracles : création, rédemption...

— Ah ! — fit-elle, — le règne du Saint-Esprit.

— Le règne pas encore, l'intervention.

— Êtes-vous sûr d'y collaborer ?

— Le besoin humain implique le don divin :

n'aurais-je créé que l'attente dans quelques âmes : j'aurais œuvré. Car la bénédiction ne descend pas comme la foudre, elle briserait aussi : il faut des âmes préparées pour que le Divin puisse envahir l'humain : ceux qui n'espèrent pas, s'opposent au miracle et le repoussent, car Dieu ne viole jamais sa loi : elle veut le désir de l'homme comme matière à toute manifestation d'en haut.

— Je suis donc, moi chétive, l'adversaire de Dieu.

— Vous l'êtes encore, mais le serez-vous demain ?

— Hélas, mon Père, la lumière de toute femme est dans son cœur et il fait nuit dans le mien, nuit morne, sans rêve, sans lueur.

Brusquement, curiosité ou bonté, le Dominicain changea le discours.

— Qu'avez-vous fait, triste princesse, pendant ces quinze années ?

— J'ai marché, comme une Ahasvéra, cherchant les fantômes par horreur des vivants ; j'ai passé des mois, là où le commun passe un jour ; j'ai vécu aux lieux que les autres traversent ; j'ai dormi dans les temples de Thèbes, et sous la tente à Balbeck ; j'ai guetté le baiser matutinal d'Apollon sur le saint Parthenon ; j'ai plongé mon corps aux eaux lourdes du Jourdain, à celles du Gange : j'ai vu des rabbins aussi savants que Salomon qui n'ont pas su m'intéresser ; j'ai retrouvé des prêtres du feu et j'ai vu des Mahatmas. Reine de Saba, j'ai visité ceux qui passent pour grands et sages, j'ai vu des derviches vraiment saints et des Franciscains complètement imbéciles ; je me suis reposé de l'Orient, par la steppe hongroise et le sauvage Balkan ; j'ai habité la place du Vivier à la Haye et devant le lac d'Amour à Bruges ; j'ai passé des jours dans la maison de Durer à Nuremberg, dans celle de Plantin à Anvers ; j'ai cherché le passé comme on cherche l'amour. Quand j'ai eu épuisé les ruines des temples de ce monde, j'ai couru alors l'impression esthétique, j'ai traversé l'Europe pour un concert ; j'ai suivi Bayreuth où un avorton et un banquier déshonorent la plus grande œuvre du siècle ; et du théâtre d'Orange à Oberammergau, et de musées en musées, de ruines en ruines, d'oratorios en mystère, j'ai vécu, errante, sans attache, sans un goût même de collection, même de fouilles... Sarkis est

mort au moment où j'allais m'intéresser à la vieille Égypte ! il est enterré, selon son vœu, dans la plaine de Memphis. Pauvre grand esprit, qui m'a tout donné, sauf la faculté d'aimer.

— Maintenant ? — interrogea le moine.

— Maintenant je suis lasse à ne pas même vouloir mourir : je ne crains pas même ce passage ; j'ai tout eu de la vie, beauté, rang, fortune, intelligence, science même ; mais je n'ai pas dans mon souvenir, cette petite toute unique chose, un baiser !

Le dominicain regardait avec douleur cette misère morale si complète et si fière dans son aveu, et très bon, il dit :

— Si vous m'aviez parlé avec cette détresse jadis...

Mais la prodigieuse femme repoussa ce baume, de sa blessure.

— Merci, Alta, vous vous calomniez par charité. Ma peine, c'est toute ma poésie et je ne veux pas l'amoinrir. Vous auriez repoussé d'une autre façon la tentation sentimentale et non par vertu, mais par plénitude de sentiment. Vous aviez à l'esprit, des desseins de tiare, c'était plus grand que ma caresse. Ce que je vous offrais, vous l'aurais-je donné ? Je poursuivais votre déchéance et non votre possession ; et aujourd'hui je ne comprendrais plus ni un mobile, ni l'autre. Je suis un vieux cœur qui n'a jamais tendrement battu ; mais je suis un esprit lucide et complet et qui a toujours compris toute grandeur : en cette conversation qui confesse, laissez-moi vous le dire, je suis plus sincère que vous ; je sais sous quel ananké je succombe : et quelle fut mon erreur. Vous, Alta, vous n'êtes pas même général de votre ordre, plus suspect après votre émulat de Lacordaire qu'à votre éclatante apparition dans la chaire de Notre Dame, vous le Dominicain qui fulminez contre l'Inquisition et contre la démocratie et qui allez, escorté de la double suspicion de vos supérieurs et de vos adversaires, je le répète, vous ignorez la raison de votre impuissance ?

— Je suis à Rome, pour l'apprendre.

— Vous savez ce que les Franciscains ont fait de Gethsémani, un jardin potager ; la terre arrosée de la sueur de sang produit d'excellentes salades, des salades sacrées. Eh bien, la chaire de pierre est une société nominale, pour l'exploitation du Verbe divin.

— Connaissez-vous les cardinaux, avez-vous quelques familiarités avec des prélats ?

— Certes, j'ai pris le goût du prêtre, du prêtre patricien et italien : cela convient à mon âge et à mon esprit. Ce sont les dernières gens qui aient des traditions et dont la pensée sans élévation présente du moins, des félinités curieuses, et un sens d'aristocratie : je ne leur demande pas leur bénédiction, mais je me plais avec eux.

« Des animaux domestiques, le chat est le plus discret et le plus décoratif : il a une personnalité qui arrive à flatter la nôtre : de temps immémorial, il a vécu près des dieux ; le premier temple fut en bois, la première idole aussi. Eh bien ! si le chat est le seul animal de l'intimité, le monsignore, le prélat italien est le chat social, discret et amusant en ses jeux séculaires.

— Vous pourriez donc m'aider à juger, à juger la Cour de Rome !

— Je le puis : mais cela n'est pas aussi simple que de dévisager une république : il y a, ici, des traditions, le silence hiérarchique et un halo de prestige qui gêne l'analyse : il y a même des mirages. Quiconque parle du Vatican l'ignore ; ceux qui le connaissent n'en parleront jamais. L'insaisissabilité de la femme est ici le caractère du prêtre : et ils aiment mieux qu'on les calomnie que d'être connus. À toute accusation, si énorme fût-elle, le silence sacerdotal répondra. Pauvre Alta, vous venez, vous simple Dominicain, jauger la Cour de Rome.

— Je ne viens pas seul, et vous connaissez un de mes compagnons, Mérodack.

— Mérodack est à Rome ? Celui-là aussi était le personnage d'une Renaissance... il n'a rien pu... rien fait ; mais il verra ce que vous ne verriez pas, le Mage. Vous me l'amèneriez ! n'est-ce pas, il fut aussi une défaite pour moi... il m'est donc un peu cher... Vous et lui, et ici ;... voilà une des plus heureuses choses qui pût m'arriver.

— D'autres personnalités, très hautes aussi, nous suivent. Mérodack, en apprenant votre présence, a dit : « Voilà une alliée providentielle ».

— Vraiment, je suis presque joyeuse, il n'a pas douté un instant des droits de l'intelligence sur moi ; il a compté sur ma complicité, sans m'avoir revu depuis ce bal de la rue de Varennes : je suis flattée, cette fois. On ne m'oublie donc pas ? Mais, quel grand dessein : la gloire de Dieu et la paix des hommes.

— Plus de précision ou je vous servirai mal.

— Mérodack dirige l'entreprise, il vous la dira : je suis venu saluer l'âme qui me fut hostile parce que je la devinais apaisée et qu'il est magique de trouver des amis élaborés par le temps dans ces anciens ennemis.

— Donc — fit la princesse dont le visage s'était éclairé — donc, on sauve le monde... Et je suis de ce sauvement.

— Si le monde se laisse sauver.

— Il se laisse si perpétuellement perdre que pour varier, on peut l'espérer docile.

On gratta à la porte.

— Oui ? — demanda Léonora au valet.

— Son Éminence Rusticoli.

— C'est de bon augure : Rusticoli est le plus indépendant du collège : il est instruit et se plaît à venir parfois à l'improviste causer avec moi, car les Italiennes l'ennuyent, occupées exclusivement de leurs amants et de la maison de Savoie.

Le cardinal était un homme gras et fin, sa couperose de gourmand s'éclairait d'un regard vif et compréhensif, et malgré l'embonpoint, ses manières étaient aisées et pleines d'assurance.

— On se confesse... — fit-il à Léonora, venue au-devant de lui, et l'interrogeant ainsi sur le moine.

— Le Père Alta, Éminence, un ami.

Le cardinal s'écria, à l'inclinaison du dominicain :

— Si vous êtes l'ami de la princesse, je garde ma bénédiction : si vous étiez son directeur, ma foi, je vous demanderais la vôtre... c'est ne âme bien curieuse, je viens la voir, comme on va à certains Léonard, pour s'aiguiser la sensibilité... et vous êtes à Rome, depuis longtemps, mon Père ?

— Depuis quelques jours, Éminence.

— Vous avez demandé votre audience ?

— Je ne demanderai pas d'audience, Éminence.

— Vous ferez bien. Le Pape doit être vu porté sur la *sedia* et bénissant : il est beau, beau à l'applaudir. La plus belle image de la papauté ce Léon XIII : ce n'est pas un pontife, c'est une idole : son geste semble le dernier chaque fois qu'il bénit et depuis dix-neuf ans. Sa Sainteté est admirable, si le Sanzio l'avait vu, quel chef-d'œuvre serait né : Léon XIII, vu en passant c'est aussi grandiose que les *Chambres*, ça fait suite... Comment, princesse, le père Alta, est-il venu vous relancer, il y a longtemps que vous avez quitté Paris... et lui aussi, je crois, à Notre-Dame ?

— Trop de zèle, voilà son histoire, — fit Léonora.

— Celle de Savonarole, c'est le péché des saints ! Ah ! si on les avait laissé faire, les saints, il n'y aurait plus d'Église, ils l'auraient saccagée pour la purifier, et hystérifiée pour l'élever. Que la princesse ne vous recommande pas en ses termes à autre qu'à moi, car si vous ne venez pas pour baiser la mule, vous venez pour plus que cela.

— Pour prendre des ordres et des conseils.

Le cardinal Rusticoli cligna des yeux.

— Pas de masque, mon Révérend ou je mets le mien : vous n'êtes pas de ceux qui obéissent et vous apportez aux plis de votre froc, des ordres et des conseils, je les lis et je les entends. »

Le père Alta attaqué par la clairvoyance de Rusticoli se décidait à mentir, quand brusquement, l'Éminence quitta son fauteuil et se dressant bedonnant sur ses petites jambes.

— Oui, je vous reconnais car je vous ai déjà vu sous les traits de l'abbé Letiers, du père Bilio, de Dom Piolene et du curé de Fougères, la portée actuelle des Savonarole, les éperonneurs

de la Papauté, les demi-Luthers qui arrivent avec leurs impatiences cantonales sur la lenteur de la Providence, les expectateurs du Grand monarque, les fiévreux de la foi, les agités de la charité !...

— Je viens simplement, Éminence, étudier le rôle du prédicateur en face du socialisme ? Quelle conduite tenir entre le peuple qui s'émancipe et la bourgeoisie qui pourrit ? »

Cette fois Rusticoli fut dérouté, dans sa suspicion.

— La balance est un instrument symbolique ; l'Église doit tâcher d'équilibrer les deux plateaux, en leur partageant son propre poids. »

Et désintéressé du moine, depuis qu'il ne suivait plus une piste de méfiance, il sauta aux petites histoires locales.

— La femme du ministre de France a été prise de scrupule : on la poursuivait de lettres anonymes... libellées ainsi : « Tu partages la couche d'un ex communié, tu orneras le lit de Satan en enfer... » Le lit de Satan, voilà de quoi vous faire rêver, n'est-ce pas ? Il faut dire que la susdit ministre a plus défenestré de moines de moines qu'il n'a de cheveux : et qu'il est aussi ex communié qu'on peut être : mais en même temps il est accrédité auprès de la Cour Romaine. Bref, le mari a demandé au Pape de confesser lui-même la ministresse pour la calmer. C'est beau, la foi, mais celui qui a su ainsi troubler un ménage plénipotentiaire est quelqu'un.

— C'est Mérodack, — fit Alta.

Brusquement, Rusticoli se retourna vers le moine.

— Vous connaissez l'ingénieur... autour de cette... comment dire... je devine ; vous avez la face pâle des réformateurs : l'église se perpétue par les sanguins.

— Les Jupitériens, — dit la princesse.

— Ah ! l'astrologie, et le prophétisme. *Lumen in coelo* ; il y a une comète dans ses armes...

Il n'acheva pas sa pensée, elle n'était pas respectueuse.

— *Ignis ardens*, — suggéra Alta.

Son Éminence eut un sursaut.

Leur rêve maladif, le feu purificateur, c'est-à-dire le fanatisme aveugle et destructeur. Pierre l'Ermitte, la première croisade... Dieu le veut et pas une notion de géographie ! La colonne lumineuse des visionnaires ; les instabilités et les impérities et les excentricités ! Rome n'étincelle pas, non, mais Rome dure, et c'est l'unique devoir de l'Église.

— Je voudrais vous entendre professer la mystique, — fit Léonora.

— Mon enfant, la mystique n'est pas plus la religion que la vie n'est la poésie, et le mariage l'amour. Les saints ne sont pas plus les modèles de l'âme que l'Hercule Farnèse, un modèle du corps. Ce sont des individualités qui, au lieu de trouver un terrain de stabilité dans la foi s'en servent comme d'un tremplin.

— Votre Éminence conçoit, alors, la décadence latine, incapable de cette foi pondérée, propre aux époques saines et fortes ? demanda le moine.

— Il importe peu que les ouailles divaguent, si les pasteurs ont gardé le sens.

— Mais les suprêmes pasteurs de Rome doivent donner le mot d'ordre aux autres pasteurs qui ont charge d'âmes, — fit Alta.

La Princesse sourit.

— Ce mot est celui du ministre des affaires étrangères en France à son personnel : « surtout ne nous faites pas d'affaires ».

— Le mot d'ordre, mon fils, n'est pas dans la doctrine, mais dans les mœurs : prêchez la Bible sans l'expliquer.

— La Bible, — fit Alta, — Son Éminence veut dire l'Évangile ?

Léonora fit un signe au dominicain, qui signifiait « je ferai votre partie, taisez-vous ou vous compromettez vos desseins ».

— Le père Alta, — commença-t-elle, — est plus propre à parler aux intellectuels qu'aux simples. Or, Éminence, l'inspiration de l'Ancien Testament et le caractère de peuple élu donné à Israël...

- Elle fit une moue, presque une grimace.
- Mais les protestants eux-mêmes n'ont pas dit cela, voilà qui est effroyable ; vous supprimez la moitié de la religion.
- Raisonçons, — fit Léonora. — Celui qui professe le *Credo* est-il chrétien, catholique ? Oui, or le *Credo* ne mentionne pas Israël, ni Mosché.
- Le Mosaïsme est le père du Christianisme.
- Non, mais du mahométisme. Mohammed est le continuateur de Mosché et c'est le Koran qui fait suite au Pentateuque, non l'Évangile.
- Alors, quel fut le peuple de Dieu !
- Dieu ayant l'humanité pour peuple, ne choisit pas plus entre les nations qu'un père entre ses fils.
- Vous êtes une hérésie vivante : jamais vous ne m'aviez formulé vos doctrines.
- Éminence, votre théologie est une routine : la science a marché depuis que vos catéchismes sont clichés.
- Un cardinal ne peut pas être un ignorant pour une vraie princesse, — s'écria Rusticoli, — et vous avez perdu le sens, dans vos voyages sempiternels.
- Non, Éminence, tandis que vous administrez cette sacristie qui s'appelle le Vatican ; sans étude, sans application, pasteur, à suivre les mouvements du troupeau, la terre païenne rend des oracles ; les antiques civilisations surgissent, avec leurs temples et leurs livres sacrés, et Israël reprend sa place de petit peuple récent, inférieur en théodicée et en morale, à tous les autres, Égypte, Babylonie, Inde et Chine. Les Gentils enfin méprisés, calomniés, sortent de terre, le rouleau des morts à la main et les briques de l'Euphrate se dressent contre les briques de l'Euphrate se dressent contre les usurpations d'Abraham, d'Isac et de Jacob.
- Ah ! vous m'indignez, princesse.
- Vous, cardinal, ne pourriez faire la catéchisme historique à une femme qui a lu et qui voyagé.
- Rejeter l'Ancien Testament, mais c'est la pierre angulaire, la base. Ah ! l'inquisition avait vu clair.
- L'inquisition a réalisé l'enfer sur la terre.
- Un Dominicain qui réprouve l'inquisition, où allons-nous ?
- Nous retournons vers l'Agneau de Dieu.
- En vous séparant de l'Église.
- Non, Éminence, en séparant l'Église intémérable des péchés de ses fils.
- Ce qui touche au prestige sacré ne se discute pas.
- C'est le siècle qui discute et l'Église perdrait son prestige à couvrir les crimes commis dans son sein. Si on n'a point de souci de la vérité due aux intelligences, on les écarte : la religion guida jadis la civilisation : aujourd'hui qu'elle la suive, au moins.
- Dans ses erreurs ?
- Dans ses besoins.
- Les jésuites sont allés loin dans la souplesse et leur influence se perd.
- Les jésuites sont une armée de soldats sans chef : l'esprit de l'ordre se heurte à l'époque, sans l'épouser, sans la réduire.
- Saint Ignace fut d'abord militaire — dit Léonora — et cette tare d'origine se retrouve dans chacun de ses fils. Ils sont nés instruments, et de second ordre, en toute chose. La compagnie n'a point eu de génies et ne les aime pas.
- La Compagnie, — dit le cardinal, est une église dans l'église — prétoriens qui n'obéissent qu'à leur général. Entre nous, j'ai moins peur des Carbonari. Le réseau de leurs intrigues est tellement ténu qu'on ne l'aperçoit pas, mais on les terrasse, à coups de lumière, ils la craignent comme l'enfer, et ces fils d'un soldat sont les moins courageux des hommes.
- Ils ont perdu leur empire sur les femmes, dit la princesse. — Wagner a nui, oui, sérieusement, la profondeur de sensation de *Tristan* et *Yseult* et la pureté de *Parsifal* ont révélé la double insuffisance du jésuite.

— Même éducateurs, — dit Alta, — ils baissent. Ils charmaient l'enfant autrefois, maintenant ils l'énervent, ils le tyrannisent.

Le cardinal se parlant, comme à lui-même :

— La Cour de Rome doit rester ce qu'elle est, une administration très prudente de bon père de famille. Mais je trouve un écart grandissant entre le clerc et le fidèle. Il manque un ordre, né des besoins actuels dont vous parliez, un ordre qui muselerait les princesses lettrées.

Et il se leva, baisa la main de Léonora, salua des yeux le dominicain ;

— Ah ! fit-il, en allant vers la porte, reconduit par Léonora ; — c'est dans dix jours la fête de l'Incoronation. Sa Sainteté officie et on chante à la Sixtine, voulez-vous venir ?

— Certes, et je vous demanderai pour le père Alta...

— Il viendra prendre ma queue, — fit Rusticoli, bienveillant et ironique.

La princesse se retourna vers le moine et tous deux se regardèrent.

— C'est un bourgeois de l'Église, — fit le moine.

— Vous, servant de cet homme, vous, portant la traine de Rusticoli, n'est-ce pas admirable ? Il a voulu vous humilier et m'humilier car il a pressenti que je vous estimais infiniment.

— Je ferai cet hommage à la hiérarchie.

— À Rome, souvenez-vous, Alta que l'intelligence, la science et le zèle sont des non-valeurs, et que le Vatican ne contient qu'un conseil de fabrique, si vous voulez voir, cachez-vous ; vous êtes grand, faites-vous petit : silencieux, dissimulez même votre foi : car ici, la foi fait peur. On ne veut que de l'observance et le denier.



JOSEPH DE PESQUIDOUX, *Salomé*, poème dramatique en trois parties, Paris, Imprimerie Merckel, 1898.

Salomé

PERSONNAGES:

LE BAPTISTE
HERODE
ANNAS
SEXTUDE
EURICLES
SALOME
HERODIADE

La scène se passe dans le palais d'Hérode, proche de Jérusalem. (*Costumes du temps*).

PREMIÈRE PARTIE

La scène figure une des salles du palais, magnifique, dallée de marbre, avec de larges baies barrées par de lourdes tentures.

Hérode, Hérodiade, Salomé, Annas, des chefs de l'armée, des femmes de la cour, accoudés sur des lits, autour de tables chargées de mets, festinent.

Des serviteurs vont et viennent. Aux angles des soldats, armés à la romaine, font de service.

SCÈNE I

HÉRODE

Annas ! ô grand pontife ! une coupe de plus !
 Pour abattre à l'autel taureaux et boucs velus,
 Ce vieux Falerne-ci ravivera ta force.
 Quand l'âge décevant courbe et casse le torse,
 L'âme ardente du vin en soutient le débris.
 Bois ! le vin fait aussi pétiller nos esprits.

ANNAS

Seigneur ! merci.

HÉRODE

Tu crains qu'il ne porte à la tête ;
 Petit mal. Je reçois la reine : c'est sa fête,
 Et j'entends, pour marquer ma publique faveur,
 Que mon plus fin cellier se vide en son honneur.

HÉRODIADE (*se levant*).

Eh ! bien donc, coupe ta main ! De lèvres et d'âme, en face
 Des traîtres, qui voudraient qu'Hérodiade s'efface
 Comme un songe mauvais de ton esprit, ô Roi !
 Je déclare accepter, sans remords, sans effroi,
 Ce gage d'amitié qui vaut un diadème
 Et qui me sacre reine au sein de ta cour même.
 Assez, jusques ici, de bas en haut, l'on dit
 Que je souille ta couche et qu'en mes bras tiédit
 Cette héroïque ardeur coutumière à ta race ;
 Assez, jusques ici, l'on ourdit ma disgrâce,
 Comme une œuvre d'État où donne un peuple entier ;
 Assez, jusques ici l'on me pousse du pied,
 Pour que, de guerre lasse et crainte de parjure,
 Tu leur parles en maître et relèves l'injure !
 Maintenant, tu l'as fait ; ils se tairont : merci !
 Mais, de ma gloire encor j'ai plus large souci.
 Qui veut tarir l'effet doit supprimer la cause.
 Le peuple n'est que l'arme et se trompe à la chose.
 Mon ennemi, c'est Jean ! – Je demande sa mort ! –
 Le peuple, après, sans doute, aura quelque remord
 Et tu pourras du coup débarrasser l'arène.
 Au surplus, si tu sens que ta main souveraine
 S'émeut à consommer la perte de sujets,
 Laisse Hérodiade seule accomplir tes projets !
 Permets-moi de frapper la plèbe qui me hue ;
 Accepte qu'à loisir j'en traque la cohue :
 Et, peut-être, on verra, par ma rudesse, alors,
 Que je n'abâtardis ni ton cœur ni ton corps !

HÉRODE

Ce reproche, Hérodiade, avec raison te touche.
 Mais, je n'ai point surpris de haine si farouche.
 Tu tiens en Israël le sceptre de beauté,
 Et tu vas revêtir ma propre majesté.

Sois en paix. La clameur qui monte de la rue,
Aussi vite, en tous lieux, croissante que décrue,
Comme la foule même est vide et sans pouvoir.
Jamais, je ne l'entends, et l'on doit le savoir.

ANNAS

On murmure. Les uns à voix basse, dans l'ombre.
Les autres, dont chaque heure enfle et tasse le nombre,
Dans tes bourgs, tes cités, tes places, ton palais.
Ramassis de larrons, d'étrangers, de valets,
Que ce prophète Jean, ameutant les colères,
Pousse à l'assaut du dogme et des lois séculaires.
Prends-y garde, Seigneur ! ils coupent ton chemin :
Agis, de peur d'armer quelque consul romain.

SALOMÉ

Toujours la louche envie a parlé par ta bouche,
O pontife, et, toujours en ton âme s'abouche
Le mensonge anonyme avec la cruauté.
Tourne ailleurs tes efforts ! Justement irrité,
Comme aux jours d'Athalie interrompant leur fête,
Des ennemis de Dieu consomme la défaite.
L'œuvre à bien achever demande un bras viril
Et des reins de lutteur façonnés au péril.
Sonde les tiens et va ! prêtre ! c'est ton affaire.
Au delà, laisse donc chaque être dans sa sphère
Vivre à son gré sa vie et suivre son penchant.
Le Baptiste a sa pente : il voyage prêchant.
Il dit qu'ouvrant les yeux, purgeant la conscience,
Il prépare la voie à la Toute Science,
Et du Sauveur promis devance l'action...
Est-ce complot ? révolte ? est-ce sédition ?
Lui, du moins, quoiqu'il dise, ou qu'il pense, ou qu'il fasse,
Il ne sait point plaquer de masque sur sa face.

ANNAS

Insolence !

SALOMÉ

Et mépris !

ANNAS

Modère ton mépris,
Princesse ! de ce choc, j'ai lieu d'être surpris.
Jean t'aurait-il commise au soin de le défendre ?
Ou bien, quelque raison, plus intime et plus tendre,
Comme le bruit en court aux rives du Jourdain,
Forcerait-elle – amour ou pacte clandestin –
Salomé compromise à me rompre en visière.
C'est un bruit, une attaque en tous points singulière ;
Cependant, on le dit ! – Quant à lui, vagabond
Que le vent du désert roule en son tourbillon,

Dont la faim et l'orgueil font crier les entrailles,
 Qu'il passe, s'il m'en croit, loin des saintes murailles !
 En ce temple outragé, qu'a troublé sa clameur,
 Plane d'un vol muet ce Chérubin vengeur
 Qui, des verges de fer prêt à frapper encore,
 Balayera du parvis cet autre Héliodore.

(À ce moment le Baptiste apparaît, vêtu de peaux, Il fait quelques pas ; dévisage un instant l'assemblée, puis...)

SCÈNE II

LE BAPTISTE

Le Justicier, c'est moi ! Bas les yeux ! bas les fronts !
 A trancher mon destin vos glaives sont trop prompts.
 Je n'ai pas dit encor ce que l'Esprit m'inspire ;
 Sur l'Élu, jusque là, vous êtes sans empire.
 La main d'Adonaï m'a poussé sur vos pas.
 Et, pour que dans ses cris ma voix ne tremble pas,
 Celui qui mit en feu les lèvres d'Isaïe,
 Sur ma bouche a soufflé le vivant incendie:
 Car, le tonnerre a moins de retentissement
 Que le verbe de l'homme où Dieu mêle un accent.

Roi! Lorsque, plein de faim, trouvant quelque charogne,
 Le lion entreprend son immonde besogne,
 Vers le désert sonore il se tourne et rugit,
 Pour que ce grondement par l'espace élargi,
 Dénonce sa présence et fasse au loin le vide.
 Par l'appétit vaincu, comme un chacal avide,
 Lui, dont la griffe abat d'ordinaire un taureau,
 Il tremble d'être vu déchirant ce morceau.
 Il ne veut pas qu'un jour, pris en quelque battue,
 l'enfant puisse insulter à sa force abattue,
 Et dire, qu'oubliant son nom et sa fierté,
 Dans l'ordure il vautrait sa fauve majesté !
 Ce souci du lion devrait emplir ton âme.
 Attablé, sous la pourpre, à cette orgie infâme,
 Comme le roi du sable, ici, déshonoré,
 Hérode perd son rang et son titre sacré.
 Va ! pour faire leçon, tétrarque ! continue.
 Débride ton humeur à regret contenue ;
 Au monde montre bien comment tu veux pétrir
 Les saints et les héros des luttes à venir.
 Pourtant, ô potentats ! vous savez trop le nombre
 De piège, de tracas, de traîtrises, qu'en l'ombre,
 Rome entasse aux abords des peuples et des rois.
 Les cieus sans fond, pour elle encor seraient étroits,
 Et vous, loin d'y parer, aux yeux des multitudes,
 Vous étalez, joyeux, vos sombres turpitudes.
 Ce n'est pas en buvant qu'un chef fait son métier.
 Pour vivre en notre temps il faut vivre en guerrier.
 Il faut d'un peuple fort savoir devenir l'âme

Et de tout héroïsme entretenir la flamme.
 Où donc est ton effort ? où donc est ta vertu ?
 Quel exemple fécond aux tiens proposes-tu ?
 Sur le chantier humain quelle œuvre commencée ?
 Bassesse de désirs : misère de pensée ;
 Un bras sans force, un œil sans flamme, un cœur sans foi,
 C'est tout ce qu'Israël peut relever en toi !
 Tremble, tremble, qu'un jour, vidant à fond ta coupe,
 Dieu te trouve trop vil et fragile et découpe
 En ta pourpre souillée un manteau d'airain.
 O Roi ! rentre en toi-même et retourne en arrière.
 Vois quel soleil troublée se couche en ta carrière.
 De tous ces complaisants purge-moi ton logis,
 Et, pour te ressaisir, fais donc tête ! et – rugis !

ANNAS (*interrompant*)

Le voilà ce fauteur de complots et d'émeute !
 Voilà sur quelle piste il découple sa meute.

(à *Salomé*)

Princesse ! entends-tu bien ce fou que j'accusais,
 Qui donne de la gorge et retombe en accès.

(*ironiquement au Baptiste*)

O peuple ! à la curée ! il est temps de descendre !
 Du palais au réduit que tout s'écroule en cendre !
 Au moule, rejetons ce vieux monde épuisé,
 Pour lui refaire une âme et pour le baptiser !

LE BAPTISTE

Oui, nous baptiserons par le sang et par l'onde :
 Et, vous réservant l'eau dans ce rachat du monde,
 Nous garderons pour nous le baptême du sang.
 Oui, nous inclinons votre front menaçant ;
 Oui, de part l'Esprit-Saint, soufflant sur toute chose,
 Et d'éternels effets trouvant l'ordre et la cause,
 Vers un autre avenir, sans crainte de revers,
 Nous pousserons d'un bloc un nouvel univers !
 Mais sur ce globe neuf, créé par le martyr,
 Où l'homme reniera ce faux bien qui l'attire,
 Pontife ! les plaisirs et la joie de l'orgueil,
 Tout juste y fera-t-on place pour ton cercueil.
 On y verra marcher l'œil pur sous la paupière,
 Passant seuls et pareils à des êtres de pierre,
 Des prêtres, pauvres, doux, charitables, sereins,
 Qui sous un chaste joug sauront ployer leurs reins.
 Ah ! fils de Philistin, frappe-toi la poitrine.
 Ce n'est pas là vêtir comme une ballerine
 Ces robes dont l'éclat insulte à l'indigent ;
 Ce n'est pas là vivant, mettre son âme en terre.
 Ah ! déchire ta robe ! Ah ! flagelle ton corps !
 La harpe a désappris les bibliques accords,

Le doute amer éteint le feu du sacrifice,
 L'abîme au Saint des Saints fume à plein orifice ;
 Et le souffle infernal, courbant les sept flambeaux,
 Du mystique vélum emporte les lambeaux !
 Va-t-en ! va-t-en ! et jette au torrent les sandales,
 Dont le fil est gluant des sueurs de ces dalles... !!

(aux soldats)

Et vous aussi, dehors ! soldats, ô vétérans !
 Ah ! le champ est épique où vous serrez les rangs.
 Sur vos reins musculeux bouclez-bien vos cuirasses !
 Que la trompette sonne au haut de ces terrasses !
 Car, sans doute, Sion, que tout peuple entrava,
 Attend de vous ce Dieu dont son Jacob rêva :
 Ce Dieu, pour qui le Ciel incessamment conspire,
 Et qui, lion vainqueur, doit bondir à l'Empire !
 Mais non, vos lâches mains abaissent le drapeau ;
 La tunique d'airain fait place à l'oripeau ;
 Mais non, vous trébuchez dans des robes de femmes ;
 Mais non, vous êtes las, vils, complaisants, infâmes !
 Vos cœurs ont peur de battre et vos poings de frapper ;
 Au baise-pieds des cours vous allez tous ramper ;
 Vous avez accepté la sanglante défaite :
 Aux soufflets du vainqueur votre face s'est faite !
 O spectres de soldats ! batailleurs harassés !
 Quel philtre philistin vous a donc terrassés ?

(se tournant vers les femmes)

La femme et son poison vous travaillent les veines.
 De ces femmes de proie, aux débauches sereines,
 Affichant leur beauté, leur faste, leur bonheur,
 Mais, que le lit public condamne au déshonneur,
 Et qui ne peuvent plus, sous la lueur des cierges,
 Au bras d'un homme fort appuyer des bras vierges.
 Honte du jour présent qui souille l'avenir,
 Dont l'impudique flanc ne sait rien retenir,
 Ou bien, qui jette bas, criant d'angoisse amère,
 Des fils marqués au front du vice de leur mère !

 Oui, dans l'enfer vengeur vous aurez tous un rang.
 Dieu vous fixe à nouveau de son œil dévorant.
 Les mots phosphorescents ont lui sur vos murailles
 Et la mort en chemin va vous prendre aux entrailles.
 Malheur ! Le Juge compte et pèse vos forfaits !
 Et la balance ploie en recevant le faix,
 Et, déjà, sous la main qui jamais ne vacille,
 Dans le vide éternel le fléau sombre oscille !

(À ces mots, le Baptiste revient lentement sur ses pas. Il se dirige vers la baie qui lui a donné accès. Mais, tous les convives à la fois se lèvent, ils l'entourent; ils le menacent et grondent sourdement).

ANNAS (*déchirant ses vêtements*)
Il blasphème ! il blasphème !

HÉRODIADE
A mort ! à mort !

TOUS
A mort !

HÉRODE
Gardes ! qu'on le bâillonne et qu'on l'emporte !

LE BAPTISTE
O sort !
Est-ce enfin aujourd'hui que je touche au martyre !
Jésus ! La route est libre où la Croix vous attire...

(Les gardes entraînent le Baptiste au dehors)

FIN DE LA PREMIÈRE PARTIE
RIDEAU.

DEUXIÈME PARTIE

(Même salle. Un trône, porté sur des gradins, remplaçant tables et lits, fait face aux spectateurs. Deux légionnaires, de faction, arpentent la pièce. Le milieu du jour).

SCÈNE I

SEXTUS
L'heure est lourde. Il fait chaud. Allons, bavarde, Grec,

EURICLES
Impossible, de garde ! et, j'ai la gosier sec.
Jadis, chanteur épique aux vallons de Sicile,
J'étais de langue souple et de rire facile :
Mais, depuis, le métier sans argent et sans vin,
Par César ! m'a rendu plus muet qu'un devin.

SEXTUS
Pas comme l'autre, hier, alors ? Un bien rude. homme !

EURICLES
Romain ! va. Plus épais que ta cuirasse. En somme,
Un fou, ton homme, un fou. Crier pour rien, crier !
Croit-il changer le monde ou même l'effrayer !
Empêcher les garçons de courir et les filles
De préférer la soie et l'or à des guenilles ?
Croit-il mener au fleuve et baptiser Annas ?
Mettre nos clefs debout ? fermer à cadenas
La porte d'Hérodiade au tétrarque ? — Chimère !

Tout ça, c'est dans le lait que la commune mère,
La nature, à plein pis, verse à ses nourrissons,
Et c'est seul vrai ! le reste, as-tu compris ? Chansons !

SEXTUS

N'importe ! il m'a semblé voir luire en sa paupière
L'œil de ce Dieu nouveau qu'il annonce ! Et la pierre
Gluante et plate, au fond de la noire prison,
Dans l'ombre a tressailli, prise d'un sourd frisson,
Quand nous l'avons couché sur elle, mains liées.

EURICLES

Telles, tremblent tous Zeus les roches foudroyées ! —
Pauvre tête. Ah ! des dieux, j'en ai connu ! — Là-bas,
Sous les cieux enivrants de l'éclatante Hellas,
Par couples, nous suivions Vénus ardente et blonde.
Qui passe sur sa conque au bercement de l'onde.
Plus haut, l'armure au corps, farouche et méprisant,
Bridant d'un mors baveux son coursier frémissant,
Mars ouvre sa marine au rouge encens de Rome.
Ici, le peuple invoque un Dieu qui s'est fait homme,
Doux maître, qui ne veut ni victimes ni sang.
Leur culte à tous de même est culte avilissant.
N'est-ce point à genoux qu'on leur dit sa prière ?
Dieux de sang, dieux de chair, dieux de marbre, poussière !
Adorés aujourd'hui, découronnés demain,
Pêle-mêle avec nous assis au char humain,
Et, qu'un jour, dans l'ornière, en roulant, il écrase !
Le monde à d'autres fins se fatigue et s'embrase :
Un large glaive, enté sur un poing musculeux,
Voilà le grand pivot des mouvement fameux.

SEXTUS

Tu ne crois donc à rien ?

EURICLES

A rien ? Oh ! si. Je crois :
A l'or, au fer, au vin, — au caprice des rois ;
A l'instinct, au plaisir, — à l'homme faux et lâche,
A l'homme, que l'envie ou la pour, sans relâche,
Mènent en le fouaillant, jusqu'au bord du tombeau !
Mais, je ne crois à rien d'héroïque ou de beau.
Je crois l'humanité toute entière liguée
Contre l'être ou la loi qui la veut endiguée.
C'est pourquoi, je préfère, en ces temps-ci, porter
Ma tête, que le chef de ton devin bâté.

SEXTUS

Quelqu'un !
(*Ils reprennent leur marche.*)

SCÈNE II

HÉRODE (*entrant*).

Gardes, holà ! — Qu'on cherche le Baptiste.

(*Ils sortent*)

HÉRODE

Ce misérable ainsi me raille et me dépiste.
 Il a sondé nos reins, nos âmes, nos pensers.
 Au crible populaire il nous a tous passés :
 Car, j'ai bien reconnu dans sa clameur puissante,
 La rumeur des faubourgs sans cesse grandissante.
 Pour hurler à couvert l'émeute a pris sa voix ;
 Son insolente langue en traduit les abois.
 Mais, je me vais mêler au concert qu'on me donne !
 Je briserai le rythme à fond, Dieu me pardonne !
 Et les coups de ma hache entraîneront le chœur.
 Oh ! je ferai pousser de sombres cris du cœur.
 Je veux savoir l'effet d'une tête coupée
 Tombant, marbre sanglant, dans la foule attroupée....
 Eh ! quoi, toujours frapper, Eh ! quoi toujours du sang.
 Toujours mener au glaive Israël frémissant,
 Et toujours, refrénant la plèbe débridée,
 S'user l'âme à nier ou le fait ou l'idée !
 Hérode, mon aïeul, le tenta vainement.
 Quand l'arme infanticide eut fait l'égorgement,
 Le Christ sauvé bravait sa colère inféconde :
 L'astre de Bethléem se levait sur le monde....
 Oui, le peuple a parfois le grondement de Dieu
 Il rend justice alors en son nom et son lieu,
 Et l'on sent, sous le choc, aux forces qu'il emploie,
 Quel est le bras vengeur qui, par lui, se déploie.
 Ah ! lutter fatigué, fléchis donc le genou.
 Abjure tes erreurs ; bats ton sein ; prends le joug.
 Incline ton front vil, ô prince mercenaire,
 De peur qu'à le courber s'apprête le tonnerre.

SCÈNE III

(*Entre le Baptiste, maintenu par les légionnaires. Il est pâle ; ses vêtements de peaux sont demi-déchirés.*)

HÉRODE (*aux soldats*).

Qu'on nous laisse ; c'est bien. Soyez prêts cependant,

S'il en était besoin, à répondre à l'instant.

(*Ils sortent*).

LE BAPTISTE

Tu me fais appeler ? La race de vipères
 Sans doute, reprend souffle et sort de ses repaires.
 Mal écrasée, hier, par mon coup de talon,
 Elle siffle et menace et, rampant au vallon,
 De son plus noir venin emplît sa dent mortelle.

Oui, l'un quittant l'autel, l'autre la citadelle,
 Celles-ci, leur plaisir, celle-là, descendant
 Du lit incestueux où bout son corps ardent,
 Tous viennent, crocs ouverts, sentant leur bave prête,
 Mordre l'orteil pesant qui marcha sur leur tête.
 Je vois qu'à leur fureur Hérode m'a livré :
 Quand vas-tu satisfaire à ce monde ulcéré ?

HÉRODE

Laisse-là, révolté, prêtre, soldats et reine.
 Nous parlerons de toi : de ce traître qui traîne
 Tout un peuple dément au hasard du chemin ;
 Qui, portant sur l'autel séculaire sa main,
 Du Jéhovah jaloux veut transformer le culte,
 Et qui, bravant son roi, même à Dieu fait insulte.
 Quel fruit espères-tu de ces chocs criminels ?
 Quel esprit attacher à tes cris solennels ?
 Tu parles de devoir, d'autorité, d'exemple.
 Tu dis au souverain qu'un peuple le contemple,
 Qu'il dirige la marche et ne doit pas broncher :
 Et ta main creuse à pic la fosse où trébucher.
 Ces peaux dont tu te vêts d'un poil faux sont tissées.
 C'est la toison du loup aux côtes hérissées
 Qui, la gueule encor rouge, entre au fleuve en passant,
 Et cherche à se laver de ses tâches de sang.
 Va ! le sujet rebelle à la fin se dévoile
 Et sa face, un beau jour, fait éclater le voile.

LE BAPTISTE

J'ai dit ce que j'ai dit et comme je devais.
 L'ivresse te prenait au vin que tu buvais
 Et j'ai mêlé de fiel le perfide breuvage
 Afin de t'affranchir de ce honteux servage.
 Si la forme était rude et le ton provoquant,
 C'est que l'on n'est vainqueur vraiment, qu'en attaquant.
 Vers les quatre horizons je suis la voix qui crie.
 Je guide les brebis jusqu'à la bergerie,
 Et Dieu qui doit lui-même en être le pasteur,
 Saura bien à son jour payer son serviteur.
 Je suis de sa maison depuis que je respire.
 Mourir en le prêchant est le sort où j'aspire.
 Lui seul m'offre des dons qui passent ma ferveur ;
 Je brigue de lui seul et grâces et faveur.

HÉRODE

Quand la trahison parle à l'oreille de l'homme,
 Toute raison est bonne et convaincante, en somme.
 Au nom saint du devoir il tire le poignard ;
 Le vertueux Brutus assassine César.
 Le meurtre politique a son apothéose,
 On veut déifier cette sorte de chose.
 Démence ! renverser le pouvoir souverain,

Au quadriges fougueux c'est arracher le frein :
 On coupe aux mains du chef les rênes séculaires,
 Et le char va bondir sous les fouets populaires.
 Certes, l'exemple abonde et Rome en a tâté.
 Mais, l'homme ne croit bieu que ce qu'il a heurté.
 C'est pourquoi, dans ce cas, loin de frapper, j'oublie,
 Et boirai de la coupe et le fiel et la lie.
 Austère vagabond, que me reproches-tu ?

LE BAPTISTE

De manquer de fierté ; de manquer de vertu.
 Couronnant à la fois l'adultère et l'inceste,
 Pour ces soins de la chair tu fais marché du reste
 Et les hennissements de ton cœur forcené
 Te ferment l'ouïe, aux cris d'un monde nouveau-né.
 Peu t'importe l'arrêt que subit ton empire ;
 Et l'esprit inconnu qui sous tes pas conspire ;
 Et ce jeune soleil sans aube et sans couchant,
 Vers qui penche la terre et qu'il baise en marchant :
 Mais, tu sais les désirs d'une âpre concubine ;
 Mais, son œil insolent te courbe et te fascine ;
 Mais, à ses pieds tombé, tu vautres, sans effroi,
 Toute ta force d'homme avec ton front de roi.
 Le crime achève en toi son œuvre ténébreuse.
 Un sang lâche croupit en ta veine amoureuse.
 L'odeur de ta débauche a rempli ce palais :
 Comme Job pourrissant, ô roi ! to sens mauvais.
 Cependant, je t'accuse et je to calomnie.
 Par mes agissements Israël te renie.
 Marche d'un pas solide et marche vers le bien,
 Mes coups de bas en haut, Seigneur ! n'y pourront rien.
 L'honnête homme est en vain promené sur la claie :
 On ne sonde, après tout, qu'un vide ou qu'une plaie.
 Quand l'astre de l'été chemine au firmament
 Inondant l'infini de son rayonnement,
 Craint-il que son éclat se dissipe ou s'altère
 A l'humide contact des vapeurs de la terre ?
 Non ; il laisse épaissir la nuage formé.
 Puis, tournant tout à coup son visage enflammé.
 Dans ses torrents de lave il le plonge et le noie,
 Et poursuit, ruisselant de lumière et de joie !
 Roi ! Soleil d'Israël, darde ainsi ton rayon,
 Et le brouillard, en vain, montera du sillon.

HÉRODE

Achève ! et dis à l'astre embrumé qu'il descende !
 Dis au roi combattu qu'il rompe et qu'il se rende.
 L'image est transparente et m'apprend mon destin.
 Soleil que l'ombre gagne et qu'on voudrait éteint,
 L'homme, à défaut du ciel, me garde en sa traîtrise,
 Quelque sanglant coucher où le trône se brise.

LE BAPTISTE

Dieu qui sacre les rois veut les abattre seul.
 Il n'admet que sa droite à filer leur linceul.
 Tout attentat contre eux jusqu'à lui pousse et monte :
 Il lui faut, homme ou peuple, en rendre, un jour, bon compte.
 Précurseur qui balaie et trace le chemin,
 Je menace en son nom, mais, je retiens ma main.
 Sur ton front couronné je lève la paupière,
 Mais, ma soumission demeure toute entière.
 Comme à David, Nathan, je t'ai crié : sois fort !
 Puis, de la plèbe au loin je t'ai montré l'effort,
 Coup de fond, fait de bruit, de colère et d'écume,
 Qui, sous un vent de haine, à flots noirs brise et fume.
 Je n'ai plus rien à dire et ne veux rien de plus.
 Mes destins, je l'espère, enfin sont révolus.
 Donne-moi le repos en me donnant la tombe ;
 Et que sur moi la pierre en silence retombe.

HÉRODE

J'ordonnerai de toi comme je l'entendrai.

LE BAPTISTE

Quelle que soit la mort, Roi ! je t'en saurai gré.

HÉRODE

Gardes !
(Il leur fait signe d'amener Baptiste).
(à part).

Oui, maintenant, je découvre l'abîme.
 Et dans la nuit charnelle où m'enfonce mon crime,
 Je sens me mordre au cœur, pour détourner mes pas,
 Ce ver noir du remords, ce ver qui ne meurt pas....
(Il sort)

SCÈNE IV

(A ce moment, passe Salomé. Elle voit le Baptiste enchainé qu'entraînent les gardes).

SALOMÉ *(aux soldats).*

Laissez ! Jo prends sur moi le retard, je viens couvrir.
 Pourvu que la prison sur cet homme se rouvre,
 L'instant importe peu. Sortez donc.
(Ils s'en vont).

LE BAPTISTE

Je suis las.
 Je te croyais désert, sentier des morts. Hélas !
 Ne voit-on pas écrit que, montant au Calvaire,
 Un autre doit aussi trouver chemin sévère !

SALOMÉ

Eh ! quoi, chaînes aux mains, et si pâle et si nu !

LE BAPTISTE

Ainsi, je serai moins au monde retenu.
Je porterai là-haut une âme inassouvie ;
Jo boirai plus à même aux sources de la vie.

SALOMÉ

N'as-tu donc jamais bu de terrestre liqueur,
Aux sources de l'esprit, aux fontaines du cœur,
Et, quand ton sang battait sous quelque ardente fièvre,
N'as-tu donc jamais bu sur le bord d'une lèvre ?
Quoi ! ces soifs, au désert, on les ignore donc ?
Pourtant, quand tu paissais, grave en ton abandon,
Ces brebis pêle-mêle au Jourdain accourues
Et que, faisant couler sur leurs foules accrues,
Et l'onde et la parole à flots doux à la fois,
Tu donnais au pardon une si tendre voix
Et d'un prodigue amour enveloppais ces âmes....
O Jean ! tu devais bien pour verser tels dictames,
Porter en toi cachée et reflétant le ciel,
Une source d'eau vive aux purs courants de miel.
On dit, qu'aux premiers jours de la riante Grèce,
De sons clairs résonnant, la lyre enchanteresse,
Dans ce printemps du monde où pleuvaient les rayons,
Amollissait les rocs et touchait les lions ;
Plus que la lyre encor, poignant et pathétique,
Toi, tu fais pleurer l'âme au chant du luth mystique
Qui vibre sur ta lèvre et répand des sons d'or.
Ah ! que ne puis-je, à l'heure où le monde s'endort,
Écouter cette voix qui pénètre la foule,
Et recevoir cette eau qui, jusqu'à l'âme, coule....

LE BAPTISTE

Prends garde d'élever une idole en ton cœur :
Quelque dieu qui, croulant sous le rire moqueur,
Te laisserait sans foi, l'âme désemparée,
Avec le long regret d'une amour effondrée.
Ces mains que tu me tends élèves-les plus haut.
Je ne suis point la Voix à l'ineffable écho:
Mais l'instrument vibrant sous l'haleine divine.
Je ne suis point la source au creux de la ravine,
Mais le rude canal où s'épanchent ses flots.
Un autre doit venir que désignent ces mots.
C'est lui qu'à deux genoux il faut qu'on aime et prie :
C'est son nom que ma bouche aux quatre horizons crie.

SALOMÉ

Crois-tu qu'à ces raisons le peuple se méprend ?
Et cet homme inconnu, si suave et si grand,
Fantôme vague, errant dans l'ombre du mystère,

Lorsqu'en son nom sacré tu parles à la terre,
 Crois-tu que, pour le suivre au bord lointain des cieux,
 De ta face éloquente on détourne les yeux,
 Non, c'est toi que l'on cherche et c'est toi qu'on révère !
 On t'aime, consolant, et l'on t'aime sévère !
 Les cœurs ont avec toi de muets entretiens;
 On baisse les regards pour mieux voir par les tiens.
 Parmi la foule obscure, obscure et prise toute,
 Oh ! combien je voudrais m'engager dans ta route.

LE BAPTISTE

La route où l'on me suit ressemble ails chemins creux.
 Les arbres n'ont point d'ombre et le sol est pierreux.
 Sous la ronce, à l'entrée, on quitte sa chaussure :
 A la trace du sang chaque passe mesure.
 Pour étancher sa soif l'onde manque au torrent ;
 Aucun bruit ne mûrit sous le ciel dévorant,
 Et, lorsqu'avec le vent, la nuit humide tombe,
 Le sable sert de couche et parfois sert de tombe !
 Voilà l'aire où je pais le troupeau qui m'est cher.
 Pour m'ouvrir son esprit il faut frapper sa chair ;
 Afin que l'âme vole avec une aile altière
 Au feu de la douleur j'épure la matière.
 Mais, cette flamme sombre est trop vive pour toi.
 Le croyant marche seul sans famille et sans toit.
 Pour tes pieds féminins mes sentiers sont arides ;
 Ton visage y prendrait la vieillesse et les rides.
 Non ! garde ta jeunesse et garde ta beauté.
 Celui qui veut gravir jusqu'à la vérité,
 Doit tendre vers le but une âme toute pure,
 Où dépouiller son être et changer de nature.

SALOMÉ

Eh ! bien, marche devant ! tu verras si je suis !
 Tu dois savoir la race et le sang dont je suis.
 Quand une fois je veux rien d'humain ne me plie :
 Je sens au fond de moi les restes d'Athalie.
 Mais, je rêve d'amour et non d'assassinat !
 La Sulamite attend celui qui l'enchaîna,
 Qui pourrait, sur ses pas, d'un sourire conquise,
 Comme un triomphateur l'entraîner à sa guise !....
 Sans sceptre et sans aïeux son nom commence à lui.
 De sa propre clarté son étoile reluit :
 Et, pourtant, comme au joug, le peuple l'environne,
 Et sa tempe ferait éclater la couronne.
 Le mépris de la mort règne, en son œil hautain.
 Il n'est jamais troublé ni jamais incertain.
 Il parle fortement sans ménager personne.
 Afin que son accent avec majesté sonne,
 Il a timbré sa en criant au désert
 Et des lions ouï le terrible concert !
 Hier, d'un souffle ardent soulevant la tempête,

Pour cracher son dégoût il a joué sa tête !
 Ma veine en garde encore un sombre battement
 Et mes os refroidis tremblent confusément
 Oh! cet homme a brisé jusqu'à mon orgueil même,
 Par le sang, par la chair, par moi toute. je l'aime !
 Oui ! je t'aime! et, tu peux, à ton gré souverain,
 Faire mes nerfs d'acier, faire mon corps d'airain ;
 Refondre en moi la femme et repétrir mon être ;
 Poindre, frapper, trancher..... ! sans qu'à tes pieds, ô maître !
 De mes yeux étonnés s'échappe un lâche pleur
 Ou que mon cœur frissonne au feu de la douleur !
 Viens ! Viens ! je briserai cette, entrave et ces chaînes
 L'ombre du soir s'étend sur les forêts prochaines :
 Vers les libres sommets tourne tes libres pas !
 Sous la ronce et la nuie je n'hésiterai pas.
 Pour vivre à tes côtés bon me sera tout gîte !
 La crainte de fléchir n'est pas ce qui m'agite !
 Mais bien de voir, indigne, au premier entretien,
 Mon esprit de trop loin s'entendre avec le tien!
 Viens ! Viens ! Qui veut un jour boire au flot de délice.
 Doit goutte à goutte avant vider quelque calice !

LE BAPTISTE

Le mal d'aimer t'égaré et tu me fais pitié !
 Je voudrais de ma paix te donner la moitié.
 Mais tu ne peux tenir la route que j'ai prise :
 Un sentier plus humain s'ouvre à ton âme éprise.
 Dieu qui voulut l'amour en fournit l'aliment.
 Épouse, enfant de roi, quelque royal amant.
 De bras fort, d'esprit sûr, de cœur solide et brave,
 Qui marche dans le droit sachant que l'heure est grave,
 Et comme Salomon soit sage devant Dieu.
 Engage-lui ta main ; et fidèle en tout lieu,
 Fais qu'en tes chastes yeux toujours il lise et voie,
 Et trouve, quelque effort qu'il rende dans sa voie,
 Au foyer pur toujours le repos mérité !
 Ainsi, tous deux assis dans la stabilité,
 Sans crainte, sans remords, sans fautes, sans faiblesse,
 Sur le bras de vos fils courbant votre vieillesse,
 Vous aurez fait votre œuvre en ce monde agité
 Et vous pourrez en paix gagner l'éternité....
 Voilà ce qu'en partant, femme ! je te souhaite.
 Puisses-tu, librement, de tes devoirs sujette,
 De jours féconds atteindre ton couchant....

(en se retirant)

Quant à moi, Précurseur à son terme touchant,
 Victime de rachat dont le martyre enfante
 O Christ ! j'ai préparé ta marche triomphante !

SCÈNE V

(Salomé est restée seule en scène, stupéfaite, quand, tout à coup, paraît Hérodiade).

HÉRODIADE

Salomé !

SALOMÉ

Toi ! Ma mère.

HÉRODIADE

Oui, j'ai tout entendu !
 Ton cœur s'est bien ouvert et s'est bien répandu.
 Tu sais gémir, prier ; et tu sais, pathétique,
 Jeter comme Sapho sur le rivage antique,
 Ces hoquets de la gorge et ces profonds sanglots
 Qui pût seul étouffer le grondement des flots.
 Il ne te restait plus qu'à déchirer ta robe !
 Le corps, quand l'âme sombre, à regret se dérobe,
 Et, peut-être cet homme au tranquille mépris,
 A ta possession eût trouvé plus de prix.
 Mais non ! il est sorti d'une hautaine allure.
 I'a to prise en pitié sans craindre la brûlure
 Et toute ta jeunesse, offerte éperdument,
 N'a su de sa senteur, le troubler un moment !
 Oui, tu pouvais tomber sans rouler dans la boue.
 Tu pouvais t'épargner ce soufflet sur ta joue !
 J'admire ta manière de subir un affront !
 Va ! retourne à ses pieds vautrer ton pâle front !
 Va ! tends-lui des deux mains la coupe de nature :
 Ta chair royale et vierge est abjecte pâture !
 Putiphar ! tu n'as pris pas même son manteau.
 Et tu vas défrayer la fable et le tréteau !
 Le peuple qui l'acclame apprendra ton histoire.
 Libre, il fera sonner ta honte et sa victoire !
 Et, plus tard, on verra sous de vils oripeaux,
 La Salomé tenir à Jean de doux propos.
 Les femmes d'aujourd'hui sont vraiment des esclaves.
 Jadis, au temps épique où s'enfaisaient les braves,
 Pour laver une insulte ou chercher leur raison,
 Elles tiraient le fer ou versaient le poison.
 Moi-même, pour régner, j'ai fait mes mains sanglantes,
 Mon glaive a mis à bas les têtes insolentes.
 Vois ! entre les chemins je n'ai point balancé !
 Mon lit royal est rouge et tout éclaboussé !
 Et toi, fille sans cœur, le trainant aux murailles,
 Lâchement attentive aux cris de tes entrailles,
 Tu laisserais, objet de sa dérision,
 Un homme se draper dans ton abjection !
 Tu ne resteras pas sur pareille déroute !
 Qui n'a pas convaincu doit frapper ! c'est la route !
 Les morts ne parlent plus et ne tentent plus rien.
 Pour faire le silence il n'est que ce moyen.
 Frappe ! Supprime ensemble et ta honte et sa tête !

Par ce coup décisif répare ta défaite.
 Immole ! l'avenir est un juge oscillant,
 Il admire toujours un dénouement sanglant.

SALOMÉ (*qui s'est reprise, froidement*).
 De quel droit et comment ?

HÉRODIADE
 Mais ta face est de pierre.
 Mais nulle honte alors n'abaisse ta paupière !
 Quoi ! cet homme te manque et tu cherches des droits !
 Quoi ! Comment ? N'es-tu plus sœur et fille de rois !
 N'ai-je point fait planter d'assez hautes potences ?
 Des noirs feuilletés : des lois, des versets, des sentences,
 Qui, dans leur texte, ont su, souples et complaisants,
 Fournir l'arme à frapper jusques aux Innocents.
 Quoi ! ne peut-on tirer quelque brusque vengeance ?
 Le roi, lui-même, au fond, sera d'intelligence.
 Ce Baptiste, il le hait ! – Sois l'aide souhaité ! –
 Eh que pèsera-t-il devant ta volonté ?

SALOMÉ
 Oui ! mais, devant mon cœur il pèse tout un monde !
 Je l'aime ! entends-tu bien. Sa marche vagabonde,
 Mais, droite et fière, entraîne après elle mes pas,
 Et, comme au premier coup d'un cœur chaud, ce n'est pas
 Un éblouissement joyeux et sans durée :
 C'est une amour profonde, inquiète, altérée,
 Que, poignante, partout, je porte dans ma chair.
 Grave, railleur, farouche, il m'est toujours tout cher.
 Ainsi, pour t'assouvir, cherche une autre complice.
 Quand même, de sang rouge, il irait au supplice,
 Mille fois convaincu, stupide et pâissant,
 Je le croirais encor mille fois innocent....

HÉRODIADE
 Non ! tu n'es pas ma fille, imprudente femelle !

SALOMÉ
 Par malheur ! J'ai tari tes flancs et ta mamelle,

HÉRODIADE
 Grâce au ciel ! Tu suffis : eh ! Qu'aurai-je enfanté.

SALOMÉ
 Qui sait manquer d'amour fuit la maternité.

HÉRODIADE
 Qui déchaîne son cœur pour toute chute est mûre,

SALOMÉ.
 La haine seule en toi se débride et murmure.

HÉRODIADE

Alerte! insulte-moi comme ton vagabond.

Oui, ce qu'il fouaille est vil et ce qu'il prêche est bon.

HÉRODIADE

C'en est trop ! Sache tout ! Je t'avais ménagée.
 Mais, plus loin qu'il ne faut je te vois ravagée.
 Pour dégager ta gloire il n'est que temps d'agir :
 Moi, qu'on n'étonne pas, je commence à rougir.
 Si du risque des tiens tu veux être ignorante ;
 Si to mère salie est chose indifférente ;
 Si l'on peut t'outrager sans te pousser à bout :
 Pour ton amour au moins qu'on te trouve debout !
 Va ! Va ! crois-en ta mère et demande sa tête.
 Tout le reste à ce prix n'est que vaine conquête.
 Va ! ne recule point et frappe sans regret :
 Cet homme t'a trompée.... Il fornique en secret... !!
 Samson dans le désert livre sa chevelure !
 Sur un sein moabite et sans peur de souillure
 Il court, masque arraché, s'abattre comme un chien !
 Oui ! car, tu ne sais pas, il aime ailleurs !! – Vaurien,
 Qui, de chair affamée, malgré sa face altièrè,
 Sordidement s'accouple au fond d'une tanière !
 Voilà, j'espère un coup à tuer ton remord,
 Abats cet homme ! Allons !! ou ta honte ou sa mort.

SALOMÉ

Arrière ! Ce n'est pas ! Non ! Non ! – Sa bouche est pure,
 Son cœur ne porte point de cancer qui suppure,
 Et son front n'est pas vil et son cri n'est pas feint....
 Ah ! de grâce, un moment ! –laisse-moi voir, enfin !

HÉRODIADE

Oui, discute, tandis que, l'enveloppant toute,
 Aux bras de l'autre, il boit son âme goutte à goutte !

SALOMÉ (*comme en arrêt devant ce tableau*).

Alors ! je le déteste ! Alors ! il va mourir !
 Mieux vaut ne l'avoir pas que le reconquérir !
 (*Elle sort affolée*)

HÉRODIADE (*la suivant des yeux*).

Ah ! Ah ! je l'ai séché ce doux flot de délice !
 Ardente Salomé tu seras ma complice.
 Nous fournirons ensemble en ce choc hasardeux :
 Le but est vite atteint que l'on poursuit à deux.

FIN DE LA DEUXIÈME PARTIE
 RIDEAU.

TROISIÈME PARTIE

(Même salle. Des lits de pourpre, ça et là rangés, entourant des tables, ornées de fleurs, chargées d'amphores et de coupes, portant des cassolettes d'encens fumant. Aux angles de la pièce trévide, remplis d'huiles, attendant qu'on les allume. La nuit tombe ! Hérodiade et Annas causent).

SCÈNE I

ANNAS

Eh ! Bien ?

HÉRODIADE

Rien. Toujours rien. Prêtre, la main divine
 Couvre cet homme. Hérode échappe. Je devine
 Couvre cet homme. Hérode échappe. Je devine,
 Comme dans l'ombre on sent mille choses sans voir,
 Au fond du cœur royal, balançant mon pouvoir,
 Mille frissons : remords et terreurs et présages,
 Penseurs de mort, penseurs de chute, assemblages
 De rêves d'esprit faible où leur vol fait la nuit,
 Et qui sombre, en un vague et solitaire ennui.

ANNAS

Eh ! Quoi, n'es-tu donc plus l'Épouse tant aimé
 Orgueil de la maison, fleur de chair parfumée ?
 N'es-tu plus le rayon et la grâce et le chant ?
 La sirène au bras frais et fluide, épanchant
 Tes charmes et ta voix en l'amoureuse couche ?
 Ou bien, n'es-tu donc plus la maîtresse farouche,
 Dont le geste est sanglant et le regard fatal,
 Qui sur un fratricide assit son piédestal,
 Et d'hier couronnée et d'hier souveraine,
 A son pouvoir de femme a joint celui de reine ?

HÉRODIADE

Si ! multiple et diverse Hérodiade est toujours
 La femme au cœur d'acier, aux lèvres de velours ;
 Si ! Ma main sait encore se répandre en caresses
 Et sait encor tramer des œuvres vengeresses !
 Si ! Mais l'heure n'est pas aux disputes.

ANNAS

Alors,
 Laissons ce vagabond nous passer sur le corps !

HÉRODIADE

Dissimulons ! La feinte est l'arme de la femme.
 La ruse, vois-tu bien, chez l'homme, chose infâme,
 Chez nous, devient défense, assure l'équité :
 Et, d'ailleurs, il y faut notre dextérité.

Dissimulons. Voici le dernier soir de fête. –
 Arrière donc, o face ardente du Prophète !
 Soucis ! Remords ! Terreurs ! Et toi ! Tigre hurlant,
 Peuple ! Qui me poursuis de ton œil insolent !
 Et toi ! Noir fratricide ! Et toi ! Guerre ! Et toi ! Haine !
 Oui, que le roi, ce soir, dépose enfin la chaîne.
 Les harpes sont d'accord ; et les vins frais. On attend
 Une illustre danseuse au sourire éclatant ;
 Puis, des joueurs de flûte arcadiens qu'on renomme,
 Qui, par leurs yeux, leurs cris, leurs chansons, leurs ébats,
 Jetteront de la flamme au roi pensif et las.
 Il faut qu'Hérode oublie et qu'il boive et qu'il rie....
 Après, l'instant venu, j'aurai bien me tuerie !

ANNAS

Travaillant à la fois pour le trône et l'autel,
 Puisses-tu triompher ! Mais, on vient....

SCÈNE II.

(Entre Hérode, suivi de toute sa cour).

ANNAS (*s'inclinant*)

Seigneur !

HÉRODE

Qu'un cerf fauve, humant la fraîcheur des ramures,
 Cherche sa biche, l'ouïe ouverte aux murmures
 Des sources et des bois profonds, je te cherchais,
 Toi, ma reine, oublieuse amie, et je penchais
 Sur les jardins déserts mon front avec mon âme,
 Et, pourtant., c'est ta fête encore, et toute flamme,
 Tout chaste, tout rêve, ô femme, ivresse de mon toit,
 Ne sont rien à mon cœur sans ta fille et sans toi !

HÉRODIADE

Ta servante, Seigneur, en demeure confuse
 Mais, ton amour, à tort, craint qu'elle se refuse
 Pour la dernière fois, je vaquais.....

HÉRODE

Oui, je sais.
 Quand on veut bien servir des convives pressés,
 L'œil du maître a besoin de courir. Je rends grâce
 A l'esprit diligent qui veille et tout embrasse !
 Moi, j'ignore. Et, d'abord, qu'on a réglé sans bruit
 Un spectacle divin : danse et chant, double fruit
 Des récentes leçons d'une savante Héllène ;
 Pais, qu'à l'heure où le vin écume à coupe pleine,
 Doit entrer, rayonnante et souple, au cours de l'air,
 Une vierge, dit-on fille aussi du flot clair....
 – L'écho qui m'entretint, ô reine ! est-il fidèle ?
 Pour l'instant, le service est dressé, l'asphodèle

Fleure, et d'un bout de salle à l'autre bout, les lits
 Étalent richement leur pourpre à larges plis.
 Qu'on s'approche ! Ce soir, j'ai rompu toute entrave ;
 Le convive charmé déborde le roi grave.
 Je fuis la politique et les soucis pesants,
 Oui, je porte parfois mille pensers cuisants,
 Triste lot du pouvoir qu'un vain lustre environne,
 Voiles du deuil, pendus aux fleurs de la couronne
 Et qui, parlant de poudre et de fragilité,
 Frappent le front des rois de sombre majesté !
 Mais, place ! et que le vin, ce gai berceur des âmes,
 Le parfum de l'encens et le regard des femmes.
 Me versent tour à tour l'ivresse avec l'oubli,
 Échanson ! je veux voir mon lourd cratère empli.

HÉRODIADE

Que fume aussi le mien ! Éphémère est la vie !
 Éphémère l'amour et sa puissante envie !
 Assez de souffles froids battent l'humanité ;
 Assez de flots baveux assaillent le navire,
 Pour que, dans l'anse calme où quelquefois il vire,
 Les pâles passagers s'attardent un moment
 Sous la brise légère et sous le ciel clément !

HÉRODE (*étendant la main vers une fenêtre*).

Et le ciel est clément ! Voyez, Sion, la Sainte,
 D'ombre chaude voilant sa prophétique enceinte
 Avec son Dieu, son temple et son peuple, s'endort.
 Là-bas le soleil rouge, au fond de la vallée,
 Jetant de longs reflets de forge martelée,
 Vers les monts, sur Judas, s'élargit et descend....
 L'horizon dans le soir recule en pâlisant ;
 La forêt sur l'azur trace un trait immobile,
 Et toute chose, au loin, est muette et tranquille !
 Voyez la lune blonde a commencé son tour :
 Son visage blanchit aux créneaux de la tour.
 C'est la nuit : la nuit bleue à l'odorante haleine :
 Et la rosée, au vent, s'égoutte sur la plaine....
 Que l'heure vous soit douce et vienne à pas amis !

HÉRODIADE

Non ! à grands pas, de peur des destins ennemis.

ANNAS

Bien couvert est celui que couvre un sacrifice
 Le sang, en prix offert, pare à tout maléfice.
 J'ai, cette aube, égorgé. Chevreux noirs, blancs ânonns,
 Majestueux taureaux aux mobiles fanons,
 Sont tombés, inondant le marbre de sang jeune,
 Libres de nourriture après trois jours de jeune.
 L'égorgement fini, j'invoquai Jéhovah.
 Puis, quand le feu sacré sur l'autel s'éleva,

De nouveau, je priai ce maître redoutable
 D'étendre jusqu'à nous une main secourable,
 De faire, qu'en ces jours où l'horizon est clair,
 Le rayon de soleil n'appelle pas l'éclair !
 Enfin, cherchant au Dieu terrible une victime
 Qui pût même assumer toute souillure intime,
 Je chassai vers l'Horeb un vieux boue, exhalant
 L'impureté native et l'immonde relent.
 Des malédiction sur sa face jetées.
 Je le chassai du pied, du bâton ! Ameutées,
 Les femmes lui crachaient à la barbe en passant,
 Et les chiens, l'œil rougi, mordaient son poil glissant.
 Il est au bout : plongeant dans la flamme de la poudre,
 (*à Hérodiade*)
 Reine ! bouc émissaire, il conjure la foudre.

HÉRODE

Bien, prêtre ! – C'est pourquoi bon visage au bon vin.
 Mon père le reçut d'Auguste le divin.
 Aussi, qui n'en boit pas est tenu pour rebelle.
 Voyez comme sa nappe est lumineuse et belle ;
 Et son écume d'or il recèle du feu :
 Il va, sans doute, amis, nous enivrer un peu
 Mais, l'ivresse, dit-on, est le baume et la joie.
 Dès qu'un front, riche ou pauvre, à sa flamme rougeoie,
 Les soucis balayés s'effacent sous le ris.
 Et l'homme bienheureux relâche ses esprits.
 Quel qu'il soit, sous la coupe, il ne sent plus sa peine ;
 Il marche dans un rêve où son pied porte à peine.
 Il oublie un instant sa vie et son chemin
 Et peut attendre en paix le jour du lendemain.
 Oui, l'ivresse est un philtre aux vapeurs léthargiques.
 Elle étend son brouillard sur les heures tragiques.
 Et l'œil qu'elle obscurcit ignore jusqu'au sang....
 Versez ! c'est du soleil en notre cœur glissant ;
 Versez ! c'est de la joie et du rire olympiques !

HÉRODIADE

Haut les coupes ! ainsi qu'on porterait des piques.
 A mes hôtes, je bois : prêtre, femmes, guerriers !
 Puis, à César-Auguste, amant des verts lauriers !
 Puis, au prince éclatant dont je tiens la couronne !
 Puis, à Jérusalem que Dieu même environne !
 Puis, au peuple, aux cités, aux terres, aux pays,
 Qui recèle l'éclair des futurs Sinaïs !!
 Je bois !
 (*Tout à coup, apparaît Salomé, magnifiquement vêtue*)

SCÈNE III

SALOMÉ

Je bois aussi ! Salut ! Seigneur ! mon père

Et mon maître !

HÉRODE

Ma fille ! ô surprise !

SALOMÉ

J'espère
 Que le tétrarque-roi comprendra Salomé.
 A l'instant où reluitall le front le plus aimé ;
 A l'henre où libre enfin de toute angoisse amère
 Et sur le faite assise à ta droite, ma mère
 A ceint du bandeau d'or ses fluides cheveux !
 Moi, son enfant, sa gloire et son souci, je veux,
 De mes plus beaux habits avec faste parée ;
 Danser en son honneur la danse consacrée
 Que la Grèce déroule aux temples de ses dieux.
 J'ai fait pour vous charmer mes pas harmonieux.
 A mes bras, j'ai passé des bracelets de Perse ;
 A mon cou, des rubis qu'un fil d'or joint et perce ;
 A mes pieds, des anneaux sonores, pleins d'éclairs.
 Les grappes du troëne ombragent mes yeux clairs ;
 Les parfums d'Arabie émanent de mes voiles
 Et, j'ai cueilli, ce soir, aux premières étoiles,
 Un blanc magnolia qui pose sur mon sein....
 Telle, Seigneur ! parée, odorante à dessein.
 J'aspire d'effeuiller, vierge altière et princesse,
 Devant ton œil royal les fleurs de ma jeunesse !

HÉRODE

O musique des mots par ta voix prononcés !
 Fais ce que tu voudras ; tu le veux c'est assez !
 Danse ! mes yeux ravis s'empliront de tes charmes !
 Joyeuse enfant, encore ignorante des larmes,
 Printemps qui rit au ciel de toute sa fraîcheur !
 Danse ! ton être encor n'est que grâce et blancheur ;
 Et David, lyre en main, s'élançant devant l'Arche,
 Tandis que préludait l'hymne du patriarche,
 Apporta moins de liesse au cœur de l'Éternel,
 Que Salomé n'en garde à mon cœur paternel !

HÉRODIADE

Va ! donc, ma fille, va ! Bayadère royale.
 Va ! par toi prendra fin ma fête nuptiale.

(Salomé danse alors. Elle danse non un pas précipité, mais un pas lent, souple, religieux presque, à larges mouvements rythmiques. Puis elle s'arrête devant Hérode, pour jouir de son triomphe, et ramène autour d'elle ses voiles multicolores.)

HÉRODE *(avec joie)*.

Vous tons applaudissez ! Harpes douces, chantez !
 Gloire à ma fille ! gloire ! O parvis, exultez !
 O marbres ! que ses pas effleurent en cadence :

Une lente harmonie enveloppe sa danse....
 Gloire à ma fille! gloire! – O rythme des bras nus !
 Souplesse d'un corps svelte aux gestes ingénus ;
 Floraison de la chair ; lumière de la face ;
 Candeur du rire; ardeur du sein ; splendeur et grâce :
 Jeunesse....! Vous n'avez, pour charmer le regard,
 Sur nos seuils entr'ouverts qu'à passer par hasard !
 Alors, l'âme sourit. Alors le cœur s'apaise.
 Le front s'épanouit, le front où rien ne pèse,
 Et l'homme qui décline espère en un beau soir....
 Jeunesse ! ô Salomé ! près du roi, viens t'asseoir.

SALOMÉ

Pas encore. David a chanté devant l'arche.
 Sa lyre en a guidé pompeusement la marche,
 Disant de l'Éternel la force et la bonté.
 David m'ouvre la route et tente ma gaité.
 Je chanterai ce soir ma verve est assouplie.
 Je chanterai l'amour : plaisir, douleur, folie,
 Qui fait vibrer le monde au doux bruit du baiser !
 Si, dérogeant un jour vous me voyez danser ;
 Si, des mines d'Hellas j'ai ceint la claire écharpe ;
 Si ma voix dans ces murs va s'unir à la harpe,
 C'est que je veux, Seigneur, pour les temps à venir,
 Marquer ce jour choisi d'un brillant souvenir.
 Puis, je ramènerai mon voile sur ma face
 Et pour n'en plus sortir je reprendrai ma place,
 Montre-moi donc mon père encor un peu d'égard ;
 Fixe, pour m'écouter, ton âme et ton regard.

(Et, toujours drapée, droite dans ses voiles, sur fond de musique, Salomé déclame) :

Les vents sont doux, l'ombre s'épanche,
 Les papillons vont voletant,
 Et les oiseaux de branche en branche
 Jassent tout bas en becquetant !

O mon amour ! la lune est pleine,
 La mer s'éclaire à son lever ;
 Viens respirer sa forte haleine
 Et voir le flot se soulever.

Viens sur la grève qui murmure ;
 Le sable éteint les pas furtifs,
 Le cèdre y dort sous sa ramure
 On est gardé par les récifs.

Viens l'asphodèle en tapis pousse.
 Le couple errant y fait son nid.
 Là, jamais vierge ne repousse :
 Le cœur se grise d'infini....

Ta chair, ce soir, sent le cinname.
 Tes lourds cheveux fleurent au vent ;
 Un souffle ardent sort de ton âme
 Et tu parfumes d'air mouvant.

Ton sein puissant est chaud de vie ;
 Ton corps s'étale avec fierté :
 Et tu peux être poursuivie
 Pour ta stature et ta beauté.

L'homme d'instinct flaire ta trace ;
 L'homme à ta lèvre est attiré ;
 L'homme à ton port pressent la race
 Qui peuplera ton flanc sacré !

Ton heure vient ; ta main frissonne ;
 La flèche d'or va te percer !
 Quand le blé penche on le moissonne
 Sans attendre qu'il soit versé.

Frappe ton cœur ! frappe la source
 Où l'eau d'amour cherche son fil !
 Que le ruisseau prenne sa course :
 La pente est douce aux jours d'avril.

Puisqu'à la nuit s'ouvre l'étoile ;
 Puisque le fruit s'offre au passant :
 Livre ta bouche et fend ton voile,
 Le Dieu de flamme en toi descend.

Les vents sont doux, l'ombre s'épanche,
 Les papillons vont voletant,
 Et les oiseaux de branche en branche,
 Ne jasant plus en becquetant !

HÉRODE (*se levant, ravi*).

Oh ! quelle brise heureuse au fond des bois errante ;
 Quel murmure de source à la rive odorante ;
 Quel soupir étouffé de ramiers langoureux ;
 Quel souffle haletant d'amants aventureux ;
 Quel cri d'un jeune sang que le désir flagelle.
 Son âme a-t-elle donc sentir passer sur elle ?
 Cette haleine d'amour a pénétré mes os.
 Je suis comme un nageur fendant de froides eaux :
 Sa veine hésite à battre et sa tête bourdonne,
 Son bras ne répond plus à l'élan qu'il lui donne !
 Salomé ! que veux-tu ? Comment, atteint ainsi,
 Le roi peut-il trouver à te dire merci... !
 Écoute... ! J'ai, dardant un faisceau de lumière :
 Choisis ! – J'ai, dans mes tours, sous des plaques d'airain
 Un amas de trésors à mon nom souverain ;
 Choisis ! – J'ai des chars d'or cloués d'argent : choisis ! –

J'ai des chameaux coureurs aux poitrails rétrécis,
 Choisis ! choisis ! – Là-bas, loin du regard des foules,
 J'ai ma Tibériade au lac bleu se mirant ;
 J'ai Dam, qui peut le soir s'abreuver au torrent,
 Dont la terre finit où la mer se déploie :
 Juda, fertile en baume, où la vigne rougeoie,
 Qui, sol prédestiné, porte Jérusalem
 Et garde à l'avenir la blanche Bethléem !
 J'ai Siméon, couvert de grenades, coin sombre,
 Où parfois, la mer morte étincèle le ciel bleu,
 L'Éternel fit pleuvoir l'épouvante et le feu...
 Que veux-tu ? Chars, coursiers, trésors, cité, province !
 Choisis ! Tétrarque et roi, juge et pontife, prince
 Illustre d'Israël, moi, Hérode Antipas,
 Quel que soit ton désir, je ne reprendrai pas
 La parole donnée, irrévocable et claire,
 Dussé-je remuer tout Sion pour te plaire !
 Par le Dieu tout-puissant, Dieu terrible et jaloux ;
 Par l'arche à l'or vivant, je le jure ! et par vous,
 Mes pères ! – Que veux-tu !

SALOMÉ (*après un moment d'hésitation*).
 La tête du Baptiste.

HÉRODIADE
 Ah ! Ah ! la jeune louve a bien senti la piste !

HÉRODE
 O stupeur ! qu'as-tu dit ! Exécrable serment !
 De ce visage vierge, ô noir ricanement !
 Voilà l'éclair fatal qui déchire la nue :
 La face de l'abîme apparaît toute nue.
 Ah ! la race est fidèle et le sang ne ment pas.
 Je sais dans quelle trace il faut chercher tes pas.
 Je sais quel lent venin ta bouche en fleur recèle.
 La mère par la fille à présent me harcèle.
 Soulève-toi Caïn, voici que passe Abel !
 N'entends-tu point hurler les chiens de Jézabel ?
 Ils flairent une proie et tirent sur leur chaîne ! –
 O prince ! écoute, ris et rêve, crois sans haine,
 Qu'un éternel printemps illumine mon cœur !
 Ferme les yeux ; subis le doux charme vainqueur :
 Quand tu relèves ton humide paupière,
 Une rouge sueur sortira de la pierre,
 Et dans l'affreuse boue on t'enverra glisser !
 Va ! si la mort t'émeut, je la ferai danser ! –
 Dalila ! Dalila ! celle-ci t'appareille !
 Elle est pire, que dis-je ! à peine elle s'éveille.
 Et déjà, dans le crime elle entre allègrement,
 Et le cri de son âme est un rugissement !

HÉRODIADE (*à Salomé*).

Va ! va ! soutiens le choc ; il a juré : persiste !

SALOMÉ

Seigneur, j'ai demandé la tête du Baptiste !

HÉRODE

Quoi ! bijoux et colliers ! Quoi ! trésors souverains !
 Quoi ! ceintures d'argent qui font minces les reins !
 Et les chars d'or massif flambant dans la poussière ;
 Et les noirs étalons à la dent carnassière ;
 Et Dan, Juda le Saint, Siméon morne lieu,
 Où la force de l'homme et la force de Dieu
 S'étreignent ! – Quoi ! tout ! tu laisses tout, folie !
 Pour une tête morte et de gangrène emplie,
 Froide, livide, en sang, les deux yeux renversés.

SALOMÉ

J'ai demandé la tête du Baptiste !

HÉRODE

Assez !
 Il fut empoisonné le lait qui t'a nourrie !
 Tu vois rouge. Non ; non.

HÉRODIADE

Alors, alors, qu'on crie,
 Qu'on crie aux trois tribus la parjure royal.

HÉRODE

Hélas ! hélas ! ô nuit ! ô festin nuptial !
 Festin joyeusement dressé.... ! Mon âme est triste,
 Infiniment....

SALOMÉ

Allons ! la tête du Baptiste !!

.....

HÉRODE

O maison dont je suis ! O maison d'assassins !
 Implacable aux petits, aux Prophètes, aux Saints,
 Je reconnais bien là ton sinistre génie,
 Ton esprit de colère et d'atroce ironie !
 Ce sauvage renom n'est pas prêt de finir :
 Le passé, je le vois, garantit l'avenir.
 Sous le souffle ancestral je marche à l'homicide.
 Il faut un fils horrible au père infanticide.
 Le glaive héréditaire a jailli du fourreau :
 Depuis assez longtemps on manquait le bourreau.
 Me voici ! je poursuis la fatale série.
 Un serment de Japhté m'accule à la tuerie.
 De par le Dieu jaloux je deviens criminel
 Et le roi doit le sang du juste à l'Éternel !

Soit ! soit ! Aux chiens hurleurs ouvrez grande la porte !
Le Baptiste est à vous, jetez ! la meute est forte.

(Il s'assied, stupide, et ramène sur sa tête un pan de sa robe).

HÉRODIADE

Qu'on sonne l'hallali ! la bête est aux abois !
Le bruit de la curée emplît au loin les bois !
Qu'on sonne l'hallali ! l'insulte est châtiée.
Ma vengeance, Seigneur échappait, oubliée.
Mais je suis par deux fois entrée en ta maison
Et vous m'avez appris à tirer ma raison.

(Elle donne hâtivement un ordre à un convive qui sort, et s'avance en pleine scène, tandis que Salomé qui s'est reprise à danser, accentue ses pas peu à peu, tout en chantant) :

O mon amour ! la lune est pleine.
La mer s'éclaire à son lever ;
Viens respirer sa forte haleine,
Et voir le flot se soulever !

Ton sein puissant est chaud de vie ;
Ton corps s'étale avec fierté ;
Et tu peux être poursuivie
Pour ta stature et ta beauté.

Puisqu'à la nuit s'ouvre l'étoile ;
Puisque le fruit s'offre au passant ;
Livre ta bouche et fend ton voile !
Le Dieu de flamme en toi descend.

(Apparaît un soldat, le glaive sanglant, portant, sur un plat d'or, le chef du Baptiste).

SCÈNE IV.

HÉRODIADE *(s'emparant violemment du plat d'or).*

Ainsi donc, te voila, tête déseparée !
Face inerte, à jamais errante et séparée,
Que le temps va fouir comme un bec de vautour.
Qui, pourriture, os vide et cendre tour à tour,
Rouleras les chemins par les vents souffletée.
De ce coup foudroyant j'ai l'âme dilatée.
Ma flèche a su frapper au but de mon esprit :
Mon cœur enfin repu ne pousse plus son cri !
O prophète en haillons, j'ai coupé ta harangue !
J'ai pris un glaive neuf aigu comme ta langue,
Ta langue meurtrière au sombre cliquetis.
Retourne maintenant baptiser tes Gentils !
Oui, retourne insulter Hérodias, l'inceste,
Le fratricide Hérode et l'Annas et le reste !
Ta bande doit t'attendre et l'heure va venir
L'heure du sacerdoce où l'on te voit bénir,

Précurseur qui balaies et reconnais la voie!
 Néanmoins, j'ai posé mes ongles sur ma proie.
 Sur ce fait perpétré Dieu même est impuissant !
 Reste le peuple ! ardent limier, qui hurl au sang !
 Par les clameurs de Jean ameuté sur ma piste !
 Prends garde, peuple ! Songe encor ! songe au Baptiste :
 Les lions affamés baillent dans les charniers !
 Mais, c'est bien. J'ai ta vie, ô batteur des sentiers !
 Déjà, la terre s'ouvre à ta maigre dépouille ;
 Parmi ta chair, déjà, le ver taraude et fouille.
 Il suffit. Disparais. Va crier chez les morts.
 Conte-leur, de ma part, le poignant corps à corps ;
 Dis-leur qu'avec ta foi, ta vertu, ton génie,
 Tu sombres sous la femme et sous la calomnie.

SALOMÉ

(épouvantée, à qui ce dernier mot ouvre l'esprit).

Que le tonnerre tombe ! il était innocent !
 A mon tour, j'ai dû boire à la coupe de sang ;
 A mon tour par le meurtre ancestral poursuivie,
 Par un assassinat je commence ma vie.
 Malheur ! Malheur ! Voici que l'abîme est ouvert.
 Sur le penchant fatal, de cadavres couvert,
 La pente de ma race horrible, je dévale !
 Il était innocent ! Je n'ai point de rivale.
 Mais, instrument de mort, quand mon heure a sonné,
 Ivre de jalousie, aveugle, j'ai donné
 Dans le piège, faisant, jouet d'une chimère,
 Ton œuvre de mensonge et de crime, ô ma mère !
 Ah ! maudite, maudite, exécrable, sois-tu !
 Hélas ! Hélas ! il git ! l'athlète est abattu.
 Oui, ton glaive était neuf ; oui ta flèche était sûre,
 Et mortelle, à plein fer, a mordu la blessure !
 Mais, devant ta victime, en cet égorgement,
 Avec elle frappée aussi profondément,
 Ta fille sent mourir sa jeunesse éperdue,
 Toute d'espoirs fleuris, toute de rêve ardent,
 Qui n'alluma qu'un jour son soleil fécondant !
 Oui, ta vengeance éclate et Sion en résonne,
 Mais, ta fille, à ta vue, avec horreur, frissonne ;
 Oui ta clameur est haute ; oui, ton rire est joyeux !
 Mais, ta fille, à jamais, verra, sous ses deux yeux,
 Au lieu du songe clair qui l'avait occupée,
 Obstinement surgir cette tête coupée !

FIN

∞

FRÉDÉRIC SAISSSET, « Salomé » dans *L'Art et l'Action*, n° 3, Mars 1899, p. 44.

Salomé

*Au Comte Paul D'Abbes,
En Remerciement Cordial*

Sous le jeu des lueurs palpitantes, devant
Hérode, Salomé s'avance et tourbillonne,
Tantôt pareille aux feuilles mortes de l'automne
Tantôt svelte et semblable au grand lys triomphant.

Jean mourra. Salomé danse : son corps d'enfant
Ondule, et tour à tour, souple, fuit et se donne.
Ce que Salomé veut, le tétrarque l'ordonne :
Contre tant de beauté quel homme se défend ?

Or, quand tous voulaient d'elle, un seul, Jean le Baptiste,
L'a repoussée, et Salomé dans son cœur triste
Garde la honte des amours en vain offerts.

Mais le désir survit au fond de ses yeux pers,
Et ses doux seins fleuris, ô prophète farouche,
Palpiteront sous le baiser mort de ta bouche.



HECTOR FLEISCHMANN, « Les soirs des Décadences. Salomé » dans *Le Rêve poétique*, 3^e année, n° 30^{bis}, août 1901, p. 1.

Les soirs des Décadences Salomé

*À Henri Delisle.
..Musicienne du silence
Stéphane Mallarmé*

— Éteins la lampe et appelle les musiciens...

Orients ! Orient ! c'est par vous que mon âme lasse meurt lentement et d'ennui nostalgique et de vaine souvenance ! C'est à songer votre splendeur somptueuse que je sens mourir en moi la joie vieillie de mes souvenirs !

Et j'évoque ce soir lourd et voluptueux en la senteur des parfums, là, dans l'ombre, les Salomés aux chevelures de gloire, aux pesants colliers de vieilles turquoises, et d'émeraudes, droites et hiératiques en les villes, abolies et j'attends le geste de luxure espère au fond des soirs de ma jeunesse pensive et triste.

Oh ! ces crépuscules rouges et or au-dessus des villes monstrueuses que mes rêves las dressent, houleuses et hurlante dans des paysages hallucinés ! ces soirs de lourde torpeur où les courtisanes ruisselantes de bijoux et de pierreries, se dressent, fleurs de Vice et de luxure, au seuil des grands temples blancs où les Barbares roux ont, un soir l'impérial massacre, tué les prêtres et brisé les dieux.

Orients ! Orients de magie et de sang et cités formidables, mon âme songe à vous ce soir lourd et mauve ou angoissé j'attends la première clarté de l'aube. Et comme le sourire de ces courtisanes saigne désespérément dans mon souvenir avec le vice brutal des chairs entrevues, et le parfum enivrant et voluptueux de ces fleurs qui agonissent là, au tapis lourds ! O pavots rouges, roses, lys, orchidées, sombres fleurs de mort et de décadence où mes doigts se crispent fiévreusement et où, éperdu, je roule mon front pâle !... Souvenir ! comme mon âme saigné, et ces cassolettes aux lourdeurs étranges fument lentement en la nuit de la chambre...

Jouir, Mourir

Donne moi tes seins, et sois la Salomé d'autres âges, mets tes mains brûlantes sur ma face, et donne moi ton corps, donne-toi toute, éperdument. Que mes doigts puissent se crispier en l'or fluide de tes lourds cheveux et mordre le fluide savoureux de tes lèvres. Sois impure, sois vicieuse, sois courtisane. Que ton geste soit celui que mes névroses exaspérées attendent. Il me faut tes spasmes et tes étreintes pour fouetter mes désirs et pour revivre la joie de chair des autrefois. Et mourir par un soir pareil !

... Mais ce serait au fond des terres, la pourriture triomphante sur laquelle pousseront les claires floraisons et des lys et des pavots et des roses et des iris !

Mourir ! Mourir ! et d'autres vivront la bonne vie ! oh !

Soirs d'Orient ! vivre le passé de vos luxures, en les bras et sur les seins des Salomés triomphales aux fastueuses tiaras d'or gemmées de topazes et de béryls avec le clair et somptueux rayonnement des vieilles turquoises et des vieilles émeraudes ! O lourdes idoles d'amour dressées au large de ces soirs de splendeur triste !...

Allume les lampes et que ce soit sur ma face blémie, un peu d'aurore.



JEAN LORRAIN, *Monsieur de Phocas*, Paris, Ollendorff, 1901, [paru en feuilleton dans *Le Journal* sous le titre *Astarté* en 1900].

[Extrait]

[...]

« Lueur de gemme ou regard, je suis amoureux, pis, envoûté, possédé d'une certaine transparence glauque; c'est comme une faim en moi. Cette lueur, je la cherche en vain dans les prunelles et dans les pierres, mais aucun œil humain ne la possède. Parfois, je la trouve dans l'orbite vide d'un œil de statue ou sous les paupières peintes d'un portrait, mais ce n'est qu'un leurre : la clarté s'éteint à peine apparue. Je suis surtout un amoureux du passé. Vous dire à quel point les vitrines de Barruchini ont exaspéré mon mal? Je voyais sourdre, je voyais poindre en ces bijoux le regard que je cherche, le regard de Dahgut, la fille du roi d'Ys, le regard de Salomé aussi, mais surtout la clarté limpide et verte du regard d'Astarté, d'Astarté qui est le Démon de la Luxure et aussi le Démon de la Mer... »

[...]

Salomé! Salomé! la Salomé de Gustave Moreau et de Gustave Flaubert, c'est son immémoriale image que j'évoquais immédiate, le soir où Kranile jaillit sur scène, lancée en avant comme une balle, et comme une balle rebondissante dans sa nudité de stryge aggravée de voiles noirs.

Dans un décor de désolation, au milieu de roches fantômes et de blêmes montagnes de cendres, sous le jour funèbre des rampes éclairées au bleu, elle personnifiait l'âme du sabbat; et, voluptueuse et morbide, tantôt avec des grâces exténuées et d'infinies lassitudes, elle semblait traîner le poids d'une beauté coupable, d'une beauté chargée de tous les péchés des peuples. Elle tombait et retombait sur ses jambes, pliante, et semblait remorquer plus qu'elle ne les esquissait, les gestes symboliques de ses deux beaux bras morts. Puis, le vertige du gouffre la

reprenait, et comme une possédée, elle pointait sur elle-même, dressée de l'orteil à la nuque, tel un épi de ténèbres et de chair. Ses bras tout à l'heure accablés menaçaient et, démoniaque, hardie, tordue comme une vis, elle tourbillonnait, tel un crible, non, tel un grand lis surpris par l'orage, clownesque et macabre, les lèvres écartées sur une lueur de nacre... Oh! ce cruel et sardonique sourire et les deux profondeurs de ses terribles yeux.

« Sans date. - « Les yeux !... Ils nous apprennent tous les mystères de l'amour, car l'amour n'est ni dans la chair, ni dans l'âme, l'amour est dans les yeux qui frôlent, qui caressent, qui ressentent toutes les nuances des sensations et des extases, dans les yeux où les désirs se magnifient et s'idéalisent. Oh ! vivre la vie des yeux où toutes les formes terrestres s'effacent et s'annulent ; rire, chanter, pleurer avec les yeux, se mirer dans les yeux, s'y noyer comme Narcisse à la fontaine ! » « Charles Vellay »

[...]

Gustave Moreau, l'homme des sveltes Salomés ruisselantes de pierreries, des Muses porteuses de têtes coupées et des Hélènes aux robes maillées d'or vif, s'érigeant, un lis à la main, pareilles elles-mêmes à de grands lis fleuris, sur un fumier saignant de cadavres! Gustave Moreau, l'homme des symboles et des perversités des vieilles théogonies, le poète des charniers, des champs de bataille et des sphinx, le peintre de la Douleur, de l'Extase et du Mystère, l'artiste, entre tous les modernes, qui s'est approché le plus de la Divinité et l'a toujours évoquée meurtrière? Gustave Moreau, l'âme de peintre et de penseur qui m'a toujours le plus troublé !

Salomé, Hélène, l'Ennoïa fatale aux races, les Sirènes funestes à l'humanité! A-t-il été assez hanté, lui aussi, de la cruauté symbolique des religions défuntes et des stupres divins adorés autre- fois chez les peuples!

Visionnaire comme pas un, il a régné en maître dans la sphère des rêves, mais, malade jusqu'à en faire passer dans ses œuvres le frisson d'angoisse et de désespérance, il a, le maître sorcier, envoûté son époque, ensorcelé ses contemporains, contaminé d'un idéal maladif et mystique toute cette fin de siècle d'agioteurs et de banquiers. Sous le rayonnement de sa peinture, toute une génération de jeunes hommes s'est formée, douloureuse et alanguie, les yeux obstinément tournés vers la splendeur et la magie des jadis, toute une génération de littérateurs et de poètes, surtout, nostalgiquement épris, eux aussi, des longues nudités et des yeux d'épouvante et de volupté morte de ses sorcières de rêve.

Car il y a de la sorcellerie dans les pâles et silencieuses héroïnes de ses aquarelles.

C'est extasiées et extasiées qu'il fait toujours surgir ses princesses dans leur nudité cuirassée d'orfèvrerie; léthargiques et comme offertes dans un demi-ensommeillement, presque spectrales tant elles sont lointaines, elles ne réveillent que plus énergiquement les sens, ne domptent que plus sûrement la volonté avec leurs charmes de grandes fleurs passives et vénériennes, poussées dans des siècles sacrilèges et jusqu'à nous épanouies par l'occulte pouvoir des damnables souvenirs!

Ah! celui-là peut se vanter d'avoir forcé le seuil du mystère, celui-ci peut revendiquer la gloire d'avoir troublé tout un siècle!

Celui-là, avec son art subtil de lapidaire et d'émailleur, a fortement aidé au faisandage de tout mon être. Comme à toute une génération d'artistes malades aujourd'hui d'au-delà, il m'a donné le dangereux amour des mortes et de leurs longs regards figés et vides, les hallucinantes mortes de jadis ressuscitées par lui dans le miroir du temps.

[...]

Dans la haute salle, autour de moi, véritable musée des œuvres du maître, c'étaient, du plafond à la cimaise, les dangereux fantômes déjà connus : les Salomés dansant devant Hérode, leurs chevilles cerclées de sardoines, et le geste hiératique de leur bras droit tendu; c'étaient aussi les Saint-Marc de songe aux coupoles d'ambre clair, qui servent de décor à l'immémoriale scène de luxure et de meurtre; et puis, ailleurs, répétés jusqu'à dix fois, au pied de roches on dirait écumantes, le groupe tragique et gemmé des Sirènes, et encore Hélène errant, les yeux mi-clos, sur les murs de Troie. Et partout, dans les Hélènes comme dans les Salomés, dans les

Messalines à Suburre comme dans les Hercules chez les filles de Thestius ou dans les marais de Lerne, l'obsession des mythes antiques apparaissait, se dénonçait par- tout dans ce qu'ils ont de plus sinistre et de plus cruel : charniers purulents des cadavres du Sphinx, ossements blanchis des victimes de l'Hydre, monceaux de blessés, d'agonies et de râles que domine, placide et silencieuse, la figure d'Ennoïa; têtes saignantes de saint Jean-Baptiste et d'Orphée; dernières convulsions de Sémélé se tordant, consumée, sur les genoux d'un impassible Zeus... J'errais et chancelais dans une atmosphère de massacre et de meurtre; comme une odeur de sang flottait dans cette salle. Je me rappelais les paroles d'Éthal me vantant, un soir, dans son atelier de la rue Servandoni, l'atmosphère de beauté et d'épouvante dont s'enveloppe toujours l'homme qui a tué.

Je descendais. La salle du premier ne comptait pas moins de cadavres. D'un monceau de corps en putréfaction une énorme tige de lis

jaillissait; virile et lisse elle montait, droite, et dans les pétales géants de sa fleur, portait, assise, une mystique princesse, une jeune et svelte figure de sainte auréolée, tenant d'une main le globe et de l'autre une croix; et c'est de la sanie et du sang corrompu du charnier que montait la floraison miraculeuse; tous ces meurtres aboutissaient à une angélique figure de femme.

Elle aussi avait le regard vide et fixe des Hélènes et des Salomés. Je quittais le coin de la salle où le dangereux symbole glorifiait l'inutilité du martyr, et je prenais déjà l'escalier pour gagner la rue, le grand air et la réalité du dehors, quand, tout au bout de la vaste pièce, une grande composition m'attira.

[...]

Je n'avais pas peur et pourtant je frissonnais, mais d'un frisson voluptueux, aigu, qui n'était pas de l'épouvante. J'avais déjà vu ces figures quelque part : oui, j'avais déjà vu ces lourdes paupières ourlées et ces sou- rires triangulaires. Où cela? Somnolentes et ironiques, elles se balançaient maintenant autour de moi. Ce que j'avais pris pour des bruissements d'ailes était le crissement de longues pendeloques d'émeraudes et de métal cliquetant le long de tuniques de soie. Les nudités étaient cuirassées de bijoux; des anneaux d'émail, des pectoraux de gemmes étreignaient leurs chevilles et leurs seins. Tout à coup, d'inattendues phosphorescences s'allumèrent dans leurs yeux, des profondeurs sublimes transfigurèrent tous ces visages dont les tiars furent illuminées, et puis tout s'évanouit! Mais je savais maintenant à qui elles ressemblaient. C'étaient autant de « Salomés dansantes », la « Salomé » de la fameuse aquarelle de Gustave Moreau. Quant aux regards lumineux, aux prunelles phosphorescentes, c'étaient les yeux d'émeraude de l'idole d'onyx, de la petite Astarté de la maison de Woolwich et de mon parloir.

Jamais je n'ai eu un si doux rêve.

∞

ROBERT DE MONTESQUIOU, « Quatrième Ange. Salomé », dans *Les Paons*, Paris, Fasquelle, 1901, p. 137-145.

Quatrième Ange Salomé

C'est le Grand -Paon à l'œil rose
Dessiné sur un fond gris
Qui ne vole qu'à nuit close
Comme les chauves-souris.
NERVAL

Dancez, les Salomés, en jouant des cymbales,
 Et quand s'arrêteront vos pieds aux vols bougeants,
 À vos mères, tendez du bout de vos mains pâles
 Ce plat sonore où meurt la tête des Saints Jeans.

XCIX - SUBSTITUTION

Blafarde sous l'élytre où son péplos, cascade
 De gemmes à l'œil trouble, et splendide jardin
 Accable son corps vierge, et dont chaque saccade
 Meut un tremblement sonore et maragdin,

La Salomé rythmique aborde, sous l'arcade,
 L'Hérode qu'éblouit sur son royal gradin
 La blancheur des deux pieds au vol grave et badin,
 Dont l'âpre Hérodiad ourdit son embuscade.

Songeuse et cependant qu'aux gestes dévêtus
 Dont elle tend au maître un mystique lotus,
 La danseuse promet un retour d'améthyste...

Sa mère âpre les noie en surveillant les pas,
 Qui dictent sa vengeance au désir d'Antipas,
 Dans ton flot de rubis, ô sang de Jean-Baptiste.

C - REMORDS

Libre de la splendeur pesante de l'élytre
 Dont la perle à sa chair apposait des tons roux ;
 Bleue, en simple péplos, et veuve de la mître
 Où ses cheveux profonds s'azuraient dans les trous...

Salomé, sous l'arcade ombreuse qu'elle attire,
 D'un bosquet de verdure auprès de Machœrous,
 Porte le chef tranché dont son pied fut arbitre
 Et qui fut le salaire affreux de ses jeux doux.

Avec la tête morte elle entame un colloque
 Funèbre... puis songeant à quelque pendeloque
 D'où peut-être eut tiré son suprême relief

La lunaire clarté de sa tempe de jade...
 Elle s'impatiente... et, boudeur, son grief
 Incrimine tout bas sa mère Hérodiade...

CI - LA PAYE

En le miroitement lapidaire et bavard
 Dont la stagnation luisante d'une mare
 De gemmes et d'émaux tout entière charmarre
 Sa vierge éclosion de pâle nénuphar...

Lente comme une proue exempte de l'amarre,
 Salomé dans l'éclat lunaire de son fard
 S'avance... et de ses pieds hausse l'orteil blafard
 Sous le secret trahi de sa blonde simarre.

Mais un râle soudain issu du cabanon
 Où gisait le captif... couvrant le tympanon
 Implante dans le sol tes pointes trop dociles,

O danseuse qu'effare horrible sous la nef
 L'épouvantement roux du formidable chef,
 Salaire dégouttant de tes poses graciles...

CII - SALAIRE

Salomé parfois songe en dansant pour Hérode :
 « Quel sera mon salaire après ce nouveau pas ?...
 Le flot de quelque écharpe où mainte fleur se brode
 En gemmes dont l'ardeur semble jaser tout bas ?

Le saphir où le ciel tout entier se reflète...
 L'émeraude où la mer offre son vert décor ?
 La perle dont, en l'eau, la sirène s'allaité ?
 Le rubis où le sang paraît couler encor ? »

— Salomé, tu l'as dit, danseuse pâle et sombre,
 Ce n'est point de grenat, d'opale ou de lapis
 Que sera ton bijou ; car on te fait dans l'ombre,
 Du sang de Jean-Baptiste, un collier de rubis ! »

CIII L'IRRESPONSABLE

J'aime la jade,
 Couleur des yeux d'Hérodiade ;
 Et l'améthyste,
 Couleur des yeux de Jean-Baptiste.

Salomé danse, avec, en ses yeux froids,
 Ce dont l'inconscient compose ses effrois ;
 Salomé danse, avec, en ses yeux morts,
 Ce dont l'irresponsable apaise ses remords.

J'aime la jade,
 Couleur des yeux d'Hérodiade...

Salomé danse, avec, en ses ennuis,
 Tout le noir dont le Crime élabore ses nuits ;
 Salomé danse, avec, en ses pâleurs,
 Dont l'inexorable apprête les douleurs.

Et l'améthyste
Couleur des yeux de Jean-Baptiste.

Salomé danse, avec, en son pied blanc,
L'arrêt qu'il va surprendre au tétrarque tremblant ;
Salomé danse, avec, en son cœur pur,
Tout ce qu'elle ôte à Jean, du ciel aux yeux d'azur.

J'aime la jade,
Couleur des yeux d'Hérodiade...

Salomé danse, avec, en ses atours,
Tout ce que l'espérance emporte sans retours ;
Salomé danse, avec, en ses parfums,
Le printemps qu'on dérobe aux prophètes défunts.

... Et l'améthyste
Couleur des yeux de Jean-Baptiste.

Salomé dans, avec, en sa candeur,
Tout ce que, des jardins, Jean regrette d'odeur ;
Salomé danse, avec, en sa pudeur,
Tout ce que, des rosiers Jean perdra de splendeur.

J'aime la jade,
Couleur des yeux d'Hérodiade...

Salomé danse, avec en ses yeux clairs
Ce dont l'arme qui tue avive ses éclairs ;
Salomé danse, avec, en sa langueur,
La palpitation que Jean perd de son cœur.

... Et l'améthyste
Couleur des yeux de Jean-Baptiste.

Salomé danse, avec en sa beauté
La lumière du jour à Jean-Baptiste ôté :
Salomé danse, et rien ne l'accompagne
Qu'un grand cri qui résonne à travers la campagne...

J'aime la jade,
Couleur des yeux d'Hérodiade
Et l'améthyste
Couleur des yeux de Jean-Baptiste.

[...]

CV

La pierre vive dont l'âme fut éblouie
Ce fut la Salomé, La Fuller, La Loïe,
Fille d'Hérodiade, ainsi que la décrit
D'un récit de visu Catherine Emmerich.

La gemme faite fleur et la fleur faite femme,
 La gemme faite flamme, et retournée en gemme...
 Cette danse, ce fut cela ; telle aujourd'hui
 Telle autrefois, pour eux et pour nous elle a lui.

L'écharpe liquéfiée en la pierrerie...
 Toute la gemme éclore en toute la soirée...
 Des chatoiements, des ondoiemens, des reploiemens,
 Des mouvemens qui sont des éblouissemens.

Des vagues qui ne sont que des remous de gazes...
 Des flammes qui ne sont qu'un feu de chrysoprases...
 Des clapotis, des cliquetis, des friselis,
 Un incendie au cœur d'un grand volubilis.

Et le même démon que voyait l'Augustine
 Promettre à Salomé, pour son sinistre prix,
 La tête du prophète, en cette heure, destine
 À notre Salomé la tête de Paris.



ALBERT SAMAIN, « Hérode » dans la section « Symphonie héroïque. Évocations » de *Le Chariot d'or*, Paris, Mercure de France, 1901, p. 187-188.

Hérode

Mortelle à voir, avec ses yeux diamantins,
 Aux pourpres d'un couchant cruel, sous les portiques,
 Hérodiade, au lent vertige des cantiques,
 Ondule, monotone, en roulis serpentins.

Les colliers ruisselants bruissent, argentins,
 Dans l'air ivre, gorgé d'encens asiatiques,
 Sa robe a des éclairs de gemmes frénétiques ;
 Et voici s'écarter ses voiles clandestins.

Et le roi sent, frisson d'or en ses chairs funèbres,
 La vipère Luxure enlacer ses vertèbres ;
 Et, tendant ses vieux bras de métaux oppressés,

D'une bouche repue, incurablement triste,
 Pendant qu'à terre gît le chef de Jean-Baptiste,
 Il boit le sang qui brûle au bout des seins dressés,

Et l'irritante horreur des grands yeux révoltés.



GUILLAUME APOLLINAIRE, « La Danseuse » dans *Trois histoires de châtements divins*, *La Revue Blanche*, 1 octobre 1902, Paris, Éditions de la Revue Blanche, p. 208-213.

La Danseuse

J'ai lu, jadis, dans un vieil auteur, ce récit authentique ou légendaire de la mort de Salomé. Je n'ai point orné le conte de mots hébreux, de descriptions exactes de costumes et de palais ; sophistries qui eussent donné au récit cette couleur locale tant cherchée aujourd'hui. À la vérité, mon ignorance m'eût empêché de le faire, et j'ai même conservé à mes personnages les noms qu'ils portent dans nos évangiles.

Ceux qui avaient fait mourir saint Jean-Baptiste furent châtiés. Hérodiade avait été férue de la maigre ragoûtante du pénitent qui invitait les hommes à prendre des bains. Bien qu'ayant agi comme Joseph chez Putiphar, le mangeur de sauterelles avait sans doute éprouvé des désirs charnels, tôt réprimés, pour celle qui le voulait. Lorsqu'Hérodiade, incestueuse selon la loi des Juifs, eut épousé son beau-frère Hérode Antipas, il se mêla un peu de jalousie aux reproches faits par le Baptiste. Salomé, enjolivée, attifée, diaprée, fardée, dansa devant le roi et, excitant un vouloir doublement incestueux, obtint la tête du Saint refusée à sa mère.

Hérodiade reçut dans un vaisseau d'or la tête chevelue à face barbue. Sa passion se réveillant soudain, elle baisa ardemment les lèvres violâtres du Baptiste décollé. Mais son ressentiment fut plus fort. Elle le satisfit en perçant à coups d'épingle la langue, les yeux et toutes les parties du chef sanglant. Le sacrilège cessa par la mort d'Hérodiade, qui, jouant encore avec la tête précieuse, succomba suivant toute vraisemblance à une rupture d'anévrisme.

Cette femme orgueilleuse ne demeura point en enfer. Elle fait partie de ces hordes d'esprits qui peuplent les airs, et que, lorsqu'ils sont bons, j'aime fort à appeler des dieux. Bien entendu, j'entends par dieu ce sur quoi l'homme n'a nul pouvoir, et non pas cette âme du monde que Speusippe d'Athènes a le premier cru gouverner sans entendement l'univers. Les nuits d'orage, Hérodiade, annoncée par les ululements des hiboux et l'effroi des animaux, mène une chasse fantastique qui passe au-dessus de la cime de nos forêts.

Hérode Antipas, roi de Judée, dont le pouvoir équivalait à celui du bey de Tunis de nos jours, fut exilé par Tibère et mourut malheureux à Lyon.

Salomé, dont la belle danse avait sillé les yeux du roi, périt en dansant ; mort étrange qu'environneront les ballerines. Cette dame dansa une fois pendant une fête sur la terrasse de marbre incrusté de serpentine d'un proconsul, et celui-ci l'emmena, lorsqu'il quittait Judée pour une province barbare au bord du Danube.

Il arriva que, s'étant un jour d'hiver égarée seule au bord du fleuve gelé, elle fut séduite par la glace bleuâtre et s'élança dessus en dansant. Elle était comme toujours richement accouturée et dorée de ces chaînes à mailles minuscules pareilles à celles que firent depuis les joailliers vénitiens, que ce travail rendait aveugles vers l'âge de trente ans. Elle dansa longtemps, mimant l'amour, la mort et la folie. Et, de vrai, il paraissait qu'il y eût un peu de foleur dans sa grâce et sa joliesse. Selon les attitudes de son corps înel, ses mains gesticulaient en chironomie. Nostalgiquement, elle mima encore les mouvements lents des oliveuses de Judée gantées et accroupies, quand choient les olives mûres.

Puis, les yeux mi-clos, elle essaya des pas presque oubliés : cette danse damnable qui lui avait valu jadis la tête du Baptiste. Soudain, la glace se brisa sous elle qui s'enfonça dans le Danube, mais de telle façon que, le corps étant baigné, la tête resta au dessus des glaces rapprochées et ressoudées. Quelques cris terribles effrayèrent de grands oiseaux au vol lourd et, lorsque la malheureuse se tut, sa tête semblait tranchée et posée sur un plat d'argent.

La nuit vint, claire et froide. Les constellations luisaient. Des bêtes sauvages venaient flairer la mourante qui les regardait encore avec terreur. Enfin, en un dernier effort, elle détourna ses yeux des ourses de la terre pour les reporter vers les ourses du ciel, et expira.

Comme une gemme terne, la tête demeura longtemps au-dessus des glaces lisses autour d'elle. Les oiseaux rapaces et les bêtes sauvages la respectèrent. Et l'hiver passa. Puis, au soleil de Pâques, ce fut la débâcle et le corps paré, incrusté de bijoux, jeté sur une rive pour les pourritures fatales.

Certains rabbins pensent que l'âme d'Adam anima aussi Moïse et David. Je ne suis pas éloigné de croire que celle de Salomé avait empli la fille de Jephté, et que, n'ayant jamais chômé depuis, elle survit en Espagne, en Turquie, ou peut-être aux provinces danubiennes, dans le corps d'une danseuse de kolo, cette ronde obscène qu'on peut appeler : la danse de la croupe.



HECTOR FLEISCHMANN, « Hérodiade » dans la section « Le Chant royal des Décadences » de *L'Ermitage*, vol. XXV, septembre 1902, p. 217-218.

Hérodiade

À Edouard Ducoté

Hérodiade ! face effacée au fond des nuits de luxure,
 Hérodiade ! chair splendide des nuits d'amour,
 Calice épanoui, ô orchidée aux terribles brûlures,
 Mon désir plane sur toi, immense, âpre et lourd.
 O Hérodiade ! femme somptueuse et noble courtisane,
 Hérodiade, luxure sainte et spasme béni,
 Hymne des soirs affolés où mon cœur profane
 Bondit vers toi, ô gloire des rouges midis !
 Hérodiade ! tu domines le passé de ton ombre,
 Augusta, les bestiaires fous te saluent,
 O femme maudite et glorieuse ! entre les décombres
 Des temples, les peuples se lèvent et se ruent !
 Hérodiade ! Hérodiade ! ceinte d'amour, couronnée d'orgueil,
 Hautaine déesse des cultes sacrilèges,
 J'ai frappé trois fois mon front aux marches de ton seuil
 Et esclave, je réclame ma place dans ton cortège !
 Ton ventre est le bouclier de nouvelles conquêtes,
 Tes seins sont les coupes d'immortelles ivresses,
 Et tout ton corps est une charnelle fête,
 Et ta bouche est un fruit de joie et d'allégresse !
 Hérodiade ! Hérodiade ! ô splendide luxure
 Qui crie le départ aux combats de la vie
 Où, dressés dans les larges vents de nos souillures,
 Les étendards vaincus disent les agonies.
 A l'ombre de tes bras ouverts par l'amour,
 Les ruées immenses hurlent vers les carnages,
 Et les missons d'épées droites aux carrefours
 Crispent leurs éclairs parmi les étendards sauvages.
 O Hérodiade ! reine de Sodome et de Judée,
 Je te salue d'un ultime cri de victoire
 Dans ce poème d'orgueil où je t'ai dressée,
 O fleur de luxure, ô fleur blasphématoire !



GUILLAUME APOLLINAIRE, « Salomé » [1906], dans *Alcools. Poèmes*, Paris, Mercure de France, 1913.



CHARLES-HENRI HIRSCH, « La fin de Salomé » dans *Les Disparates : la Fin de Salomé, la Liaison de Properce, le Brelan de la maréchale, le Capitaine Bapaume, Treize jours de gloire*. Paris, Fasquelle, 1906, p. 1-45.

La fin de Salomé

À Jean Lorrain

I

Salomé ne vit même pas la tête saignante dans la coupe où, tout à l'heure, les figures enflées de lait et les raisins cendrés de Béthanie, qu'on dirait pleins de soleil, entouraient des grenades fendues, resplendissantes comme le feu. Elle ouvrit presque ses yeux longs, toujours à demi fermés, sur le bourreau qui apportait l'offrande.

C'était un géant de Nubie. Il avait sur les reins une peau de tigre d'où le torse, nu, s'élançait tel une colonne d'ébène, avec les bras noueux. L'immobilité de son visage fascinait. Ses yeux luisaient d'une ardeur étrange à cause d'une ligne jaune très nette qui en isolait la pupille. En marchant, il balançait les hanches, le regard droit au-dessus des hommes. Ses gestes décelaient la force, et une paresse voluptueuse les alourdissait. Derrière lui, traînait une odeur âcre que répandaient l'huile de lentisque et la graisse d'agneau dont il se frottait le corps pour l'assouplir.

Rêveuse, la princesse croquait les pistaches salées. Elle en prenait machinalement, dans une petite assiette de bronze que soulevait une esclave accroupie à ses pieds.

La présence du bourreau lui causait un trouble profond. Une joie s'y mêlait qui devenait du désir. Regardant cet homme, elle regrettait de n'avoir point dansé pour lui seul, afin de l'exciter à l'amour ; et au spectacle de sa mâle beauté, elle imaginait des armées nombreuses en marche à travers les sables, des guerriers magnifiques, par le pouvoir unique de sa beauté.

D'après les ordres, il avait mis le trophée sur le sol, devant elle. À un signe d'Hérode, il se baissa pour le relever, montrant le jeu de ses muscles pleins. Derrière lui, Salomé sortit sans daigner entendre les convives : couchés autour du tétrarque, ils la rappelaient à grands cris. Dans la cour, elle repoussa Hérodiade venue à sa rencontre, la flatterie sur la bouche. Et elle s'éloigna sur les traces de l'homme, attirée, alanguie, déjà soumise...

Il s'arrêta, parce qu'elle l'appelait, et il déposa son fardeau. Puis, l'ombre remuée se ferma sur eux.

Le plat d'or brillait dans un angle inondé de lune. Le bruit du festin s'était assoupi. Des parfums flottaient dans l'air frais. Sur les terrasses, les palmes inclinées et relevées par les souffles, frémissaient au-dessous des jardins comme de la soie qu'on froisse. Le ciel libre scintillait. On voyait les astres trembler dans l'eau d'un bassin quadrangulaire.

Des gouttes de sang, pareilles à des fleurs semées, étoilaient encore les dalles, car les serviteurs s'écartaient des stigmates, par crainte de la mort qu'ils signifiaient.

Hérodiad s'avança, curieuse, vers la tête. Les chaînes qui reliaient les anneaux de ses chevilles, ses bracelets, le réseau de pierreries qui lui couvraient les seins, les monnaies inégales de son diadème, avaient une chanson grêle très aiguë.

Accroupie devant le plateau, elle eut peur du silence de la bouche amincie et pâle. Elle crut entendre s'en échapper les malédictions anciennes, et elle se couvrit les oreilles...

Elle épia autour d'elle et un sourire mauvais lui traversa les yeux, tandis que ses mains enhardies profanaient la barbe et la chevelure du martyr. Même, elle osa soulever les paupières bistrées qui se creusaient déjà. Après une longue contemplation, elle se leva en pleurant et rentra dans le palais. Ses sanglots et l'aigre sonnaille de sa parure emplirent la ténèbre des couloirs.

Une paix solennelle était descendue. Un cri strident déchira la nuit ; des ailes larges s'abattirent sur la tête coupée.

L'aube rayonnait, quand Salomé traversa la cour déserte. L'oiseau s'envola, dans la candeur éblouissante des cieux, découvrant, sur la vaisselle d'or souillée de taches brunes, un amas de chairs informes. Salomé connut la pitié, devant ce visage en lambeaux : un liquide noirâtre coulait des orbites vides ; la bouche déchirée saignait, les lèvres mangées ; la peau partagée en lanières dénudait le crâne crevé à coups de bec.

Élevant la relique à hauteur de son visage, Salomé comprit alors son crime d'avoir voulu cela :

– Et je t'aimais, Jean, je t'ai bien aimé !... J'aurais tout abandonné pour te suivre ! soupira-t-elle.

Elle s'approcha du bassin clair où riait du soleil, parmi les nuages roses et l'azur ; et elle laissa tomber dans l'eau cette pauvre tête, le prix de sa beauté triomphante ! D'énormes poissons se précipitèrent sur la nourriture nouvelle. On entendit chanter le plat d'or, quand il toucha le fond de marbre.

Toute la nuit, Salomé avait pleuré : insensible à l'amoureuse prière de ses yeux longs et aux paroles de miel qu'elle avait murmurées en le frôlant, le Nubien l'avait quittée à la porte, pour rejoindre, sur le chemin, un jeune garçon vêtu d'une tunique hyacinthe que fermait la ceinture bigarrée des courtisanes. Et elle les avait vus disparaître sans pouvoir contenir ses larmes.

Comme elle avait éprouvé le pouvoir de sa beauté sur les hommes, l'indifférence de celui qu'elle préférait la faisait souffrir immensément. La douleur lui inspirait d'épouvantables desseins et la mort n'apaisait point ses rancunes. Pour oublier, elle se livra à des soldats, sans jamais se donner d'amour. Personne n'avait encore assouvi ses désirs : ils étaient infinis et devaient émerveiller le monde, avec la renommée de son habileté à la danse.

Et par cette nuit, après l'affront qu'elle venait d'essuyer ; le regard étincelant du nazir illumina sa mémoire. Elle écoutait la voix rauque du Juif délicieusement émue dans sa chair, et elle se revoyait, comme naguère, consumée de passion, palpitante, au bord de la citerne fétide d'où montaient les imprécations qui la comblaient d'une volupté nouvelle.

II

Hérode attribuait au supplice de Jean les malheurs de sa maison. Il redoutait la séduction de Salomé, et il n'osait lui reprocher des caprices qui allumaient sa jalousie. Sa rancune faiblissait devant la beauté de la princesse, et il différait de la châtier.

Elle suivit ses parents à Rome et partagea leur exil dans les Gaules. Le voyage sur la mer l'attrista. La manœuvre des voiles l'inquiétait. Les splendeurs de la capitale de l'Empire, les hommages que lui attiraient sa grâce étrange et le bruit de ses aventures qui l'y avait annoncée, ne dissipèrent point sa mélancolie.

Près de Lyon, l'âpreté du paysage lui fut une souffrance. Les voies blanches qu'on venait de construire, le fleuve glauque bouillonnant, les plaines rases et la nudité des collines, lui faisaient regretter la mollesse des campagnes d'Orient, et elle s'affligeait d'être éloignée du

pays des grenades, des palmes et des cèdres qui versaient une ombre odorante. Ses regards tournés à l'est devinaient, au-delà de cette nature sèche, les longues fleurs rouges et les digitales pareilles à des flammes bleues qui, là-bas, figuraient sur les murs des cités, d'héroïques incendies. Elle se rappelait le scintillement des rivières qui s'écoulaient sans hâte sur des cailloux roses, vers les lacs tranquilles !

Elle regrettait les crépuscules qui l'avaient baignée, les nuits transparentes où l'air chargé d'effluves sème sur les terrasses des rêves et des légendes. Elle cherchait en vain un attrait chez les hommes : les yeux d'acier des Gaulois la glaçaient.

En Espagne, elle se sentit moins étrangère. Le tétrarque disgracié s'était établi dans une province méridionale de la péninsule. Elle y retrouva quelques souvenirs de la terre bien-aimée, dans les feuilles larges des plantes, l'haleine des orangers, les plantations symétriques d'oliviers, l'ondulation des champs de maïs. La peau brune des habitants, leurs yeux sombres, une préférence pour les étoffes multicolores, lui remémoraient, dans une atténuation qui adoucissait son regret, la Galilée et son peuple.

La Galilée ! En ramassant sur la grève des coquilles pleines d'eau, elle se disait que cette mer allait au loin flatter les rivages chéris, et elle les revoyait, et les campagnes riches, les montagnes, les villes !

Ah ! Tibériade, la cité neuve au bord du lac où glissaient les voiles rondes ! La vie tranquille des pêcheurs ! Zabulon, que protègent les monts avec leurs forêts ! Iotapa, sur l'autre versant, auprès de cana, orgueilleuse de son négoce ! Bethsaïdé, dans ses hauts remparts, environnée de prairies ! Magdala, intime et silencieuse comme une chambre d'amour ! Naïm, au milieu de la plaine ; Endor, où des femmes venues d'Égypte prédisaient l'avenir ; Nazareth, à l'occident, bâtie entre deux collines ! Le Jourdain majestueux, qui entraîne des herbes molles comparables à des chevelures ! Ptolémaïs et Tyr, en Phénicie, dont les gradins de marbre dominant la Grande Mer !...

C'était l'admirable contrée parcourue au temps de son adolescence choyée. Alors, elle s'amusait des marques d'honneur que lui décernaient les députations. Elle faisait arrêter sa litière pour cueillir une rose qu'elle mordillait jusqu'au dernier pétale. Maintenant, au souvenir de ses désirs amoureux, une langueur l'exténueait, les membres alourdis, la pensée flottante, avec le sentiment d'une vie étrangère à la sienne logée dans son pauvre corps privé de joie.

Les années s'écoulaient sans que sa mémoire en retint un seul jour. Elle vit mourir sa mère, dans une agonie effroyable ; puis Hérode, rongé par une plaie nidoreuse et frappé d'épouvante, car, se rappelant les prédictions des sorciers, il comptait les jours.

Elle oublia vite ses parents. Son goût pour la rêverie l'avait préparée à la solitude. Elle s'absorba dans la contemplation des images qui ornaient son âme. Toutes revêtaient des couleurs heureuses et son visage leur souriait. Le temps s'échappait sans qu'elle en eût conscience. On la recherchait pour sa beauté et à cause du respect superstitieux dont les Ibères entouraient les étrangers.

La charité des femmes la nourrissait ; elle n'avait pas révélé sa naissance. Elle longeait la mer en songeant et elle rentrait, avec la nuit, dans la maison que lui avaient léguée ses parents.

Elle se passionna pour des petites plantes à la feuille épaisse et dentelée, qui étaient très rares dans les landes. Elle aima deux ans une chèvre noire qu'un pâtre lui avait échangée contre son dernier collier. Quand la bête fut morte, Salomé resta inconsolable. Elle n'en voulut point d'autres, mais elle accompagnait le chevrier dans les montagnes où il séjournait parfois longtemps, pour sentir autour d'elle le troupeau vivant. Cet homme lui parla sans rudesse. Ils partagèrent le pain et les oranges de ses repas. Un jour, il lui baisa les doigts. Elle offrit ses yeux, puis ses lèvres, aux caresses ; et quand ils descendirent vers le village, ils croyaient s'aimer pour la vie.

On n'a point conservé si elle se prêta à des tentatives amoureuses nouvelles. Mais il est certain qu'elle dut maintenir la souplesse de son corps et l'élégance raffinée de ses traits, jusqu'à un âge où cela devient merveilleux. Elle n'était plus qu'une gardeuse de chèvres. Cependant, il est écrit quelque part qu'elle dansa plusieurs fois, près de la mer, dans le clair de

lune argenté, pour son amoureux ou pour elle-même. Quand elle s'arrêtait, elle se cachait le visage comme une personne prise de vertige et elle sanglotait, sans qu'on pût connaître le motif de ce chagrin, répétant :

– Ah, Jean, comme je t'ai bien aimé !

Elle suivait souvent le rivage qui forme trois anses resserrées avant le port. Elle accompagnait du regard les nefs en partance, la proue tournée à l'Orient. A l'arrivée des bateaux, elle attendait, des heures, enfin de voir les marchandises qu'on sortait des cales. L'éclat des étoffes barbaresques l'émerveillait. On ouvrait des coffres pour vérifier la quantité des coraux, des perles et des amulettes. Il y en avait d'obscènes que les marins lui montraient en riant, car elle s'asseyait parmi les courtisanes qui engageaient avec eux des négociations.

Elle préférait les cargaisons de fruits. Par les trappes ouvertes, une senteur fraîche, qui s'élevait des cales, flattait ses narines et lui rappelait l'odeur des chambres à fruit où son enfance gourmande s'était passée, avec les petites négresses qui en voulaient pour elle et qu'elle dénonçait afin de les voir fouetter.

La diversité des langues l'étourdissant, elle croyait revivre un séjour à Cana, pendant les marchés qui attiraient des Lybiens enveloppés dans des écharpés rouges rayées d'or, ou les péripéties d'un voyage à Ptolémaïs aux quais de marbre, avec sa flotte de navires plats dont l'avant, recourbé comme un col de cygne, est peint de couleurs vives. Elle s'intéressait, même toute petite, au peuple des marins hâlés. Ceux des îles grecques avaient sa préférence : de ces hommes déliés et minces émanait un charme, dont elle ignorait s'il fallait l'attribuer à la douceur de leur regard, aux boucles noires que formait leur chevelure, à la sauvagerie de leurs dents éclatantes entre des lèvres un peu épaisses, ou bien, surtout à la langue harmonieuse qu'ils parlaient. On disait : les Hellènes, et elle n'était point étonnée qu'on les appelât de ces syllabes sans force. Ceux de Tyr étaient bruyants, brutaux, et ils portaient un bonnet disgracieux. Les Africains, graves et lents, conservaient dans leurs attitudes la dignité des idoles ; et, la voix gutturale, ils s'exprimaient par mots brefs... Et tous les autres, les Romains arrogants, les Carthaginois, habiles au commerce, qui étalaient des richesses pour tenter la convoitise des femmes !...

Le silence descendu sur les vaisseaux, Salomé s'attardait à écouter le clapotis des lames contre les carènes ; puis, la tête lourde, précédée de visions, elle s'en allait le long de la mer. La lumière du ciel y venait mourir, tandis que dans sa mémoire s'effaçaient tristement les reflets de sa vie.

Elle retrouvait, au milieu de ses chèvres, la tranquillité de son âme, et à l'accueil serein qu'elle faisait au présent, on reconnaissait qu'elle avait oublié des jours peut-être meilleurs.

III

Un pressentiment l'agita, quand elle eut distingué sur la haute mer un bateau mieux paré que les autres. Il devait à ses proportions allongées, à la disposition de sa voiture, une plus grande vitesse. Elle embrassa son ami sans rien dire ; et courant, elle ne se retourna point qu'elle ne fût arrivée au port.

Il y avait une foule pour attendre le navire. Les hommes montaient dans les mâts des barques, afin de le reconnaître, et ils s'interpellaient. Salomé fixait obstinément les vagues jusqu'à l'horizon. Levant la tête aux cris qui l'entourèrent soudain, elle aperçut le vaisseau chargé de dorures, dont l'équipage achevait de plier les voiles. Elle se sentit défaillir, et de ses paupières baissées deux grosses larmes glissaient...

Comme le soir tombait, les gens rentrèrent. Un silence enveloppa les quais déserts. Elle était restée à la même place, accoudée, la pensée au loin. Des feux, un par un, s'allumaient sur les embarcations. On y avait disposé les voiles pour la nuit, sur le mât couché. A la lueur violente des brasiers, les faces surgissaient de l'ombre. La palpitation des étoiles animait les

moires de l'eau. De temps en temps, un oiseau traversant l'espace jetait un cri que l'immobilité de l'air prolongeait.

Quand la nuit fut complète, on entendit l'avertissement des veilleurs, à intervalles égaux. Des marins s'approchèrent à Salomé. Elle détournait seulement la tête ; mais après leur départ, elle se reprochait de ne pas les avoir interrogés.

Elle se levait pour partir, les jambes lourdes, lasse de cet espoir trompé qui l'avait retenue là ; mais un chant monta. Elle s'étendit sur la pierre, soulevée sur les coudes, le menton dans les mains, - aux écoutes. Elle savait ces paroles. Elle se prit à les redire, à mi-voix, avec le chanteur ; et, à son tour, de toute son âme, elle chanta. Les vigies suspendirent leurs appels et l'homme se tut. Lorsqu'elle eut fini, elle se sentit honteuse, au léger mouvement qui agitait les équipages. Sur le pont du navire dont la vue l'avait tellement troublée, les hommes montraient une animation extraordinaire. Ils semblaient discuter avec passion, pressés contre le bord ; et des bras tendus paraissaient la désigner. On surprénait des paroles :

- C'est une femme !
- Là, regarde !
- Elle est belle !
- Elle doit être du pays !
- Une Galiléenne !
- Il faut que quelqu'un s'en approche !
- Moi ! Moi ! Moi !
- Non ! elle aura peur, elle se sauvera !
- Il faut lui parler d'ici, on verra bien après !

Alors un de ceux-là, quand leurs conversations furent suspendues, dit dans un idiome de Galilée où se mêlaient quelques mots en usage depuis l'occupation romaine :

- Toi qui chantes, tu es de Galilée ? Viens à nous !... Nous sommes ici quelques Galiléens, parmi les Phéniciens qui ont notre amitié... Tu chanteras au milieu de nous et, à l'aube, tu emporteras un sachet rempli de terre de Magdala ! Tu sais qu'elle est toujours parfumée, même après des ans, et ainsi, dans ta maison, tu croiras respirer l'air de là-bas qu'on n'oublie jamais. Tu prendras par poignées de l'orge récoltée dans la plaine qui entoure Naïm et des boules d'ambre percées pour t'en faire un collier...

- Quand partez-vous ? demanda-t-elle.
- Le jour d'après demain, si les vents nous aident.
- Où allez-vous ?
- Nous retournons à Tyr... Nous ferons escale à Ptolémaïs et, avant, dans les îles, selon la cargaison...

la cargaison...

- Je suis de Galilée comme vous !... Un sachet de terre, de l'orge et de l'ambre ne me suffiraient plus !... C'est toute la patrie qu'il faut à mon regard... à ma bouche, ses brises douces et la pureté de ses fontaines... à mon oreille, le murmure, caressant de ses beaux lacs ! Emportez-moi !... Emportez moi !

- Amie, les Phéniciens sont les maîtres sur ce navire. Ils demandent si tu as de l'or...
- Je suis encore belle !...
- Tu sais, ce sont des marchands...
- Je possède une maison, on en tirerait une somme, je suppose...
- Voici... Nous venons à toi.. Attends...

- Ah ! emmenez-moi ! emportez-moi !... Je connais des poèmes... Je chanterai pour vous... Je sais danser à me faire aimer d'un roi : je danserai devant vous, la nuit, au milieu du grand silence de la mer... On disait qu'il y avait d'étranges promesses au fond de mes yeux... D'un battement de mes paupières, j'aurais conquis l'Empire... et je ne l'ai pas voulu ! Ah ! je vous conterai toute mon histoire ! Elle émerveillera les hommes bien après que nous serons morts ! Et je vous la dirai toute ! Mais emmenez-moi !... emmenez-moi ! Mon nom, si vous l'appreniez, vous saisisrait de respect... J'ai eu des esclaves par centaines... Je faisais mouvoir

des armées... Des flottes entières obéissaient à mon caprice... Vous saurez tout, emmenez-moi ! J'embellirai la traversée... Emportez-moi !

Des sanglots étouffaient ses paroles. Les bras tordus, les mains jointes dans une crispation, elle jeta de tels cris qu'un tumulte indescriptible réveilla le port, tandis que le canot approchait lentement. Dans sa hâte à y descendre, elle faillit tomber. Les rameurs la placèrent au centre. Comme ils la questionnaient tous ensemble, incapable de répondre, elle embrassa furieusement ceux qui étaient le plus près d'elle ; et aux oscillations de la barque, apaisée, elle fondit en pleurs.

IV

Elle ne quitta point le navire jusqu'à l'appareillage et elle ne parut sur le pont que la haute mer gagnée. La côte dessinait une ligne blanche sans hauteurs où les constructions se distinguaient à peine. Alors seulement, elle se souvint de années vécues dans ce pays, des chèvres, du pâtre aussi. Elle n'avait plus songé aux ossements qui reposaient là : ses parents. Mais son regret céda devant l'espoir des voiles palpitantes.

Son visage offert à la vivacité des vents, elle contemplait la traîné d'écume qui ouvrait un angle derrière la poupe.

Au soir du premier jour, les Baléares apparurent, ensevelies dans la pourpre d'un couchant splendide. Elle s'était assise près du gouvernail, pour admirer plus longtemps ces terres éblouissantes. Des parfums s'échappaient de leurs terrasses d'orangers. Elle respirait de toutes ses forces, enivrée.

On passa les îles italiques redoutées des navigateurs. Dans l'ignorance du danger, elle les aima pour l'ondulation gracieuse de leurs rivages, et parce que le ciel, dès ce moment, découvrit jusqu'à l'horizon sa nappe bleue d'une absolue limpidité, qui rejoignait les eaux dans un arc infini.

Au lever d'un jour, Mélita, avec ses granits soufreux qui supportent des jardins éclatants, surgit au milieu de vapeurs roses et violacées, comme un gerbe immense de fleurs ou de flammes. Et ce fut la mer des Syrtés, puis la Grande Mer aux lames courtes. Un point blanc au sud : Alexandrie ! Salomé pressait ses mains sur son cœur pour le contenir ! On laissa Chypre sur la gauche : elle, croyant rêver, se pinçait jusqu'à saigner pour se convaincre de la réalité.

Elle ne s'était pas occupée des batailles qu'on n'avait pu réprimer à bord : deux hommes, à cause d'elle, étaient morts ; un adolescent, presque un enfant, s'était tué ; un matelot blessé l'appelait dans un délire depuis quatre nuits. Car elle avait chanté pour les Galiléens ; et, quand elle eut dansé, une tempête de folie avait soulevé tout l'équipage, dont les hurlements emplissaient l'étendue ! Nul n'avait osé la toucher, dans la crainte des autres, et, sur leurs couches, tous veillaient, le couteau nu au poing.

Ce fut encore Joppe qu'on devinait ; Césarée, en Palestine ! Ensuite, les rivages phéniciens déroulèrent leurs falaises claires qu'interrompaient des plages d'une blancheur éblouissante. L'apparition des arbres avertissait du voisinage des villes. De petites taches brunes étaient les cités de pêcheurs. Salomé parcourait la longueur du navire dans une agitation extrême : on n'arrivait pas, on n'aborderait donc jamais, la terre était toujours aussi loin ! Elle se plaignait à tout le monde, questionnant les matelots, inquiète, nerveuse...

Soudain, à l'abri d'un cap rocheux, une ville plus vaste, avec des gradins de bâtisses, apparut dans le poudroiement du soleil. La vigie signala : Ptolémaïs !

Ptolémaïs ! Penchée à la proue, elle embrassait du regard la silhouette rose qui grandissait, à mesure que l'eau filait contre la carène, en sifflant. Au-dessus d'elle, les voiles claquaient. Elle aperçut nettement une maison, une autre, puis toutes, et dans le lointain, pâle, la montagne au pied de laquelle, divisée en deux bras, la route conduit à Gabara ou à Iotapa, la sentinelle de Cana.

Alors, elle n'eut de répit d'agiter son écharpe, riant ou pleurant tour à tour, et sa chevelure écroulée sur ses épaules paraissait de la lumière sur de la neige. Maintenant, on voyait les quais

entre les bateaux, la couleur des insignes au sommet des mâts, le mouvement d'une foule indolente. Elle reconnut la tour avancée en mer, la maison carrée du chef de légion. Elle interpella les rameurs du premier canot qui passa près du bord. Enfin, les voiles descendues, on entendit les grandes rames, dont chacune était manœuvrée par trois hommes. Et le navire entra dans le port au milieu d'acclamations.

V

En débarquant, elle ramassa une poignée de sable, et, l'ayant portée à ses lèvres, elle laissa couler entre ses doigts la poussière brillante.

Les costumes étaient demeurés les mêmes, comme les rues ; elle reconnut sur une petite place, dans le quartier des pêcheurs, l'hôtellerie où on l'avait conduite avec ses parents, la veille de leur départ pour Rome : c'est là qu'elle s'était séparée de son esclave chérie, Maïna, qui parlait de mourir si on l'abandonnait. Qu'était-elle devenue, la petite Maïna aux cheveux crépus ? Si au moins elle avait tenu parole !

Salomé se rappela qu'elle n'avait pas d'argent ; c'était encore loin, la Galilée ! Elle accepta trois figues d'un marchand qui lui débita des galanteries. Des courtisanes passaient, mêlant des rires et des parfums. A une qui demeurait seule, le front soucieux, elle sourit avec bonté :

– Tu es de Galilée ?

– De Nazareth, comme le beau Prophète !

– Quel Prophète ?

– Ah, tu ne sais pas !...

– Si, je me souviens !... Ils l'appelaient Jésus.

On l'a mis en croix... Mais je suis partie depuis si longtemps... Tu es triste ?

– Parfois... Quand je n'ai pas d'amant !

– Et moi, je ne sais pas où coucher...

– Marche une heure sur le quai et tu ne seras pas plus en peine.

– Je n'y aurais pas pensé.

– T'ai-je fâchée ? Si tu préfères, accompagne-moi, j'ai de bonnes nattes... Ton nom ?

– Salomé.

– On m'appelle Vesta, par dérision, je crois j'ai oublié mon nom d'enfant...

– Je voudrais gagner Cana, puis Tibériade ou quelque autre ville du lac...

– Ah ! C'est loin ! Mais, ce sera bientôt le grand marché à Cana. Il y a des voyageurs qui viennent me voir avant de s'y rendre. Si tu veux... si tu n'es pas farouche, car tu plairas quand je t'aurai donné des poudres et du fard, tu pourrais partir avec une caravane ?

– Tu es bonne sans me connaître.

– Alors, viens-tu ?... Mais pourquoi vouloir retourner en Galilée ?

– J'y ai passé mon enfance...

– Tu veux revoir tes parents ?

A cette question, Salomé mesura la profondeur de sa détresse. Elle ne s'était pas inquiétée des suites de ce voyage, dans la joie de revoir les pays dont le souvenir enchanté l'avait suivie d'exil en exil, d'année en année, comme un miroir qu'elle aurait porté en marchant, pour regarder derrière elle sans se retourner. Songeuse, elle dit :

– Mes parents sont morts là-bas... Personne ne m'y reconnaîtra...

– Ne pleure pas, les larmes sont amères et inutiles... Que faisais-tu ?

– Là-bas ?... Je n'étais plus qu'une gardeuse de chèvres.

Elles firent quelques pas. Salomé écoutait ses souvenirs. Comme sa compagne l'observait de côté, elle reprit vivement :

– J'étais une gardeuse de chèvres... Mais j'ai connu d'autres jours !... La destinée est variable... Je ne te dirai pas toute mon aventure, tu croirais que je mens, comme ces matelots

qui m'ont ramenée. Ils ont ri en apprenant la vérité. Je me suis tue, et, pour mettre fin à des railleries qui me faisaient mal, j'ai dansé pour eux toute une nuit...

– Tu sais la danse ?

– Ah ! après, ils voulaient tous m'avoir et ils battaient : j'en ai vu mourir ; on les jetait à la mer...

– Oh, viens vite ! Chez moi, tu me diras tout... Je ne rirai pas comme ces brutes... Si tu m'avouais : « Je suis née d'un roi », je te croirais !

– Tu vois bien que non !

– Comment ?

– Eh bien ! Je suis née d'un roi !

– Ah ?... Ça ne fait rien, viens toujours ! Tu verras, j'ai deux petits cyprès, moins hauts que la main n'est longue, et qui ne grandiront pas : je t'en donne un ! Ils sont dans des pots qu'on m'a rapportés de Paphos... Tu me montreras comme tu dances, dis ? Il y a, dans la ville basse, un vieux joueur de lyre : je le retrouverai. Tu choisiras, parmi mes étoffes et mes tuniques, celles qui te plairont. Et les autres femmes nous jalouiseront pour le nombre de nos visiteurs !

– Je te comprends.

– Mais, bien entendu, tu prendras la moitié de leurs cadeaux ! Ainsi, avant la fin de la saison, tu pourras retourner en Galilée, si tu le veux encore !

– Tu as raison et tu es bonne, Vesta.

– Tiens ! c'est là, cette petite maison au portique vert avec une couronne de myrtes ! Tu ne vois pas ? mais on distingue la vigne autour des colonnes...

– Oui, je l'aperçois... Ah, c'est ici ! Tu es bien logée...

– Et tu vois, il n'y a point d'enseigne comme c'est la mode parmi les femmes... Entre, et désormais sois ici chez toi !

Salomé aima cette hospitalité. Il y avait, pour les heures de repos, des jeux d'osselets aux faces multicolores et d'énormes dés qui surprenaient par leur légèreté, passe-temps favoris de son enfance.

Elle se plia sans effort aux nécessités de sa condition. Il venait des patriciens, beaucoup de marchands, des magistrats qui apportaient la gravité de leur profession dans la recherche d'un plaisir compliqué : elle se laissait aimer par tous, indifférente et dédaigneuse, attentive seulement à la richesse des oboles, car le projet de voyage en Galilée la hantait. Elle rêvait d'y rentrer, au milieu d'une pompe qui la fit reconnaître pour la fille d'Hérode, au mépris des autorités romaines.

Vesta renonçait à l'en dissuader, après lui avoir énuméré les inconvénients d'une telle entreprise. Mais, par ses attentions et en redoublant d'amitié, elle pensait la retenir. Quand Salomé se montrait nue, elle lui découvrait chaque fois une perfection et c'était un sujet d'imaginer d'autres caresses pour endormir sa volonté.

Un marchand jeune et d'une grande beauté vint dans leur maison. Il arrivait de Tyr pour compléter son équipage et assister à la foire de Cana, qui était proche. Cette raison, plus que l'harmonieuse proportion de son corps, toucha Salomé. Empressée à le servir, elle simula dans ses bras une sensibilité qui le rendit violemment amoureux, après deux nuits. Vesta comprit que le dessein de son amie s'allait réaliser. Elle fut prise d'une douleur touchante qui eût fait hésiter Salomé, si des colères n'avaient modifié dans la suite cette impression sentimentale. En outre, l'occasion était des meilleures : pourvue de tuniques, de bijoux incomparables, son amant avait ajouté plusieurs mines d'argent à ce qu'elle possédait déjà. Et la princesse entrevoyait la possibilité de partir avec la caravane qu'il organisait, sans rien prélever sur son trésor.

VI

La chaleur obligeait les convois au repos pendant la majeure partie de la journée. Les chameliers préféraient se mettre en route au début de la nuit, pour fournir une longue étape et

ménager les bêtes. Vingt-trois coffres de marchandises formaient la charge de douze chameaux, dont l'un complétait la sienne, des sacs de vivres avec les outres. Un autre servait de monture au guide. Enfin, au centre de la colonne, le quatorzième animal, couvert d'un caparaçon superbe, portait la litière du marchand.

Elle était spacieuse. Cinq tentures de fine toile y maintenaient la fraîcheur et une ombre charmante qui se réfugiait dans des miroirs inclinés. La disposition des coussins était pour atténuer le balancement de la course. Il y avait des cassolettes de cuivre : on y jetait des pastilles composées d'une quantité d'herbes sèches, qui dégageaient, pendant leur combustion lente, les anneaux d'une fumée pâle aromatisée. Il y avait encore un vase d'agate, de l'épaisseur d'un sarcophage, pour conserver l'eau des ablutions, et un tabouret portant des boîtes d'ivoires, toutes ovales, qui contenaient une variété de confitures acides ou des pâtes fondantes, contre la soif. Salomé n'excepta d'en ouvrir aucune et d'y empreindre le bout de sa langue pointue.

Les détails de l'aménagement lui firent bientôt oublier son chagrin que Vesta ne se fût pas lavée pour l'accompagner jusqu'au seuil de la maison.

Vers le milieu de la nuit, comme la chaleur avait diminué, les rideaux soulevés de chaque côté ouvrirent de larges baies. La caravane entra dans le désert. Le sable criait sous le pas des chameaux et on entendait leur respiration. A perte de vue, le firmament tendait sa voûte profonde. Du silence tombait des constellations avec la lumière. Salomé se dressa, frémissante, et elle pencha le visage au dehors : l'air était encore tiède. Son regard fouillait l'espace infini et une joie sauvage, âpre, montait en elle. Le marchand lui parla tendrement, ému, sans démêler si c'était de la beauté de cette femme ou du spectacle grandiose qui s'offraient à lui. Un frisson la parcourut tout entière, et, haletante, elle s'étendit sur les coussins, abîmée sous l'immensité de son désir. Il se coucha près d'elle, et, l'ayant surprise dans l'abandon de sa chair, elle jeta de tels cris qu'il sembla qu'ils dussent résonner pour l'éternité !

L'homme ne soupçonna pas le miracle : dans cette nuit, Salomé avait reconquis tout son passé, avec la terre galiléenne dont elle approchait ! Elle se releva, princesse, et dans ses yeux, au lieu de cette langueur que laisse le souvenir des caresses, la volonté de la domination brillait.

Aux approches de Cana, elle revêtit des vêtements splendides et, ruisselante de pierreries, elle attendit d'apercevoir la ville. En passant la porte, elle ne ressentit point d'émotion comparable à celle qui l'avait prise devant Ptolémaïs. Elle était soucieuse, un pli creusait son front : depuis deux jours, elle n'avait prononcé aucune parole. Alors, elle voulut seulement qu'on descendit la litière pour la confier à des porteurs.

Une foule nombreuse animait les rues. Chaque place réunissait les gens d'un même négoce. Elle les traversa toutes, avec la secrète espérance d'être reconnue. On la regardait. Des Arabes interrompaient leurs calculs pour la contempler. Autour d'une colonne étaient assemblés les lapidaires. Elle remarqua les Égyptiens à leur costume, parce qu'ils venaient autrefois chez son père proposer des émeraudes et des perles. L'un d'entre eux, s'approchant avec un salut obséquieux, ouvrit une cassette. Elle crut le retrouver dans sa mémoire, car il était borgne.

– Me reconnais-tu ? interrogea-t-elle.

Il cligna de l'œil, fit mine de réfléchir, et répondit :

– Princesse, attends donc, attends un peu... ne t'ai-je pas vue à Jérusalem, l'an dernier, au temps de la Pâque ?

Il mentait, dans l'espoir de conclure un affaire. Salomé, du geste, l'écarta. Elle laissa tomber un des rideaux et des pensées mélancoliques l'envahirent. Elle craignit, pour la première fois, d'avoir perdu sa beauté. Mais ayant baissé un des miroirs, elle s'y regarda. Satisfaite de son sourire, elle appuya les lèvres contre son image. Pourquoi s'inquiéterait-elle ? Ce peuple de marchands pouvait l'avoir oubliée. Combien même l'avaient jamais vue ! A Tibériade, les pêcheurs la nommeraient dans leurs acclamations : elle n'aurait point à chercher, à demander, - tous se protesteraient ! Et elle éprouvait déjà, le long de ses mains délicates, leurs baisers rudes, comme jadis.

Elle accueillit son amant avec les marques d'une satisfaction si vive qu'il se flatta de l'avoir causée. Il avait réussi dans la plupart de ses marchés et l'homme que la chance favorise penche toujours à s'exagérer son propre mérite. La vérité est que Salomé comptait l'associer à ses projets. Il garda une partie de son train pour le voyage de Tibériade, où il résolut d'accompagner sa maîtresse, après avoir terminé ses échanges. Ils demeurèrent une semaine à Cana ; puis l'expédition s'engagea sur la route des Oliviers qui s'oriente vers le sud.

Salomé céda à une impatience qui compromettait l'égalité de sa conduite. Pourtant, elle sut prodiguer à son compagnon assez de témoignages aimables pour qu'il pensât lui inspirer la même passion. Elle choisissait le moment d'accorder chaque faveur et savait la mesurer sans en rien laisser paraître, avec un tact qui augmentait son prix, de manière qu'au terme de la dernière étape, le marchand la suppliait d'agréer encore sa compagnie, pendant le séjour qu'elle ferait auprès du lac. Elle lui ferma la bouche, de sa main, et son regard énigmatique l'enveloppa.

Tibériade montra quelques toits de son faubourg ; puis, dans un flamboiement, le palais d'Hérode dressa son portique de marbre, sa colonnade et ses arcs triomphaux érigés comme une flatterie à l'adresse de César. Autour, le bois de lauriers-roses était fleuri. Les palmiers dessinaient une ligne mobile que la majesté des cèdres dominait. Une odeur capiteuse venait des jardins et la brise y mêlait le parfum des grands iris épanouis sur la rive. Enfin, la ville, avec la multitude de ses maisons peintes, ses terrasses, ses rues tortueuses qui descendent au lac, apparut dans sa paix coutumière. Salomé découvrit le miroitement bleu des eaux, les barques au loin, et celles qui rassemblaient au port le bouquet prodigieux de leurs voiles rouges, brunes, jaunes, blanches, parmi la gloire du jour.

N'était l'enthousiasme qui soulevait son âme, elle se fût imaginé n'avoir jamais quitté Tibériade, tant chaque chose y ressemblait au souvenir qu'elle en avait emporté. Et elle ne doutait pas que la population n'eût conservé la mémoire des anciens maîtres du pays : de vieux serviteurs renoueraient la tradition de fidélité à sa famille que l'exil avait interrompue ; et, replacée à son rang, elle élèverait les artisans de sa nouvelle fortune. Car elle ignorait toujours que le mécontentement populaire, plus que la médisance des ambitieux, avait contraint l'empereur à mander le tétrarque pour se justifier devant le Sénat de Rome. Elle se rappelait bien les dernières années passées à Macheronte, mais elle attribuait ce déplacement à un caprice d'Hérode qui devenait versatile, au lieu d'y reconnaître une conséquence des émeutes qui avaient obligé le prince à fuir.

Les soins de son amant la touchaient. Elle souhaitait, pour l'en récompenser et flatter sa vanité, de s'offrir bientôt à sa vue, avec les insignes du pouvoir. Elle questionna les marchands qui venaient s'entretenir chez lui de la qualité des sésames, des étoffes, du crédit de certains débiteurs d'Alexandrie, de Tyr et de la Perse. Elle n'obtint que des renseignements évasifs sur la popularité des consuls et du régime que l'Empire imposait à ses colonies :

– Nous ne prenons point de part dans les affaires publiques, disaient les marchands. Le soin de notre commerce nous absorbe. Il est productif et se développe : cela nous induit à considérer nos vainqueurs comme habiles aussi dans la paix. Et ceux-là mêmes qui sont humiliés de la dépendance où le sort des armes a jeté notre pays, hésiteraient devant les moyens de secouer ce joug et les conséquences d'un retour vers le passé... Quant au peuple, il ignore s'il doit se plaindre ou bénir ses maîtres ; son incertitude constante a de tout temps fait la force des orateurs et des factieux.

Elle concluait à l'indifférence de la classe riche. Sous prétexte d'un besoin de méditer que son ami jugeait fort naturel, elle le quitta des journées entières. Il établissait dans la ville des ramifications propres à y multiplier, dans l'avenir, son négoce. Elle, cependant, visitait le quartier des artisans et des pêcheurs, dépassait les portes citadines afin de se mêler aux agriculteurs, pour connaître le peuple.

Nulle part, elle ne découvrit la trace d'une préoccupation différente des nécessités immédiates de la vie. Ces hommes ne connaissaient de César que son effigie boursouflée sur les

monnaies ; aussi lui attribuaient-ils une puissance comparable à celle de l'or et ils s'arrêtaient à cette conception simplifiée de l'Empire.

La mémoire des vieillards s'encombrait du détail d'événements qui leur avaient été particuliers : la chose publique y demeurait étrangère. Quelques-uns prononçaient le nom d'Hérode, puis se taisaient, sans que Salomé sut s'ils avaient réellement oublié, ou si la crainte les retenait d'en dire davantage.

Par des réticences adroites, en vain elle tenta de stimuler le souvenir chez ceux qui paraissaient intelligents, pour en être reconnue. Ces démarches l'affectèrent cruellement : sa foi dans une destinée meilleure diminuait et, au lieu de l'ambition, une sourde envie travailla son cœur.

Un juif qui enseignait les Livres, lui parla avec les marques d'une déférence extrême. Elle en fut troublée et pensa défaillir, quand il l'eut nommée. Comme elle l'interrogeait sur le moyen de rassembler des partisans actifs autour d'elle, il ne lui céla point la folie d'un tel projet :

– Rome est avertie par ses consuls. Au moindre signe d'agitation dans le peuple, sa domination légère s'appesantit. On l'a bien vu, après le supplice de Nazaréen qui projetait de rétablir le royaume de David. Beaucoup écoutaient sa parole et l'appelaient rabbi : pourtant il n'avait étudié ni les traditions ni les Livres. Son influence aurait pu s'accroître : c'est pourquoi Rome l'a livré aux docteurs de l'Église. Pour toi, princesse, songe à demeurer belle, seulement : il serait dangereux d'ébruiter tes desseins.

Dans les bourgades assises entre les collines et le lac, elle gagna l'amitié des femmes en distribuant des cadeaux parmi les enfants. Ils étaient l'unique souci des plus jeunes d'entre elles, avec le rendement de la pêche et les moissons. Les autres recherchaient dans leur vie passée. Toutes se rappelaient Jésus ; leur voix s'adoucissait pour conter ses miracles, les paraboles qui renfermaient son enseignement :

- Nous l'avons vu marcher sur les eaux, et, d'un geste, apaiser la tempête...
- Les plus endurcis des hommes pleuraient à sa parole...
- Il accueillait les pauvres, et ses promesses encourageaient...
- Il disait : « Mon père qui est dans le ciel », et tous le croyaient, à cause de la bonté qui éclairait son visage...

Elles avaient été frappées par la simplicité du Prophète et la tendresse de sa doctrine. Il avait épandu sur elles un rayon délicieusement blanc qui entretenait leur âme dans une émotion bonne. Écoutant leurs récits, Salomé songeait à Jean...

Le marchand la supplia de l'accompagner en Phénicie. Elle ferma l'oreille à ses prières. Quand elle lui eût appris sa naissance et les obligations qu'elle lui imposait dans ce pays, il réprima poliment un sourire et pris congé.

VII

Salomé possédait une fortune assez considérable, un esclave, deux femmes et des bijoux.

L'agrément de sa maison y attirait une compagnie élevée. Les hommes la désiraient. Ils en donnaient des marques certaines. Quelques-uns pensaient ajouter à la chaleur de leurs protestations passionnées par de généreux présents. Elle acceptait les unes et les autres, comme un tribut qui honorait ses adorateurs. Ils occupaient le premier rang par leurs charges ou les richesses. Aucun d'eux, cependant, ne pouvait se vanter d'avoir obtenu la moindre des faveurs dont elle avait comblé le marchand.

Elle ne cachait point quel enthousiasme lui inspirait la race élégante et forte des hommes du peuple : elle se vantait d'aller choisir ses amoureux dans les rues basses, près des bassins, et de s'être plusieurs fois laissé aimer, au fond d'une barque brillante d'écailles, imprégnée de l'odeur du poisson. Elle disait : « Voilà où l'âme de la nation et sa forme se retrouvent ! Quand un de ces rustres me serre entre ses bras, je crois m'abandonner à la Galilée entière ; leurs baisers résument les aspirations de la patrie et, dans leur jouissance, je la sens palpiter toute ! »

C'était sa pensée. Ils ne comprenaient pas la grandeur et répondaient par cette raillerie que les philosophes légers avaient mise à la mode. Elle acquit la réputation de rechercher les paradoxes, et la souplesse de son esprit ne fut pas moins admirée que la perfection de son corps et ce dédain des hommages qui excitait le zèle de ses courtisans.

Ainsi, des années s'écoulèrent. On vit parfois un batelier ou un pêcheur se mêler à la société polie qui entourait Salomé. Elle affectait de leur prodiguer ces soins que la plus profonde passion peut seule inspirer à une amante. Ses amis déplorèrent la grossièreté de cette fantaisie ; beaucoup négligèrent ces réunions, pour s'être vu interpellé, en plein jour, devant la foule amusée, par quelqu'un de ces goujats dont ils avaient souffert la compagnie.

Bientôt, afin de retenir autour d'elle les derniers délicats, elle crut devoir leur céder. Ce fut sa faute décisive : ils la quittaient, après un délai convenable. Entre eux, ils pensaient se venger de sa longue rigueur, en lui déniaient même les qualités de l'esprit dont ils l'avaient si souvent louée. D'autres les remplacèrent, ceux qui suivent à quelque intervalle les créateurs de la mode : elle s'énerma à leur contact. Puis, il n'y eut dans sa maison qu'une engeance vile.

C'étaient de terribles gens. Elle considéra, avec douleur, qu'ils pouvaient ne point réfléchir le sentiment de la patrie, ni résumer ses aspirations. En leur présence, elle n'osait plus porter des bijoux. Elle laissa mourir son ambition, résignée à recevoir leurs coups et à subir leurs caresses rudes. Ses précautions ne l'empêchèrent pas d'être volée.

Salomé allait rôder aux abords du palais. Le murmure des jardins réveillait ses reminiscences ; et la vie, au milieu d'elles, s'endormait délicieusement. Elle y vint retrouver son ombre ancienne, la nuit, laissant sa maison à la merci de ces hommes déplorables. Elle rentrait avec l'aube, les cheveux perlés de rosée, et son âme flottait dans une langueur voluptueuse.

Pour éviter le scandale, car ces hommes, qui ne bornaient plus leurs exigences, menaçaient de dénoncer son origine, elle partit avec le peu d'or qui lui restait. Elle s'établit dans la campagne où elle acheta quelques chèvres qu'elle menait pâtre.

Elle se souvint des jours qui ressemblaient à ceux qu'elle vivait maintenant : le bon chevrier qui l'avait aimée, l'Espagne ; un caprice fou avait changé tout cela ! Le rêve qu'elle contemplait en elle sans le laisser deviner, voilà le peu qu'il était devenu !

Ah ! elle n'était qu'une gardeuse de chèvres, alors, mais des songes ornaient son âme, qui dépassaient l'infini du ciel et toute la mer ! Ils lui montraient la Galilée comme on eût ouvert au soleil une immense cassette de pierreries. Son peuple était de marchands droits, de pêcheurs, de bergers, d'artisans simples, qui accueilleraient, avec sa beauté, le règne de la grâce ! Et, souveraine, elle aspirait plus à mériter leur affection qu'à les maintenir dans le respect de son pouvoir.

Que de fois, près du lac qui étendait sa nappe calme, dans la solitude de prairies ondulées vers l'horizon, elle regretta l'humble existence qu'elle avait quittée, les collines agrestes, l'âpreté des rocs, l'amour de ce pâtre qui ne l'avait pas interrogée !

Ici, elle ne s'attachait même pas à son troupeau. Elle avait perdu la paix de son cœur avec la simplicité, deux fois déchue sans avoir recouvré son rang ! Elle seule se rappelait le passé : pour les autres, une grande lumière avait versé sur les années un éclat où rayonnait la figure de Jésus !

Elle se disait qu'ayant aimé Jean, elle aurait peut-être compris le Nazaréen ? Que n'avait-elle entendu sa voix ! Elle aurait pu abandonner les richesses, les honneurs, pour le suivre ! Quelle destinée eût été la sienne !...

Elle était lasse de tout et d'elle-même. Poussant devant elle son troupeau, elle avançait au hasard, mais sans s'écarter du lac. Aucun paysage ne la contentait plus. Elle pleura chaque jour une déception nouvelle, jusque dans la vieillesse.

Depuis l'exil, elle ne s'était point séparée d'un petit poignard dont le manche, formé d'une branche de corail, devait la protéger contre la mauvaise fortune, ni d'un miroir où, lui avait-on assuré, elle avait ri à sa naissance.

Elle chercha la place de son cœur, comme il battait très faiblement. Avant de pousser la lame, elle eut encore la force de hausser jusqu'à ses yeux le miroir, afin qu'il renfermât l'énigme de sa vie entre deux sourires.

Les chèvres s'éloignèrent du cadavre, en bêlant.



NELSON COUYTIGNE, « Salomé » [1907], dans *Anthologie critique des poètes*, Paris, Collection de la Poétique », 1911, p. 46.

Salomé

Je veux voir dans tes yeux, Sombre Jokanaan,
 Je veux tes yeux ! Je veux un baiser de ta bouche.
 Ah ! tu peux rester là, morne et dur, et farouche,
 Je les aurai, dussé-je aussi prendre ton sang !
 Tu veux fuir Salomé ? Ton mépris impuissant
 Te conduit à la mort. Ton Dieu cruel et louche,
 Tantôt, verra rouler ta tête sur ma couche,
 Tandis que je croirai revivre en t'embrassant !
 O toi qui peux haïr, mystique solitaire,
 Malgré toi de l'amour tu sauras le mystère :
 Oui, tu me subiras durant l'éternité !
 Et cette Salomé qui te laisse insensible,
 Purifiant en toi son âme et sa beauté,
 Impudique à tes yeux, semblera moins horrible.

Bruxelles 20, avril 1907.



CHARLES MICHEL, *Salominette, fantaisie-opérette en 4 tableaux*, livret et musique de Charles Michel, S. l., 1907, [Dactylographié, In-4°, 24 ff].

SALOMINETTE

FANTAISIE – OPERETTE

en

QUATRE TABLEAUX. Livret & Musique de : Charles MICHEL

I ^{er} Tableau -	Le cabaret de l'Âne malade
2 ^{me} Tableau -	La dote de Salominette
3 ^{me} Tableau -	Au moulin bleu
4 ^{me} Tableau -	La Tête de Jean-Baptiste.

APOTHEOSE

PERSONNAGES

Jean Baptiste poète
 John Hérode milliardaire américain.
 Girola – Desvignères. Rapins.
 William Cook, Interprète.
 Mrs. Hérode.

SALOMIETTE

Rapins – Garçons de café à Botticellinettes – Mondains – Danseuses – Les Diamants – Les perles – Les Dollards.

I^{er} Tableau

LE CABARET DE L'ÂNE MALADE.

*Un cabaret montmartrais, au fond, à droite, un comptoir surmonté d'un ange en bois doré.
 Porte au fond, à droite, bas-relief
 Tableaux. A gauche, gravures, portraits – grand tableau de l'âne malade. Un piano.*

SCENE I

*Girola – Desvignères – Rapins – Poètes – Botticellinettes – garçons – pianiste – Le patron.
 Au lever du rideau on allume le gaz, les couples entrent en chantant.*

UN RAPIN
 Deux Bocks.

LE PATRON.
 Servez ces Gueulards !

UNE FEMME
 Une chartreuse.

LE PATRON
 Une chartreuse à Mademoiselle
 Et qu'elle aille au ciel

GIROLA
 De lit

DESVIGNÈRES
 Amen.

LE PATRON (Tout le monde est assis)
 Et maintenant, Messieurs, que la fête commence

UNE BOTTICELINETTE (au pianiste)

Vas – y Paderewsky

GIROLA (*montant sur sa chaise*)
 AIR – Nous sommes les joyeux rapins,
 Les musiciens et les poètes,
 Les rêveurs, les traîne-chemins
 Aux ventres creux aux yeux en fête.

DESVIGNÈRES.
 À nous, les femmes, les ivresses.
 Vive l'art et vive l'amour.
 L'amour la nuit et l'art le jour ;
 Ce soir, la blonde, hier la brune :
 C'est le bilan de nos caresses
 Et demain, pour nourrir nos maîtresses
 Nous nous ferons pêcheurs de lune.

ENSEMBLE
 (Ils chantent en frappant avec leurs chopas sur la table).
 Nous nous moquons des riches
 Et des parvenus
 Nous faisons des niches
 A tous les ventrus.
 Dans notre misère
 Portant l'âne frère,
 Nous chantons à pleine voix
 Pour embêter les bourgeois :
 Vivent les quat'z'arts et la rigolade ;
 C'est au cabaret de l'âne malade
 Qu'on chante et qu'on rit le soir jusqu'au jour
 Vivent les quat'z'arts et vive l'amour.

LE PATRON
 Et maintenant, Messieurs,
 Renouvelez vos consommations

UN RAPIN
 Je demande le dégrèvement.
 des boissons.

UN AUTRE
 La ferme ! Pas de politique.

SCENE II
Les mêmes, - Jean-Baptiste.

GIROLA.
 Au champ, messieurs voilà un poète

TOUS
 Orchestre aux champs- (Leurs mains en trompettes ils sonnent aux champs).

JEAN-BAPTISTE

Garçon, un demi ! à boire comme un tigre. J'ai ruminé des ors ; Trois francs cinquante que j'ai récupérés d'une vieille tante, Il faut les ingurgiter ce soir.

(*mélodramatique*)

« Ah l'oubli pour ce soir et la mort pour demain »

GIROLA.

Et ce livre qui doit révolutionner les foules ?

JEAN-BAPTISTE

On y travaille... en rêve.

DESVIGNÈRES

Que fis-tu dans cette journée ?

JEAN-BAPTISTE

I

Romance – Ce matin, je fis un sonnet

Et mâchonnant des violettes
Puis un peu plus tard, j'ai dîné
En contemplant des midinettes,
Qui, sur un banc dans le soleil
Becquetaient de leurs lèvres roses,
Des fraises, au corset pareil,
A leurs bouches à peine écloses.

REFRAIN

(Valse) Je suis Jean le Rêveur :

J'ai du soleil au cœur,
La poésie en tête !
Sans maîtresse et sans toit
J'ai pour unique loi,
Mon beau livre d'esthète
Que m'importent l'argent
La fortune et la gloire ?
Je vis indépendant
Un silence Et je veux boire.

II

Je suis pauvre, mais cependant,
J'ai des trésors en la cervelle,
Puisque l'or du soleil couchant
A tout coulé dans ma prunelle.
Avec cela je me paierai
Pour souper un festin de prince ;
(Il désigne une botticelinette) (I)
Puisque ce soir, toi (I) je t'aurai
Tes yeux, ton front, ta taille mince.

III

Jamais je ne m'attacherai,
 A quelque besogne servile,
 Non, jamais je ne courberai
 Mon front devant la plèbe vile.
 Je me moque du tiers, du quart,
 Et de l'humanité complète...
 J'affirme, prophète de l'art
 Que nul ne se paiera ma tête.

REFRAIN

(Jean au refrain – Les autres :
 C'est lui, Jean le Rêveur,
 Du soleil plein le cœur,
 La poésie en tête,
 Sans maîtresse et sans toit,
 Je ne connais pur loi,
 Qu'un beau rêve d'esthète
 Il méprise l'argent
 La fortune et la gloire.
 Il est indépendant !
 Allons à boire !!

GIROLA

Alors tu es bien sûr que nul ne se paiera ta tête !

JEAN-BAPTISTE

J'en suis sûr !

UNE BOTTICELLINETTE

Même en y mettant le prix ?

JEAN-BAPTISTE

Même avec les ducats de tes yeux

DESVIGNÈRES

Plus tard... un rayon de gloire, un sourire de la fortune.....

JEAN-BAPTISTE

Non, non et non ! Pauvre et libre, j'ai vécu, pauvre et libre, je resterai, nul n'entraînera.... Pas même l'amour.

UN RAPIN (*à part*)

Poseur !

UN AUTRE

Non ! oiseur seulement, c'est un caractère

UNE BOTTICELLINETTE

Plutôt qu'un tempérament

JEAN-BAPTISTE

Je te ferai voir ça, ma fille,

LA BOTTICELLINETTE

Oh... moi... les poètes... ça ne me dit rien...

JEAN-BAPTISTE (*grave*)

Garçon, passez le Petit Journal à Madame... c'est ce qu'il lui faut.

SCENE IV

Les mêmes M. John Hérode M. Hérode Salominette - William Cook

WILLIAM COOK

TOUS

Chant de vieil air- V'là des poires
Des belles poires !

LE PATRON

Respectez l'entente cordiale ! Salut au fils d'Albion

JOHN HÉRODE

Je n'étais pas Anglais Monsieur Américain américain of Chicago
(*Chant en sourdine*)

WILLIAM COOK

Je débarque de Chicago
Ce joyeux magot
Avec de l'or plein les poches !
Il a des brillants
Et des diamants
Tout plein de sacoches
C'est un roi de là-bas
Semant sur ses pas
Billets de Bank notes
Les Femmes (s'approchant)
Approchons ! marchons !
Vivement il nous botte

WILLIAM COOK

Il a trusté les salaisons
C'est le roi des cochons.

TOUS

(*Fugue*) C'est le roi ? C'est le roi ? C'est le roi des cochons.

Les femmes

Toutes nous marcherons !

TOUS

C'est le roi, c'est le roi ? C'est le roi des cochons.

(*John Hérode s'assoit M. Hérode à sa droite, Salominette à sa gauche, Hérode arrange la jupe de la jeune fille, la comble de prévenances.*)

UN RAPIN

Il est aimable pour sa fille le Yankée

WILLIAM COOK

Ce n'est pas sa fille, Sa belle-fille tout au plus... et encore de la main gauche.

LE RAPIN

Ah ! Je comprends

LE PATRON

Garçon, voyez ce qu'il faut servir à ces muffles

HÉRODE

Quoi c'étaient ces muffles ?

SALOMINETTE

Des types dans notre genre. Des gens qui ont de la braise et qui ne sont pas artistes.

HÉRODE

Je comprenais rien de tout et je m'embêtais beaucoup.

JEAN-BAPTISTE

Mademoiselle est initiée au langage des cours....

GIROLA

De la rue Brida

SALOMINETTE

Au langage parisien, Monsieur, c'est la première chose que nous apprenons à Chicago et à New Yorck. Nous n'en sommes plus à la peinture de Monsieur Bouguereau et aux conférences de Monsieur Brunetière. Tous nos professeurs viennent de Montmartre.

JEAN-BAPTISTE (*amusé*)

Ah ! alors Mademoiselle....

Les garçons servent.

M. HÉRODE

Il était très bien cette jeune homme

SALOMINETTE

C'est notre tournée Monsieur, voulez vous siffler quelque chose avec nous ?

JEAN-BAPTISTE

Grand merci, Mademoiselle, mais au cabaret de l'âne malade nous n'acceptons qu'à titre de revanche....

Les femmes, les Rapins (ensemble)

Quel blagueur ! Quel poseur !

GIROLA.

Ton indépendance tourne à l'aristocratie

LES FEMMES

Il nous rase avec sa fierté.

SALOMINETTE

Mais qu'ont-ils donc tous contre vous ?

JEAN-BAPTISTE (s'exaltant)

Ils ont que je les méprise de leur tristesse et de leur servilité. Ils ont que j'ai voulu passer dans ce monde en prêchant l'amour de l'art absolu, de l'art pur, de l'art libre. Ils ont, que je ne veux courber ma tête devant personne, ne rien devoir à personne, rien abdiquer de mes pensées. Ils m'appellent le prophète, oui, prophète d'un monde d'amour et de beauté.

(Pendant ce temps Girola est montée sur une chaise et bénit Jean-Baptiste, battant la mesure, il entonne)

JEAN-BAPTISTE.

(Orgue ou cordes) Esprit-saint descendez en nous (bis)

LES RAPINS, LES FEMMES

(air populaire avec choc de verres sur la table)

Il a très bien prêché.

Buvons à sa santé.

Buvons, buvons à sa santé.

Il a très bien prêché.

HÉRODE

Je n'avais rien compris du tout et je réussissais pas à me distraire.

M. HÉRODE

Cette petite jeune homme était très bien. Il disait beaucoup de belles choses. Je ne comprenais pas, mais ce était très biautifoul.

SALOMINETTE

Oh ! Monsieur, continuez, je vous prie, j'aimerais entendre votre voix, le soir au fond des bois.

DEVIGNÈRES.

Musique du Flégier on la vend deux sous.

SALOMINETTE

J'ai déraillé, c'est pompeux ce que j'ai dit, enfin, je me reprends, j'aimerais un homme comme vous, un indépendant, un artiste : Je vous gobe.

(Elle lui saute au cou)

HÉRODE

Aoh Salominette, vous êtes une ipioudique et je allais boxer le gentleman.
(à part) au moins, je pourrai désennuyer moa

SALOMINETTE *(lui prenant le menton)*

Vous papa beau-père, tenez-vous tranquille !

Allons ! le gros sac à sa fille, essayez-vous, ou sans ça pas de bise ce soir.

M. HÉRODE

Salominette, je allais calotter vô.

SALOMINETTE (*à part*)
 C'est pas du veau, c'est de l'artiste qu'elle est jalouse.
 (*Haut*) Maman, la ferme.

M. HÉRODE (*résignée*)
 Les femmes de mon âge seules, ils peuvent comprendre les jeunes gens.

JEAN-BAPTISTE
 Mais moi aussi, je vous gobe mademoiselle et si vous voulez..

SALOMINETTE.
 Alors, nous nous épousons.

JEAN-BAPTISTE
 Ah ! ça, jamais.

SALOMINETTE.
 (*Air*) Je t'apporte mon capital
 De demi-vierge.
 Mes yeux jeunes de clair métal
 Mon corps blanc comme un cierge.
 De la galette à pleins tonneaux
 Que donnera papa beau-père,
 Et des diamants par monceaux
 (*temps*) Et mon âme qui sut te plaire.

DUO

JEAN-BAPTISTE
 Oui, je te gobe, mais hélas !
 On ne m'achète pas,
 Et je ne marche pas !

SALOMINETTE
 Je t'apporte la folle ardeur
 De ma jeunesse,
 Femme de sport, j'ai la vigueur
 De Diane chasseresse
 Nous pourrons faire du Yachtieng
 Do footbale et de la haute noce,
 Du rouning et puis du footing,
 ... Tu pourras même me faire un gosse.

JEAN-BAPTISTE
 Cette vite, je le ferais
 Si tout comme moi tu n'étais.
 Qu'une pauvre.

SALOMINETTE.
 Puisque pauvre tu me prendrais
 Profite donc de ma richesse

JEAN-BAPTISTE

Non, non, car tu m'achèterais
Et qu'ainsi je perdrais ma vie,
Mon talent, ma fierté, ma liberté chérie,

SALOMINETTE.

Prend garde de me résister,
Je suis fille de roi, je saurais me venger.

RAPINS ET BOTTICELLINETTES

Son père est dans les salaisons.
C'est la fille du roi... oui du roi des cochons.

JEAN-BAPTISTE

Puisqu'il en est ainsi, je dis non à jamais.
Je veux rester mon maître et veux rester poète.

SALOMINETTE.

Ne dis pas non, ne dis pas mais.....
Je me paierai ta tête.

(*cymbale*) TOUS.

Elle se paiera sa tête.

JEAN-BAPTISTE

On ne peut se payer ma tête.

TOUS

Elle se paiera ta tête.

Devant nous, les joyeux rapins,
Les musiciens et les esthètes
Les rêveurs, les traîne-chemins
Aux ventres creux, aux yeux en fête.
Elle a promis de se payer
Poète
Ta tête.

JEAN-BAPTISTE

Je saurai bien l'en empêcher.

TOUS

(*ensemble Jean-Baptiste Salominette*)

On se paiera ta tête
De se payer ta tête
Je me paierai ta tête.

(RIDEAU).

ACTE II

Facultatif La Dot de Salominette

 Un grand hall très somptueux dans l'Hôtel de John Hérod aux champs Élysées.

SCENE I

*Jean-Baptiste - Girola - Desvignères -
 Un domestique.*

Au lever du rideau, le domestique introduit les artistes puis se retire.

JEAN-BAPTISTE

Vous m'avez obligé à accepter cette invitation et vous me rendez ridicule.

GIROLA.

Est-on jamais ridicule lorsqu'une belle fille sourit et s'offre à vous avec un nombre incalculable de millions.

JEAN-BAPTISTE.

Je vous l'ai dit, je suis l'apôtre d'une religion éternelle, celle de l'art libre, de la fierté de pensée du Génie impollué par l'or et les vanités.

DESIGNÈRES

Et tout cela te veut te crever de faim et de n'avoir pas même d'éditeur pour tes élucubrations. Tiens, tu ferais mieux d'épouser la petite.....

GIROLA.

Tu nous commanderais des toiles pour tes merveilleux hôtels, des illustrations pour tes livres.

DESIGNÈRES

Tu enverrais des jambons à tous les ateliers de Montmartre.

JEAN-BAPTISTE.

Pourquoi railler fervent, je suis le doux Eusèbe, le précurseur de quelque chose de très pur, de très beau, de très grand. Je mourrai pauvre, isolé, mais au moins j'aurai accompli une mission très noble.

GIROLA.

A moins que tu ne finisses académicien, ce qui serait plus triste encore que de devenir le gendre d'un roi.

DESIGNÈRES.

Fut-ce même le roi des salaisons....

SCENE II

*Les mêmes, Hérode, Ms. Hérode.
 Salominette.*

HERODE.

Good morning sirs ; mon belle fille il voulait recevoir vö et faire visiter se petites collections ! J'étais consentant, mais il faut rendre la politesse à moâ. Il faudra nous emmener dans les endroits où l'on.... comment dites-vous ça, Salominette ?

SALOMINETTE
Où l'on rigole, papa !

HÉRODE.
Où l'on rigole, yes, ce était entendu ?

GIROLA.
Certainement, papa... o pardon !
Certainement master Ring of cochons
(à part) Très fier (Je speak englesc !)

HÉRODE
Alors je quitte vô, je allais télégraphier à Chicago. Il fallait toujours que je m'occupe de mes cochonnes, vous venez mistress Hérodiade.

MS. HÉRODE
Yes sir (à part) oh ! que ce était ennuyeux, de laisser ce bel jeune homme avec mon fille. Je aimerai tant loui.
(Ils sortent)

SCENE III
Girola - Desvignères - Jean-Baptiste - Salominette puis porteurs de bijoux, parures – yeux, cheveux, seins-formes.

SALOMINETTE
Et maintenant, mon flirt !...

JEAN-BAPTISTE
Votre flirt, oui, pour mieux vous entraîner vers les religions éthérées.

GIROLA (à part)
Lappoire

SALOMINETTE
Mon flirt, et bientôt mon époux.

JEAN-BAPTISTE
Jamais, je vous l'ai dit ! Jamais.

SALOMINETTE
Nous verrons bien.... Et maintenant mon flirt, je vais vous faire voir un peu de ma dot...

GIROLA.
Une dot royale....

DESIGNÈRES (*regardant Salominette*)
Tu l'as dit bouffi.

SALOMINETTE (*frappant sur un timbre*)
Apportez mes trésors.
(*scène, musique, marche*)

Entrent les bijoux, deux ou trois femmes entrent portant des cassettes)

LES HOMMES

Chant- Voici les bijoux et les pierreries
Les métaux précieux et les diamants
Colliers bracelets guirlandes fleuries

SALOMINETTE

Hochets dédaigneux par des yeux aimants
Les Bijoux.
Valse Bijoux ? Bijoux ?
Si chers à la femme
Ruisselez sur ses genoux
Diamants devant la flamme,
De ses yeux, éteignez-vous !
Bijoux, Bijoux,
Si chers à la femme
Nous sommes jaloux
Des splendeurs de ton corps de femme.

SALOMINETTE

Parlé- Ce serait beaucoup pour une femme ordinaire. C'est peu pour la fille d'un roi. (*Coup de timbre*) Entrent les parures.

Marche chant Voici les rubans, voici les dentelles
Fourures ciseaux descendus du ciel.

LES HOMMES

Les exquis bagatelles
Au flor chatoyant et vermeil.

LES HOMMES (*Unisson avec les fleurs*)

Nous n'avons de beauté que sur ton corps divin. Nous n'avons de parfum que celui de ta chair.
Les plumes, les velours, les fleurs, les ors, les soies, ne sont des joies. Que s'ils sont montés sur
ton corps divin, Que s'ils sont parfumées des ardeurs de ta chair.

LES HOMMES

Elles n'ont de beauté que sur ton corps divin ; Elles n'ont de parfum que celui de ta chair

SALOMINETTE

Parlé Vous vous enthousiasmez devant cela pauvres fous ? J'ai fait venir de tous les pays
les filles les plus belles, pour encadrer et perfectionner ma beauté ! En regardant de beaux yeux,
je donne à mes yeux, la beauté suprême. En regardant de beaux corps, je donne à mon corps la
courbure amoureuse.

Ahù il faut à vos femmes des bijoux et des draperies pour se parer. Puis elles se confient à leur
miroir l'infinie beauté du corps féminin éparse à travers les raies.

SALOMINETTE

Voici les yeux bleus, voici les yeux noirs ; Doux comme les matins, profonds comme les soirs.
Les yeux ? Les yeux ? Les yeux des femmes !

LES YEUX

Nos yeux noirs, nos yeux bleues, Nos yeux amoureux éteignent leurs flammes devant tes yeux profonds Tout pleins de frissons, d'amour ou de haine ; Et le soir quand la nuit est pleine d'astres qui scintillent aux cieux, Les plus beaux astres ce sont tes yeux.

GIROLA.

Si après cela, tu n'est pas emballé, mon pauvre vieux, c'est que l'on t'a coupé....

SALOMINETTE.

Les cheveux !

JEAN-BAPTISTE

Toisons brunes, ou toisons rousses, Manteau divin de la beauté, toisons à nos lèvres si douces vos parfums d'âcre volupté. Toisons brunes ou toisons rousses Sont le trésor de la beauté.

LES CHEVELURES.

Je suis pareille à la nuit sombre, je suis pareille au matin clair, j'ai pour diadème une fleur d'ombre, ma couronne est faite d'or vert, Nos cheveux noirs, non cheveux blonds, Nos cheveux si longs, Sont d'une beauté très parfaite Mais à l'homme ils seront moins doux Que les superbes cheveux roux, de la belle Salominette.

HOMMES

Car ils nous plaisent moins à nous que les superbes cheveux roux de la belle Salominette.

TOUS.

Mais à l'homme

Car ils nous plaisent

SALOMINETTE à *Jean-Baptiste*

Tu ne t'embêteras pas, tu verras. Tiens regarde ! Les seins !

(Entrent les seins)

GIROLA.

Les femmes sans appâts, ne nous amusent pas, Nous n'aimons pas les jeunes russes faites comme des planches à pains ! Ce n'est pas drôle le matin, de leur voir chercher leurs puces. Qu'ils soient en poires, ou en pomme ; sont bons à voir et c'est en somme, le mot creiller de l'amour.

LES SEINS.

Nous avons les seins triomphants, Si ronds, si lourds si blancs, mais rien ne vaut, puis comme un cierge, les beaux seins fermes d'une vierge.

GIROLA – DESVIGNÈRES.

A nous les beaux seins triomphants, Si lourds, si ronds si blancs ; nous te laissons purs comme un cierge les beaux seins fermes de la vierge.

SALOMINETTE

Et maintenant à moi ce qu'il y a de plus beau dans la femme, à moi les formes.

DESVIGNÈRES

Voici les formes sculpturales qui font éclater les fauteuils, fiers mollets et rondeurs dorsales, Allez, messieurs, rincez-vous l'œil : Voici les formes sculpturales qui font éclater les fauteuils

APOTHEOSE

Sous les bijoux et les dentelles, la chair des femmes respandit, cheveux blonds ou cheveux de nuit, yeux, lèvres, seins, douces fleurs d'elles, Sous les chiffons et les dentelles, la chair des femmes respandit. De désir notre être frémit et se pâment aux délices d'elles : cheveux blonds ou cheveux de nuit, yeux, lèvres, seins, formes charnelles, nous aimons tout en elles. La chair des femmes respandit.

(RIDEAU)

ACTE III
AU MOULIN ROSE.

Une scène de bal public. A droite, des chaises plus haut une galerie, une des tables de café, au fond, panneaux décoratifs, à gauche, des colonnades formant entrée.

SCENE I

Consommateur, Gigolettes, Rapins, mondains.

UNE FEMME.

Pas grand chose à faire, ce soir c'est la purée.

UNE AUTRE.

Saison d'été !

UN RAPIN

Ca te fait suer

LA FEMME.

Tu parles, Charles !

UNE FEMME à un mondain.

Tu paies une chartreuse, dis Monsieur.

LE MONDAIN

Ta peau, ma belle enfant !

LA FEMME

Alors aie deux louis....

SCENE II

Les mêmes ; Hérode, Hérodiade, Salominette, William Cook

UN RAPIN

Ah ! mais je les reconnais, ce sont les types de l'âne malade.

UN AUTRE

Quels !

LE RAPIN

Le roi des salaisons, sa femme et sa belle-fille.

UNE FEMME

Un roi !... Quel malheur qu'il ait amené sa smala.

UNE AUTRE.

Allume ! Allume ! c'est sa majesté galette

VOIX

C'est un roi, c'est un roi ! C'est un roi !

ENSEMBLE

Il débarque de Chicago et etc.

LES FEMMES

Approchons, marchons, etc.

WILLIAM COOK

Il a trusté etc.

LES FEMMES --- etc.

TOUS --- etc.

∞

ERNEST LA JEUNESSE, « La vérité sur Salomé », dans *La Phalange*, 15 mai 1908, p. 982-1001.

La Vérité sur Salomé

À Jules Lemaître

Je ne me serais jamais occupé de la petite créature que l'on va voir — si on ne l'avait déjà trop vue.

Mais Salomé est si malheureuse des chants, rythmes, pas divertissements et autres lumières qui pèsent sur ses fragiles épaules que, décevement, je la dois venger et révéler.

Que le lecteur ne croie point à une apparition de la pauvre vierge : je ne suis pas honoré de la visite et de la confession de tels fantômes. Tout ce que je vais relater me vient d'un manuscrit intitulé : L'histoire ravalée à son juste prix et dont l'auteur, un certain Tiberius Balbicus Pappa, sorte de douteux affranchi, fut une des moins intéressantes victimes de Néron.

I

Le tétrarque Hérode était un très brave homme.

Ainsi qu'il arrive souvent, son cœur, son corps et son génie n'étaient pas faits le moins du monde pour l'état que lui avait départi la destinée.

Très ordonné en sa dépense, fort amoureux de son repos, porté, par surcroît, à l'étude de la philosophie et au culte des lettres, il eût vécu le plus heureux des pasteurs et le plus tranquille des scribes, si sa naissance et son infortune ne l'avaient pas assis sur son trône de tutelle.

La grande Rome, au reste, aime cette fausse monnaie de tyrans et de potentats, et, dans la difficile Asie, il n'est pas mauvais que des quarts d'esclaves restent habillés de la pourpre de Tyr et coiffés, de la tiare de Xerxès.

En outre, pour régenter une peuplade aussi chétive, obstinée et barbare que la tourbe juive, est-il besoin d'un homme d'État ou d'un orateur ?

Les impôts impériaux rentraient à souhait — ou presque : nos soldats, réduits à jouir des seules courtisanes, en raison de la sotte horreur des femmes (qui se contentaient de leurs époux) et des fiancées qui attendaient leurs fiancés, étaient fidèles et zélés ; ils entretenaient les routes, négligées des habitants, et capturaient les quelques voleurs à main armée ou autres qui perpétuaient une tradition appauvrie.

La rage des discussions religieuses qui asservit sans fin les Hébreux donnait du répit à la sagesse romaine qui sait la paix qui l'on doit aux dieux, maîtres de la paix et de la guerre. Un sage administrateur, nommé Pilate, vivait silencieusement au-dessus des choses et des gens.

Le bon Hérode avait donc du loisir. Cependant Rome la Grande peut négliger quelques incidents dont ses protégés à couronnes doivent prendre un certain souci. C'est ainsi que tout le pays fut menacé d'une épidémie, grâce à des herbes malignes que les nouveau-nés suçaient dans leur lait et qui respectaient les adultes. Le brave tétrarque fut condamné à décréter, d'une main tremblante et d'un esprit vacillant, la mise à mort des nouveau-nés, et, dès cet instant, il vit croître envers et contre lui le ressentiment, grandissant à mesure, des mères vieillissant sans enfants.

Et les mères d'Israël ne savaient pas que l'excellent prince avait hésité un moment, qu'il avait eu l'œil sur une porte, et que, par delà cette porte, son regard s'était arrêté sur un invisible berceau.

Il balançait d'envoyer une enfançonne rejoindre les exterminés et, dans un émoi très humain, désirait épargner une multitude pour n'avoir point à sauver, de son seul avis, une seule vie. Il s'assura sur de mauvaises raisons : la petite Salomé qui dormait là, à côté, n'était pas sa fille ; il n'était pas prouvé qu'il fût juive. Il n'était suspect ni de tendresse égoïste ni d'injustice négligente. Un dernier scrupule s'était éteint : le palais était sacré, mais comme l'ordre de massacre ne comportait point d'exception, Hérode n'eût empêché personne d'entrer et de tuer l'enfant.

Cette nuit-là, les torches, les glaives et les cris laissèrent dormir Salomé. Si le tétrarque ne ferma ni les yeux ni les oreilles, ce n'était point qu'il entendît les cris, qu'il vît le sang, les torches et les glaives ; il écoutait avidement, à travers la porte, un souffle court et cadencé qui lui mangeait la peau et le cœur.

II

La mère de Salomé s'appelait Hérodiade. Nous ne serions pas la grande Rome si nous cherchions les noms véritables des compagnes de hasard de nos vagues tyrans enchaînés. Un Hérode s'accouple à une Hérodiade : c'est un mélange d'animaux. Au-dessous de cette cage qui a l'air de dominer un parterre de bêtes, hurlant ou bêlant, se dresse la terrasse de l'avisé et profond proconsul Ponce Pilate : Rome et l'Empire trouvent leur compte à ces ébats indolemment surveillés.

Cette femme avait été, paraît-il, forcée, en plein champ, et la tête dans un plant de vigne, par le tétrarque qui, l'épieu en main, était en quête d'un plus gros gibier.

Les grandes douleurs qui terrassaient la vagabonde lui épargnèrent, tout comme au chasseur, les préliminaires et les péripéties d'une conversation.

Hérode se surprit à contempler une créature hagarde qui se débattait et qui, par élans et ahans, donnait la vie, à coups de poings, à coups de reins, à coups de dents distendues et froissées. Ce spectacle qu'il avait toujours rejeté, parfois en faisant décapiter ou étrangler ses concubines, la veille, l'avant-veille ou dans la semaine de leurs couches futures, le frappa terriblement.

Devenue Hérodiade, car, du palais-asile, la malade, rétablie, monta au lit princier, la mère garda sa fille, étroitement. Le bon Hérode ne voulut point saper ce naturel attachement. Celle qui, de ses hanches et de ses lèvres, hantait ses côtes, sa bouche et ses nuits, lui était venue des dieux. Le tétrarque ne consentait point à s'interroger exactement sur celle des volontés suprêmes à quoi il prêtait la découverte de sa maîtresse. Sa religion était devenue lointaine, depuis des générations privées de leur culte pour régenter un culte ennemi ; le détail des superstitions juives le rebutait — et son penchant pour les divinités grecques et romaines avait fléchi, malgré leur grâce, leur pouvoir de l'autorité de Rome, depuis que le sage Pilate lui avait lu, en quelques heures, un manuscrit de la nature des choses de T. Lucretius Carus. Il ne lui restait qu'une crainte et un respect de tout, un espoir indéterminé et chancelant, un grand amour de l'existence humaine et le désir inexaucé de ne faire de mal à personne.

Il se trouva par une rare fortune que cette Hérodiade de plein air eût profondément l'horreur du bruit et du scandale et que, née aux grands chemins et vouée à des violents assourdissements, parmi les plus rudes assauts elle tournât sa pensée vers de la paix et du repos, voire du sommeil sans cauchemars. Il se trouva que, ayant rêvé d'une chaumière calme, elle possédait un palais et qu'elle le voulait calme. Elle était simple aux splendeurs et aux nudités. Le tétrarque, avare de caprices, n'abusait pas de sa soumission. Un échange de sourires, où la tristesse et la volupté creusaient leurs sillons jumeaux, formait et figurait le fond de cette vie consentie : ces deux êtres se seraient crus heureux si l'écho des malédictions n'avait pas apporté à leurs pieds et à leur cœur le secret des nuits et des réveils qu'on ne souhaite pas.

III

La petite Salomé croissait là-dedans, en néant. Hérodiade était bonne mère comme le peuvent être les filles des routes auxquelles on demande, à satiété, de déployer leur science et d'exercer leur pouvoir. Une fièvre d'amour la jetait sur son enfant, et cette fièvre prenait, sans amour, cette créature farouche et caressante. Les baisers maternels engluaient la figure et le corps de la fillette d'on ne sait quel onguent de stupre mercenaire et subi.

Et Salomé eut, très tôt, l'horreur des étreintes.

Elle errait par le palais, imaginant des déserts, des cèdres et des oliviers. Elle avait rassemblé, de songe en songe, des troupeaux de bestioles familières, dont quelques-unes étaient des monstres féroces et elle les amusait de leurs particularités et de leurs noms. Un goût âcre de liberté vagabonde et de faim volontaire lui gâtait sa couche et ses repas. Enfin le bon Hérode ne lui avait jamais demandé de l'appeler « mon père » et, quoiqu'elle n'en conçût pas l'envie, il lui manquait la douceur de donner ce nom à quelqu'un.

Elle ne tarda pas à tomber, de sa sauvagerie câline, en cette imbécillité dont on afflige à tort le grand Nabuchodonosor, souverain de Babylone. Toutefois elle l'abandonna, — si tant est que l'enfant puisse penser : pour dire le vrai, Salomé n'accorda plus un regard aux objets et aux gens et n'exista guère que pour ses membres et ses gestes, repliée, d'une bouche débridée et rose à laquelle manquait seulement le feu malin qui consuma sur l'Oeta le divin Hercule.

IV

L'affection naturelle de sa mère n'avait pas changé. Sotte, paresseuse et soumise, Hérodiade se partageait inégalement entre sa fille, son amant et ses aises.

Les palais des roitelets d'Orient ressemblent aux maisons de campagne mal tenues que les plus besogneux des Quirites paient à garder, par vanité, sur le bord de la mer. L'incurie asiatique et le goût invétéré des vastes appartements, des tentures, des ornements, des vasques et des parfums hors d'âge en font des bouges inhabitables, refuges des plus immondes reptiles et des pires insectes ; il y grouille des esclaves inconnus et des étrangers fugitifs ; c'est un lieu de pestilence et un lieu d'asile : un souci étrange et réciproque d'hospitalité empêche l'hôte d'interroger son hôte sur sa présence et de l'assassiner, malgré son sentiment : bref, c'est un

forêt couverte et mal couverte, une auberge ouverte parce qu'on ne la sait point fermée et devant laquelle dorment des sentinelles ivres.

En son dessein de sérénité, Hérodiade s'était assurée d'une chambre à coucher privilégiée. Cette chambre, au fond de son logement, donnait sur la campagne et lui offrait tout le paysage et toute paix. Lorsque le lourd sommeil d'Hérode lui permettait quelque loisir, la mère de Salomé aspirait la langueur et l'harmonie nocturnes, un philtre bleu et noir de bon mystère, un souffle couplé de feuilles et de vent, que les chants des oiseaux alourdisaient de gemmes. De temps en temps, le pas pesant d'un mendiant ou d'un soldat la perçait d'une légère sueur : elle frissonnait, comme aux soirées affreuses où elle attendait une caresse payée, en craignant la mort — dans l'acte. Mais la simple beauté diffuse de la nature confondue en un repos odorant et harmonieux reconfortait Hérodiade. Elle pouvait dormir aux côtés d'Hérode, en ne se rappelant pas que le tétrarque avait fait massacrer des enfants et des enfantelets, qu'elle-même n'était pas certaine de ne point être exterminée, sur son ordre, et que la grande Rome pouvait avoir leurs deux têtes.

V

Une nuit, le concert universel avait été si intime et si plein et si rare qu'Hérodiade ne voulait plus de sommeil. Elle rêvait, droite et lente, dans le jeu secret des ténèbres. Tout à coup l'extrême matin lui courut sur la peau comme un serpent et elle entendit des mots affreux qui lui bourdonnèrent aux tempes, avant qu'elle vit le jour. C'était une mélodie agressive, une plainte empoisonnée. Une haine impérieuse et inspirée, un dégoût rauque, une menace, planant et chantant, enveloppaient les paroles d'un hérissément de fer barbelé et mêlaient à chaque syllabe un cœur de fiel subtil et d'altière horreur.

Hérodiade était appelée par son nom et par son passé. Les buissons où elle avait été forcée, les chemins creux où elle avait erré, les baisers qu'elle avait subis et rendus sans joie lui crachaient à la face. Une voix qui semblait tout un être, tout un monde et tous les siècles, amoncelait la boue universelle pour la lui lancer en plein sexe. Tout d'abord, la pauvre femme ne comprit pas. Elle eut même un bon sourire en entendant les pires accusations sur son existence présente, et des débauches affirmées et éclatantes dont jamais elle n'avait eu le soupçon. Elle se connut sanguinaire et cupide, dévoratrice de cadavres et de nouveau-nés, bestiale, prostituée aux plantes vénéneuses et aux pierres muettes.

— Le pauvre homme ! songea-t-elle.

Et le vertige chimérique de ces imaginations lui multipliait son repos. Une ombre d'orgueil l'enveloppa : il suffisait donc qu'elle partageât la couche du maître pour lui supposer les voluptés maîtresses et les vices de Syrie ? Mais bientôt, elle dut s'abandonner à toute épouvante et à toute angoisse. Innocente, elle subissait les plus ignominieux supplices et, vivante, les plus mortelles morts. Les crimes se succédaient, s'enchaînaient et dansaient en rond au clair de la lune, puis ils se pénétraient pour charger sur elle et pour entrer en elle, comme un coin monstrueux : un paroxysme continu haussait les attentats, les blasphèmes et les sortilèges, et Hérodiade voyait naître, dans la buée encore invisible de l'aurore attardée de peur, une Hérodiade géante et difforme, une statue de Baal femelle aux seins de feu impur et de sang souillé, ouverte à toute l'écume de la terre, de la mer et de ce qu'il y a dessous, béante, méchante et ne tirant les bras de ses cuisses que pour étouffer l'innocence et la vertu.

Les premières lueurs du jour la plongèrent dans un bain infâme. Une neuve horreur la saisit. Elle avait gardé la misérable espérance d'apercevoir son insulteur, si bien caché qu'il fût, de le reconnaître et d'en rire. Elle ne vit que solitude et décor de délice. Un brouillard violet qui courait devant les montagnes avait l'air de leur ouvrir les yeux, et le vent léger qui secouait les feuilles et les fleurs semblaient leur glisser le désir de vivre, de se pencher et de respirer la proche lumière. Le ciel coulait insensiblement à des myriades de coudées.

Hérodiade leva vers lui ses yeux en larmes pour lui demander s'il était son ennemi. Mais l'azur ne durait point — et les nuages ne devinrent pas plus noirs. Une tache grise inquiéta un

instant la malheureuse, mais elle reconnut le soleil familial, encore endormi, et elle reprit quelque confiance.

La voix forcenée, saccadée, haletante, ne la laissa point à sa tendre émotion. Hérodiade n'entendait plus les mots et les cris : elle ne percevait plus que cette voix qu'elle ne connaissait pas, qui sortait de ses péchés défunts et qui paraissait venir du ventre pourri de sa mère.

Elle n'y tint plus. Se jetant sur le tyran, elle le réveilla avec fureur. Hérode grogna, chercha une arme et se réjouit en découvrant sa maîtresse nue, les mains vides, — et sanglotante [sic].

— Écoute ! lui dit celle-ci.

Hérode écouta, haussa les épaules et, les entourant soigneusement de lin, fit mine de se rendormir.

— Quoi ! Tu as écouté ? Tu as entendu ?

— Mais oui !

— Qu'est-ce ?

— C'est rien.

— Rien ! Et tu as entendu ?

— Certes ! Rien !

— Et d'où cela monte-t-il ?

— De la prison, femme insensée !

La prison ! Hérodiade demeurait sans voix. Combien elle avait redouté, dans ses courses hasardeuses, ce réduit resserré et inhospitalier, cette oisiveté affamée et hagarde, cette existence [sic] animale hantée de tortures et de brefs supplices. Une pitié la traversa pour son chantre injurieux.

— Promets-moi, demanda-t-elle au tétrarque, de rendre cet homme à la liberté.

Et elle concevait toute la fière douceur de la magnanimité et du tremblant pardon.

— Quel homme ? interrogea Hérode.

La femme demeure stupide. Pour elle, il n'existait plus qu'un homme, une voix.

— Celui de la prison, celui qui crie.

— Hé ! reprit Hérode, fâché, sais-je qui c'est ? Je ne puis rien promettre. S'il ne s'agissait que de moi, il n'y aurait personne en prison. Je ne crains ni les voleurs ni les assassins et me soucie peu des vagabonds et des tapageurs, car je ferais du bruit, je me promènerais à l'aventure, en m'amusant, si je le pouvais. Mais j'ai charge d'âmes, j'ai tout un peuple sur les bras — et quel peuple ! — et Rome derrière ! et Rome partout qui m'épie, qui me lie, qui m'assassine et qui ne demande que ma perte ! Je ne veux pas déranger de son repos ou de sa garde, à cette heure d'aurore, l'un des geôliers qui croupissent là, tout près, avec leur troupeau. Dormons, ma chère ! Aussi bien, vous m'avez fait beaucoup parler et je suis très fatigué de m'être entendu, dans le silence et votre effroi.

Pantelante et glacée, Hérodiade dut partager la couche de son maître et se prêter à son étreinte.

Le matin, aux mains de ses femmes, elle remâcha tous les mots de la nuit — et elle n'avait pas de mémoire. Elle attendit le repas, en une angoisse dévorante. Et, lorsque le tétrarque vint s'étendre sur son lit, elle n'avait plus ni souffle ni regard.

Hérode était tout souriant.

— Eh bien ! dit-il, nous connaissons notre gaillard ! C'est un fort gentil garçon qui ne ferait pas mal à une sauterelle ou à un ver de terre. Mais c'est un homme dangereux. Il a abandonné, un beau soir, les moutons qu'il paissait [sic] et s'est établi auprès d'une source. Là, il a pratiqué un étrange brigandage. Guettant les voyageurs, il leur a versé sur le tête de l'eau de cette source et, par sortilège, une folie a coulé de la tête des voyageurs jusqu'au plus profond de leur cœur. Ils renient leurs dieux, leurs docteurs, leurs juges — et jusqu'aux aigles de la Ville. Une fièvre a saisi les amis de ces voyageurs, de proche en proche, qui se détournent de leur chemin pour aller à ce solitaire et à son ondoisement. L'affluence a été si grande et le trouble si profond que j'ai dû, paraît-il, faire incarcérer ce redoutable pasteur. Je n'en savais rien, mais on

a pour moi des yeux, des oreilles et même des chaînes. Comme l'eau de la source pouvait être maléfique, il en a été essayé sur des têtes de criminels — vainement. L'intention du prisonnier est donc certaine — ou sa puissance. On lui a proposé de s'enfuir. Il a accepté, — en menaçant de retourner sans retard à son eau.

— Eh bien ? demanda Hérodiade, on l'a relâché ?

— Nous n'avons pas pu, répondit le tyran, la tête basse : nous avons des devoirs !

— Comment s'appelle-t-il ?

— On l'appelle Jean.

— C'est bien.

Ils parlèrent d'autre chose. Mais leur pensée n'était pas sur leurs mots...

Le soir tissa sa toile de paix trompeuse et le sommeil avare s'en vint verser au bord des cils sa cire et son plomb mêlés.

Le grondement déchirant de la nuit arracha la compagne du tétrarque à de plus indulgents cauchemars. Elle entendit son nom rouler à travers la campagne, s'accrochant aux ronces qu'il tachait, aux bêtes qu'il souillait, aux fantômes qu'il faisait fuir de dégoût. Il creusait dans les montagnes des trous d'ombre plus lourde et d'horreur honteuse ; il éteignait le chant des oiseaux et chassait les étoiles du ciel ; il bondissait, rebondissait comme une ordure géante et difforme et régnait seul sur la Nature, hideusement.

Hérodiade s'étonna du repos du tyran. Puis une volonté sans violence lui ouvrit les lèvres.

Doucement, d'une voix qui ne lui semblait pas pouvoir percer le choc des mots et des outrages, elle parla :

— C'est toi, Jean ? demanda-t-elle.

— C'est moi, répondit l'autre, calmé. Et c'est toi, Hérodiade ?

— Oui. Que me veux-tu ?

— N'en as-tu pas entendu pour me faire mourir ?

— Jean, je ne suis pas morte, moi. Et j'ai écouté ! Mais pourquoi ta haine et tes cris ? T'ai-je fait tort ou mal ?

— Tu es la femme du tétrarque, tu es son mauvais conseil et l'âme de sa cruauté, tu es sa débauche et sa perdition, tu es la mort des braves gens et des enfants innocents, tu es la plaie d'Israël et la gangrène de l'univers !

— Non ! dit-elle simplement.

Un silence voilà la nuit. Mais Hérodiade continuait :

— Même si tu m'as connue vagabonde, jouet des routes et des chemins, tu sais que j'ai été douce à tout et à tous, et remerciant Dieu (intérieurement, sans un mot, par respect) de me laisser goûter à la vie et respirer l'air qui est de lui. Tu sais que je suis l'ombre de l'ombre de mon maître et que je ne voudrais que le bien de tous si je pouvais vouloir quelque chose. Mais tu sais qu'un esclave est un esclave, et qu'une femme est une femme.

Hérodiade sentit qu'un grand effort se faisait sous terre, dans le cachot, puis des plaintes montèrent, dans des larmes.

— Hérodiade, je ne te connais pas. Tu es ma sœur de misère. Mais toi, tu veux vivre et moi, il faut que je meure.

— Pourquoi faut-il que tu meures, Jean ?

— Je ne sais pas, mais il le faut : je ne sais plus vivre et je sais que ma mort est nécessaire. Je suis environné de prodiges et, plus que ma source même, je suis une source de prodiges. Je me sens l'instrument de grandes choses que je ne comprends pas.

— Moi non plus, dit Hérodiade. Je sais qu'il faut vivre son destin — et c'est déjà bien difficile.

— Et si ton destin est de mourir ?

— Mon destin ne sera accompli qu'à ma mort.

— Il sera accompli, ô Hérodiade, et le mien ne commencera que de cet instant. Considère-toi, rappelle-toi et écoute ! As-tu jamais pu te faire à l'existence de favorite ? Au lieu d'être la favorite d'un tyran que tu connais un peu parce qu'il est homme, sois la favorite d'un

Dieu que tu ne connais pas, que tu pressens, sans le deviner, et qui ne veut pas se montrer à toi ! ... Sois une puissance plus qu'humaine sans le vouloir et sans en avoir le sentiment, jette le feu d'égalité, de justice et d'amour dans toutes les têtes que tu ondoies et dans tous les cœurs...

— Je ne veux pas ! je ne veux pas ! gémit Hérodiade.

— Alors, dit Jean, pourquoi veux-tu que je le veuille et que je le puisse ? Je suis devenu, moi, pauvre berger, le favori d'un Dieu qui ne respire que douceur, pitié et délice et qui, comme tous les Dieux, ne peut s'établir sur la terre que dans le sang. Il m'a infligé des miracles et des sacrilèges et je suis son instrument véhément et inspiré. Si je l'osais, je me comparerais à Moïse qui ne put qu'entrevoir la Terre Promise sans y entrer : mais je ne suis ni législateur, ni poète, ni prophète, et la Terre Promise c'est ma mort : je ne puis pas voir plus loin. Hérodiade, Hérodiade, si ma tête est lourde à mes épaules, ce n'est pas pour ce qu'il y a dedans, c'est pour ce qu'il y a autour d'elle, au-dessous d'elle, après elle. J'ai peur. Je suis l'avant-garde d'une armée inconnue et innombrable, je suis la sentinelle perdue qui ignore ce qu'il y a plus loin, je suis l'appât de la bête féroce et le premier gage d'une union divine : Et j'aurais voulu, comme tu le voulus, vivre ignoré et tranquille parmi mes brebis et mes chèvres. Et, comme il te faut vivre, il me faut mourir parce que c'est nécessaire et que l'existence, même en cette prison qui est mon bien et mon repos, me pèse odieusement.

— Ne peux-tu pas chasser ces nuées ? dit la femme.

— C'est ma lumière, cria Jean, ma lumière trop crue et trop pure pour mes yeux d'ignorant, lumière qui me mange et qui a besoin de mon crible misérable pour aller jusqu'aux hommes plus infortunés que moi ! Ne parle pas, Hérodiade, de ce ne qui ne luit pas pour toi et exauce ma prière terrestre.

— Je ne peux pas, je ne pourrai jamais, je te le jure !

— Ne jure pas. Nous sommes de pauvres choses. Et je te souris — comme ma tête te sourira lorsque tu la verras, enfin, frais coupée !

Hérodiade ne répondit pas : elle était évanouie...

Lorsqu'elle recouvra parole avec le souffle, elle dit, comme malgré soi, au tétrarque penché anxieusement sur elle :

— Qu'on m'apporte la tête de Jean, le prisonnier !

Hérode demeura hébété, s'inquiéta, puis éclata de rire :

— Tu dois encore rêver, ma chère ! J'ai eu peur, mais tu as, malgré tout, une bonne figure. Dis-moi que tu n'es pas folle !

— Je veux la tête du prisonnier Jean ! répéta la femme.

Elle se dressa, se secoua et éclata en sanglots.

Jamais le tyran n'avait été plus malheureux : il ne lui restait qu'une assurance : les insensés ne peuvent verser de larmes.

— Mon aimée, gémit-il, que sont ces cauchemars ?

Hérodiade ne répondait pas : elle n'était que pleurs.

— Allons ! dit le bon Hérode, ce n'est rien, n'est pas ?

— Ce n'est rien, eut le courage d'émettre la vraie Hérodiade qui s'était ressaisie et était revenue à sa nature excellente.

La journée calme recela pour elle mille supplices. Elle n'attendait que le grondement familial et la neuve plainte qui étaient sa vie nocturne — en l'empêchant de vivre.

La nuit tarda et s'étendit lentement, en grelottant du gris. Mais la voix monta, terrible :

— Hérodiade ! pourquoi es-tu si cruelle ? Je me suis débattu de si longues heures dans des tourbillons d'idéal ! J'ai les siècles futurs contre moi, qui ont besoin de ma mort, de ma tête, Hérodiade, de ma tête !

— Au moins, demanda la malheureuse, te donne-t-on assez à manger ?

— Je jette ma nourriture, Hérodiade, et la mort ne vient pas ! Toi seule, tu es ma mort, ma bienfaitrice et merveilleuse mort, ma mort féconde — et tu te refuses, et tu t'obstines ! Ah ! ...

... Lorsque le bon Hérode put, ce matin-là, après bien des soins, entendre à nouveau la voix de sa compagne, il s'irrita : on lui demandait encore la tête du prisonnier !

— Si tu y tiens ! ... commençait-il. Mais tu n'y tiens pas, dit-il vite en considérant Hérodiade, vacillante. Et moi, moi, je ne puis consentir à cette inutile cruauté. Une tête par an, pour fêter la nouvelle année, c'est bien assez pour ce peuple — et Jean n'a rien fait. Pour un peu, je le relâcherais, mais il me faut compter avec la tranquillité de mon royaume et la libre levée des impôts de Rome. Je veux mon repos !

... C'est ainsi qu'Hérodiade connut les jours d'angoisse et les nuits d'atroce et vide pitié, qu'elle se partagea entre les visions et les supplications, et qu'elle ne fut plus qu'un regard lointain et un écho muet.

Et, de la sentir si peu peser à son bras, à ses lèvres et à son désir, le tyran devenait maussade et balançait à conserver une bouche si vaine, car il vaut mieux tuer une femme à soi qu'un homme qui ne vous est rien. Il se souvenait d'autres étreintes, mais l'ombre humaine qui se dressait entre le présent et le passé était chère à sa conscience et les soupirs qu'il versait lui représentaient un ultime soupir qu'il ne désirait pas...

V [*sic*]

— Danse ! dit Hérodiade à la petite Salomé qu'elle poussa brutalement devant le tétrarque ahuri et épouvanté. Il venait de refuser, une fois de plus, la tête de Jean et retrouvait une enfant nue et une femme hagarde et échevelée, redevenue vagabonde, éhontée et se rappelant qu'on obtient de menues monnaies et autres faveurs en faisant sauter des bêtes, en jonglant, et par d'autres jeux sans dignité et sans décence. Il eut un regard d'horreur pour cette fillette qu'il ne connaissait point et qu'il reconnaissait à peine pour l'avoir vue, alors qu'elle naissait à la terre, atrocement.

Et il ne put la chasser de ses yeux.

— Danse ! répéta Hérodiade, résolue, éperdue, verte de volonté.

Salomé oscilla à gauche et à droite ; comme un pavot trop lourd, et s'élança au hasard, en une rage de fuite sur place. Elle semblait disparaître à jamais et restait là, ayant épuisé en une gambade l'espace et les siècles, rasant le sol si gauchement qu'on lui croyait la tête brisée au cœur à terre, puis redressée, tendue en arrière, tôt tombée, tôt relevée, les bras ramant, les bras implorant, les bras dans les cheveux et élevant ces cheveux dans l'air, telles de jeunes flammes inhabiles et méchantes. Puis, sur la pointe de ses pieds nus, elle s'avança, pareille à un oiseau du ciel, vers le bon Hérode, et articula péniblement :

— Je veux la tête du prisonnier Jean.

Le tyran ne se tint pas de rire : il n'avait pas demandé à l'enfant ce qu'elle voulait. Cependant il ne bougeait pas de son trône, songeur...

— Continue !

fit, mourante, Hérodiade à Salomé découragée et inconsciente.

L'enfant s'éloigna, d'un bond, du tyran, comme si elle était crachée par lui au plus fond de la muraille. Elle avait peur et sa peur griffa la paroi, en arrière, se coula dans l'ombre, erra, musa, trembla pour rejaillir, en fraîche menace. Un sourire hésitant oscilla en volutes trébuchantes ; de petites jambes à frissons ondulèrent, par courbes d'argent rosé ; de pauvres formes se balancèrent ; une angoisse joua avec la lumière et le tétrarque eut au creux de sa robe une misérable petite tête renversée et un corps chétif, les mains tenant les pieds.

Et la petite tête disait, le corps aussi, les mains et les pieds aussi, beaucoup plus que la petite bouche :

— Je veux la tête du prisonnier Jean...

Hérode ne répondit pas, ne bougea pas : il attendait...

Une frénésie enveloppait et pénétrait Salomé : tout dansait autour de l'enfant et tout dansait en elle, en un tourbillon de draperies et d'entrailles, de cœur et de pierreries, d'angoisse lasse et de lumières. Elle allait, plus légère que les chevreaux des montagnes, semblant ramasser les poissons des fleuves et des mers pour les faire jongler avec les étoiles qu'elle cueillait de ses doigts tendus et joints. Bientôt, le tétrarque se vit au milieu du prodige : toute la terre,

l'océan et le firmament dansaient parce qu'une petite fille roulait sans grâce et nue devant un brave homme sans vice et d'une sensualité paresseuse.

Et Salomé le tira au fond même de l'épouvante. Elle ne dansait plus, à bout de forces. Elle se laissait tomber, à droite, à gauche, en avant, en arrière, au hasard de son épuisement et de sa frayeur. Elle courait, trébuchait, le corps à demi brisé, exsangue, une mousse sanglante aux dents, une flamme de sang aux yeux et aux oreilles, multiple et infinie en ses tours et ses défaillances, en mille pièces.

Alors le bon Hérode souffrit les pires spasmes de la mort : ce petit corps qui fuyait, qui renaissait, qui se débattait, ce n'était pas un seul corps et le corps de la seule Salomé, c'était le corps innombré [sic] des enfants qu'il avait fait massacrer jadis, sur un soupçon, et qui venait grimacer autour de lui, en pâleur, en misère et en sang ! Il reconnaissait les garçons et les filles qu'il n'avait jamais aperçus, les appelait, en son cœur, de leurs noms d'amour et de leurs noms morts qu'il ne savait pas et chaque saut de la danseuse amenait par le ventre, par le sourire et la gorge tranchée, une nouvelle victime que le tyran retrouvait bien !

Il voulut, vainement, fermer les yeux, et il aperçut des milliers d'yeux innocents qui le fixaient, plus brillants et plus purs que sur la terre, et qui le fixaient, sans malice, avec une curiosité apitoyée qui le terrifia. Il aperçut mille corps lumineux, habillés d'une âme subtile qui dansaient un pas d'allégresse, et lorsque la bouche blême de Salomé lui demanda la tête de Jean, Hérode vit s'entr'ouvrir mille petites bouches, en des visages sans corps auxquels il poussait des ailes roses...

Il eut encore de l'horreur, mais il se rappela soudain que rien ne lave le sang — que le sang.

Il ne proféra pas une parole, mais, dans l'effort, qu'il fit pour ne plus voir les yeux des petits morts, il eut un acquiescement des paupières.

Hérodiade, entre plusieurs évanouissements, avait appelé le bourreau qui assistait, sans joie, à cette débauche de famille.

— Va, lui dit-elle, couper la tête du prisonnier Jean. Le maître l'a ordonné.

Et le bon bourreau partit pour la prison, heureux d'être quitte d'un tel cauchemar pour une seule tête obscure...

Les trois êtres vécurent une demi-heure affreuse : Salomé, à bout de souffle, était couchée la face contre terre, inerte ; le tétrarque s'éveillait peu à peu, en sueurs, et sentait lentement des vapeurs et des voiles se détacher de sa chair et de son esprit. Quant à Hérodiade, il semblait que l'existence l'eût abandonnée : elle n'était plus qu'une blanche angoisse.

Le bourreau reparut, tenant, aux cheveux, une tête coupée.

Hérodiade regarda cette tête jeune, imberbe, qui saignait.

Elle discerna le sourire de la bouche ouverte et des yeux figés.

Et l'horreur sortit de son cœur.

Mais Salomé, dans l'innocence de son âge, réclamait cette tête pour laquelle elle avait pris peine. Toujours couchée, elle faisait danser sur les tapis cette tête pour laquelle elle avait dansé.

Hérode regardait sans voir. Il vit et voulut s'indigner, mais une force lui interdit toute colère. Très doucement, il s'entendit demander à sa fillette :

— Tu ne tiens pas beaucoup à la tête de ce pauvre homme, n'est-ce pas ? Je te donnerai un beau jouet, à la place. Mais laisse cela.

Sur l'heure, il ordonna de donner aux restes du supplicié une sépulture décente et lointaine.

Puis, tandis qu'Hérodiade se promettait de calmes soirs et des nuits pleines, le bon Hérode fit jurer à Salomé de ne plus danser jamais, pour l'amour de lui.

JULIEN OCHSÉ, « Eaux fortes à la manière de Aubrey Beardsley » dans *L'Invisible concert*, poèmes, Paris, Sansot, 1908, p. 101-103.

Eaux fortes à la manière de Aubrey Beardsley.

Visage nu troué de larges yeux d'oubli,
 Cheveux noirs se crispant autour d'un front pali,
 Elle penche, en mordant des baisers sur ses lèvres,
 Son torse languissant et sa muette fièvre
 Sur le miroir d'airain, qu'un faune au rire clair
 Tend à la volupté livide de sa chair.
 Ses maigres doigts, parés de bagues fatidiques
 Jusqu'à ses ongles d'or de bête hiératique,
 Déchirant en marchant des pétales de fleurs,
 Que son geste, toujours ardent à la douleur,
 Arrache en les griffant d'entre les mains ferventes
 Des vices attachés à sa sveltesse errante.
 Par un vitrage on voit se dessiner le parc,
 Où dans les nuits d'été, se cambrant comme un arc,
 Défiant la blancheur de la lune et des marbres,
 Tordant ses frêles bras autour du tronc des arbres,
 Elle rie son désir de les voir se pencher
 Sur sa bouche brulante où du sang a séché.
 Le désir ! à lui seul ici tout s'apparente :
 Son geste seul y luit, seule sa voix y chante.
 Ne parlez pas d'amour, on ne vous entend pas,
 Ne la suppliez plus, elle ne vous voit pas,
 Car dans le grand miroir, qui seule la reflète,
 Vous restez l'ombre, que nulle ombre ne répète.
 Laisant mourir le temps sur ses cheveux bouclés,
 Elle écoute en la nuit ses péchés affolés
 Et s'avance au-devant de cet autre elle-même,
 Tout son corps frémissant de désir de soi-même,
 Semblable à la statue de quelque dieu païen
 Ivre d'avoir longtemps humé son propre vin.
 Car cette nuit elle est sa propre proxénète
 Et livre sa minceur aux voluptés secrètes
 Des mains souples et nues qui glissent sur sa peau
 Pâle et mouillée, ainsi qu'un grand iris dans l'eau.
 Cependant chaque jour sur son visage blême
 Monte le désespoir de l'étreinte suprême.
 Et quand enfin mourra sa volupté cruelle,
 Que ses fragiles seins dans la nuit éternelle
 Connaitront des baisers qu'ils n'auront pas voulus,
 Le vice impérissable et jamais révolu,
 Prenant entre ses bras sa faiblesse orgueilleuse,
 Dans une boîte à poudre enterrera la gueuse !

JEAN COCTEAU, « Les Salomé », dans *La Lampe d'Aladin*, Paris, Société d'éditions, 1909, p. 59.

I. La Désireuse.

Je danserai pour toi le pas souple et changeant...
 – C'est promis... Je l'aurai, sur un plateau d'argent ? –
 ... Aux cliquetis de mes orteils sertis de bagues.

Sous un tissu de rose à peine coloré,
 Mon ventre aura le doux roulis des souples vagues...
 Sur un plateau d'argent, c'est promis, je l'aurai ? –

Au souffle caresseur des nocturnes haleines,
 Je laisserai, comme des ailes de phalènes,
 S'évanouir au sol mes voiles endormis.

Alors j'ôterai mes gemmes, l'une après l'une...
 – Sur un plateau d'argent, je l'aurai, c'est promis ? –
 Et mon corps sera nu pour un baiser de lune.

II. La Folle.

Jean !.. Réponds moi !.. Jean ! Jean ! Me répondras-tu ? Jean !
 Pourquoi sur ce plateau d'écarlate et d'argent
 Ton admirable tête est-elle ainsi blafarde ?

Pourquoi ta chair, ta chair si mince sur tes os...
 Moi, lorsque je suis trop pâle, je me farde !
 Et tes yeux, bijoux morts dans leurs écrins mi-clos...

Sois moins cruel... Tu vois, je ne suis pas méchante !
 Écoute... C'est un air pour bercer que je chante,
 Avec ma bouche passionnée à tes cheveux...

Sous le voile opalin qu'un rayon de nuit brode,
 J'irai – parle... – pour obtenir ce que tu veux,
 Tendre mon corps lascif devant le vieil Hérode...

III. L'Inconsciente.

Ils t'ont fait mal, dis... Jean... les bourreaux assassins ?
 J'ai la marque de mes doigts rouges sur les seins...
 C'est lorsque je t'ai pris pour te baiser la bouche !

Oh ! la chair de ton cou pantèle... Ils t'ont scié !
 Mais je ne permets plus, à présent, qu'on te touche...
 C'est affreux, n'est-ce pas, le choc froid de l'acier ?

Tes lèvres ont du sang aussi... J'ai dû les mordre...
 Quel fou, dans ce palais, donna le maudit ordre ?
 Abattre un être calme et soumis, quel succès !

Je rêve... Tu n'es plus ! Et ces monstres existent !
 Les lâches t'ont tué tandis que je dansais...

 Jean ! Jean ! Pourquoi, pourquoi sur mois tes grands yeux tristes ?

IV. La Peureuse.

J'ai peur !... Comme il fait nuit ! Je suis seule avec elle...
 Ils m'ont laissé seule avec elle... On ne voit plus...
 Et pas un cri ne me répond, lorsque j'appelle !

Hérode !... Tout à l'heure encore je te plus
 Follement, souviens-toi, pendant ma calme danse !
 Hérode ! Hérode !... Rien ! Comme la nuit est dense...

Comme la nuit est dense... Elle est là, c'est certain,
 Sur le plateau d'argent qui de pourpre se teint...
 Elle est là, sur le côté gauche, douce et blême...

Oh ! que la lune ici ne filtre pas ses rais !
 Car, vierges de calcul, de doute et de problème,
 Ses yeux fixes... ses yeux encor regarderaient...



HENRI DE REGNIER, « Salomé », dans la section « Le Médaillier » de *Le Miroir des Heures*, Paris, Mercure de France, 1910, p. 176.

Salomé

Salomé, vous avez les parfums et les baumes
 Et les jardins royaux dans la pourpre des soirs,
 Les étoffes, les fards, les gemmes, les miroirs,
 Et les citernes d'eau, sonores sous leurs dômes !
 Salomé, vous avez les danses. À vos paumes
 On a peint des signes magiques, verts et noirs ;
 Votre corps qui les guide à d'infâmes espoirs
 Rend aux morts le désir et l'ardeur aux fantômes.
 Alors pourquoi voulûtes-vous, ô Salomé,
 Que, du tronc nu, roulât le chef inanimé ?
 Fut-ce enfin que se tût la voix âpre et farouche ?
 Ou pour voir si, parjure à ses rêves divins,
 Ne tressaillirait pas au feu de votre bouche
 La tête aux yeux fermés qui saignait en vos mains ?



ANDRÉ GODIN, « Modulation sur une Salomé de Gustave Moreau », dans *Poèmes inconditionnés*, Pan. Revue libre., 5^e année, n° 5, mai-juin 1912, p. 666-667.

POÈMES INCONDITIONNÉS

I

MODULATION SUR UNE SALOMÉ DE GUSTAVE MOREAU

À Louis de Gonzague Frick.

Incurablement triste en son impénétrable solitude, le vieil Hérode enchâssé dans son trône, regarde d'un œil creux la danseuse équivoque. Pas un pli de ses paupières ne frémit. Mince, la bouche avec ses zygômes serrés garde étroitement les dents comme un arsenal d'instruments meurtriers dans leur gaine de cuir.

Mais, d'un geste rituel, Salomé la danseuse a ramené son bras sur sa poitrine étroite. Un lotus mort fleurit ses doigts. Elle respire la fleur qui semble issue de quelque jardin de l'au-delà, derrière les murs, et sa narine ornée d'un bouton de corail palpite exquisément grisée.

Or, ses yeux soigneusement cernés de poudre violette s'hallucinent soudain dans une contemplation terrifiante et muette ; car la voici, la tête énorme du prophète, comme un astre irréel émergé du néant ; un astre aux yeux triangulaires, d'où partent des rayons aigus comme des lances, et lumineux à transpercer le roc.

Or, le tétrarque dans son trône, c'est mon âme sacerdotale de science de cruauté froide ; Salomé la danseuse, c'est mon esprit subtil, trop raffiné parfois, qui danse sur les pointes pour égayer mon âme triste ; et voici que, tranchée, ma foi des anciens jours est la tête qui saigne, qui saigne encore, qui saigne, comme un remords impondérable, dans le vide.



LUCIEN MÉTIVET, « La Ligue antisalomique », dans *Fantasio*, septième année, n° 143, 1 juillet 1912, p. 821.

La Ligue antisalomique

VINGT-deux heures viennent de sonner, la nuit est sereine, le boulevard est extérieur. Juchée sur ses talons d'échassier, une petite grue qui arpente le trottoir en faisant les cent faux pas m'accoste et, après m'avoir, selon les rites, qualifié de « joli blond », me rédige une invitation précise se terminant par ce post-scriptum mystérieux : « Et puis, je te ferai Salomé... »

(Je reconnais la péripatéticienne : c'est la même qui, l'an dernier, proposait à tout venant de lui « faire la Joconde ». La remerciant poliment, je souris, salue et passe. Elle se lance à l'abordage d'un monsieur, de mine plutôt sévère.

La phrase magique produit un effet terrible : l'invité fait un bond nijinskesque de côté, lève un parapluie menaçant en hurlant : « F... le camp ! »

– C'est bon, faut pas vous fâcher, murmure doucement l'enfant.

– Vade retro ! ... réplique le monsieur.

– Oh ! voilà qu'il devient grossier ! gémit la petite d'un ton de reproche en reprenant sa route.

- Elle devient intolérable ! me dit le passant en s'épongeant le front.
- Bah ! ça n'a rien de vexant d'être pris pour un tétrarque.
- « Faire Salomé !... » à moi, à moi ! le président de la Ligue antisalimique que je vais fonder, que je fonde, que je viens de fonder. Car, monsieur, il est temps enfin, grand temps de réagir contre la salomémanie qui sévit actuellement ! Salomé ci, Salomé là, en musique, en charabia, en vers, en prose, en pantomime ! Assez, assez !

Et le saloméphobe conférencier en ces termes :

- Nous avons déjà, et nous nous en contentons, la Salomé de M. Massenet, une gentille fille d'Hérodiade, amie des prophètes, bien tranquille et portant sagement la robe blanche du soprano, quand Oscar Wilde vint de l'enfer avec sa Salomé sauvage. Et ce fut l'invasion d'une horde de figurants psalmodiant d'étranges discours : « La lune est un pélican rose – la lune a des pattes d'argent – ooooh ! qu'a donc la lune ce sôar ! – La princesse est belle, ce sôar !... » Et on mit tout ça en musique, un compositeur, deux, trois, dix ! Et alors, monsieur, écossaises, batignollaises, tchèques, berlinoises, varsoviennes, australiennes, se succédèrent des Salomés modulant avec tous les accents aigus, graves ou circassiens : « Je veux baiser ta bouche, Iokanaan ! – païser ta pouche ! baëser tha bouche ! »

Et on chorégraphia ! Oh ! le pas des sept voiles dansé par des chanteuses ! la mélodie des sept bémois chantée par des danseuses ! Puis ce fut la charge des bataillons de revuistes, ça recommença, en rigolo ! « J'veux pas qu'on m'embrasse sur la bouche... » pendant des semaines et des mois. Et ces jours-ci ça reprend, en russe ! dans des décors babylonoguinoloninivites peints dans un Epinal teuton.

Ah ! l'Assyrie, la Syrie ! la scierie ! la...

Je l'arrête à temps, mais il repart avec une nouvelle ardeur :

- Et là-dessus, au tour de la peinture ! La Salomé de Regnault vendue un demi-million ! Ci : un milliard de cartes postales et deux mille quarts de pages de messieurs les Humoristes. Ça n'est pas fini, le patriotisme entre en scène. « La garderons-nous en France ! – Restera – restera pas !... Oh ! qu'elle s'en aille, Salomé ! qu'on n'entende plus parler jamais, jamais de cette misérable et de son bassin ! bassin ! bassin !... »

- Mais, dis-je pour le calmer, qu'est-ce que tout ça peut vous faire ? Pourquoi, digne monsieur, cette terrible rancune ?

– J'ai mes raisons, de bonnes raisons, rugit l'inconnu. Enfin, je suis président de la Ligue antisalimique. Adhérez, je vous en prie, adhérez !

– Après tout, nous n'en sommes pas à une ligue près, ça dépend du montant de la cotisation !

– Pas de cotisation ! réplique-t-il indigné, c'est une femme pour laquelle on a déjà dépensé beaucoup trop, moi surtout.

– Auriez-vous assisté aux représentations du Châtelet ? les places étaient en effet un peu chères.

– Elle me coûte plus que ça.

– Ah ! seriez-vous l'acheteur de la Salomé de Reagnault ? quatre centquatre-vingt mille francs, plus les frais qui sont de quarante-huit mille livres, sans compter un commissionnaire pour emporter le tableau, ci : trente-cinq sols.

– Ça, mon bon monsieur, ce ne sont que les yeux de la tête, tandis que moi...

Et, après avoir porté la main au col comme quelqu'un qui va étouffer, le président de la Ligue antisalimique me glisse sa carte dans les doigts et disparaît...

Le bristol porte, sous une auréole de baron, ce simple nom : Jean-Baptiste.

STÉPHANE MALLARMÉ, « Le Cantique de Saint-Jean » (posthume), dans *Poésies*. Édition complète contenant plusieurs poèmes inédits et un portrait, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1913, p. 68-70.



JOACHIM GASQUET, « Le Sain Tango » dans *Le Feu*, 10e année, N°10, février 1914, p. 150.

Le Sain Tango

*Il unit dans son pur mouvement
l'âme antique à la beauté moderne.*

Je n'aimais pas le tango. Les évêques me le feraient vénérer. Les chastes raisons qu'apportent leurs innocents mandements pour frapper d'ostracisme la chorographie à la mode forcent à réfléchir tout païen impénitent, en lui découvrant le charme, le ferment de vie que, comme tous les jeux, cachait la danse nouvelle.

Ces pudiques Messieurs, il est vrai, ne fréquentent pas plus l'Olympia, où rutilent en jupes fendues les tanguistes tanagréennes, que les bals moins décents peut-être, où tournoie la mélancolie de leurs plus dorées ouailles à la clarté des lustres baudelairiens, mais un secret instinct toujours, ou plutôt depuis les Ordonnances, guida le jésuite vers tout ce qui s'éveille, s'ordonne et prend puissance de création ou figure de vie. Et puis des prêtres, ne s'y peuvent tromper, la danse est une religion...

Le tango, à sa façon, est une prière. Moins monotone, mais plus difficile à « réciter » que quelques dizaines machinales de chapelet. Pour le bien danser, d'abord, il faut être beau et, si j'ose dire, rendre tout son corps intelligent, assoupli dans le rythme d'une spirituelle cadence, le conjuguer au mouvement passionnel du monde un moment incarné.

Regardez-les, les deux danseurs s'attirent et se repoussent à la fois dans le jeu discipliné, tantôt ardent, tantôt ironique de ses aveux. Ils calquent leurs gestes sur le savant poème de deux sentiments qui se balancent, de deux races peut-être qui se cherchent en se fuyant et ne succombent que pour mieux s'êtreindre, s'il est vrai que le tango nous vient de l'Amérique aux sangs mêlés.

Nos prélats n'ont pas vogué si loin. J'ai eu l'honneur d'approcher un de ceux qui ont le plus modestement levé les verges de leur rhétorique devant la grâce de nos ballerines. C'est un humaniste parfait, friand comme pas un d'un vers alanguï de Virgile ou d'un torse mutilé du Vatican, mais lorsque, pour regagner sa cure, le dimanche, il devait côtoyer le bal, le digne homme fermait son cerveau et ses yeux, marmottait un Ave ; il ne trouvait pas sous les cheveux dansants de nos nymphes paysannes le même rythme virgilien que dans l'épaule fuyante de nos collines entre le cadre des bleus cyprès. Il était d'église, chérissait les lignes mortes, et malgré lui tournait le dos à la vivante beauté de son village et de son temps.

Pourquoi ne pas l'avouer pourtant ? Mieux que Mlles Lavallière et Spinelly s'enlaçant sur la corde un peu lâche des métaphores de M. Richepin, l'âme secrète du tango m'a été révélée par les fortes paroles du dernier des primats des Gaules. Son mandement m'a ouvert les yeux. En méditant la damnable saveur, j'ai, entre deux cocktails, vu derrière nos Parisiennes se profiler la frise des petites païennes qui, un pied levé sous la robe entr'ouverte, tangent leur éternelle ronde autour des vases de Syracuse ou d'Éleusis.

Il fait froid, la Seine charrie des glaçons, les autobus entraînent un brouillard givré d'électricité à travers les boulevards hivernaux. Mais, partout, la joie est visible. Dans chaque rue, un temple chaud se dédie au plaisir La Beauté, la Danse triomphe. Et non plus cette sarabande effrénée, grimaçante, hystérique, que hoquetaient les lépreux macabres autour des

gibets et des cimetières, le long des charniers et des mares. Mais ce caressant symbole de deux corps qui s'avouent, dans le même rite, la même pensée et les mêmes désirs.

Le moyen âge, de la danse fit une folie sombre, comme l'antiquité païenne en avait fait une cérémonie allégorique où communiait dans le même élan l'âme unanime de la cité. Lorsque les plus beaux vers d'Eschyle cadençaient la volonté d'Athènes en une telle ivresse que tous les spectateurs étaient prêts à bondir, le chœur, autour des trépieds sacrés, sous l'autel de Bakkos, dansait. Dans cette danse, l'enthousiasme de tous s'incarnait, palpable. Les talons sur le marbre des gradins battaient l'énergique mesure. Le sang de tout le peuple s'ordonnait dans les mêmes gestes, donc dans la même Idée.

Pour célébrer Salamine le plus dignement, le plus religieusement possible, que trouva Athènes ? Elle fit danser Sophocle. Il avait seize ans, il se détachait au milieu des siens comme une statue animée et parfaite. Ce fut peut-être le plus émouvant de ses drames, cette ode nue qu'il lança à la face du jour victorieux. Alors « l'action la plus religieuse était d'exposer des formes pures », dit Flaubert. La danse est la vie des formes pures en mouvement. Pour bien danser, il faut se bien porter. Pour se bien porter, il faut bien penser et bien vivre...

Au moyen âge, le peuple se cache pour danser, ou bien, après les pestes et les longues famines, s'il se met à sauter au plein jour, c'est frénétiquement, comme on court aux luxures, aux péchés, à la mort. La danse et la nudité sont sacrilèges. La maladie, comme le proclamera Pascal, est l'état naturel du chrétien.

Sans vouloir l'accuser de jansénisme, je crois pourtant que Mgr Amette est plus proche de Pascal que de Flaubert. Je ne parle pas du style. Il a, pour lui qui veut ouvrir le ciel à ses pieux, à ses volontaires malades, il a raison contre la joie vivante, l'enseignement passionné, le rythme païen du sain tango.

Tout ce qui glorifie le corps, adore la santé, multiplie l'humanité de l'homme, le rapproche de lui-même, lui donne le sens de la terre, est naturellement ennemi d'une morale qui professe la chasteté stérile comme sa plus haute vertu et peut dresser sur ses autels l'effigie d'un bon saint de Gonzague qui « rougissait nous apprennent ses hagiographes, lorsqu'il se trouvait seul avec sa mère dans un appartement aux portes fermées ». Néron ne poussa jamais la perversité jusque là, lui qui, en leur enseignant à mourir avec décence, découvrit aux premiers chrétiens l'esthétique de la pudeur.

Courte esthétique d'ailleurs, qui ne mène qu'aux roides et dogmatiques formes romanes, où l'âme amaigrie ne trouve, pour se traduire, qu'une chair exsangue, des membres atrophiés et la brutalité ardente de pauvres faces ossifiées par la privation des vrais biens. Les statues, les formes, les couleurs ne danseront qu'à la Renaissance. Le premier sourire humain, dans ce mysticisme figé, c'est une danseuse qui l'apporte. Il erre, dans les fresques primitives, avec la petite Salomé.

Cette Salomé, c'est déjà, en face de l'ascétique mangeur de sauterelles, le tango aux voiles diaprés, la bourdonnante vie en face du Rêve creux et de l'Extase morbide. Mal pour mal, nous préférons celui qui réjouit les reins de l'homme à celui qui lui ankylose les méninges... Mais sur le plat d'argent, nous ne demandons plus que des huîtres, à Montmartre, au mont des martyrs, lorsqu'Hérodiade a dansé malgré les mandements.

Textes composés en langue allemande

GOTTFRIED VON BÖHM, *Herodias. Schauspiel in fünf Akten*, Munich, Schreiber, 1883.

[Deux extraits]

[p. 27-30]

Dritter Akt

Vorsaal zu den Appartements der Königin. Zwei Seiten und eine Mittelthüre. Neben der Mittelthüre eine Hauskapelle mit offenstehender Flügelthüre. Auf dem Altare sieht man ein Madonnenbild mit ewigem Licht, davor einen Betschemel.

I. SCENE.

HERZOG VON CHEVREUSE. PRÄSIDENT HÉNAULT.

CHEVREUSE. (alter gebrechlicher Herr, etwas taub). Fahren Sie fort, Herr Präsident, ich bin ganz Ohr. Der König ist also verletzt, sagen Sie, durch das Benehmen der Marquise? Weiß man denn, was sie bei ihrer ersten Zusammenkunft sprachen?... Hat Jemand gehorcht?

HÉNAULT. Man weiß nichts Gewisses. Aber der König kam sehr verstimmt aus dem Boudoir der Marquise und sagte kurz darauf gähmend zu dem Herzog von Richelieu: „Sie haben Recht; Frau von Pompadour fängt an, recht langweilig zu werden.“

CHEVREUSE. Das ist ihr Todesurtheil!... Wem verdanken Sie diese freudige Nachricht?

HÉNAULT. d'Argenson. Er hat während der Krankheit des Königs Fühlung mit unserer Partei gesucht.

CHEVREUSE. (aufbrechend). Ich will sogleich die Königin unterrichten!

HÉNAULT. (ihm zurückhaltend). Wo denken Sie hin! Die Königin darf kein Wort von All' dem erfahren.

CHEVREUSE. Weißhalb?

HÉNAULT. Weil Frau von Pompadour keine bessere Allianz mehr hat am Hofe, als Ihre Majestät die Königin.

CHEVREUSE. Sie überrakchen mich! Seit wann?

HÉNAULT. Seit lange, lieber Herzog. Die Königin weiß, daß Frau von Pompadour ihr und daß der Sturz der Marquise für sie nur das Aufgehen eines neuen Sternes bedeuten würde.

CHEVREUSE. Das hat viel Wahres.

HÉNAULT. Frau von Pompadour hat um eine Abschiedsaudienz bei Ihrer Majestät nachgesucht. Wir müssen um jeden Preis verhindern, daß die Königin sie sieht.

CHEVREUSE. Wie das?

HÉNAULT. Indem man die Marquise bewegt, wirklich gehen zu wollen.

CHEVREUSE. Wer soll dieß Meisterstück vollbringen?

II. SCENE.

DIE LORIGEN. ABBÉ ROCHECOUR.

HÉNAULT. (aus Rochecour deutend). Hier, dieser Priester! (Zu Rochecour.) Sind Sie bereit, Abbé?

ROCHECOUR. Erlassen Sie es mir, Herr Präsident! Ich kühle mich nicht fähig!

HÉNAULT. Nicht fähig!... Der König war noch nie so erschüttert, als nach der Beichte, die Sie ihm abnahmen. Sie hätten fast ein Wunder gewirkt. Dar ganze Hof schwamm in Thränen, als Sie gestern predigten... Wessen wären Sie nicht fähig?

ROCHECOUR. Des Höchsten Wille hat mich in diese mir ungewohnte Sphäre versetzt; aber ich fühle mich nicht heimisch in dieser Welt der Intriguen und ihre Künste sind mir fremd.

HÉNAULT. Die Kraft des einfachen Wortes, das aus der Tiefe des Herzens kommt, ist wirksamer, als alle Künste der Welt.

ROCHECOUR. Ich bin zu Ende mit meiner Kraft. Mitten in dem Glanz, der mich umgibt, zehrt die Sehnsucht an mir nach meiner stillen Dorfkirche, nach den einfachen Berhältnissen, die ich verlassen habe.

HÉNAULT. Vollbringen Sie noch dieß eine Werk und Sie sollen in Frieden ziehen. Wir haben alle unsere Hoffnungen in Sie gesetzt. Die letzten Tage haben Frau von Pompadour weich gestimmt. Sie werden Sie gewiß geistlichen Zuspruchs zugänglich finden. Rühren Sie an dieß verstockte Herz, zeigen Sie ihr den Fluch ihrer Vergangenheit und die mögliche Verzeihung des Himmels... Befreien Sie den Dauphin, befreien Sie Frankreich von ihr!... (zu Chevreuse) Vereinigen Sie Ihre Bitten mit den meinen, Herzog ven Chevreuse!

CHEVREUSE. Um der guten Sache willen, Herr Abbé!...

ROCHECOUR. Um der guten Sache willen, denn!

III. SCENE.

DIE VORIGEN. D'ARGENSON (aus der Mittelthüte)

CHEVREUSE. d'Argenson!

HÉNAULT. Wie kommen Sie hieher?

CHEVREUSE. Am hellen Tage!

D'ARGENSON. Ich werde verfolgt! (Er setzt sich)

HÉNAULT. Sie scherzen!

D'ARGENSON. Mit Nichten!... Ich, Graf d'Argenson, Minister seiner Majestät, werde verfolgt von irgend einem obskuren jungen Mann. Seit gestern ist mein Haus wie belagert. Fahre ich aus, höre ich eine Miethkutsche hinter mir herrasseln; steige ich zu Pferde, trabt es athemlos hinter mir d'rein. Trete ich in ein Haus, bin ich sicher, beim Verlassen desselben an derselben Stelle meinen jungen Mann zu treffen.

CHEVREUSE. Wer mag das sein?

D'ARGENSON. Ein Wesen, das nicht schläft, noch ruht; das lauert und späht.

CHEVREUSE. Sie zu ermorden!

D'ARGENSON. Anfangs belustigte mich die Sache. Ich wich der Begegnung mit meinem Verfolger aus. Nun aber habe ich es satt und als ich ihn vorher am Eingang stehen sah, gab ich ihm einen Wink, mir zu folgen.

HÉNAULT. Hierher!

CHEVREUSE. In das Vorzimmer der Königin!

D'ARGENSON. Gerade hierher. Er wird mich voraussichtlich aus irgend einem Grunde vor die Klinge fordern; ich werde mich einer Ordonnanz erinnern, welche dergleichen im Schloß zu Versailles strengstens verpönt, und ihn arretiren lassen.

HÉNAULT. Im Angesicht des ganzen Hofes?

D'ARGENSON. Ist denn der Hof versammelt?

HÉNAULT. In der großen Gallerie nebenan.

CHEVREUSE. Seine Majestät der König werden sich sogleich zur Messe begeben.

D'ARGENSON. Das ist mißlich! (Er steht auf) So muß ich denn, um Aussehen zu vermeiden, mein Netz um einige Maschen erweitern.

(Er geht nach rechts)

HÉNAULT. (ihm entgegentreten) Verzeihen Sie, wir erwarten Frau von Pompadour von dieser Seite. Es könnte uns compromittiren, wenn Sie hier mit ihr zusammenträfen.

CHEVREUSE. (nach links beutend) Hier weilt die Königin mit ihren Damen.

HÉNAULT. So müssen Sie sich wohl entschließen, den Weg zurück zu gehen, den Sie gekommen sind.

D'ARGENSON. Sie vergessen, daß mir von da mein Widersacher auf der Ferse folgt.

HÉNAULT. Ich bedauere...

D'ARGENSON. (nähert sich der Kapelle) Und hier?

HÉNAULT. Hier sind Sie sicher. In einer Kapelle wird Sie Niemand suchen.

D'ARGENSON. (blickt in die Kapelle). Die Thüren sind massiv, wie die eines Kerkers. (Die Mittelthüre öffnet sich; er wendet sich um.) Zu spät!

IV. SCENE.

DIE VORIGEN. MOKRANOWSKY.

D'ARGENSON. (auf Mokranowsky zutretend). Sie suchen mich, mein Herr?

MOKRANOWSKY. Sie selbst, Graf d'Argenson!

D'ARGENSON. Und darf ich fragen, welcher Umstand wir diese Ehre verschafft? Kann Ihnen meine Fürsprache beim König nützlich sein? An welche meiner Eigenschaften gedenken Sie sich zu wenden?

MOKRANOWSKY. An den Kavalier.

D'ARGENSON. Also in einer Ehrensache. Darf ich Grund erfahren?

MOKRANOWSKY. Bei uns in Polen ist es Sitte, die Gründe solcher Händel hinter Vorwänden zu verbergen.

D'ARGENSON. Auch bei uns in Frankreich — vorausgesetzt, daß sich's um Damen handelt!

MOKRANOWSKY. Und so gestatten Sie mir denn, Herr Graf, Ihnen zu sagen, daß ich Ihre Verse schlecht und holperig finde, ja noch mehr —

D'ARGENSON. O, das genügt vollkommen. Nichts kann mir angenehmer sein, mein junger Freund, als den Versuch zu machen — im kühlen Schatten eines Wäldchens — ihre Seele für Poesie empfänglicher zu stimmen... Doch ist es Sitte bei uns in Frankreich, dergleichen Dinge nicht an die große Glocke zu hängen. Ihre Majestät die Königin wird sogleich Ihre Gemächer verlassen. Ihr Erscheinen hier könnte zu indiscreten Fragen Anlaß bieten. Sie sind nicht vorgestellt bei Hofe, soviel ich mich erinnere... Man könnte soweit gehen, nicht nur zu fragen, wie Sie heißen und wer Sie sind, sondern was Sie bis hieher, bis in die Gemächer der Königin geführt hat? Um dem auszuweichen, darf ich Sie wohl ersuchen, auf eine kleine Seelenheil dessen von uns beiden zu beten, dem das Glück der Waffen nicht günstig sein wird.

MOKRANOWSKY. Da Sie es wünschen! (Er tritt in die Kapelle)

D'ARGENSON. (versperrt die Thüre hinter ihm). So feurige Verehrer hat nur Frau von Pompadour.

ROCHECOUR. Wie, Sie meinen?

D'ARGENSON. Ich weiß es! Er ist der Träger von Papieren, die unseren Plan durchkreuzen könnten (Zu Rochecour, indem er ihm den Schlüssel gibt). Sie haften mir für den Gefangenen, Abbé!

ROCHECOUR. (zögernd). Nun auch noch Kerkermeister!

CHEVREUSE. Um der guten Sache willen!...

D'ARGENSON. Auf Wiedersehen, meine Herren! (Ab durch die Mittelthüre.)

V. SCENE.

DIE VORIGEN ohne D'ARGENSON.

HÉNAULT. Und wenn die Königin jetzt in der Kapelle Ihre Andacht halten wollte?

CHEVREUSE. Das will ich zu verhindern suchen! (Ab nach links).

[...]

[p. 56-61]

Fünfter Akt

[...]

XIII. SCENE.

POMPADOUR.

POMPADOUR. Der Sieg ist mein!... Ein trauriger Sieg! Aber doch ein Sieg!

XIV. SCENE.

DIE VORIGE. MACHAULT.

MACHAULT. Die Befehle Seiner Majestät sind vollzogen.

POMPADOUR. Geben Sie Contre-Ordre; Mokranowsky hat sich inzwischen eingefunden (Setzt sich)

MACHAULT. Sie hatten ihm wohl die Flucht ermöglicht?

POMPADOUR. Einem Freuler, der Pasquille gegen mich vertheilt?... Das ist kaum wahrscheinlich!

MACHAULT. (beißt sich auf die Lippen; nach einer Pause forschend, mit geheuchelter Theilnahme). Man sagt, Sie fühlten sich unwohl, Marquise.

POMPADOUR. Ich fühlte mich seit lange nicht so wohl, wie diesen Abend! So frei von allen Beengungen!

MACHAULT. Wann reisen Sie?

POMPADOUR. Ah, Sie werden bereits ungeduldig! Während ich für Sie arbeite! — Undankbarer! Ich habe eine Mission für Sie!

MACHAULT. (gierig). Was es auch sei, ich bin bereit.

POMPADOUR. Sie sollen d'Argenson auf seinen Sturz vorbereiten.

MACHAULT. Ist es möglich!... (Er setzt sich)

POMPADOUR. Er wollte Ihnen niemals wohl.

MACHAULT. Er hat mich in Vielem gehemmt.

POMPADOUR. Und während Sie arbeiteten, combinirten, schufen, ärtete er die Früchte und konnte sich mühelos im hellsten Licht der königlichen Gnade.

MACHAULT. Das soll von nun an anders werden. Ich will sein Ministerium mit dem meinigen verbinden. Ich will eine Central-Leitung der Geschäfte in meiner Person bilden. Nur seiner selbst kann man ganz sicher sein.

POMPADOUR. Sehr wahr! Aber eilen Sie, d'Argenson aufzusuchen!

(Sie steht auf).

MACHAULT. Sie fliege. (Ab.)

XV. SCENE.

POMPADOUR. D'ARGENSON (mit einem Schreiben).

POMPADOUR. (Ihm entgegengehend). Was bringen Sie, Graf?

D'ARGENSON. Die Depesche an unseren Gesandten in Warschau.

POMPADOUR. (das Schreiben entgegen nehmend). Mokranowsky wird uns als Kourier dienen.

D'ARGENSON. Wie?... Er ist also doch nicht so ganz entflohen? ... (Ihr mit dem Finger drohend.) Marquise, das ist wieder eine Ihrer unübertrefflichen Combinationen! (Indem er sich in einen Stuhl wirft, mit einem Seufzer). Ich werde Sie schwer vermissen!

POMPADOUR. Ihr Hohn ist grausam. (Sie setzt sich.)

D'ARGENSON. Ich rede im Ernste. Wo werde ich wieder einen Gegner finden, wie Sie? Einen Gegner, mit dem es eine Lust war, zu kämpfen.

POMPADOUR. Fanden Sie das wirklich?

D'ARGENSON. Auf mein Wort! Es war ein Krieg, ein spannendes Hazardspiel zwischen uns. Wir setzten Jedes seine ganze Gristenz ein. Die Chancen waren ungefähr die gleichen. Ich hätte ebensogut verlieren können, wie Sie. Sie tragen mir doch nichts nach?

POMPADOUR. Im Gegentheil; ich möchte Ihnen zum Abschied eine kleine Freude machen. (Sie zieht das Handbillet des Königs aus dem Busen und überreicht es d'Argenson) Da lesen Sie!

D'ARGENSON. (lebhaft). Ein Handbillen Seiner Majestät! (Wirft einen Blic hinein). Die Entlassung Machault's! (Er springt auf). Und das nennen Sie eine „Heine Freude“ für mich!

POMPADOUR. Ich hätte wohl sagen sollen: „eine große?“

D'ARGENSON. O, man verläumdert mich! Man bringt mir auf, ich sei schadenfroh. In Wahrheit ist es nur eine gewisse Freiheit des Geistes in Beurtheilung des Menschlichen; ein entwickelter

Sinn für die komischen Gegensätze des Lebens. Denken Sie sich Machault. Schon sah er sich als zweiter Richelieu an der Spitze Frankreichs und nun!...

(Er sacht zu wiederholten Malen laut auf.)

POMPADOUR. (sich erhebend). Sie bringen es ihm doch recht schonungsvoll bei?

D'ARGENSON. (ironisch). Ganz Ihren Intentionen gemäß; Sie können sich darauf verlassen.

POMPADOUR. Ich werde inzwischen Ihre Depesche besorgen.

(Pompadour ab.)

XVI. SCENE.

D'ARGENSON

D'ARGENSON. (nach kurzem Hinbrüten, mit diabolischem Ausleuchten des Gesichtes). Ja, wie bringe ich es ihm nun am besten bei, dem lieben Kollegen?... Soll ich ihn wecken lassen in der Nacht, wenn er im ersten Schlummer liegt und von Herzogskronen träumt?... Soll ich ihm das Dokument überreichen vor versammeltem Hof, wenn alle Blicke auf ihn gerichtet sind?... Soll ich ein Fest veranstalten, und wenn der Wein die Lebensgeister erheitert hat, ihm zuraunen, daß es sein Abschiedsfest ist?... Wie trifft's ihn am tiefsten? Nicht die Gewißheit, die Ungewißheit quält... Ich will den Glauben an seine Seele seuken, ich will ihn zappeln lassen!... (Machault erblickend.) Da läuft er mir ja schon in's Messer!...

XVII. SCENE.

DER VORIGE. MACHAULT.

MACHAULT. Zu meinem Leidwesen, Graf d'Argenson, muß ich Ihnen eine für mich schmerzliche Mittheilung machen.

D'ARGENSON. (für sich). Er weiß schon Alles! Wie Schade!

MACHAULT. Seine Majestät der König haben Sie Ihrer Stellung als Minister zu entheben geruht und befahlen Ihnen, sich binnen 24 Stunden auf Ihr Gut *des Ormes* zu begeben.

D'ARGENSON. (erschreckt, verwirrt.) Mich zu entlassen geruht!... Sie irren, Sie sind entlassen!

MACHAULT. Nein, Sie!

D'ARGENSON. (bringend). Besinnen Sie sich doch! Sie! Aber hier haben Sie es ja schwarz auf weiß! (Er übergibt ihm mit wer Erregung zitternden Händen das königliche Handbillet.)

MACHAULT. (Liest das Billet: es entfällt seinen Händen; er läßt sich in einen Stuhl sinken). Entlassen, auch ich!... Ohne ein Wort der Anerkennung!... O, d'Argenson, warum haßt man mich so sehr, warum verfolgt man sich mit thörichtem Neid uns blinder Mißgunst?... Der Augenblick kommt ja doch, der Alle gleich elend macht, in dem man die Hand ausstreckt nach dem einstigen Rivalen, der dann nichts mehr ist, als ein Schicksalsgenosse. (Er ergreift d'Argenson's Hand.)

D'ARGENSON. (ihm seine Hand schnell entziehend). Lassen Sie mich! Ich will keine Gemeinschaft mit Ihnen haben. Wir waren niemals solidarisch und ich sage mich auch jetzt von Ihnen los!

XVIII. SCENE.

DER VORIGE. FRAU VON POMPADOUR.

D'ARGENSON. Ah, Frau Marquise!... Gott sei Dank, daß Sie kommen! Der gute Herr von Machault scheint über seinen Sturz seinen sonst so klaren Verstand verloren zu haben. Er behauptete soeben, daß auch ich...

POMPADOUR. Daß auch Sie entlassen sind? Er sprach die Wahrheit.

D'ARGENSON. Mein Gott!

POMPADOUR. Aber so lachen Sie doch, Graf d'Argenson! Entlassen und verbannt. Aus dem glänzenden Versailles auf ein entlegenes Schloß, aus der geistreichsten Gesellschaft Europa's unter biederbes Landvolk. Ist das nicht ein höchst komischer Gegensatz? Aber, so lachen Sie doch!

MACHAULT. (zu Fr. v. Pompadour). Wie konnte der König so schnell in meine Entlassung willigen?

POMPADOUR. (sehr pointirt). Einen Entschluß, mein lieber Machault, fassen unschlüssige Naturen oft schnell: sich barer zu entledigen, die sie, ihrem innersten Wesen zuwider, beständig vorwärts drängen und bestürmen, definitive Entscheidungen zu treffen. Und haben dergleichen lästige Rathgeber sie gar einmal zu einer Handlung gebracht, so fürchten sie sich vor ihnen von Stund an, wie vor einer Gefahr, der es gilt, sich nicht zum zweiten Male auszusetzen.

MACHAULT. Sie riethen wir doch selbst, den König zu bestürmen.

POMPADOUR. Sie riethen mir auch nach dem Attentate, Versailles zu verlassen. Nicht jeder Rath ist wohlgemeint.

MACHAULT. Sie haben mich also getäuscht?

POMPADOUR. Treue um Treue und Berrath...

MACHAULT. Um Berrath! (Sich im Abgehen umwendend). Auf Wiedersehen bei Besenval, Kollega d'Argenson! (Ab.)

XVIII. [*sic*] SCENE.

DER VORIGE ohne D'ARGENSON.

POMPADOUR. Auf wen warten Sie noch?

D'ARGENSON. Auf Seine Majestät den König!

POMPADOUR. Sie glauben mir also nicht?

D'ARGENSON. Nein!

POMPADOUR. Da kommt der König! Fragen Sie ihn selbst!

XX. SCENE.

DIE VORIGEN. LUDWIG XV. BESEIVAL. DER HOF (in venezianischen Maskenkostümen).
PAGEN (mit Lichtern).

(Die Bühne wird hell erleuchtet.)

D'ARGENSON. (auf den König zutretend). Sire!

LUDWIG (zu d'Argenson). Ich bedauere, mich von Ihnen trennen zu müssen, Graf d'Argenson. (Mit seiner Selbstironie). Sie hatten nicht genug Protection bei mir.

(Der König wendet sich von ihm ab und beginnt ein leises Gespräch mit einem Herrn des Holes)

POMPADOUR. (flüsternd zu d'Argenson). Warum so blaß, warum so sprachlos auf einmal, Graf? Sie waren sonst immer so witzig, so überlegen! Sie wußten Alles, Sie beherrschten Alles Sie verhöhnten Alles. (Mit tieferer Stimme.) Nur Eines haben Sie nie gekannt; das können Sie jetzt an sich selbst lernen...

D'ARGENSON. (vernichtet). Das Mitleid?

BESEIVAL (an d'Argenson herantretend leise). Ich folge Ihnen, sobald es der Dienst erlaubt.

D'ARGENSON. (abwehrende Bewegung). (Ab.)

XXI. SCENE.

DIE VORIGEN. Ohne D'ARGENSON. CHEVREUSE.

LUDWIG (zu Chevreuse). Was bringen Sie, Herr Herzog?

CHEVREUSE. Eine Botschaft Ihrer Majestät der Königin an die Frau Marquise von Pompadour. (Er übergibt der Marquise ein Schreiben.)

POMPADOUR. (erbricht das Schreiben, licet es und reicht es dem König).

LUDWIG (nachdem er das Schreiben gelesen hat, zu dem Hosen). Ihre Majestät die Königin haben die Entlassung der Frau von Pompadour nicht anzunehmen geruht.

(Große Bewegung)

POMPADOUR. Ich reise doch.

LUDWIG. Wohin?

POMPADOUR. Auf mein Schloß Bellevue.

LUDWIG. Und wem werden Sie dort Ihre Geschichten erzählen?

POMPADOUR. (beziehungsvoll). Meinen Gästen, Sire!

XXII. SCENE.

DIE VORIGEN. COLLIN.

COLLIN. (meldet der Marquise). Das Souper ist servirt!

POMPADOUR. (den König mit einer Verbeugung einladend). Majestät!

LUDWIG (leise zu Besenval). Wir gehen morgen nach Bellevue, Besenval. Treffen Sie die Vorbereitungen. (Zu Frau von Pompadour, indem er ihr den Arm anbietet, galant). Marquise!

(Der König und Frau von Pompadour schicken sich an zu geben. Während der Hof sich tief verneigt).

Fällt der Vorhang

∞

PAUL HEYSE, *Merlin*. Roman in sieben Büchern, Berlin, Hertz, 1892.

Merlin, tome III

[Trois extraits]

[p. 227]

Siebentes Buch

Zweites Kapitel

Aehnliche Gedanken und Stimmungen, mit geringen Variationen um wenige Themate kreisend, sprachen sich auch in dichterischer Form bei ihm aus, meist regellos und wie zerrissene Klänge einer sehr empfindlichen Aeolscharfe, die jeder leise Windhauch zum Klingen bringt. Was eine klarere Form gewann, haben wir auf den folgenden Blättern zusammengestellt.

[p. 240-243]

Auch von dem Täufer-Drama traten ihm einzelne Szenen auf seinen Spaziergängen so nahe, daß er, heimgekehrt, sie niederschreiben mußte. Das Ganze jedoch scheint ihm damals nur in schwanken Umrissen vor der Phantasie gestanden und nicht wie sonst zu sester dramatischer Gliederung gedrängt zu haben. Die Scene zwischen Herodias und Johannes, die wie hier mittheilen, zeigt zum Ueberfluß, daß auch dieser Stoff im nur Anlaß bot, über sein eigenes Schicksal nachzugrübeln und, indem er sich das Bild des Mannes vorhielt, der der Versuchung widerstanden, die eigene Gewissenswunde wieder aufzureißen.

HERODIAS (*zu den Dienern*)

Laßt mich allein mit diesem heil'gen Manne

(Diener ab.)

Du bist doch heilig?

JOHANNES
Heilig ist nur Einer:
Der em'ge Gott

HERODIAS
Nur er ?

JOHANNES
Und seine Schöpfung,
So lang sie nur nach seinem Willen lebt,
Ein Theil von ihm: die Steine, Pflanzen, Thiere.

HERODIAS
Wie? Auch die Thiere? Un so könnten sie
Nichts Böses thun? Doch hast du nicht zur Sünde
Gerechnet mir und meinem Ehgemahl,
Daß wir desselben Vaters Kinder find,
Ob von zwei Müttern auch geboren?
Wenn Thiere so sich paaren, heißt dir's gut?

JOHANNES
Ein anderes Gesetz gab Gott dem Thier,
Ein andres uns.

HERODIAS
Doc nur ein heil'ger hält
Ein jegliches Gebot.
Wer in Gedanken nur ein Weib begehrt,
Brach schon mit ihr die Ehe, — heißt's nicht so?
Nun, heil'ge nur find rein auch in Gedanken,
Un da du sagst, daß du kein heil'ger seist —
Was dachtest du, da mir vorhin die Spange
Sich lös't'und von der Schulter das Gewand
Herniederglitt? Ich sah, du wurdest roth.

JOHANNES
Vor Scham, da ich erkannt die böse Absicht,
Mich zu verwirren.

HERODIAS
Absicht oder nicht,
Gleichviel, du wardst verwirrt. Du kannst nicht lügen,
Und wolltest du's, in deinen Augen läs' ich,
Was mir dein Mund verschweigt. Wozu auch Schweigen?
Es zürnt kein Weib, wenn eines Mannes Blick
Ihm sagt: schön bis du und begehrenswerth.

HERODIAS
Wie?

JOHANNES
Wärst du unvermählt auch, nie begehrt' ich,

Deine Ehgemahl zu sein.

HERODIAS (*auflachend*)

Bei Astaroth,
Du bist kein höfling, lieber Wüstenheil'ger.

JOHANNES

Denn wenn du mir im Auge lasest, ich
Las dir im Herzen, eine höfe Schrist
Von Kälte, Günd' und Gotteslästerung

HERODIAS

Sünde? Mag sein. Doch Kälte? — Wär' ich kalt,
Ich zürnte dir um deines Kaltsinns willen
Und haßte dich um deinen frommen haß.
Nun aber lieb' ich dich.

JOHANNES

Du liebst mich nicht.
Nur eine Laune lockt dein Herz zu mir,
Die Lust, zu halten was sich dir entzieht,
Der müßigen Großen Troß und Uebermuth,
Zu knechten das, was frei, zu beugen das,
Was ausreicht, ihre Langweil zu vergnügen,
Und haben sie's erlangt, sie werfen's weg. —
Laß mich in meine Wüste. Niemals wirst du
Mich wiedersehen.

HERODIAS

Du Thor! Mir sehn uns wieder.
Du kennst Herodias nicht, trast du ihr zu,
Sie würde je auf einen Wunsch verzichten
So lang sie lebt und as, was sie begehrt.
Und hier gelob' ich's — hör's, du heil'ger Narr! —
Bei Astaroth: ich will des Todes sein,
Wenn ic den strengen Wund nicht küssen kann,
Der so unholde Worte sprach.

JOHANNES.

So stirb!
(*Er geht*)

[p. 290-291]

Siebentes Kapitel

Am schwersten hielt es, das tanzende Fräulein über das, was von ihm verlangt wurde, hinlänglich aufzuklären. Doch gelang es endlich der Tragödin, die, seitdem sie ihre Kollé studierte, Feuer und Flamme war für das kühne Vorhaben und ihrer königlichen Würde darüber öfter als sonst vergaß. Ihre Hauptforge war freilich die Beschaffung ihres Costüms. Doch hatte

sie von ihrer früheren Zeit noch hinlänglich viel Garderobestücke bewahrt, die sie nun sich schicken lassen konnte, um für sich und ihre Tochter etwas Glänzendes und Kleidsames daraus herzustellen. Die Männer begnügten sich mit einfacheren Gewändern, der Vierfürst wurde in einen langen rothen Vorhang gewickelt, um den Kopf eine turbanartige Mütze mit einer Zackenkronen aus Goldpapier, ein langer Stab diente als Scepter. Der Täufer aber trug einen grauen Kittel, grob zugeschnitten, ein Ziegenfell um die Lenden geschlagen, graue, mit Riemen umschnürte Leinwandhosen deckten seine hageren Beine, und da ihm das Haar, seit die Gretel es unter der Scheere gehabt, nicht wieder gestutzt worden war, bot er ein eindrucksvolles Bild eines verwilderten Wüstenheiligen.



OSCAR PANIZZA, *Das Liebeskonzil. Eine Himmels-Tragödie in fünf Aufzügen*, Zurich, Verlags-Magazin, 1895.

[Trois extraits]

[p. 49-53]

DRITTER AUFZUG

Zweite Szene (Verwandlung.)

[...]

TEUFEL (*mit sich redend*). Da hockst du nun, Hund, wieder allein, und heimgekehrt zu dir; weltverlassen und verachtet; zurückgekehrt von der Audienz; Ahnenloser Geselle ohne Respekt und Reputation; und hast wieder einmal gesehen die goldausgelegten Gemächer der Hohen und Vornehmen. Und du bist immer und bleibst der Lump, der Spitzbub, der krumme Kerl. Und die da droben, die dürfen tun, was sie wollen, es mag noch so platt, niedrig oder gemein sein, es ist immer edel und vornehm, weil es in den Gemächern des Nobeltums passiert. Und du magst tun, was du willst--und wenn du mit dem Kopfe dich bis zum andern Ende der Erde wühltest,--es ist immer niedrig und gemein und schuftig. — (*Pause; überlegt*). Wenn du ein Graf wärest, dann wäre auch dein krummes Bein gräflich. Und wenn du nur ein Thürsteher da droben wärest, dann wären auch dein Kopf und deine Gedanken himmlisch und engelhaft, wie dein Kleid, das du dann trägest. Aber so bist und bleibst du ein Hund! — Nur wenn du für sie was tun sollst, was sie selbst nicht können, oder was für sie zu schmutzig ist, dann lächeln sie dir und sagen: « Mein Freund! Mein Freund! » Aber wenn die Audienz vorbei, mußt du wieder herunter in Staub und Kot, und dann heißt's « Pfui Deifel! Pfui Deifel! » — Und so bist du ein erdgeborener, gebückter und verzerrter Kerl dein Leben lang, und humpelst herum mit deinem Fuß, und frisstest Ärger und Grimm in dich hinein! —

Und doch! — Und doch bist du mehr! Bist mehr als diese Firlefanz-Leute in ihrem Glück und Wolkenbau! Steckst mitten in der Welt; und in deinem Kopf stecken die Gedanken der Erde! Und wenn du hier allein bist, allein mit deinem Erdgeruch, und dein Kopf sich illuminiert, dann entsteht in diesem vergrämten Kopf, mitten in der Verzweiflung, ein Funken, ein Gift, eine Kraft, die wie ein Blitz, zündend und wetternd, durch die Welt fährt, und die Hülsenköpfe in ihrem Wolken-Heim erbeben macht. — Und brauchst keine Tiaren zu tragen, keine Ambrosia noch Sekt zu trinken, und scheppernd und glänzend dich zu zeigen, um glücklich zu sein. Bist so glücklich; glücklich, wie die andern nicht glücklich sein können! Glücklich in diesem Erdenloch, in diesem kostbaren Tunnel, diesem Hauch von Irdischkeit und Würze, diesem Welt-Geruch, der dich kräftigt und stählt, und Gedanken erzeugt, und zur Arbeit

zwingt. — Und brauchst keine Ahnen und Vergangenheits-Register; bist blank und sauber; darfst von neuem, beginnen; brauchst nicht nichts zu tun; die Arbeit sind deine Ahnen! Deine Ahnen produzierst du in die Zukunft! — Arbeit! Arbeit! — (*springt auf*). Also denn auf zur Arbeit!

(*Er geht längere Zeit auf und ab, bleibt wiederholt stehen und sinnt nach*)

Also verführerisch soll es sein, das Ding, — na natürlich, « sonst beißen sie nicht an »; — « etwas Frauenzimmerartiges », sagte Maria; — sehr gut! — Die Frauenzimmer kennen ihr Geschlecht immer am besten. — Aber giftig soll es auch sein; darin liegt ja die Strafe; und sie sollen das Gift nicht merken, es hinunterschlucken wie Sirup; — sehr gut! — das läßt sich machen. — Aber es soll dabei Seele und Leib vergiftet werden; aber nicht definitiv; nur bis zur Verzweiflung, bis zum Wahnsinn; sie wollen also sehen, wie sich die Menschheit krümmt und bricht; wie sie ihre Seelen ausleeren, wie einen Magen; — ich verstehe; — die Seele soll aber wieder reparierbar sein, — « erlösungs-fähig », wie sie sagen; — na, die Freude kann ich ja ihnen fürs erste lassen; ihnen und ihnen; — vom Leib haben sie nichts gesagt; sehr gut! — Als ob sich das trennen ließe! — Wenn ich den Leib toll und voll verseucht habe, und der ganze Kerl zum Teufel fährt — ah *pardon* — kaputt geht, dann möchten sie die Seele, nachdem sie schon auf dem Weg zu mir ist, noch erlösen! — Die Barmherzigkeit! — Na, das wird sich ja finden. — (*Geht wieder schweigend und nachdenklich auf und ab*). Was soll das nun aber für ein Gift sein? Welches ruiniert, und doch wieder nicht ruiniert? — Mit organischen und chemischen Giften komm' ich da nicht aus! — Auch kann ich da nicht quantitativ vorgehen. Die schluckten ja und schluckten das Zeug hinunter — besonders, da es so süß ist — und pardauz lägen sie da! Ich kann da nicht dosieren. Ich kann doch kein ellenlanges Rezept an die Bettlade kleben: pro dosi soundsoviel! — Das muß also ein feines, neues und ganz besonderes Gift sein! — Welches weder den Geber noch den Nehmer sogleich vergiftet! — Das muß dann ein feines, schleichendes, langsam wirkendes Ding sein, welches sich ruhig weitervererbt, und in einigen lebenden Exemplaren immer frisch zu haben ist! — Dann — soll das Gift sich an das höchste Entzücken des Menschen anschließen, an den Liebestaumel, an das naivste und köstlichste Glück, welches sie besitzen: damit es sicher zu allen dringt! — Ja, das heißt, das war eigentlich mein Gedanke! — Keine Verschiebung des geistigen Eigentums! — Na ja! — Wie nun weiter? — Woher nimmst du das Gift? — (*Überlegt, bleibt stehen*). Na, aus dir. — Kühl. Gibt es denn etwas Giftigeres, die Adern Durchdringenderes, als du selbst? — Sehr gut! — Was weiter? — Wie wirst du's nun anstellen? — (*Überlegend, sehr langsam, mit vorgestrecktem Zeigefinger sich vordiktierend*). Du mußt das Gift, welches an sich vielleicht zu stark ist und tödlich wäre, erst organisch abschwächen, und dann in einer lebenden Person verwirklichen! (*Patscht in die Hände*). Hoppla, das ist's — Noch einmal: Du mußt das Ding erst organisch so mild machen, daß es ihre Mägen und Leber zunächst gut vertragen, und es gleichzeitig in einem Lebewesen, das ihnen gleich sei, personifizieren! — Sackerlot! — Und zweitens: dieses Lebewesen muß ein Weib sein! Und das Gift muß durch die bekannten Schläuche geleitet werden! — Und drittens: dieses Weib muß schön sein; und ich ihr Vater! — Sapisti! Reibt sich die Hände. Kommen wir auch einmal zum Zeugen! — (*Geht lange erregt auf und ab*).

[...]

[p. 57]

[...] Welche von diesen Wähl' ich mir jetzt aus als Mutter für mein glorioses Geschöpf? — ...
[...]

[p. 61-64]

TEUFEL (*nach einigem Überlegen, für sich*). Jetzt hab' ich noch eine Nummer, die Herodias; — aber halt, ich nehm' statt der Mutter lieber die Tochter! (*ruft*). Salome, — schöne,

junge Tänzerin, — komm' zu mir! — (*Weit hinten erhebt sich eine schlanke, jugendliche Erscheinung, und kommt näher, eine freundliche, heitere Erinnerung auf ihrem Gesicht*). Sag' mir einmal, mein hübsches Kind, du warst damals auf dem Bankett bei Herodes zugegen? — (*bejaht*) — Und da tanztest du? — Bejaht. — Warum tanztest du? — (*Sie weiß es nicht*) — Nun, du tanztest eben, weil junge hübsche Mädchen überhaupt gern tanzen, — und weil du Tanzstunde gehabt hattest? — (*bejaht*) — Und du fandest Beifall? — (*nickt*) — Und Herodes sagte dir, du solltest dir 'was schenken lassen? — (*nickt*). — Und du ließest dir einen Kopf schenken? — (*nickt*) — Einen Menschenkopf? (*bejaht*) Einen lebenden Menschenkopf? — (*bejaht*) — Weshalb? — (*Sie weiß es nicht*) — Zum Spielen? (*sie zaudert und bejaht schließlich*) — Und Herodes schickte dich mit dem Henker ins Gefängnis, und der schneidet dir dort einen Kopf ab? (*nickt*) — Das war der Kopf des Johannes? — (*bejaht gleichgültig*). Der ward dir auf eine Platte gelegt, und du kamst dann damit herein in den Bankett-Saal? — (*nickt*). — Das Blut lief wohl in der Platte herum, — und machte sie schließlich ganz voll? — (*nickt*) — Es netzte deine Finger? — (*bejaht lebhaft*) — War dir das angenehm, oder unangenehm? (*bejaht*) — Ja, was? — Angenehm oder unangenehm? (*Sie reibt die Hände gegen einander*) — Es kitzelte dich? (*bejaht sehr deutlich*) — Du hast wohl sehr feine Finger? — (*keine Antwort*) — Und dann, — dann schenktest du den Kopf deiner Mutter? — (*bejaht*) — Warum? — (*zuckt mit den Achseln*) — Er war eben schon tot? — (*nickt traurig*) — Und du wolltest doch einen lebenden haben? — (*bejaht*) — Ja, die abgeschnittenen Menschenköpfe halten sich nicht lang! — Sag mal, hast du einen von den Leuten gern gehabt, was man sagt, lieb? — (*weiß nicht, was sagen, und verneint schließlich*) — Den Herodes? — (*verneint*) — Den Johannes? — (*verneint*) — Deine Mutter? — (*zuckt mit den Achseln und verneint*) — Aber deinen abgeschnittenen Kopf, den hattest du gern? — (*bejaht sehr deutlich*)

TEUFEL (*springt plötzlich auf*). Kind, du bist mein Fall! — Geht auf sie zu. Aus dir läßt sich noch 'was machen! — Er schließt sie, halb von rückwärts kommend, leicht in seine Arme. Du sollst mir heut' in mein Schlafgemach folgen!

DIE GESTALT (*hört man tief und vernehmlich stöhnen*). Während des Folgenden fallen über dem Totenfeld wie im Vordergrund schwarze, anfangs noch durchsichtige Flöre und Schatten herab, die die ganze Szene immer mehr verdüstern.

TEUFEL (*die Gestalt sanft mit sich nach rechts fortführend*). Wir haben große Dinge mit dir vor! — Du sollst die Ahnin eines grandiosen Geschlechtes werden, an das kein Aristokrat hinankann! — Deine Nachkommen werden weder blaues noch rotes, sondern weit merkwürdigeres Blut in ihren Adern führen. — Und du wirst die Mutter sein. — Deine Qualitäten sind einzig in meinem großen, ungeheuren Reich! — Selbst oben, bei Hof, sieht man unsere Verbindung mit gnädigem Wohlwollen! — Er verschwindet mit ihr; die Stimme klingt immer entfernter. Morgen schon darfst du zu deinen Schwestern zurück! — Unser heißes Temperament läßt Schaffen und Entstehen sich in unglaublich kurzer Zeit vollenden! — Zeugen und Gebären rückt durch unsere Gewalten in wenige Stunden zusammen! — Komm', mein Kind, komm'! —



ADOLF VOGELER, *Herodias. Historische Novelle aus der Zeit der Pariser Bluthochzeit*, Leipzig, Verlag von Georg Heinrich Meyer, 1895.

[p. 1-2]

Eine klare Augustnacht strahlte über dem Thale von Paris. In den grünen Wassern der Seine Spiegelte sich das Heer der glänzenden Sterne, das am Himmel aufgezogen war. Die Gottheit selbst schien den Bund zu segnen, zu dessen feier Katharina von Medici den Adel Frankreichs in seiner Blüthe um sich versammelt hatte, denn ein wollenloser Himmel bei Tage

und Nacht verklärte die Feste, die sich endlos aneinander reihten und den Rittern beider Theile, die sich so ost im Felde gegenüber gestanden hatten, willkommene Gelegenheit boten, ihre Kraft und ihre Waffenkunst jetzt in friedlichem Spiele gegen einander zu üben.

[p. 9-15]

Trotzdem er die furchtsame Liebe der Schreiberin belächelte, kam sie ihm doch nicht aus dem Sinn. Um schließlich die Gedanken los zu werden, griff er zu Calvin's großem Werke, „Die Einrichtung der christlichen Kirche“, das vor ihm auf keinem Schreibtische lag, und suchte sich durch Vertiefung in die ernste Lectüre der weltlichen Gedanken zu entschlagen. [...]

Da erfolgte ein Knall, eine leuchtende Kugel stieg in die Luft und zerplatzte oben, buntfarbige flammen nach allen Seiten hin ausstrahlend; ein Jauchzen aus tausend Kehlen und dazwischen das verworrene Tönen ferner Instrumente — es kam aus dem Garten der Tuileries herüber, wo das Fest seinen Fortgang nahm. Enttäuscht schloß der Admiral sein Fenster wieder und schritt gedankenvoll in seinem Gemache auf und ab. Endlich griff er zur Bibel, die neben der Schrift Calvin's lag; sie sollte ihm die Ruhe wieder geben, aber ohne rechte Sammlung blätterte und las er bald hier bald dort, bis er auf die Geschichte Johannis des Täufers stieß: "Wahrlich, ein strenger Richter wäre auch uns noth, ein Prediger in dieser Wüste, der sich nährte von wildem Honig und einen ledernen Gürtel trüge um seine Lenden".

Mit Theilnahme las er weiter, und er traf Matthäi 14 auf das Endschiedsal des Propheten: „Da aber Herodes seinen Jahrestag beging, da tanzte die Tochter der Herodias vor ihnen. Das gefiel Herodi wohl. Darum verhiess er ihr mit einem Eide, er wolle ihr geben, was sie fordern würde. Und als sie zuvor von ihrer Mutter zugerichtet was, sprach sie : Gib mir her aus einer Schüssel das Haupt Johannes des Täufers. Und der König ward traurig; doch um des Eides willen und derer, die mit ihm zu Tische saßen, befahl er, es ihr zu geben. Und schickte hin und enthauptete Johannem im Gefängniß. Und sein Haupt ward hergetragen in einer Schüssel und dem Mägdlein gegeben; und sie brachte es ihrer Mutter“.

So weit hatte er gelesen, als der Diener hereintrat. [...]

Doch der Admiral sprach weiter: „Nun geh' schnell aus dein Lager, und wenn du morgen nicht zu früh erwachst, so ist es kein Unglück. Paris wird auch lange schlafen.“

[p. 22-24]

Groß und herrlich stand er vor ihr, wie der Prophet einer neuen, ernsten und gewaltigen Zeit, ihr Auge hing an seinem freudigen Antlitz, gefesselt horchte sie ihm zu, und als er nun schwieg, ergriff sie von neuem seine Hände und bedeckte sie mit ihren Küssen und Thränen. [...]

Schrecklich war die Wirkung der Entblößung auf Coligny: wie von einem giftigen Thier berührt, schleuderte er die Entsetzte von sich.

„Die Tänzerin des Königs!“ schrie er auf, „die Dirne?“

Dann aber trat er, wie wenn ihm plötzlich das Verständniß des Tanzen aufginge, wieder lächelnd auf sie zu:

„Ha, ha, ha, vortrefflich gespielt, Komödiantin, welcher Kuppler hat dich bestochen? Anders können sie mich nicht los werden, da fangen sie es so an!“

Zitternd, keiner Wortes fähig, stand sie vor ihm.

„Entlarvt, du Elende,“ fuhr er sie an. „Pfui, was für eine Rolle! Sage deinen Freunden, sie hätten sich lächerlich gemacht, und damit lebe wohl.“

Er schob sie zur Thür hinaus; diese plumpe List hatte er der seinen Kunst seiner Gegner nicht zugetraut. Ermüdet und beruhigt zog er sich in seine Kammer zurück.

Sie aber, die davon schlich, die Wunde im Herzen, war Maria von Guise, die Tochter seiner Todfeindin.

[p. 114-115]

Mit hellem Entzücken hatten Katharina und die Herzogin von Guise im Louvre den Anfang und den Verlauf des Trauerspieles beobachtet; mit Thränen befriedigten Hasses waren sie einander in die Arme gesunken; jetzt, als die ersten trüben Strahlen der Sonne das aufgestiegene Gewölk durchbrachen, eilten sie ins Freie, ihr Herz an dem Blute der erschlagenen Feinde zu laben. Die Herzogin eilte zum Hause des Admirals und bald hatte sie die Leiche des Mannes gefunden; ein thierisches Jauchzen brach aus ihrem Munde hervor, als sie ihren Todfeind da liegen sah; einen Fußtritt gab sie der Leiche, daß das Haupt des Todten zurückfiel; seine Augenlider hoben sich, und es öffnete sich halb das todte Auge, daß es die Herzogin lächelnd anzustarren schien. „Noch im Tode der Hohn“, schrie sie auf und versetzte dem Todten einen neuen Fußtritt. „Wehre dich doch, ha, ha, ha“ rief sie höhnisch auflachend. Das Antlitz des Todten fiel auf die Seite, sein stieres Auge traf auf die Todte heran, sie blickte ihr ins Gesicht und taumelte mit einem entsetzlichen Schrei zurück. Dann fuhr sie, als müsse sie sich besinnen, mit der Hand über ihr hartes Antlitz. „Maria, Maria“, stammelten ihre Lippen; ihr steinernes Auge schaute wie gebannt auf die Todte hin, in deren schändlich verstümmeltem Angesicht sie die geliebten Züge ihrer einzigen Tochter erkannt hatte. Dann kniete sie nieder, und so saß sie regungslos, in sich zusammengesunken, eine trauernde Niobe, zwischen den Leichen, verhöhnt von dem trunkenen Pöbel, der die Gassen durchzog.



JOSEF VON LAUFF, *Herodias*, Illustrations de Otto Eckmann, Berlin, Albert Ahn, 1896.

Herodias

[Deux extraits]

[p. 3-17]

Vision

Es funkelt der Rheinwein im Glase;
 Schon sinkt die Nacht zu Thal.
 Wie feurige Chrysoprase
 So lodert's im weiten Pokal.
 Und glorreich mir zu Häupten,
 Im Reigen licht und hehr,
 Wie wenn goldene Flocken stäubten,
 Wandelt das Sternenheer.
 Es wirbelt von glühen Phantomen,
 Die auf und niederziehn;
 Bethören, mit schwülen Aromen,
 Atmet der weiße Jasmin.
 Des Nordlichts Girandolen
 Sind wunderseltzam entfacht,
 Und es flutet der Duft der Viole
 Durch die prächtige Sommernacht.
 Die Nacht, die sterneklare,
 Hält zaubernd mich gefeit,
 Die schier zweitausend Jahre
 Johannes, dem Täufer, geweiht.

Und unter ihren Gewalten,
 Die heut' mich gefesselt wie nie,
 Läßt Flügel mir gestalten
 Die schaffende Phantasie. —
 [...]

p. 14-15

Der Alte sprach's. — Ich stand geblendet;
 Doch wie ich noch wie träumend sann,
 Hob ruhig und zu mir gewendet
 Der Jude die Erzählung an.
 Ich folgte ihm und seinem Schildern
 Ich fühlte seinen Odem wehn;
 In niegeahnten Wandelbildern
 Ließ er den Orient erstehn.
 Ich sah das Drama sich entfalten
 Im Spiegelbilde jener Zeit,
 Und Tragisch wuchsen die Gestalten
 Aus jüdischer Beredsamkeit.
 Der Alte zeigte kein Ermatten;
 Doch wie die Zunge endlich schwieg,
 Und wie sein Leib, gleich einem Schatten,
 Schier übermenschlich aufwärts stieg,
 Da piff es von den Karmeljochen,
 Im Hui erschien ein lichter Strahl,
 Und, von dem Felsengrat gebrochen,
 Fiel klingend das Gestein zu Thal.
 Mir war's, als wenn die Lüfte grollten,
 Als zürnte das empörte Meer;
 Doch wie die ersten Donner rollten,
 Verschwunden war auch Ahasver.
 Wo bin ich? — Ha, ein wirres Träumen
 Betäubte meine Phantasie;
 Mir war's, als harfte in den Bäumen
 Der Sturmwind seine Melodie.
 Dann fuhr ich auf; ein fahler Schemen
 Stand fern im Ost auf dunklem Flor,
 Und dann mit glühen Diademen
 Hoh sich das Morgenlicht empor.

[...]

p. 16-17

"Du hast den Täufer gesehen,
 Den Täufer und Ahasver!"
 "Ich sah sie und hörte die Fluten
 Im see Tiberias,
 Und berauschte mich an den Gluten
 Der schönen Herodias!
 Ich will die Saiten schlagen,
 Und was sich im Traum mir gestellt,

Das soll mein Psalter tragen
 Klingend durch alle Welt!" —
 Und um mich lag Wunder bei Wunder
 Im fröhlichen Sonnenschein...
 Ein Fink satz im Hollunder
 Und sang in den Morgen hinein.

[p. 181-182]

Und Salome tanzt

Nun klingt es von den goldnen Becken,
 Und die Kithara lockt zum Fest,
 Die, thronend auf den Scharlachdecken,
 Der Edomiter rühren läßt.
 Die hellen Zinken läßt er rufen;
 Ein blendend Lichtmeer ist entfacht —
 Schon harren auf den Marmelstufen
 Die Würdenträger seiner Macht.
 Und selbst vom glühenden Peträa,
 Wo die Gazellen sie gejagt,
 Von Trachonitis und Peräa,
 Wo hoch die Cedernkrone ragt,
 Von Sidon waren sie erschienen,
 Bekränzt das nardenfeuchte Haar,
 Und brachten köstliche Murrhinen
 Und Gold als Weihgeschenke dar.
 Sie brachten's freudig dem Gebieter,
 Sie brachten's freudig allzumal,
 Und lachend hebt der Edomiter,
 den steinumkrusteten Pokal.
 Er hebt ihn bis zum kargen Rest —
 Hosianna! — unterm Ruf der Zinken
 Herodes hält sein Wiegenfest!

“Heil, Salome! so klingt es hüben,
 “Wie stehst du so verlockend da!”
 Und “Hosianna!” klingt es drüben,
 Und “Hosianna!” tönt es nah.
 Sie aber lächelt in die Runde,
 Gewillt dem Reigen sich zu weihn,
 Und alles Licht der Prachtrotunde
 Umflutet sie mit mildem Schein.
 Vom Flötenschalle sanft begleitet,
 Im schwarzen Haar den Myrtenkranz,
 Unsagbar schön und rhythmisch schreitet
 Die Königstochter jetzt zum Tanz.
 Wie eine Braut sich schüchtern zierend,
 Verschämt und still und schleierweiß,
 Am ganzen Körper sacht vibrierend
 Betritt sie den geschlossnen Kreis.
 Und ruhsam geht sie auf und nieder,

Die zarten Knöchel nackt und bloß —
 Ein Paukenschlag! — Da stehn die Glieder
 Verzückt und starr und regungslos.
 Und alles Leben ist gestorben,
 Verwunschen scheint der ganze Raum
 Nur leise klingen die Theorben,
 Gleichwie ein Vogel singt im Traum.

Jetzt schreckt sie auf, die Schleier wallen,
 Die junge Königstochter lebt;
 Und wie sie jetzt mit süßem Lallen
 Die vollen Arme seitwärts hebt,
 Und dann im Kreise fürder schreitet
 Und alle Herzen schon gewann,
 Da hebt, vom Tamburin begleitet,
 Ein junger Sklave singend an:
 "O du bist schön in deinen Tagen,
 Du gleichst den Rosen auf dem Feld,
 Und Palästinas Lautner tragen
 dein hohes Lied durch alle Welt.
 Du schwebst auf hochgestellten Lenden,
 Wie die Gazellen auf der Flur,
 Und deine Augensterne blenden
 Das Ebenholz vom Land Darfur.
 Dein Odem ist ein Wohlgefallen
 Und haucht wie junges Nelkengrün,
 Und deine Lippen sind Korallen,
 Wie sie im Meer der Perser blühen.
 Und deine jungen Zierden ragen
 Wie Rosenzwillinge am Quell —
 O du bist schön in deinen Tagen,
 Du Fürstenkind von Israel!"

So geht der Klang, so geht die Weise
 Im Feierton vom Hohen Lied,
 Der um den Tanz beglückt und leise
 Die lieblichen Accorde zieht.
 Noch liegt ein scheues Sicherwehren
 Im jugendlichen Gliederspiel,
 Wenngleich auch schon ein heiß Begehren
 Sich ab und zu im Tanz gefiel.
 Sie senkt die Lider wie zum Schläfe,
 Berückend glutet der Rubin,
 Und wieder singt der junge Sklave
 Zum Schellenklang und Tamburin:
 "Ihr Abendwinde hebt die Flügel
 Und regt die Schwingen für und für,
 Und bringt den Duft der Myrtenhügel
 Vor des Geliebten stille Thür.
 Ich werde seine Mühe lohnen,
 Ich harre schon seit langer Zeit
 Und halte Trauben und Melonen

Und Wein von Bethlehem bereit.
O komm, die Nacht ist sternumlichtet,
Zum Bade lockt der kühle Bronn,
Und auch das Brautbett steht gerichtet
Aus Cedernholz vom Libanon.
Dort wollen wir uns selig strecken,
Von dichten Reben überdacht,
Und schöngefleckte Ziegendecken
Behüten vor dem Tau der Nacht.
Ihr Abendwinde hebt die Flügel
Und regt die Schwingen für und für,
Und bringt den Duft der Myrtenhügel
Vor des Geliebten stille Thür.”

Herodes fühlt die Pulse schlagen,
Wie er den Reigen kritisch wägt;
Ein sinnbethörend Wohlbehagen
Ist seinem Antlitz aufgeprägt.
Und ringsum sprühen lichte Brander
Und sie — sie beut verschämt den Gruß,
Und den geschliffenen Mäander
Umschreitet sie mit leichten Fuß.
Die Klapper tönt in ihren Händen,
Im weiten Ring schwebt sie dahin;
Berauschend ist das Drehn und Wenden
Der königlichen Tänzerin.
Es ist ein scheues Niederkauern,
Ein Bild von zündender Gewalt;
Ein Zittern und ein Wonneschauern
Durchzuckt die üppige Gestalt.
Es ist ein fieberisch Verlangen —
Der Stern in ihren Augen brennt;
Es spiegelt sich auf ihren Wangen
Die heiße Glut vom Orient.
Schon hat sie von der zarten Hülle
Mit schneller Hand das Band gelöst;
Die Schulter glänzt in Jugendfülle,
Und auch der Busen ist entblößt.
Die Myrte glänzt am weißen Schlafe,
Die schwarzen Seidenfäden ziehn,
Und wieder singt der junge Sklave,
Die Schellenklang und Tamburin:
“Du gleichst dem Kelch auf dunklen Tiefen,
Der sich erschließt im Mondenschein,
Und deine schlichten Haare triefen
Von Aloe und Spezerein.
Und deine jungen Zirren ragen
Wie Rosenzwillinge am Quell —
O du bist schön in deinen Tagen
Du Fürstenkind von Israel!
Und sieh, dein Liebling ist gekommen,
Es trieft sein Haar vom Tau der Nacht;

Die Riemen hat er abgenommen,
 Und lächelnd bist du aufgewacht.
 Umtönt von Nachtigallenzungen,
 Vom jungen Rebengrün umlaubt,
 Hat er den rechten Arm geschlungen
 In stillen Lüsten um dein Haupt.
 Es ruft die Wachtel in den Saaten,
 Ein Säuseln geht durch Land und Fließ,
 Und schwüler atmen die Granaten
 Im trauten Gartenparadies.
 Die Myrrhen duften aus der Weite,
 Es raunt und spielt im Dattelbaum;
 Er aber ruht an deiner Seite
 Und flüstert selig noch im Traum:
 Ich will nicht um die Rose trauern,
 Die ich mit scharfem Messer schnitt;
 O du bist süß in deinen Schauern
 Du wunderschöne Sulamith.
 Du gleichst dem Kelch auf dunklen Tiefen,
 Der sich erschließt im Mondenschein,
 Und deine schlichten Haare triefen
 Von Aloe und Spezerein.
 Und deine jungen Zierden ragen
 Wie Rosenzwillinge am Quell —
 O du bist schön in deinen Tagen
 Du Fürstenkind von Israel!"

Und immer wilder geht der Reigen,
 Als Hülle jetzt um Hülle fiel,
 Und ein geheimnisvolles Schweigen
 Verfolgt das frevelhafte Spiel.
 Was soll in seiner keuschen Zierde
 Beim dunklen Haar der Myrtenkranz?
 Des Weibes sinnliche Begierde,
 Die spiegelt sich in diesem Tanz.

Und heller sprüht es von den Bränden,
 Und immer enger wird der Bann,
 Und immer wilder treibt die Lenden
 Der Flöte süßer Wohllaut an.
 Sie hebt sich auf und schnellt zusammen,
 Sie füßelt mit gestreckten Zeh'n,
 Und schreitet gleich den Irrlichtflammen,
 Die zuckend auf und nieder gehn.
 Sie wandelt üppig ihre Pfade,
 Umbuhlt von leichten Melodien —
 So tanzt die lüsterne Mänade
 Bei stiller Nacht am Aventin,
 Wenn sie, von aller Welt gepriesen,
 Von Rosenketten lind umschwebt,
 Den Knöchel auf den Marmelfliesen
 Um Fest der Guten Göttin hebt.

So mochte die Timandra tanzen,
 Als sie, die selbst dem Volk entstammt,
 Im Blütenschmuck der Pomeranzen
 Athen zur Raserei entflammt.

Und unter Schauern stürzt sie nieder;
 Die Hände rasten ihr im Schoß.
 Ein Paukenschlag! — Da ruhn die Glieder
 Verzückt und starr und regungslos.

Der schlimme Reigen ist beendet;
 Frenetisch steigt der Jubel auf,
 Und jetzt, der Tochter zugewendet,
 Herodes greift zum Sesselknauf.
 Am kahlen Scheitel glänzt die Spange,
 Die Blicke lichern her und hin,
 Und sybaritisch um die Wange
 Fügt wächsern sich das Doppelkinn. —
 O Rom, nun laß die Wimpel streichen,
 Verhülle trauernd dein Gesicht,
 Denn einen Wüstling ohnegleichen
 Wie diesen hat dein Weichbild nicht!
 Und Pauken, Tamburin und Becken
 Zum hoch befehligt der Tyrann;
 Er taumelt von den Scharlachdecken
 Und stieren Auges hebt er an:
 “Ha, wäre mir die Macht gegeben,
 Zu schweifen durch die Sphärenwelt,
 Ich brächte dir auf Tod und leben
 Ein Diadem von Sternenzelt!
 Doch nimmer will ich dir verwehren,
 Was sich der Möglichkeit vereint,
 Und was dein Herz auch mag begehren —
 Dein höchster Wunsch wird nicht verneint!
 Verlange, wünsche und befehle,
 Versteige dich zum fernsten Ziel;
 Es soll dir sein, bei meiner Seele,
 So wahr dein Reigen mir gefiel.
 So wahr die Donnerwolken grollen,
 Und salzig unter steter Glut
 Zum Toten Meer die Wasser rollen
 Mit Schwefelkies und Schwefelsud!
 So wahr in sprühenden Kaskaden
 Vom Hermon stürzt der Jordanquell,
 Und ich, Herodes voller Gnaden,
 Ein König bin in Israel!
 Drum wähle...!”

“Wünsche!” klingt es gellend;
 Herodias erhebt die Hand,
 Und jäh von ihrem Throne schnellend
 Hat sie zur Tochter sich gewandt.
 Und “Wähle!”

Ha, sie muß sich fügen,
 Sie kann dem Machtwort nicht entgehn,
 Denn schreckhaft, mit entstellten Zügen,
 Sieht sie die Mutter vor sich stehn.
 Sie taumelt vor mit heißen Wangen:
 “Ich wünsche, was mein Herz begehrt —
 Und stellen will ich ein Verlangen,
 Das eine Königstochter ehrt!
 Jetzt mögt ihr euch als Herrscher zeigen:
 Nach frischem Blut steht meine Gier —
 Das Haupt des Täufers sei mein eigen,
 Und jetzt zur Stunde gebt es mir!”

“Das Haupt, das Haupt!”
 Und durch die Hallen
 Hört man den Schrei begeistert ziehn,
 Und wilde Jubelrufe schallen
 Zum königlichen Baldachin.

“Das Haupt, das Haupt!”
 Ein trunkner Zecher,
 Herodes hebt sich auf mit Macht:
 “Wohlan, mein Kind, mit diesem Becher
 Sei deinem Wunsch ein Hoch gebracht!”

Er trinkt ihn aus und läßt ihn blinken
 Und schleudert ihn ins Palmgeäst —
 Hosianna! — unterm Ruf der Zinken
 Herodes hält sein Wiegenfest!

Und draußen steht in roter Seide
 Ein Mann in grenzenloser Ruh;
 Jetzt spricht er mit der blanken Schneide
 Und wendet sich der Tiefe zu.
 Dort kniet mit aufgeschürzten Lenden
 Still der gekerkerte Prophet;
 Das Haupt in den verschränkten Händen
 Liegt er im innigen Gebet.

Da, wie die Planken sich bewegen! —
 Er sieht ein schreckliches Gesicht —
 Und fürchterlich blinkt ihm entgegen
 Das nackte Beil im Fackellicht.
 Da schreit er auf zum Menschensohne:
 “So ist gekommen meine Zeit...!
 Du bringst mir eine Marterkrone...
 Herr, du mein Gott, ich bin bereit!”
 Das Wort verhallt — die Schergen winken —
 Ha, wie das Beil sich schwingen läßt...!
 Hosianna! — unterm Ruf der Zinken

En juin 1900 dans la *Wiener Rundschau* paraît la traduction de la *Salomé* de Wilde par Hedwig Lachmann qu'utilisera Richard Strauss pour son opéra de 1905 : *Salome. Tragödie in einem Aufzuge von Oscar Wilde (London). Deutsch von Hedwig Lachmann. Mit Zeichnungen von Beardsley.*



CARL BULCKE, *Die Töchter der Salome*, Stuttgart, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1901, p. 63.

Die Töchter der Salome

Liebe, du purpurne flamme!
Jugend, du ewiges Recht!
Es lebt aus Salomes Stamme
Noch heute ein heimlich Beschlecht.

Ungen, wie Edelsteine!
Herzen, im Sturme geraubt!
Es tanzt noch heute manch Eine
Um eines Beliebten haupt.

Herodes, des finsternen Mannes
Zürnen kocht wie zuvor,
Es gibt manch armen Johannes,
Der seinen Kopf verlor.

Jugend, ihr goldenen Zeiten!
Liebe, du brennendes Weh!
Es tanzen durch Ewigkeiten
Die Töchter der Salome.



PAULA GRAEFIN COUDENHOVE, *Johannes der Täufer*, Cologne, Verlag und Druck von J. P. Bachem, 1901.

[Deux extraits]

[p. 4-5]

Der erste Gruß

Dort wo Hebrons Felsenwände,
Sich als Hügel thalwärts neigen,
Wo verborgen im Gelände
Lilien blüh'n in Dorngezweigen,

Wo die mächt'gen Eichenäste
Mit Olivenzweigen kosen,

Und das Vöglein feinem Neste
Zufliegt unter wilden Rosen —

Steht ein Haus. — Die flachen Zinnen
Glänzen hell im Sonnenscheine
Und die Mauern, weiß wie Linnen,
Sind umrankt von wildem Weine.

Schwarz und still, wie fremde Gäste,
Die der Heimat nie vergessen,
Deuten himmelwärts die Aeste
Dunkler, trauriger Cypressen.

Deuten, fingern gleich, zum blauen
Wolkenlosen Himmelszelte,
Wie wenn stetes "Auswärtsschauen"
Als des Hauses Wahlspruch gelte.

Zacharias in der Kette
Frommer Ahnen ist der Letzte.
Ach! die traute Heimatstätte
Heimlich er mit Thränen netzte :

Hartes Los war's in den Zeiten
Voll der Trübsal, voll Verderben
Hoffnungsstark für Gott zu Streiten
Und dann kinderlos zu sterben.

Frommer Ahnen Sehnsuchtsschmerzen
Nach Erlösung und Verzeihung
Brannten in des Sohnes Herzen
Wie ein Hülfruf um Befreiung.

Und der Himmel hat's vernommen.
Als aus Sions heil'gen Mauern
Zacharias stumm gekommen,
Schwieg die Klage — Schwand das Trauern.

Bald erzählt's mit leisem Rauschen
Sich das Weinlaub an den Wänden,
Und die Schlanken Lilien Lauschen,
Ob ein Wörtchen sie verstünden.

Fröhlich lispeln es die Bäume,
Und des Bächleins muntre Wogen
Murmeln: "In des Haufes Räume
Ist die Hoffnung eingezogen!"

[p. 7-8]

Wer ist dis Morgensonne,
Von des Allmächtigen Hand entzündet,

Die Freude kündet
 Und Wonne?
 Wer jene Weihrauchsäule ?
 Ueber Wüstensand,
 Ueber Gestein und Dornen
 Zieht duftend sie durch das Land!
 Wer ist der Hirsch — der Starke und Junge —
 Der von den Hügeln
 Auf Windesflügeln
 Zu Thale zieht in mächtigem Sprunge?
 Wer ist jene schimmernde Bundeslade
 Voll der Gnade?
 Wer jenes Weib im Sonnenkleid,
 Im Tugendgeschmeid
 Ohne Makel und fehle?
 Auf, und eile, o Seele,
 Ihr entgegen!
 Sie naht auf des Haines dämm'rigen Wegen.
 [...]

Geisterfüllt im Mutterschoße
 Hat sein Amt es angetreten
 Als der heilige, der große,
 Als der letzte der Propheten.

[p. 65-66]

Ein Rascheschwur

Hoch wirbelt der Sand.
 Wie fest in der Hand
 Hält der Dierfürst die goldenen Zügel!
 Herodias, die reizende Herrscherin,
 Blickt lächelnd auf ihn:
 "Den Rossen," so sagt sie mit schelmischem Sinn,
 Leiht heute dein Wille wohl Flügel!"

Doch lächelt er nicht,
 Nein, sinster er spricht:
 "Mein Wille war schmach! Uns'rem Bunde
 Derweigerte stolz das Synedrium
 Die Billigung. — Stumm
 Und eitel auf alten verblichenen Ruhm
 Entließen den Herren — die Hunde!

Das Volk ist empört.
 Die Blinden bethört
 Der Aeltesten ruchlose Haltung.
 Von Außen auch droht meinem Auseh'n Gefahr:
 Der römische Aar
 Nimmt gern seines Schützlings Bedrängnisse wahr
 Und freut sich der wachsenden Spaltung.
 Allein nur der Mann,

der Herzen gewann,
 Der Wüsten mit Menschen belebte,
 Beruhigt das Volk durch sein machtvolles Worte?
 Bald find wir dort.
 Wir nahen dem heiligen schrecklichen Ort,
 Wo lange mit Engeln er lebte.”

Herodias Lacht.
 In leuchtender Pracht
 Spricht Hohn ihr Aug’ dem Propheten.
 In siegreicher Schönheit, das leichte Gewand
 Vom Gürtelband
 Nur lose gehalten, in glitzerndem Tand,
 Ist sie kühn vor den Täufer getreten.

Sie lauschende Schar
 Besürchtet Gefahr.
 Man flüstert: “Gebt Raum dem Tetrarchen!
 Verlasse die Kanzel, du großer Prophet,
 Herodes hier steht,
 In dieser Rolle dein Urteil erfleht,
 Ihn ehrt Land als Monarchen.”

[p. 68-69]

Die Zügel erfaßt
 Herodias mit Hast,
 Es ruht der Tetrarch ihr zu füßen.
 Si hebt ihren Arm mit den Spangen von Gold,
 Ihr Auge rollt:
 “Du stolzer Prophet, der mit trotzen gewollt,
 Das sollst mit dem Tode du büßen”.

[p. 95-96]

Indessen kehrt in weiter ferne,
 Gleich einem lichten Morgensterne,
 Des Täufers Seele still und rein
 Bei den entschlaf’nen Vätern ein.
 Des Heilands Wege zu bereiten,
 Schwebt sie, das Kreuz in treuer Hand,
 Mit Engeln, die sie fromm begleiten,
 Durch jenes sehnsuchtsvolle Land.
 Si sagt den Feierlichen Schatten,
 Das alte Wort: “Ich selbst bin nichts —
 Ein Bote bin ich nur des Lichts!”



HERMANN SUDERMANN, *Johannes, Tragödie in fünf Akten und einem Vorspiel*, Stuttgart, J. G. Cotta’sche Buchhandlung Nachfolger, 1906.

[Trois extraits]

[p. 7-11]

Vorspiel.

Wilde Felsgegend in der Nähe Jerusalems... Nacht... der Mond schimmert lichtlos durch zerrissenes Gewölk... In der Ferne leuchtet am Horizont der Feuer-schein des großen Brandopferaltars.

Erst Akt**Erste Scene**

[...]

MIRIAM

Ich fürchte mich. Siehst du nicht dort die gleitenden Schatten? Ihr Fuß rührt nicht an den Stein, und ihr Fleisch ist wie der Odem des Nachtwinds.

HADIDJA

Nährin du! Du zagst vor denen, die das Elend zu deines Leides Geschwistern macht. Deine Not treibt sie hierher, deine Hoffnung schleppt sie zur Höhe.

MIRIAM

So wollen sie auch zu ihm?

HADIDJA

Zu ihm wollen sie alle.. Gibt es eine Licht in Israel, das nicht von seinem Haupt erstrahlte? Gibt es ein Wasser den Dürstenden, das nicht von seiner Hand träufelte? Hier in dem toten Gestein rauschen die süßen Quellen, und aus dem Schweigen ward seine Stimme geboren.

MIRIAM

Aber ich fürchte mich vor ihm... Warum wohnt et bei den Schauern der Wüste? Was flieht er die Schritte der Fröhlichen und geht aus dem Wege den Leidenden?

HADIDJA

Die Fröhlichen brauchen ihn nicht, und die Leidenden finden den Weg zu ihm.

MIRIAM

Siehst du den Feuerglanz, Hadidja, dort, wo Jerusalem steht? Der Römer brennt unsere Häuser, und wir sind hier?

HADIDJA

Wie? Kennst du den großen Altar nicht, auf dem die Priester Tag und Nacht den Zehnten unseres Schweißes opfern?

MIRIAM (*erschrocken staunend*)

Will er, daß auch der große Altar fallen soll?

HADIDJA

Ich weiß nicht. Doch was er will, wird gut sein... Siehe, wer kommt?

Zweite Scene

Die Vorigen Zwei Männer (tragen halb, halb schleppen sie) einen Gichtbrüchigen (herein, welcher wimmert. Später) Manasse.

DER ERSTE MANN

Ihr Weiber dort, seid ihr dem großen Rabbi begegnet, den sie den Täufer nennen?

HADIDJA

Wir suchen den Täufer wie ihr.
Der Gichtbrüchige (*wimmernd*).
Legt mich hin. Ich will sterben.

DER ERSTE MANN.

Wir haben diesen Gichtbrüchigen heraufgetragen auf unseren Armen — unsere Arme sind müde, und der, auf den wir hoffen, ist nicht hier.

DER GICHTBRÜCHIGE (*wimmernd*)

Ich will sterben.

DIE STIMME MANASSES (*von rechts — schreiend*).

Johannes! Johannes!

MANASSE (*stürzt auf die Scene*).

Johannes! Wo bist du, Johannes? Ich rufe zu dir in meiner Not. Erbarme dich! Zeige dich mir, Johannes.

MIRIAM (*nach linksweisend*).

Siehe, dort naht eine Haufe Volks. Einer geht vor ihm her.

HADIDJA

Neige dich — denn der ist's!

Dritte Scene

Die Vorigen. Johannes. (Hinter ihm) eine Anzahl Männer und Frauen, (darunter) Amarja

JOHANNES.

Wessen Elend ist so groß, daß sein Jammern vorlaut wird, und sein Gram das Schweigen verlernt?

MANASSE (*vor ihm knieend*).

Rabbi, großer Rabbi! Wenn du der bist, dessen Namen man nennt zu Jerusalem auf den Gassen, so hilf mir, errette mich, hilf mir.

JOHANNES.

Stehe auf und rede...

MANASSE.

Ich bin Manasse, der Sohn Jeruels, und mein Vater war schwach und blind, und ich wohnete mit ihm auf der Straße gen Gibeon nahe an den immerfließenden Brunnen. Und es kamen Männer zu mir, die sagten: Der Herr, unser Gott, will, daß du dem Römer den Zins verweigerst. Und ich weigerte dem Römer den Zins. Da sind die Kriegsknechte über mich hergefallen und haben

mein Haus verbrannt, und mein junges Weib ist umgekommen in den Flammen, und mein Kind und mein Vater — der war blind. Und ich bin jetzt ganz allein. Hilf mir, Rabbi, hilf!

JOHANNES.

Bin ich der Herr über Leben und Tod, daß ich dir Vater und Weib kann wieder lebendig machen. Kann ich dir dein Haus auferbauen aus der eigenen Asche? Was verlangst du von mir?

MANASSE.

So sollen verflucht sein, die mir —

JOHANNES.

Halt ein! Es hängt genug des Fluches über uns. Israel ist damit beladen wie der Herbst mit reifen Trauben... Warum klagst du? Schau vor dich und nicht hinter dich... Und wenn du dein Klagen nicht stillen kannst, so stecke dir einen Knebel zwischen die Zähne, denn nur schweigendes Gebet soll sein und Sehnsucht und Harren — atemlos.

MANASSE.

Was hilft mir das, Rabbi? Sieh, ich bin so ganz allein.

JOHANNES.

Was frevelst du? Ist er denn nicht bei dir?

MANASSE.

Rabbi, sage: wer?

AMARJA

Hört! Er hat di Botschaft noch nicht vernommen von dem, der da kommen soll.

Viele *aus dem Volk*.

Weißt du nicht von dem, der da kommen soll?

JOHANNES.

Weißt du nicht, daß alsbald Frohlocken sein wird in Israel und hochzeitliche Kleider und Zimbelklang? Weißt du nicht, daß kein Leid mehr sein wird in Israel? Drum fege hinweg den Schaum von deinen Lippen und heilige dich.

ALLE.

Heilige dich!

[...]

[p. 42-44]

Elfte Scene

Die Vorigen. Herodes. Herodias. Salome (*mit ihrem Gefolge erscheinen oben im Hintergunde*). Die Schar der Kriegsknechte (*mit ihrem*) Obersten (*hat sich an der Palastpforte aufgestellt. Der Zug steigt herunter. Schweigen*).

EINER AUS DEM GEFOLGE.

Heil dem Herodes! (*Alles bleibt still.*) Nun schreit doch, ihr Hunde.

HERODES.

Was gafft das Volk? (*Zum Obersten der Kriegsknechte*). Ihr, die ihr mich hüten sollt, nach Roms Befehl, was treibt ihr sie mir — nicht aus dem Wege?

DIE KRIEGSKNECHTE (*dringen auf einen Wink ihres Obersten mit gefällter Lanze auf das Volk ein*).

AMASAI (*der in der vordersten Reihe steht, wendet sich mit einem gellenden*)
Wehe mir! Wehe mir! (*zur Flucht*).

(*Jorab folgt ihm, das Volk weicht mit leisem Angstgeschrei zurück. Nur Johannes bleibt hochoberhobenen Hauptes auf seinem Platze, Herodes mit den Blicken messend.*)

SALOME (*ihren Schleier hebend*).
Mutter, sieh jenen Mann. Derselbe stand auf dem Markte, auch vor dem Thor, überall, wo wir vorüberschritten.

HERODIAS.
Und überall war Murren um ihn her.

SALOME.
Sieh! Es gehen Blitze aus seinem Auge. Mutter, sieh!

HERODES.
Kommt, ihr Frauen! Und haben die frommen Bürger Jerusalems verlernt, wie man dem Stamme des großen Herodes Willkommen jubelt, so hoff' ich, (*mit einem Blick auf den Obersten der Kriegsknechte*) Rom wird sie's wieder lehren.

DER OBERSTE (*zuckt leise lächelnd die Achseln*).

HERODES.
Ich bitte. Kommt!

(*Herodes, Herodias, Salome gehen mit ihrem Gefolge in den Palast, die Kriegsknechte in die Wachtstube*).

Zwölfte Scene

Johannes. Josaphat. Matthias. Manasse. Hachmoni. Pasur. Das Volk

HACHMONI (*an der Spitze des Hausens, der nach vorne drängt*).
Vergieb uns, großer Prophet. Die Pharisäer sind feige entwichen. Siehe, an dich klammern wir uns nun! Hilf uns!

DAS VOLK
Hilf uns!

JOHANNES (*wie im Träume*)
Saget mir an, wo kam der Mann aus Galiläa hin?

MANASSE.
Rabbi, wir wissen es nicht.

JOHANNES.
So such' ihn. Bring' ihn mir.

MANASSE.

Ja. Rabbi.

JOHANNES.

Was Begehret ihr?

ALLES VOLK.

Bleib bei uns, großer Prophet! Hilf uns! Wir flehen zu dir!

JOHANNES (*mißtrauisch grübelnd*).

Matthias, Josaphat, sagte er nicht: die Liebe?

(*Der Vorhang fällt.*)

Vierte Akt

[...]

[p. 124-133]

Sechste Scene.

Johannes. Der Kerkermeister. (*Später*) Maecha. Salome

KERKERMEISTER.

Nun, du bist ja jetzt Gebieter. Was befielst du?

JOHANNES.

Der Vierfürst redete von meinen Jüngern —

MAECHA (*in der Pforte rechts erscheinend*)

Es ist allein.

SALOME (*winkt dem Kerkermeister. Kerkermeister und Maecha ab*).

JOHANNES.

Was begehrt du?

SALOME.

Meister — dort zwischen den Granatbäumen siehst du wohl die Sonne?

JOHANNES.

Ich sehe sie.

SALOME.

Daß du sie siehst, bevor sie untergeht und du — weißt du wessen Werk das ist? — Meines.

JOHANNES.

Mag sen. Was begehrt du?

SALOME.

Doc du gehst nicht unter. Du nicht. Denn meine Seele dürstet. Lehre mich. Meister.

JOHANNES.

Was soll ich dich lehren?

SALOME.

Siehe, ich bin fromm von Gemüte. Und trage Sehnsucht nach dem Heil... Was du dem Letzten Giebst an der Heerstraße, gieb es auch mir... Laß mich zu deinen Füßen sitzen. Ich will fein fromm sein. Ja, das will ich... Und wenn ich deinen härenen Rock berühre, so erschrick nicht. Ich sinne dir nichts Böses.

JOHANNES.

Was solltest du mir wohl Böses sinnen, Jungfrau?

SALOME.

Das sage nicht — denn wenn du mich fortwürfest — Wer weiß es heute, wie mächtig ich bin?... Wenn ich meine Glieder recke, so dünkt mich, ich trage die Welt. (*Sie breitet die Arme aus.*). So trag' ich sie, — doch nur, um sie ans Herz zu drücken.

JOHANNES.

Jungfrau, du hast eine Gespielin?

SALOME (*lauernd*)

Welche Gespielin?

JOHANNES.

Mirjam heißt sie.

SALOME.

Ich hatte sie. Jetzt ist sie tot.

JOHANNES (*nickt ruhig, seine Ahnung bestätigend*).

SALOME.

Ich habe sie töten lassen, weil sie zu dir ging. Keine soll zu dir gehen, wenn nicht ich. Weißt du's nun? Weißt du nun, wie fromm ich bin? Meine Seele leidet Gewalt von dir und sie leidet mit Freuden, denn niemanden sah jene, von der die Lieder singen, und heimliche Gelübde. Dann bin ich hinausgegangen in die Dämmerung, dein Angesicht zu suchen und deines Auges Leuchten. Auch ich habe mein Bett schön geschmückt mit bunten Teppichen aus Aegypten, ich habe mein Lager mit Myrten, Aloe und Cinnamen besprengt. Ich will dir geben meinen jungen Leib, du wilder unter den Söhnen Israels. Komm, laß uns der Liebe pflegen bis an den Morgen. Und meine Gespielen sollen wachen auf der Schwelle und grüßen die Frühe mit ihren Harfen.

JOHANNES.

Wahrlich — mächtig bist du — die Welt trägst du auf deinen Armen — denn du bist die Sünde.

SALOME.

Süb wie die Sünde — so bin ich.

JOHANNES.

Geh!

SALOME.

Wirfst du mich fort?... Wirfst du mich fort?

(*Sie stürzt durch die Pforte ab.*)

Siebente Scene

Johannes. Der Kerkermeister. Josaphat, Manasse. Amarja

JOHANNES (*geht auf das Thr zu, w der Kerkermeister wartet*)

KERKERMEISTER.

Nun, willst du deine Jünger sehn?

JOHANNES.

Bringe sie mir.

Manasse, Amarja eilen auf ihn zu und küssen sein Gewand. Josaphat bleibt zurück).

JOHANNES.

Matthias ist nicht mit euch?

JOSAPHAT.

Nein.

JOHANNES.

Wie, Josaphat, du, der du mir allzeit der nächste warst, hast du keinen Gruß für mich?

JOSAPHAT (*wendet sich ab*)

JOHANNES.

Alsdann, was begehrt du?

JOSAPHAT.

Rabbi, es stehet geschrieben: Ein Messer wetzt das andere und ein Mann den anderen — du aber hast uns stumpf gemacht.

JOHANNES.

Und um mir das zu sagen, gingst du diesen weiten Weg?

JOSAPHAT

Rabbi, du solltest der Weg sein allen Irrenden, schlaffe Kniee solltest du stärken, bebende Hände an den Schwertgriff schmieden. Dein Werk war Zorn, Rabbi, du aber schufest ein Klügeln daraus und eine Schwachheit.

JOHANNES.

Was mein Werk war, das weißt du nicht. Hätte ich selbst es gewußt, ich wäre nicht hier. — Wahrlich, die Zeit meines Niederganges ist gekommen, da die Feinde mein Lob singen und die Freunde mich lästern. Was wollt ihr von mir? Mein Ende muß einsam sein und Schweigen darinnen.

JOSAPHAT.

Dein Ende, Rabbi, gehet uns nichts an. Das Ende Israels ist's, um das mich banget. Du nahmst uns das Gesetz, was gabst du uns dafür?

JOHANNES.

Wer bist du, daß du wie ein Kettenhund nach meinen Schenkeln beißest? Das Gesetz nahm ich euch? Meine Seele hat sich müde gerungen mit dem Gesetz, meine Stirne stieß sich blutig an seinen Mauern. Ihr aber hattet eure Mäuler aufgethan, damit das Heil euch hineinfliege gleich einem süße, Brocken. Ihr gafftet zu mir hinauf, solange ich stand, und weichet nun feige vor meinem Falle. Für mich fiel ich nicht. Ich fiel für euch. Euch war es ein Müssen und ein dumpfes Zuschauen, mir war es ein Wollen und ein Schwertkampf... Sieh mich an! Zweimal sah mir die Weltsünde heute ins Gesicht, doch lieblich erscheint sie mir fast, denn der schlimmsten begegne ich erst jetzt. Abtrünnig bist du, abtrünnig warst du, abtrünnig werdet ihr sein in Ewigkeit, ihr Männer des allgemeinen Nutzens, die ihr noch eure Aecker düngtet mit dem Blute derer, die für euch starben. Gehet! Ich bin euer satt. —

JOSAPHAT.

Ich gehe, Rabbi. Dorhin, wohin Matthias mir voranging. Zu Jesu von Nazareth geh' ich.

JOHANNES (*erschrocken, erschüttert*)

Zu Jesu von Nazareth?

JOSAPHAT (*wendet sich schweigend zum gehen*). (*ab.*)

Achte Scene

Manasse, Amarja, Johannes.

JOHANNES.

Wie, Amarja, und du, Manasse? Denen ich am meisten vertraute, die haben mich verlassen, und ihr seid noch hier?

AMARJA.

Und mir gabst du eine Hoffnung, Rabbi.

JOHANNES.

Doch zu Jesu von Nazareth gehet er. Seid nicht thöricht, gehet mit ihm.

MANASSE.

Laß uns thöricht sein, Rabbi.

JOHANNES. (*sich auf einen Stein niederlassend*).

So setzt euch zu mir. Es wird Nacht, und ich bin müde. Horch! War mir doch, als hörte ich ein Flügelwehen über mir. Hörtet ihr nichts?

AMARJA.

Nichts, Rabbi.

JOHANNES.

Der Schoß meiner Seele ist aufgethan. Ich bin bereit, den Segen zu empfangen von der Höhe. Ist nicht ein Flüstern ringsum? Hörtet ihr nichts?

MANASSE.

Nichts, Rabbi.

JOHANNES.

Es ist ein Licht über jenen Bergen. Lieblich ist das Licht. Und in mir dämmert der Sinn von jenem Widersinn. Wer allein mag die Welt erlösen?... der ihr als Gabe reichen will ein

Unerreichbares... Wir sind in Galiläa. Wisset ihr nicht — wo lehret er jetzt — jener Jesus von Nazareth?

AMARJA.

Wir hörten reden auf den Gassen, daß er nicht fern sei. Am Seeufer weilet er.

MANASSE.

Und vielleicht kommt er auch in die Stadt, so sagen sie.

JOHANNES.

Vielleicht. Doch nur vielleicht. Und meine Zeit ist um. Ich muß mich eilen, auf daß ich nicht sterbe. Wollet ihr mir einen Dienst erweisen?

AMARJA, MANASSE.

Befiehl uns, Rabbi!

JOHANNES.

Machet euch auf und gehet zu ihm.

AMARJA, MANASSE.

Zu ihm?

JOHANNES (*nickt*)

Und wo ihr ihn findet, da sprecht zu ihm: Johannes, welcher gefangen ist, fraget dich also: Bist du, der da kommen soll, oder sollen wir eines anderen warten? So fraget ihn, und wenn er geredet hat, dann kommt wieder — eilends — denn meine Sehnsucht ist groß nach ihm. Ich glaube, ich könnte nicht sterben, ehe denn ihr wiederkämt.

AMARJA.

Meister, wir wollen nicht rasten und nicht ruhn.

JOHANNES.

Und werdet ihr auch meines Dunkels nicht vergessen in seinem Licht?

MANASSE.

Meister, warum beschämst du uns?

JOHANNES.

So lebt wohl.

AMARJA, MANASSE.

Leb wohl, Rabbi. (*Sie wenden sich zum Gehen.*)

JOHANNES.

So gehet nicht. Noch nicht. Laßt mich eure Hände fassen, ihr, die ihr die Geringeren seid unter meinen Jüngern! Denn (*in großer Bewegung*) mich dünkt — ich — hab' — euch — lieb.

(*Der Vorhang fällt.*)

KARL WEISER, *Jesus. Tetralogie. Herodes der Große, Der Täufer, Der Heiland, Jesu Leid*, Leipzig, Nachwort, 1906.



THEODOR INNITZER, *Johannes der Täufer. Nach der Heiligen Schrift und der Tradition*, Mayer, Vienne, 1908.

Textes composés en langue anglaise

ARTHUR O' SHAUGHNESSY, « The Daughter of Herodias », dans *An Epic of Women and other poems*, Londres, John Camden Hotten Piccadilly, 1870, p. 105-132.

The Daughter of Herodias

My heart is heavy for each goodly man
Whom crowned woman or sweet courtesan
Hath slain or brought to greater shames than death.
But now, O Daughter of Herodias!
I weep for him, of whom the story saith.
Thou didst procure his bitter fate: — Alas,
He seems so fair! — May thy curse never pass!
Where art thou writhing ? Herod's palace-floor
Has fallen through: there shalt thou dance no more ;
And Herod is a worm now. In thy place,
— Salome, Viper! — do thy coils yet keep
That woman's flesh they bore with such a grace?
Have thine eyes still the love-lure hidden deep,
The ornament of tears, they could not weep?

Thou wast quite perfect in the splendid guile
Of woman's beauty; thou hadst the whole smile
That can dishonour heroes, and recal
Fair saints prepared for heaven back to hell:
And He, whose un-lived glory thou mad'st fall
All beautiful and spotless, at thy spell,
Was great and fit for thee by whom he fell.

O, is it now sufficing sweet to thee —
Through all the long uncounted years that see
The undistinguished lost ones waste away
To twine thee, biting, on those locks that bleed.
As bled they through thy fingers on that day ?
Or hast thou, all unhallowed, some fierce need
Thy soul on his anointed grace to feed?
Or hast thou, rather, for that serpent's task
Thou didst accomplish in thy woman-mask,
Some perfect inconceivable reward
Of serpent's slimy pleasure? — all the thing
Thou didst beseech thy master, who is Lord
Of those accursed hosts that creep and sting,
To give thee for the spoil thou shouldest bring?

He was a goodly spoil for thee to win!
 — Men's souls and lives were wholly dark with sin;
 And so God's world was changed with wars and gold,
 No part of it was holy ; save, maybe,
 The desert and the ocean as of old: —
 But such a spotless way of life had he,
 His soul was as the desert or the sea.
 I think he had not heard of the far towns;
 Nor of the deeds of men, nor of kings' crowns ;
 Before the thought of God took hold of him,
 As he was sitting dreaming in the calm
 Of one first noon, upon the desert's rim,
 Beneath the tall fair shadows of the palm,
 All overcome with some strange inward balm.
 But then, so wonderful and lovely seemed
 That thought, he straight became as though he dreamed
 A vast thing false and fair, which day and night
 Absorbed him in some rapture — very high
 Above the common swayings of delight
 And general yearnings, that quite occupy
 Men's passions, and suffice them till they die:

Yea, soon as it had entered him — that thought
 Of God — he felt that he was being wrought
 All holy: more and more it filled his heart
 And seemed, indeed, a spirit of pure flame
 Set burning in his soul's most inward part.
 And from the Lord's great wilderness there came
 A mighty voice calling on him by name.

He numbered not the changes of the year,
 The days, the nights, and he forgot all fear
 Of death: each day he thought there should have been
 A shining ladder set for him to climb
 Athwart some opening in the heavens, e'en
 To God's eternity, and see, sublime —
 His face whose shadow passing fills all time.
 But he walked through the ancient wilderness.
 O, there the prints of feet were numberless
 And holy all about him ! And quite plain
 He saw each spot an angel silver-shod
 Had lit upon ; where Jacob too had lain
 The place seemed fresh, — and, bright and lately trod,
 A long track showed where Enoch walked with God.

And often, while the sacred darkness trailed
 Along the mountains smitten and unveiled
 By rending lightnings, — over all the noise
 Of thunders and the earth that quaked and bowed
 From its foundations — he could hear the voice
 Of great Elias prophesying loud
 To Him whose face was covered by a cloud.

Already he was shown so perfectly
 The awful mystic grace and sanctity
 Of all the earth, there was no part his feet
 With sandal covering might dare to tread ;
 Because that in it he was sure to meet
 The fair sword-bearing angels, or some dread
 Eternal prophet numbered with the dead.
 So he believed that he should purify
 His body, till the sin of it should die,
 And the unfailing spirit and great word
 Of One — who is too bright to be beheld,
 And in his speech too fearful to be heard
 By mortal man — should come down and be held
 In him as in those holy ones of eld.

And to believe in this was rapture more
 Than any that the thought of living bore
 To tempt him : so the pleasant days of youth
 Were but the days of striving and of prayer ;
 And all the beauty of those days, forsooth.
 He counted as an evil or a snare,
 And would have left it in the desert there.

Ah, spite of all the scourges that had bit
 So fiercely his fair body, branding it
 With many a painful over-written vow
 Of perfect sanctity — what man shall say
 How often, weak with groanings, he would bow
 Before the angels of the place, and pray
 That all his body might consume away?
 For through whole bitter days it seemed in vain
 That all the mighty desert had no stain
 Of sin around him; that the burning breaths
 Went forth from the eternal One, and rolled
 For ever through it, filling it with deaths,
 And plagues, and fires; that he did behold
 The earthquakes and the wonders manifold:

It seemed in vain that all the place was bright
 Ineffably with that unfading light
 No man who worketh evil can abide;
 That he could see too with his open eyes
 Fair troops of deathless ones, and those that died
 In martyrdoms, or went up to the skies
 In fiery cars — walk there with no disguise; —

It seemed in vain that he was there alone
 With no man's sin to tempt him but his own; —
 Since in his body he did bear about
 A seeming endless sin he could not quell
 With the most sharp coercion, nor cast out

Through any might of prayer. O, who can tell —
 Save God — how often in despair he fell?
 The very stones seemed purer far than he;
 And every naked rock and every tree
 Looked great and calm, composed in one long thought
 Of holiness; each bird and creeping thing
 Rejoiced in bearing some bright sign that taught
 The legend of an ancient minist'ring
 To some fair saint of old there sojourning.

Yea, all the dumb things and the creatures there
 Were grand, and some way sanctified; most fair
 The very lions stood, and had no shame
 Before the angels; and what time were poured
 The floods of the Lord's anger forth, they came
 Quite nigh the lightnings of the Mount and roared
 Among the roaring thunders of the Lord:

Yet He — while in him day by day, divine,
 The clear inspired thought went on to shine,
 And heaven was opening every radiant door
 Upon his spirit — He, in that fair dress
 Of weak humanity his senses bore,
 Did feel scarce worthy to be there, and less
 Than any dweller in the wilderness.
 Wherefore his limbs were galled with many a stone;
 And often he had wrestled all alone
 With their fair beauty, conquering the pride
 And various pleasure of them with some quick
 And hard inflicted pain that might abide, —
 Assailing all the sense with constant prick
 Until the lust or pride fell faint and sick.

Natheless there grew and stayed upon his face
 The wonderful unconquerable grace
 Of a young man made beautiful with love;
 Because the thought of God was wholly spread
 Like love upon it; and still fair above
 All crowned heads of kings remained his head
 Whereon the halo of the Lord was shed.

Ah, how long was it, since the first red rush
 Of that surpassing thought made his cheek blush
 With pleasure, as he sat — a tender child —
 And wondered at the desert, and the long
 Rough prickly paths that led out to the wild
 Where all the men of God, holy and strong,
 Had dwelt and purified themselves — how long? —
 Before he rose up from his knees one day,
 And felt that he was purified as they;
 That he had trodden out the sin at last,
 And that the light was filling him within?

How many of the months and years had past
 Uncounted? — But the place he was born in
 No longer knew him : no man was his kin.

O then it was a most sweet, holy will
 That came upon him, making his soul thrill
 With joy indeed, and with a perfect trust, —
 For he soon thought of men and of the king
 All tempted in the world, with gold and lust,
 And women there, and every fatal thing.
 And none to save their souls from perishing —

And so he vowed that he would go forth straight
 From God there in the desert, with the great
 Unearthliness upon him, and adjure
 The nations of the whole world with his voice;
 Until they should resist each pleasant lure
 Of gold and woman, and make such a choice
 As his, that they might evermore rejoice.
 Thus beautiful and good was He, at length,
 Who came before King Herod in his strength,
 And shouted to him with a great command
 To purify himself, and put away
 That unclean woman set at his right hand ;
 And after all to bow himself and pray,
 And be in terror of the Judgment Day!

He never had seen houses like to that
 Fair-columned, cedar-builed one where sat
 King Herod. Flawless cedar was each beam,
 Wrought o'er with flaming brass: along the wall
 Great brazen images of beasts did gleam,
 With wondrous flower-works and palm trees tall;
 And folded purples hung about it all.

He never had beheld so many thrones,
 As those of ivory and precious stones
 Whereon the noble company was raised
 About the king: —he never had seen gems
 So costly, nor so wonderful as blazed
 Upon their many crowns and diadems,
 And trailed upon their garments' trodden hems :
 But he had seen in mighty Lebanon
 The cedars no man's axe hath lit upon ;
 And he had often worshipped, falling down
 In dazzling temples opened straight to him,
 Where One who had great lightnings for His crown
 Was suddenly made present, vast and dim
 Through crowded pinions of the Cherubim!

Wherefore he had no fear to stand and shout
 To all men in the place, and there to flout

Those fair and fearful women who were seen
Quite triumphing in that work of their smile
To shame a goodly king. And he cast, e'en
A sudden awe that undid for a while
The made-up shameless visages of guile.

And when Herodias — that many times
Polluted one, assured now in all crimes
Past fear or turning — when she, her fierce tongue
Thrice forked with indignation, hotly spoke
Quick wild beseeching words, wherewith she clung
To Herod, praying him by some death-stroke
To do her vengeance there before all folk —
Ah, spite of every urging that her hate
Did put into her lips, — so fair and great
Seemed that accuser standing weaponless,
Yet wholly terrible with his bright speech
As 'twere some sword of flaming holiness,
That no man dared to join her and beseech
His death; but dread came somehow upon each.

For he was surely terrible to see
So plainly sinless, so divinely free
To judge them; being in a perfect youth,
Yet walking like an angel in a man
Reproving all men with inspired truth.
And Herod himself spoke not, but began
To tremble: through his soul the warning ran.

— Then *that Salome* did put off the shame
Of her mere virgin girlhood, and became
A woman! Then she did at once essay
Her beauty's magic, and unfold the wings
Of her enchanted feet, — to have men say
She slew *him* — born indeed for wondrous things.
Her dance was fit to ruin saints or kings.
O, her new beauty was above all praise!
She came with dancing in shy devious ways,
And while she danced she sang.
The virgin bandlet of her forehead brake,
Her hair came round her like a shining snake;
To loving her men's hearts within them sprang
The while she danced and sang.

Her long black hair danced round her like a snake
Allured to each charmed movement she did make;
Her voice came strangely sweet ;
She sang, "O, Herod, wilt thou look on me —
Have I no beauty thy heart cares to see?"
And what her voice did sing her dancing feet
Seemed ever to repeat.

She sang, "O, Herod, wilt thou look on me?
 What sweet I have, I have it all for thee;"
 And through the dance and song
 She freed and floated on the air her arms
 Above dim veils that hid her bosom's charms:
 The passion of her singing was so strong
 It drew all hearts along.
 Her sweet arms were unfolded on the air,
 They seemed like floating flowers the most fair —
 White lilies the most choice;
 And in the gradual bending of her hand
 There lurked a grace that no man could withstand;
 Yea, none knew whether hands, or feet, or voice,
 Most made his heart rejoice.

The veils fell round her like thin coiling mists
 Shot through by topaz suns, and amethysts,
 And rubies she had on;
 And out of them her jewelled body came,
 And seemed to all quite like a slender flame
 That curled and glided, and that burnt and shone
 Most fair to look upon.

Then she began, on that well-polished floor,
 Whose stones seemed taking radiance more and more
 From steps too bright to see,
 A certain measure that was like some spell
 Of winding magic, wherein heaven and hell
 Were joined to lull men's souls eternally
 In some mid ecstasy :
 For it was so inexplicably wrought
 Of soft alternate motions, that she taught
 Each sweeping supple limb,
 And in such intricate and wondrous ways
 With bandings of her body, that the praise
 Lost breath upon men's lips, and all grew dim
 Save her so bright and slim.

And through the swift mesh'd serpents of her hair
 That lash'd and leapt on each place white and fair
 Of bosom or of arm,
 And through the blazing of the numberless
 And whirling jewelled fires of her dress,
 Her perfect face no passion could disarm
 Of its reposeful charm.

Her head oft drooped as in some languid death
 Beneath brim tastes of joy, and her rich breath
 Heaved faintly from her breast;
 Her long eyes, opened fervently and wide,
 Did seem with endless rapture to abide
 In some fair trance through which the soul possest

Love, ecstasy, and rest.
 But lo — while each man fixed his eyes on her,
 And was himself quite filled with the stir
 His heart did make within —
 The place was full of devils everywhere:
 They came in from the desert and the air;
 They came from all the palaces of sin,
 And each heart they were in:

They lurked beneath the purples, and did crawl
 Or crouch in unseen comers of the hall.
 Among the brass and gold;
 They climbed the brazen pillars till they lined
 The chamber fair; and one went up behind
 The throne of Herod—fearful to behold—
 The Serpent king of old.

Yea, too, before those blinded men there went
 Some even to Salome; and they lent
 Strange charms she did not shun.
 She stretched her hand forth, and inclined her ear;
 She knew those men would neither see nor hear:
 A devil did support her head, and one
 Her steps' light fabric spun.
 O, then her voice with singing all unveiled,
 In no trained timid accents, straight assailed
 King Herod's open heart:
 The amorous supplication wove and wound
 Soft deadly sins about it; the words found
 Fair traitor thoughts there, — singing snakes did dart
 Their poison in each part.

She sang, "O look on me, and look on Love:
 We three are here together, and above —
 What heaven may there be?
 None for thine heart without this spell of mine,
 Yea, this my beauty, yea, these limbs that shine
 And make thy senses shudder; and for me,
 No heaven without thee!

"O, all the passion in me on this day
 Rises into one song to sweep away
 The breakers of Love's bond;
 For is it not a pleasant bond indeed,
 And made of all the flowers in life's mead?
 And is not Love a master fair and fond?
 And is not Death beyond?
 "O, who are these that will adjure thee, King,
 To put away this tender flower-thing,
 This love that is thy bliss?
 Dost thou think thou canst live indeed, and dare
 The joyless remnant of pale days, the bare

Hard tomb, and feed through cold eternities
Thy heart without one kiss?

“Dost thou think empty prayers shall glad thy lips
Kept red and living with perpetual sips
Of Love’s rich cup of wine?
That thy fair body shall not fall away,
And waste among the worms that bitter day
Thou hast no lover round thy neck to twine
Fond arms like these of mine?

“I say they are no prophets, — very deaths,
And plagues, and rottenness, do use their breaths
Who speak against delight
Pale distant slayers of humanity
Have tainted them, and sent them forth to try
Weak lures to make man give up joyous right
Of days for empty night.
“I tell thee, in their wilderness shall be
No herbs enough for food for them and thee,
No rock to give thee drink;
I tell thee, all their heavens are a cheat,
Or but a mirage to betray thy feet,
And draw thee quicker to some grave’s dread brink
Where thou shalt fall and sink.

“Turn rather unto me, and hear my voice
Against these desert bowlings, and rejoice:
Now surely do I crave
To treble this my beauty, and embalm
My words with deathless thrill, singing the psalm
Of pleasure to thee. King, — so I may save
Thy fair days from this grave.

“Yea, now of all my beauty will I strive
With these mad prophesiers till I drive
Their ravings from thine ear:
Against their rudeness I will set my grace,
My softness, and the magic of my face;
And spite of all their curses thou shalt hear
And let my voice draw near:
“Against their loud revilings I will try
The long low-speaking pleadings of my sigh,
All my heart’s tender way;
Against their deserts — here, before thine eyes
My love shall open thee a paradise,
Where, if thou comest, thou shalt surely stay
And seek no better way:

“And rather than these haters of thy joy
Should anyhow allure thee to destroy
Thy heart’s prosperity, —

O, I will throw my woman's arms entwined
 About thy body; ere thy lips can find
 One word of yielding, I will kiss them dry:
 — And failing, let me die!

“But look on me, for it is in my soul
 To make the measure of thy glory whole —
 With many goodly things
 To crown thee, yea, with pleasure and with love,
 Till there shall scarcely be a name above
 King Herod's, in the mouth of one who sings
 The fame of mighty kings;
 “For see how great and fair a realm is this —
 My untried love — the never conquered bliss
 All hoarded in my breast;
 My beauty and my love were jewels meet
 To make the glory of a king complete,
 And I, — O thou of kingship half-possest —
 Can crown thee with the rest!

“I stand before thee — on my head the crown
 Of all thou lackest yet in thy renown —
 Ah, King, take this of me!
 And in my hand I bear a brimming cup
 That sparkles; to thine eyes I hold it up:
 A royal draught of life-long pleasure — see,
 The wine is fit for thee!

“Ah, wilt thou pass me? Wilt thou let me give
 Thy fair life to some meaner man to live?
 Nay, here — if I am sweet —
 Thou shalt not. I will save thee with the sight
 Of all my sweetness, save thee with the might
 And charm of all my singing lips' deceit,
 Or with my dancing feet.
 « I have indeed some power. A lure lies
 Within my tender lips — behind my eyes —
 Concealed in all my way
 And while I seem entreating, I compel,
 Yea, while I do but plead, I use a spell —
 Ah secretly — but surely. Who are they
 That ever turn away?

“Now, thou hast barely seen bright glittering
 The gilded cup of pleasures that I swing
 Before thy reeling gaze, —
 The deep beginnings of sweet drunkenness
 Are in thy heart already, more or less,
 And on thy soul deliciously there preys
 A thirst no joy allays.

“Dost thou not feel, each time my long hair sweeps

The glowing floor, how through thy being creeps
 A vague yet sweet desire? —
 How writhes in every sense a tiny snake
 Of pleasure biting till it seems to wake
 A fever of sharp lusts that never tire,
 Unquenchable as fire?
 “Is there not wrought a madness in thy brain
 Each time my thin veils part and close again —
 Each time their flying ring
 Is seen a moment’s space encircling me
 With filmy changes — each time, rapidly
 Rolled down, their cloud-like gauzes billowing
 About my limbs they fling?

“Ah, seek not in this moment some cold will;
 Attend to no false pratings that would kill
 Thy heart, and make thee fall:
 But now a little lean to me, and fear
 My charming. Ah, thy fame to me is dear!
 Some wound of mine, when me thou couldst not call,
 Might slay thee after all.

“For even while I sing, the unseen grace
 Of Love descending hath filled all this place
 With most strong prevalence;
 His miracle is raging in the breasts
 Of all these men, and mightily he rests
 On me and thee. His power is too intense,
 No curse shall drive him hence.
 “—O, Love, invisible, eternal God,
 In whose delicious ways all men have trod,
 This day Thou truly hast
 My heart: thy inspiration fills my tongue
 With great angelic madness; I have sung
 Set words that in my bosom thou hast cast —
 Thine am I to the last!

“My feet are like two liquid flames that leap
 For joy at thee ; I feel thy spirit sweep —
 Yea, like a southern wind —
 Through all the enchanted fibres of my soul;
 I am a harp o’er which thy vast breaths roll,
 And one day thou shalt break me : none shall find
 A wreck of me behind.

“And now all palpitating, O I pray
 Thy utmost passion while I cry — away
 With all Love’s enemies!
 A man — borne up between the closing wings
 Of two eternities of unknown things,
 May catch this seraph charmer as he flies,
 And hold him till he dies;

“And yet some bitter ones, whom coming night
 Hath wholly entered, grudge man this small right
 Of joy, and seek to fill
 His rushing moment with the monstrous hiss
 Of shapeless terrors, poisoning the bliss
 Brief nestled in his bosom — merely till
 Forced out by its death chill!

“What voice is this the envious wilderness
 Hath sent among us foully to distress
 And haunt our lives with fear?
 What vulture, shrieking on the scent of death —
 What yelping jackal — what insidious breath
 Of pestilence hath ventured to draw near,
 And enter even here?

“No kindred flesh of fair humanity
 Yon fiend hath, seeking through lives doomed to die
 Death’s foretaste to infuse:
 His body is but raised up from the slain
 Unburied thousands that long years have lain
 About the desert: Death himself doth choose
 His pale disguise to use.

“But, even though he be from some new God,
 He shall not turn us who love’s ways have trod,
 Nor make us break love’s vow.
 Nay, rather, if a single beauty dwells
 In me, if in that beauty there be spells
 To win my will of any man — O thou,
 King Herod, hear me now!

“Let *it* be for his ruin ! Ah, let me,
 With all in me thou countest fair to see,
 Procure this and no more!
 If yet, with tender prevalence, my voice
 May ask a thing of thee — this is my choice,
 Though thou wouldst buy my sweets with all thy store
 This all I sell them for.

“Yea, are there lures of softness in my eyes?
 My eyes are — for his death. Is my heart’s prize
 A seeming fair reward?
 My virgin heart is — for his blood here shed;
 Its passion — for the falling of his head;
 And on that man my kiss shall be outpoured
 Who slays him with the sword!”
 Invisible — in supernatural haze,
 Of shapes that seem not shapes to human gaze —
 The devils were half awed as they did stand
 Around her; each one in his separate hell
 All inwardly was forced to praise her well:
 And every man was fain to lose his hand
 Or do all that sweet woman might command.

There was a tumult. — Cloven foot and scale
 Of fiend with iron heel and coat of mail
 Were rolled and hustled in the rage to slay
 That fair young Saviour: when they murdered him
 And brought his head, still beautiful — though dim
 And drenched with blood — the aureole did play
 Above it, slowly vanishing away.

I weep to think of him and his fair light
 So quenched — of him thrust into some long night
 Of unaccomplishment so soon, alas!
 And Thou, who on that ancient palace floor
 Didst dance, where dost thou writhe now evermore —
 Salome, Daughter of Herodias?
 O woman-viper — may thy curse ne'er pass!

∞

RICHARD HENGIST HORNE, «John the Baptist or the Valour of the Soul»
 dans *Bible Tragedies*, Londres, Newman and Co., 1880.

[Extrait]

[p. 1-11]

John the Baptist or the Valour of the Soul

ACT I.

SCENE I.

The Clouds of Heaven. Angels descend upon the earth on a broad green plain of Judæa. Time night.

CHORUS OF ANGELS.

A new Star of the Night is born —
 The Night of human grief and gloom —
 A Star to shine
 With beams divine
 Upon man's cradle, course, and tomb.

SEMI-CHORUS THE FIRST.

He shall baptize with dews of Morn,
 And streams from rocks and flowering meads;
 And fill the land with golden corn
 Where grew gigantic thorns and weeds!

A VOICE.

When old Idolatries become man's scorn,
 With Vengeful Wrath of early creeds!

SEMI-CHORUS THE SECOND.

But soon shall rise another Star,
Half-brother of the same rare growth —
Each, Leader of the Soul's first war —

THE HOLY GHOST BEGAT THEM BOTH*.

A VOICE.

The Peace and Love
For which they strove,
Mankind shall find in ages far.

CHORUS.

Now sing of John,
The earliest one,
Wakening the earth
To a new birth,
For many a hard fight, lost and won!
Though his bleeding head
For a girl's dance paid; —
Sing we a high triumphal song
To the Valiant Soul as pure as strong!
The bearer of the mighty rod!

THE FIRST-BEGOTTEN SON OF GOD* !

SCENE II.

The Wilderness, between Bethany and Jericho.

A VOICE (*crying in the Wilderness*).

“Prepare ye the way of the LORD!
Make His paths straight!
Every valley shall be filled,
And every mountain and hill
Shall be brought low;
And the crooked made straight,
And the rough ways smooth;
And all flesh shall see
The salvation of God!”

Enter JOHN, clothed in ragged skins.

JOHN.

The dry dust, bare boughs, and the fruitless thorn —
The scorching sun, sharp rains and howling winds —
Companion this my body; as the wolf,
The stork, the pelican, the lonely owl.

* Luke I, 13, 15, 18, 19, 24, 25, 26, 41.

* Luke I, 13, 15, 18, 19, 24, 25, 26, 41.

And silent fox, are cherished savagely.
 From the same pool or gushing rock we drink,
 But differing in our food; they eat whate'er
 Of life they can subdue — oft-times each other —
 While I in bitter roots find nourishment,
 And berries, sweet or bitter. But my soul
 Hath other nutriment in noblest dreams,
 Visions, and hopes, and inward prophecies,
 For I walk here companion'd by my God!

JOHN (*seateth himself upon a ledge of rock.*)

My father, Zacharias, said of me —
 “Thou child — the child of my old age, and hers.
 Thy mother, yea my wife Elizabeth —
 To whom the Angel Gabriel was sent
 To make her know and instantly believe
 The Holy Ghost would fructify her womb,
 And also glorify her coming child ;
 Thou, “said my father,” art that holy son.
 Thou shalt be filled with the Holy Ghost!
 Thou shalt be called the Prophet of the Highest;
 For thou shalt go before the face of God,
 His ways preparing! Knowledge shalt thou give
 Unto His people of their sure salvation,
 By sins remitted through God's tender mercy,
 Whereby the day-spring from on high hath visited
 Us in our tears and yearnings — to give light
 To them that sit in darkness and the shadow
 Of Death, and guide to ways of peace our feet*.”
 Thus spake my aged father unto me,
 Yea, thus spake Zacharias. I am ready.

(JOHN *riseth, and taketh his staffs*)

The day is come —
 After severe probation and seclusion
 Of my whole life— when I to Israel
 Must show myself—the herald of these things!

[*Exit.*

SCENE III.

Portico of the Palace of HEROD, Tetrarch of Galilee. HEROD and his queen, HERODIAS — (richly and immodestly attired) — are now seated at chess.

HERODIAS.

And in three moves I win!

HEROD.

If I play ill.

* Luke I, 76, etc.

HERODIAS.

Play how thou mayest, Lord Tetrarch, I must win.

HEROD.

I do not see it.

HERODIAS.

Therefore art thou lost.

(The Queen moves)

HEROD.

Not so! *(Herodias laugheth)* Not yet!

Ho, slaves! bring wine!

(Voice of JOHN THE BAPTIST without.)

“Bring judgment!”

Enter JOHN.

HERODIAS.

This is tii wild man from the wilderness!

HEROD.

I have heard much of thee. There have been men
Who in thy savage haunts have thronged to hear
Thy raving prophecies; but get thee hence,
And to thy woods return.

HERODIAS.

While yet you may.

HEROD.

Why comest thou here ?

JOHN.

To warn thee of the doom,
That, like a beetling cliff, hangs o'er thy head!

HEROD.

What doom? And wherefore ?

HERODIAS.

Give the wolf some meat;
For this he comes; or have him beaten hence.

JOHN.

One of the Tetrads art thou.

HEROD.

Hence a King.

JOHN.
Of Galilee: thy brother Philip also —
Tetrarch of — —

HERODIAS (*half rising*).
Let him speak no more!

JOHN.
I will
Speak more. Thy brother Philip's wife — —

HERODIAS.
Away!

JOHN.
Sits at thy side — thy sister and thy wife! —
Herodias, thy stone-eyed concubine,
Who now would look me dead! But I am sent
Thee to admonish of thy sinful life—
Thy ruthlessness to the poor — thy lack of justice —
Thy many evil deeds!

HEROD.
Thou sent ! — Who sent thee?

JOHN (*pointing upwards*).
The Most High! He, to whom Tiberius Caesar
Is but a nodding tree-top, and his armies
The motley autumn leaves which fall around!

[*Exit JOHN.*

HERODIAS.
Thou heard'st! — he did blaspheme Tiberius Cæsar!
Bid thy guards follow him! — pluck out his heart —
Or slay him with the back ridge of their swords,
So shall he have more time to call his God!

HEROD.
Thy passion prompts, and reasonably prompts
In thee; but I were best restrain my hand,
For many people gather tow'ards this man,
Calling him "holy", one possessed of gifts
From preternatural sources. This may be.

HERODIAS (*darkly*).
So. To our game!

HEROD (*pointing to the chess-board*).
Let all stand still awhile!
(*Aside.*)
A Prophet risen from the dead, some say;

While others think he never died at all,
But was borne upward in a fiery chariot!
I'm very ill at ease touching that man.

[Exit HEROD, followed by guards, slaves, etc.]

HERODIAS (*rising slowly*).
The beast-clad savage called me "concubine!"
"Stoney-eyed wife and sister!" — he shall find
Such stones have secret fires, and secret sight.
Go thy ways, "Prophet of the Wilderness!"
I will watch over thee with sleepless eyes!

END OF ACT I.

∞

OSCAR WILDE, *Salome*, traduit par Alfred Douglas, avec les illustrations de Beardsley, Londres, Elkin Mathews et John Lane, 1894.

∞

ARTHUR SYMONS, « The Dance of the Daughters of Herodias », dans *Images of Good and Evil*, Londres, William Heinemann, 1899, p. 42-48.

The Dance of the Daughters of Herodias

Is it the petals falling from the rose?
For in the silence I can hear a sound
Nearer than mine own heart-beat, such a word
As roses murmur, blown by a great wind.
I see a pale and windy multitude
Beaten about the air, as if the smoke
Of incense kindled into visible life
Shadowy and invisible presences;
And, in the cloudy darkness, I can see
The thin white feet of many women dancing,
And in their hands... I see it is the dance
Of the daughters of Herodias; each of them
Carries a beautiful platter in her hand,
Smiling, because she holds against her heart
The secret lips and the unresting brow
Some John the Baptist's head makes lamentable:
Smiling as innocently as if she carried
A wet red quartered melon on a dish.
For they are stupid, and they do not know
That they are slaying the messenger of God.
Here is Salome. She is a young tree
Swaying in the wind; her arms are slender branches,
And the heavy summer leafage of her hair
Stirs as if rustling in a silent wind;

Her narrow feet are rooted in the ground,
 But, when the dim wind passes over her,
 Rustlingly she awakens, as if life
 Thrilled in her body to its finger-tips.
 Her little breasts arise if a thought
 Beckoned, her body quivers; and she leans
 Forward, as if she followed, her wide eyes
 Swim open, her lips seek; and now she leans
 Backward, and her half-parted lips are moist,
 And her eyelashes mingle. The gold coins
 Tinkle like little bells about her waist,
 Her golden anklets clash once, and are mute.
 The eyes of the blue-lidded turquoises,
 The astonished rubies, waked from dreams of fire,
 The emeralds coloured like the under-sea,
 Pale chrysoprase and flaming chrysolite,
 The topaz twofold, twofold sardonyx,
 Open, from sleeping long between her breasts;
 And those two carbuncles, which are the eyes
 Of the gold serpent nestling in her hair,
 Shoot starry fire ; the bracelets of wrought gold
 Mingle with bracelets of carved ivory
 Upon her drooping wrists. Herodias smiles,
 But the grey face of Herod withers up,
 As if it dropped to ashes ; the parched tongue
 Labours to moisten his still-thirsting lips ;
 The rings upon his wrinkled fingers strike,
 Ring against ring, between his knees. And she,
 Salome, has forgotten everything,
 But that the wind of dancing in her blood
 Exults, crying a strange, awakening song;
 And Herod has forgotten everything,
 He does not hear the double-handed sword
 Scrape on the pavement, as Herodias beckons
 The headsman, from behind him, to come forth.

They dance, the daughters of Herodias,
 With their eternal, white, unfaltering feet,
 And always, when they dance, for their delight,
 Always a man's head falls because of them.
 Yet they desire not death, they would not slay
 Body or soul, no, not do them pleasure :
 They desire love, and they desire of men;
 And they are the eternal enemy.
 They know that they are weak and beautiful,
 And that their weakness makes them beautiful,
 For pity woman is an evil thing ;
 She will avenge upon you all your tears,
 She would not that a man should pity her.
 But to be loved by one of these beloved
 Is poison sweeter than the cup of sleep
 At midnight : death, or sorrow worse than death,

Or that forgetfulness, drowning the soul,
 Shall heal you of it, but not other thing :
 For they are the eternal enemy.
 They do not understand that in the world
 There grows between the sunlight and the grass
 Anything save themselves desirable.
 It seems to them that the swift eyes of men
 Are made but to be mirrors, not to see
 Far-off, disastrous, unattainable things.
 « For are not we, » they say, « the end of all ?
 Why should you look beyond us ? If you look
 Into the night, you will find nothing there:
 We also have gaze often at the stars.
 We, we alone among all beautiful things,
 We only are real : for the rest are dreams.
 Why will you follow after wondering dreams
 When we await you ? And you can but dream
 Of us, and in our image fashion them ! »
 They do not know that they but speak in sleep,
 Speaking vain words as sleepers do; that dreams
 Are fairer and more real than they are;
 That all this tossing of our freighted lives
 Is but the restless shadow of a dream;
 That the whole world, and we that walk in it,
 Sun, moon, and stars, and the unageing sea,
 And all the happy humble life of plants,
 And the unthoughtful eager life of beasts,
 And all our loves, and birth, and death, are all
 Shadows, and a rejoicing spectacle
 Dreamed out of utter darkness and the void
 By that first, last. Eternal soul of things,
 The shadow of whose brightness fashions us,
 That, for the day of our eternity,
 It may behold itself as in a mirror.
 Shapes on a mirror, perishable shapes,
 Fleeting, and without substance, or abode
 In a fixed place, or knowledge of ourselves,
 Poor, fleeting, fretful, little arrogant shapes ;
 Let us dream on, forgetting that we dream !

They dance, the daughters of Herodias,
 Everywhere in the world, and I behold
 Their rosy-petalled feet upon the air
 Falling and falling in a cadence soft
 As thoughts of beauty sleeping. Where they pass,
 The wisdom which is wiser than things known,
 The beauty which is fairer than things seen,
 Dreams which are nearer to eternity
 Than that most mortal tumult of the blood
 Which wars on itself in loving, droop and die.
 But they smile innocently, and dance on,
 Having no thought but this unslumbering thought:

« Am I not beautiful ? Shall I not be loved? »
 Be patient, for they will not understand,
 Not till the end of time will they put by
 The weaving of slow steps about man's hearts.
 They shall be beautiful, they shall be loved.
 And though a man's head falls because of them
 Whenever they have danced his soul asleep,
 It is not well that they should suffer wrong;
 For beauty is still beauty, though it slay,
 And love is love, although it love to death.
 Pale, windy, and ecstatic multitude
 Beaten about this mortal air with winds
 Of an all but immortal passion, borne
 Upon the flight of thoughts that drooped their wings
 Into the cloud and twilight for your sake,
 Yours is the beauty of your own desire,
 And it shall wither only with that love
 Which gave it being. Dance in the desolate air,
 Dance always, daughters of Herodias,
 With your eternal, white, unfaltering feet,
 But dance, I pray you, so that I from far
 May hear your dancing fainter than the drift
 Of the last petals falling from the rose.



EDITH NESBIT, *Salome and the Head: A Modern Melodrama*, Londres, Alston Rivers, 1909.

[Deux extraits]

[p. 1-17 de l'édition Toronto, Musson, 1909]

**CHAPTER I
SUNLIGHT**

A YOUNG man on his way to South Africa (do not be alarmed — this tale has nothing to do with the Boer war), and not knowing whether he will have the luck to survive it or only to become, after a very little time, one of those names in parallel columns on the tablet in the church at home. In such a young man family feeling runs high; the call of the blood is listened to with an attentive courtesy which it does not at all other times command. And relations in quite remote spots will, on occasions like this, receive farewell visits from young men of such families as are families — not in the county but in the patriarchal sense.

Therefore Edmund Templar went down into Hampshire to see his aunt and uncle. Edmund Templar, Corporal in the C.I.V. — I implore you to check your uneasy surmises : I give you my word of honour that there are no veldts or kopjes or Boers in my pages. Not an ox shall be outspanned, not a mealie baked. Have courage, and read on. There is no fighting in the story, and it all happened in England. Most of it is very romantic, and some of it is rather horrible. If Edmund Templar, who is, I scorn to deny it, my hero, goes to South Africa, he goes alone. We will not, I pledge you my honour, go with him.

At present, however, he is not going to South Africa, but to Reka Dom, which lies on the border of the New Forest. Here again I beg to reassure you. There is nothing about Russia in this story: not a bomb, not a knout, not so much as a political tract. No samovar broods hissing over my pages, no secret societies whisper and explode. You are safe from vodka, from sledges, wolves and princesses who are spies. The house was called Reka Dom just because the Aunt in her young days had read Mrs Ewing, and because the house had grounds which, at some length, ran down to the river that sprawls among kingcups in the Ringwood water meadows, and runs under the bridge of many arches in that pleasant town.

Mr Templar wished, quite nicely and affectionately, to see his relations once again before he left England. Also he wished with all his heart and soul to see once more the New Forest: so he detrained — a military expression which I regret and will not repeat — at Lyndhurst, and walked through the greenness to his uncle's house.

You know what the New Forest is like? When you see it for the first time it teaches you the meaning of words you have never understood before. You then for the first time know what glades mean, for example, and vistas, and mist and bracken; and "monarch of the grove," a phrase you always laughed at and still dislike, does yet begin to have a sort of meaning.

It was not for the first time that Edmund saw the forest, so he threw himself into its green embrace as a lover, home-coming, throws himself into his mistress's dear arms that have been waiting for him long.

"At last!" the forest seemed to say, proffering its green embrace.

Edmund thought of South Africa, and filled his lungs with the soft, sweet air of home; and presently he threw himself down to rest, and sniffed deep with great contentment. There is no scent like the scent of bruised bracken. He lay looking through the straight bracken stems that are themselves a forest. And to him came soft lights, little forest noises — the hum of a wild bee, the scutter of a squirrel, and the stealthy glide of something long and swift under dead leaves that hardly rustled to its passing.

All these sounds caressed his ear. Then among them came a sound that was not a caress but a challenge — the strangest sound: through the bracken forest, music, single notes, an air, familiar yet unrecognised. Thus and not otherwise might Pan have piped to nymphs, among other woods, in other days than these. Templar pleased himself for a while with the fancy of Pan haunting the forest through the long ages, revealing himself only to worshippers rare and approved. Then he got up lazily and went towards the music — to see who the deuce was playing the Casse-Noisette waltz in the heart of the New Forest.

He could move, when he chose, as quietly as an Indian; and he chose now, so that he got nearer and nearer to the music without breaking it by any heard movement, and presently saw before him the gold of an open glade in sunlight, and knew that the musician was here. He let himself slowly down and lay under a bush; then very slowly he reached his head forward till between the hornbeam leaves he could fully see the glade.

A fallen sapling lay across the upper end of the glade, and on it, self-comprised orchestra of a sylvan theatre, sat a boy, barefooted, bare-chested, blowing at the gleaming silver pipe with at least all a Pan's energy, and — Templar owned it — a faint touch of the very magic of Pan.

He piped, and he did not pipe to solitude, nor only to his unseen listener. He piped to a nymph, and she danced. Between smooth, short turf and arched oak-branches she danced, and the dance was the dance of the wild wood-nymph, and the music was the music of the Valse des Fleurs. And the flute of Pan was a penny whistle.

Of course you guessed, as soon as I mentioned nymphs, that Mr Templar would come upon a girl dancing in the forest. That was just because the story is called Salome, — and of course you knew it would be about a dancer. But Mr Templar did not know at this time that his story would be called Salome, and he was very much surprised, lying there under his bush. It is very seldom, except in novels, that people think that they "must be dreaming," but Mr Templar really for one moment thought it — or something like it, — and of course he had no idea that he

would ever be in a novel. “Am I really awake ?” he quite thought of asking himself. Perhaps the recumbent position under the bush helped the thought.

The dancer’s straight, limp black hair hung in hanks on each side of a narrow brown face that broadened suddenly at the brow where large dark eyes were. She had a wreath of the delicate white-flowered weed called Our Lady’s bedstraw — a twisted rop of it, thick as your two wrists. Her lips were grand pale, her cheek smooth and brown. Brown were her arms, that waved and wove the air about her into arcs and circles... and curves that are not in the books; her ankles brown too, and the bare feet that touched the mossy turf in such swift, soft caress. She wore a scarlet skirt and a white chemise that fell away from the small square shoulders, and looped low, like a holy-water stoup, in front of the young breast, flat as a boy’s. As the hidden spectator gazed she cast away the wreath, threw back her hair, lank like seaweed, and shook shivering fingers imperatively to the flute-player on the fallen tree. The music quickened, the brown feet moved faster and faster — the muscles of arms and legs stiffened squarely. The eyes that had flashed to the first quickening of the music grew dull as the heavy lids drooped over them. The mouth stretched to a pale red line, the white teeth catching the lower lip.

“Beautiful!” said Mr Templar under his bush, “beautiful — beautiful!”

Without taking his eyes from the linked rhythm of her dance, Mr Templar was aware that shoes and stockings and a straw hat lay among mossed oak roots, that a blue gown hung from the branch of a chestnut tree.

The dancer suddenly seemed to tire of her lonely dance. She approached the blue dress, bowed to it, smiled to it, menaced it, scorned it, relented to it, sidled up to it with shy allurements, retreated from it with bold defiances, reached up her arms to it, danced away from it with gestures of desperate farewell; and at last, from the far end of the glade, with one fleet, dazzling rush, reached the hanging thing; stood an instant with arms outspread and face raised in worship, and, as the music approached a pause, sank on her knees before it, burying her face in its folds.

The music ceased.

“I wish you wouldn’t do that,” said Pan, wiping his whistle on his coat sleeve. “It’s outlandish, that is. I don’t like it”

“Why?” she said from among the blue folds.

“You know why. It’s like as if you was dancing to a dead man — one that’s hanged by the neck till he’s dead, like it says in the papers.”

“Perhaps I am,” she said: “perhaps it really *is* a dead man, Denny. Perhaps I’ve just done some magic to make you think it’s only my old blue linen. You know I’m a witch, don’t you, Den?”

“Ah!” said Pan gloomily. “I know that well enough. But I won’t ‘ave you talk about it — see? If you do I shan’t whistle for you no more — I ain’t goin’ to whistle for a witch, not even if it’s you, Miss Sandy.”

Mr Templar was now fully awake to his own indiscretion. Yet he could not move, without deepening that indiscretion to the blackness of the chimney-back. To watch is one thing ; to listen is another. A really [high]-souled young man would have said “Ahem,” ar** made his presence known, so as to be quite sure of not being an eavesdropper. But Edmund was not sufficiently high-souled to intrude the knowledge of his presence on a girl in her petticoat and shift, even though that girl were only a slip of a thing who could not by any chance be a day older than her first teen. So he lay still, and knew that still he must lie till the scene was over and the actors gone, and the woodland drop-scene fallen once more on their sylvan stage.

“Ah !” said the girl, swaying the blue folds to and fro, her face still hidden in them, “you didn’t believe in witches when you came from London — did you ?”

“No.”

“But I’ve made you believe in them, haven’t I ?”

“Yes.”

And In all the good things too. God and His angels and the blessed saints?”

“Yes.”

“And you’re a good Christian?”

“Yes.”

“And you’re very frightened of me?”

“Yes.”

“And you love me very much?”

“Yes.”

“And you’ll always do what I tell you?”

“Yes.”

“Then wait till I get my frock on, and then you shall say your creed and I’ll give you the sixpence and you can go.”

She picked up the dress and turned towards the thicket farthest away from Templar.

“Where you going?”

“To put on my dress. I don’t mind dressing with you here — you’re just the same as my faithful dog — aren’t you, Denny? But I’m not going to dress with strange men about, and there’s a man under the bushes looking at us.”

“Where? I don’t see him!”

“Stay still. I don’t see him. But I know he’s there. And I forbid you to look for him. Perhaps he’s invisible to you ; anyway, I won’t have you look for him. I shall tie my sash round your eyes.”

“No,” said Pan, jerking his head back as she came towards him with the long blue linen streamer. “Honour bright!”

And he shut his eyes.

She parted the green screen and disappeared behind it.

“You, man,” came the voice from behind moving green leaves, “don’t you dare to stir till I say you may.”

There was a pause. Pan kept his eyes tightly shut. Templar under his bush changed to an easier attitude.

When in blue linen, with bound hair, she came back into the filtered sunlight, he saw that she had at least two years more than he had assigned to her. Her face now was grave, her eyes narrowed thoughtfully.

“Now!” she said. “Denny, you are to keep your eyes shut. Perhaps there isn’t any man here at all. Perhaps I’m only trying your obedience. But if you look I’ll never let you come here and play for me any more.”

“I won’t look,” said Pan, and covered his face with his hands.

“Now, you man,” she said, “come out. But you’re not to speak. If you speak I shall know exactly what to think of you, and I shall tell my grandfather that you are a poacher.”

Nothing, Templar felt, would induce him to enter that grassy arena on his stomach. He drew back through the bushes, resumed the upright, and stepped out. When he was quite out he bowed very formally. But her bow was yet more formal.

“I don’t wish you to speak,” she said, “but I wish you to know that you ought to be torn by dogs like Actaeon.” Denny growled. “Be quiet. Den. You man, this isn’t *common* dancing.”

Templar shook his head earnestly, and she frowned.

“It all means things. It’s the only way I have of saying what I mean. If you go and tell it’ll be stopped.”

He shook his head to express trustworthiness.

“Of course,” she went on thoughtfully, “I could bewitch you.”

He did not nod there, though he wanted to.

“I could make your cows go dry, and your pigs have swine-fever, and your horses go lame and your chickens have the pip.”

He spread deprecating hands.

“But I won’t. And you won’t tell. You couldn’t — you’re a gentleman. No gentleman would be a sneak. And if you did, there’s Denny. The only thing he cares for is his whistle and... and me. — Isn’t it, Denny?”

“You knows it is, all right,” said Denny, muffled.

“You won’t tell, will you?” the girl insisted.

Templar shook his head again. He wished the child would have let him speak. He could have been so adequate, light yet deferent, condescending a little to her youth — respectful to her genius. As it was he shook his head, then nodded. It was the best he could do.

“Thank you! That’s decent of you. And I don’t like being indebted to people. I must do something for you. Shall I tell your fortune? I always carry the cards. A gipsy taught me — one of the Lees,” she added proudly, and her dark eyes met his with limpid assurance.

He was glad of anything that delayed the moment of parting from her. She motioned him to sit down on the turf.

“Now, shuffle, and cut into three heaps. You must wish all the time you have the cards in your hands. Wish for something you really want — not just that it may be fine to-morrow, or that you may be asked to a dance or something.”

He shuffled the cards slowly, with his eyes on the lanky figure almost prim in its neat blue. And through the disguise of the school-girl he saw the nymph, and he wished, and his wish was like this: “I wish that I may meet you when you’re a woman, and that I may kiss you then.” (I wish I could say that he wished that she might love and marry him, but he did not. He wished just what I have told you.) And with that he cut the cards and laid them in three heaps on the moss between the tree roots.

She picked them up, held them in her hands, frowning a little.

“Oh, well,” she said, “I’ll lay them out for you.” And she did, in four rows of eight, and two alone below. Out of doors, in the sunshine, cards are very red and white and black, like old women of the town with last night’s rouge on their cheeks and last week’s dye in their hair. Templar moved impatiently. The cards were spoiling the scene for him.

The child was sitting sideways leaning on one hand, her head bent over the cards. After a silent minute she flung her chin up, looked straight skyward, and then quickly began to gather up the cards, taking them one by one from rows alternate, and from opposite ends of the rows. Her lips moved, but she did not speak. When all the cards were in her hands she looked at him, almost furtively, then suddenly shut the cards together tightly and slipped them into her pocket.

“I won’t tell your fortune,” she said definitely; “it’s all nonsense, really. Good-bye!”

He shook his head, and looked imploring.

“Good-bye!” she said again. “Go.”

Slowly he got out card-case and pencil: wrote, and laid the card on her knee, for her hand would not come out to meet it.

“If you do not tell my fortune,” he said, “I shall speak.”

“Coward!” she said, and stopped short on the word, reaching her hand for the pencil.

“It is because of Denny: it’s all nonsense, but it would frighten him,” was what Templar read in an angular, fierce, half-formed handwriting.

He thought a moment, then handed her another card from his case, and the pencil.

“Write it,” he said volcelessly, with lips elaborately forming the syllables.

She hesitated, shrugged lean shoulders, and wrote: “You win go beyond the seas. There is money for you; and love. But you’ll — something dreadful will happen to you. Something terrible. And it will be the person you wished about’s fault I mean through her.”

When he read it, he wrote: “Do you mean I shall be killed — wounded?” And she wrote under it: “I do not know. You’ll be in danger — frightful danger. But it’s all nonsense, really.”

Templar smiled with his lips, but the smile went no further. In his heart he was uncomfortable. He was, you see, on his way to South Africa, where men were being wounded and killed. Of course it was all nonsense, — but it was uncomfortable nonsense, and it did not rhyme with the hour or the scene.

She took his hand, looked eagerly at the lines, and nodded in reluctant confirmation.

“Your hand says the same,” was what the nod and the raised eyebrows conveyed.

“Is he gone — may I open my eyes?” said Denny.

“No — not yet. He is just going. There is no fortune to tell you,” she said. “There are foreign countries and a woman, and something I can’t understand, about a Head. The head of a college, perhaps.

It might be a bishop or a king or the Pope or a millionaire. But it’s all nonsense, really. Good-bye ! Silence to the death?”

“Silence to the death,” said Templar, voiceless and elaborate of gesture.

“Now go,” said the child. And he went.

“I heard him go. He’s gone now,” said Pan. “I may look now, mayn’t I?”

“Oh, yes — you may look now, Denny. Oh, Denny dear, I can make you believe anything I like, can’t I? You really thought there was someone here, didn’t you?”

“There *was* someone here,” said the little Pan ; “and when you said that about the dogs tearing him, I wished as I was your little dog really like what you says I am sometimes.”

“There was no one here at all,” said the girl deliberately, and laughed in his face: “no one at all — I made it all up. There was no one here. Do you believe me?”

“Yes,” said Pan slowly — “yes, I believe you ; but I know better, all the same.”

A wing of silence seemed to sweep through the woods.

“I know,” said the girl-child. “But it’s I who make you think you know better, too. Do you understand that, Denny?”

“It’s you that makes me go on being alive at all, I think,” said Pan ; “making me think things ain’t much ‘longside that.”

“Nonsense!” she said briskly. “Where’s your little friend?”

He reached his hand down behind the tree trunk on which he sat, and pulled up the “little friend” that had lain there hidden.

It was a crutch.

Mr Templar was the soul of honour. He never told anyone about the sylvan scene, and Pan, or the child-nymph who danced and told fortunes and was altogether so wonderful and impossible. But he did say after dinner, for which he had only the barest time to dress:

“I say, Auntie, who’s the little girl in blue, with hair like a black horse-tail, who walks about the forest?”

And the Aunt replied:

“Oh, that’s poor little Alexandra Mundy. Runs quite wild. It’s a dreadful pity.”

“She looked quiet enough,” said Templar, deliberately thinking of her in the blue frock of her demureness, and not in the red and white of her dance.

“Oh, well,” said his Aunt, “one hears very odd things.”

“Such as —“

“Oh, well — she’s always about with a crippled boy, one of those ‘Happy Holiday Fund’ children — came down for a fortnight, and then old Mr Mundy — her grandfather, you know — sort of pensioned him permanently into the family he was staying with. And now he’s having the boy taught music — the violin, and all sorts of things. And Alexandra spoils him completely.”

“But who are they? — I don’t remember the name”

“He’s very rich — tallow, I think it was. Son married an actress” said the Uncle. “Nobody knows them, you know.”

“I expect if all were known that’s why poor Alexandra’s so peculiar,” said the Aunt, “the actress mother, I mean. We mustn’t disregard heredity nowadays, you know, Edmund.” She spoke with the respectful solemnity due from those who name the names of the new gods.

“But doesn’t the old gentleman look after her?”

“Oh, he’s always away — in Athens or Venice or somewhere, collecting rubbish. She has governesses, of course, but she sets them at defiance. You mark my words, that old tallow man will live to regret it”

“Is she so *very* naughty?” Edmund asked lazily.

“She’s *outrée*, my dear,” said his Aunt firmly, “*outrée*. She’s eccentric — flighty, and I’m very much afraid that when she grows up she may even be not respectable.”

“Do you think she’s pretty?” Edmund asked warily ; and the white and red and brown of her dancing shape danced again before the eyes of his memory.

“Pretty, my dear boy? thank Goodness she’s not that. I really am grateful for her plainness: it may be her salvation. Providence moves in a mysterious way, you know. I suppose you only saw her a long way off?”

“*Now* I should have said,” the Uncle put in, “that the girl had the makings of a fine woman.”

“Ah, yes,” said the wife, with affectionate scorn ; “but then you’d say anything if it was about a girl — wouldn’t you, Henry?”

.....

It was the very next day that Edmund Templar joined his regiment and went out to South Africa. I should like to tell you how he distinguished himself there, but a promise is a promise. I keep mine. You trust me. And hand in hand, in an atmosphere of mutual confidence, we proceed to the story of Salome and the Head.

[...]

[p. 201-218 de l’édition Toronto, Musson, 1909]

CHAPTER XIII

THE HEAD

Denny had gone to the music-room, and was playing that same air whose spirit she had likened to that of Tristan. Sandra was tired — tired to the soul. All these new dreams and sensations and half-understood awakenings coming into a life that had for many months held only hard work and deserved successes, had worn her out. She was like a man who, long living on bread and water, abruptly dines too well. She now experienced a sort of emotional indigestion — a desire not to have any more. The little adventure of the new chauffeur had been the last course — the course too much. She wanted to be quiet — not to have things happening — to go to bed early, and sleep long.

It seemed to her that what would be the best of all would be to see him at the theatre — to hear what had happened to keep him away from her ; to say a few fond, tired words as she drove back with him from the Hilarity, and then to say good-night to him at the top of the lift ; to go to bed and to sleep, and sleep, and sleep, and to wake up in the morning to the soft cradling sense that he loved her, that he couldn’t help not having come on Sunday, and that they were going to be married quite soon (she would tell him that in the motor) ; that everything was perfectly right, and that there was nothing to worry about. She would wire for Dusa to come up tomorrow. She longed for another woman now to whom to show her “trousseau things.”

Yet to-night she would be alone in the House with no Address. She had arranged to get rid of Denny. Was it not foolish to waste a chance like that? If her lover insisted on coming in to say good-night... Well, if he wanted to, very much... She threw away the lily, now nearly dead and smelling too sweet; and, going into Gertrude Steinhart’s room, telephoned to the florist in Regent Street for roses — red roses — plenty of them, and at once. Miss Steinhart was a good customer. The flowers arrived quite quickly. Sandra carried the wooden box into the House with no Address, and filled bowls, vases, tall glasses, and fat pots. Then she remembered how she

had filled The Wood House with flowers yesterday, and he had not come. It was a bad omen. She swept the roses, dripping, into her looped skirt, made to throw them into the dust-box in the kitchen — and hesitated: that seemed a desecration. After all, flowers were flowers, and why be profane? Finally, she carried them into her bedroom, and filled vases, wash-hand basin, jug and tumbler with them. The omen would not work there. From that distance they could not prevent his coming. She wanted him to come, then? The farewell in the motor would not. after all, content her? Who knows? It is certain that she did not know herself.

She and Denny drove to the Hilarity together.

“You’re sure the head’s all right?” she asked as they went. “It must be right to-night, because this is your benefit — your music. Everything must be perfect.”

“I’m quite sure,” he said. “Would I fail you? What is Salome’s dance without the head — the dance of love and horror? It is a better head than the last one, too. It’s made of something different: not wax — a new composition. It’s much more like life — like death, I mean. You’ll find it will inspire you, princess. I wish I could see you dance it. I have having to work that silly trick to take the head from you. It means I never see you dance Salome I want to see you dance...”

“Couldn’t you get someone else to work the thing?”

“No — never. Promise me you’ll never let anyone else give you the head or take it from you. It’s not much I can do for you — don’t let anyone else do that. But I do want to see the dance just this once. The first and last time.”

“Well, look here...” The jealous love in his voice moved her. She was going to be so happy herself; she wanted to make everyone else happy. At that moment she would have denied Denny nothing. And this was such a natural, loving, flattering little wish of his! “I’ll tell you what. Slip up and see the dance. You can easily get back in time to take the head. And I’ll dance my very best, dear, to please you.” She found his hand, cold and thin as a bird’s claw, and pressed it between her warm palms.

“You’re always doing something for me,” he said. “Every bit of life I’ve had you’ve given me. It all belongs to you, princess.”

“Then I’m very rich.” she said lightly. “I think I am the richest girl in the world. But I wish I wasn’t so tired.”

“You won’t be tired when you begin,” he said. “I often feel like that — as if I couldn’t be troubled to lift the bow, — and yet when I begin — the first note — glory and fire! It’s all changed, and I feel that I could play for ever. But you have to keep alive — not to rest too long. If I didn’t play every day — if I were to keep my hands still for a day and a night and another day, — I should never play any more, never be tired any more, never want to play or to rest, or to do anything at all ever any more, for ever and ever.”

The slow, dreamy voice made it seem necessary to break in on it with sharp commonplace. This kind of talking — “mooning,” Aunt Dusa called it — always preceded the worst of his states.

“Well,” she said, “you’re going to play your very best to-night, and I’m going to dance my very best. And to-morrow you and Aunt Dusa will come up to London, and we’ll have a special supper party, and enjoy ourselves very much indeed; and next month we shall all have a holiday, and you can go to any place in Europe you like and see new things, and everything’s going to be lovely.”

She kept the tap of small talk running till they came to the stage door, when she scurried in, bundled up unrecognisably, as usual. Denny followed, on his crutch. She turned back quickly, and, before she had time to beckon, John Smith was beside her.

“If Mr Templar — the gentleman I spoke to you about — if you see him don’t forget to tell him to wait in Dean Street, and we can pick him up as we go.”

For it had suddenly struck her that perhaps he would not come into the theatre, lest the sight of him should unnerve her as it had done the last time.

He might just wait opposite the stage door as he had done that other night that seemed so long past, and was really only four days ago.

Denny's symphony began. He had insisted, at the last moment, that the orchestra should only perform the last two movements. For the others he made new arrangements. The forest dance began, was beautiful as always, but the more severe among the critics observed that Sylvia was not at her best. The same critics did not fail to perceive that Pan surpassed himself. Never had he played so perfectly, and never before had he played on the stage without the accompaniment of the orchestra ; for after the first air the orchestra was silent, and the sound of the flute alone showered clear bird-notes, faster and faster, in an air that no one in the audience had heard before. And as the tender gaiety of the air asserted itself again and again through the bird trills and flutings, the spirit of it entered into Sylvia, and the forest dance became a dance of youth and spring and happy love.

In the sea-dance the orchestra supplied only the murmur of a sea far away ; the flute, hidden by the shell, made the music for it. And the music was the Love Symphony's second movement — doubt, yearning, sadness, regret, and longing beyond words. Sylvia wove it all into the dance, and it became a new dance — a dance that troubled the hearts of those who beheld it, stirring old memories and the ghosts of forgotten desire.

The dance of worship was like nothing that she had ever done. Thrilled in every fibre by the music, and by the wild leap of her genius to answer it, Sylvia robed herself for the Salome dance. She never left much to her dresser ; to-night she left nothing. Dusky draperies, gleaming jewels — she put all in its place with fingers that did not tremble, but were alive to their tips with conscious mastery of the coming hour. In each of her dances to-night she had gone beyond all that her genius had ever taught her to do. The Salome dance should surpass those last dances by just so much. To find that she could, without anything that could be called a rehearsal, adapt her dance to Denny's new music, exalted her with the pride of achievement and the confidence of proved power.

She leaned her hands on her long dressing-table, and looked at her reflection in the glass. The expression was exactly right — she had caught it at last : the look of the woman tormented by the flame of desire, beaten by the rods of terror and remorse — a woman on whose jewelled head were heaped the sorrows and despairs of a lost world.

"My!" said her dresser, "you do look awful, miss! Keep it up. That'll knock'em!"

"I mean to," said Sandra, smiling brilliantly.

"You do, every time," said the dresser. "But to-night you've done the trick and a bit over. I never heard anything like it. Howling like wild beasts they was. There ain't no one like you, miss, and never has been. And you deserve it every inch. That's what I say. There's heaps of time ; they ain't got the throne on yet. Here's your veil. I suppose we shall be seeing you in a white one with orange blossoms one of these days."

"What makes you say that?" Sandra asked, stock-still with the veil in her hands.

"Well — no offence, miss, but you keeping yourself so *to* yourself — of course we know it's because you've got a gentleman that gives satisfaction. And you aren't one of the kind you could think of anything short of marriage about"

"Well," said Sylvia on the impulse of the full moment, "the fact is, I am. Going to be married, I mean."

"Lor!" said the dresser, overcome by surprise, "if I didn't think so! Well, miss. I wish you joy, and I do hope it won't be quiet, at a Registry, and the papers saying, 'Secret Wedding. Dancer weds Peer.'"

"It won't be that," said Sylvia.

"What I mean is." said the dresser. "I hope we'll all be there to wish you joy, for of all the dear, kind, good ladies! What might his name be, miss, if I might ask?"

"Mr Templar—Edmund Templar." said Sandra ; and really, if you come to think of it, there seemed no reason why she should not say it.

“Well,” said the dresser, “he’s a lucky gentleman — that’s all I can... There — there’s your call, miss. You go on and knock’em.”

Salome’s dismal draperies swished through the narrow passage, and the orchestra called, called, called, in the deep, troubled notes of the last movement of the Love Symphony.

The dresser, when she had laid everything in order, strayed out to chat a little with the stage carpenter, and told him the romantic news and the name of the fortunate man who was to marry Miss Sylvia. There was — any way you look at it — no reason why she should not have done so. Sylvia had made no secret of it. The carpenter, for his part, saw no reason for secrecy. Thus, before the Salome dance was over, everyone behind the scenes knew Sylvia’s beautiful secret, and even the name of her fortunate lover. Dressing-rooms, corridors, and green-room hummed on the news like bees on a honeyed flower.

And on the stage Salome was treading the first measure of her dance to the music of the Love Symphony’s last movement. She had only heard the airs of it, roughly represented by Denny with flute and violin. The stately, tragic splendour of it, the fulness of the orchestration, the mastery of the technique caught her in a web of wonder that he, her poor, dear, lame Denny, should be the master that this music proved him. But the web broke almost on the instant, to set her free to interpret the music ; and almost before the conscious power so to interpret it had crowned her soul with pride and sovereignty, all conscious effort vanished, swept away like a veil in a storm-wind, leaving her soul naked and subject before the music’s supreme control.

She danced, and her audience were held by her magic and by the spell that held her. The house was hushed to a breathless rapture of horror and delight.

The grey veils descended ; slowly the king and the queen, the courtiers, and the slaves faded away, and Salome danced alone among the shadows.

The little ticking sound which warned her that it was time to take the head was, for the first time, heard by the audience. In the swirl and swing of her dance she caught at the head, and whirled it with her in the wild rhythm of her going. And at the touch of it, there came for the first time to her nerves, strung far beyond their natural pitch, the sense of what it was that she was representing.

She had danced the Salome because the management and Uncle Moses told her that she must dance it. And she had said that the wax head was “gruesome” and “horrid” and “creepy” ; but she had felt these things only with the surface of her soul. Now in its very depths she felt that she was dancing to express the horrible desire of a woman for a dead man, and that the head that she held in her hands was the head of that man who in life had been desired, but whom now no one would ever any more desire. It may have been the texture of the head that drove this new-old thought home to her ; it was, as Denny had said, of some material other than wax — a new composition. It was colder than wax, and heavier. Its surface yielded a little to her fingertips. A dead man’s head, she thought, would feel just like that. She wished Denny had ordered another wax head — she was used to the wax head. This one was too heavy, and she didn’t like the feel of it. It was like the indiarubber stalks of artificial roses — only colder. She would have a wax one like the other, after to-night.

And all the time her dancing feet twinkled to the passionate, tragic rhythm, and the head swayed in her hands to the rush and pulse of the passionate tragic air.

This head was heavier, but it was more inspiring too. One ought to feel what one was dancing. The features of the head were masked by the flowing hair and beard just as the wax head’s had been ; but there was something about it that made the dance real — real. Suppose it really were the head of someone she loved — Edmund. Oh, horrible! But she caught it to her breast in a transport of imagined anguish: if Edmund had not loved her, and she had really been a dancing girl, and had asked for his head — not expecting to get it, — and then held it, adored, desired, but still unpossessed, in her hands! She raised the head above her in an agony of almost real emotion, and the music throbbed its agony into hers. Denny had been right — this *was* the music for the dance of love and death. She was creeping over the stage now, in wide curves, the head cradled in her arms as a mother cradles a child.

“Ah !” she sighed on a note of incommunicable triumph and despair, and the music drew towards its ending. The machine ticked like a death-watch in an old wall, and she resigned the head at the right moment — the only act in which her dance resembled any dance that she had ever danced before. The grey veils lifted, and Salome lay, her dance ended, before the feet of Herod and Herodias.

And there was a hush of moments before the applause broke out. They rose in their places — they shouted for her — men clapped and shouted themselves hoarse — women screamed their Bravas and tore the flowers from their bosoms to throw on the stage. But Salome would not show herself.

“I am tired,” she said.

“They’ll shout the house down,” said the management: “you *must* go.”

“I won’t,” said Sylvia ; “let them shout.”

She dressed quickly and got to her brougham, already heaped with flowers and packets and letters. She had thrown herself back on the cushions, her heart beating almost to the choking point, and the motor was a couple of hundred yards on its round-about way before she remembered Edmund. She had not seen him. She had not even looked for him.

“Drive back,” she said. “I’ve forgotten something. I mean...”

The chauffeur stopped the car and came to the window.

“If it’s the man you spoke to me about,” he said, “he was at the theatre an hour ago asking for Mr Denis.”

“Did he see him?”

“I believe so, ma’am. He stayed a very short time, and then went away in a hansom.”

“Did you see Mr Denis?”

“About a quarter of an hour ago, madam. He put one or two packages into the brougham, and went off in a taxi.”

“Did he say anything?”

“He told me to be very careful of the big parcel, ma’am. It was priceless, he said.”

“That’ll do,” said Sandra. “Home, please, as quickly as you dare.”

Why had he asked for Denny? To find out whether she would be alone? Would she find him waiting for her? Or perhaps he had wanted to leave a message for her, and had asked for Denny so that she might not be talked about at the theatre? That would be like him. And if he had done that she would find Denny at home. He would have gone in as usual by Miss Gertrude Steinhart’s door, and with her lover’s message. Well, she would be glad — yes, even if it meant that she could not see her lover alone. Poor Denny! what a brute she had been to want to get rid of him on the very night of his success! To think of him, driving down to Yalding all alone on the very night when his music had set the crown on her triumphs — the very night when she ought to have had him near her, praising him, thanking him, making his triumph sweet with the sweetness of hers. Decidedly, she was glad that Denny would be at home.

She looked out eagerly as the motor turned into the windowless cul-de-sac at the end of which the garage was. Her lover might be waiting there for her ; but he was not. John Smith ran the motor into its garage, and closed and locked the outer doors before extinguishing the lights and working the lift for her.

Then he came to the door of the brougham.

“Will you allow me to come in with you, madam, to carry your parcels?” he asked. “And you might be nervous, going into an empty house alone.”

Sandra thanked him. “I’m never nervous,” she said, and at the word knew that, for the first time in her life, she was. “And I don’t think it’s necessary, indeed,” she added. “I expect Mr Denny will be there.”

“I think not,” said John Smith. “I heard Mr Denis telling the commissionaire at the theatre that he was going away to rest.”

“Was that after he saw Mr Templar?”

“It would be after that, madam.”

“But I think we shall find him at home, all the same.”

But they did not find him at home. Instead they found Uncle Mosenthal, back for an hour or two from Germany and his secret business, very cheerful indeed, uncorking champagne and quite incoherent with excitement and enthusiasm.

“Ah!” he cried, “you are heaven-blessed in the service of such an incomparable danseuse to be. She is prima-donna assoluta — goddess over all the goddesses that ever on heaven’s floor danced have. Drink, Forrester — drink, mein lieber — drink to the incomparable Salome.”

“It’s not Forrester, uncle. It’s our new chauffeur, John Smith. It’s all right, really.”

Uncle Mosenthal turned and looked at the new chauffeur.

“John Smith?” he said, and looked very straight into the man’s eyes. “I see. Well — Mr John Smith will be honoured to drink your health, my child.”

“I drink to your happiness, madam, if you will allow me,” said the chauffeur primly, glass in hand. And he drank.

“It is the new head,” Uncle Mosenthal went on. “I wish I had thought to bring it from the theatre. We would have crowned it with roses” — he pointed to the sheaf of bouquets that Smith had brought up — “and set it on the table and done honour to it.”

“It was not the head : it was Denny’s music. Wasn’t it glorious?” She was glad that the head was not there. She was in no mood for that sort of mumming.

“The music was of the finest — he is the child of Tchaikovsky and the grandchild of Beethoven. Why is he not here for me to tell him so?”

“He was tired,” said Sandra in a very tired voice ; “he wanted to rest.”

“Oh. well, he will have all that is left of his life in which to rest and praised to be. But the head we could have praised to-night. I wish it were here. I see it with the roses. Ah! Uncle Moses is the old man for the romance — eh? And the House with no Address the true home of romance. Is it not so. Smith? You also, like me, love the romance. Good-night! Schlafen Sie wohl!

“You have luck always,” he said. “That man — how did you find him?”

She told.

“You know something about him?”

“We have met before,” said Uncle Mosenthal : “not as to-night. But I say nothing. Let him keep his secrets, and he will let us keep ours.”

As Sandra unwound her wraps she became aware of an impression of having seen — and not at the time noticed — that while Mr Mosenthal had been speaking the chauffeur had been trying to attract her attention, and to direct it, when he should have attracted it, to the further room where the parcels were that he had carried up from the brougham. Of course, there had been a letter from Him, and Denny had put it in the brougham with the other things. But why hadn’t he told her so? Perhaps he had meant to tell her when they got in, and had not liked to speak of it before Mr Mosenthal.

“I’ll change my dress,” she said gaily. “I won’t be a minute, uncle.

She passed into the next room, and turned up the light and gathered all the letters from the table. Among the parcels in brown paper and pink paper and white paper — parcels tied with blue ribbon and silver string and common twine, — was a large bundle in a black cloth. She touched it curiously — lifted a corner. It was the Head. Denny must have sent It home ; it was broken, perhaps — injured in some way. She was not going to have Uncle Moses find it. She did not want the thick-skinned jests of his Teutonic romanticism. She gathered the head up with the letters, and ran up to her room, full-scented with the roses she had hidden there, laid all that she carried on her white pillow, changed her dress to a white and gold kimono, and went down to Uncle Mosenthal and the champagne and the lights and the supper and the loving flattery and the thought of her triumph. Edmund’s letter lay among the other letters upstairs — the letter that would explain everything, make everything right. The letter could lie there waiting for her, and the knowledge that it was there would sweeten, while it lengthened, the hour that she must spend with the old millionaire, pleased as a child with her success, glad as a father in her joy.

It was a good hour, after all. She told him all about the pneumonia and her new freedom, and he was kind and quiet and gentle ; and when he left her to catch the midnight train he blessed her as a father might have done.

The moment he was gone she turned out the electric lights and ran upstairs, extinguishing lights as she went. Arrived in the thi* rose-scent of her room, she lighted the wax candles it was her fancy to have in just that room which sheltered her dreams, and turned to the bed for her letter.

The head lay there, as she had laid it ; oh, no! not just as she had laid it, for it had slipped from her pillow and rolled down on to her quilt, and lay there among the letters.

She lifted it to hide it away — the sight of it gave her an uncomfortable little shock. It was not a nice thing to have in one's bedroom. She would take it downstairs.

As she touched it she touched also something else — something wet and sticky. There was something on the head. How horrid! some of the paint must have run — or the new composition had melted. It was all over the letters too, and the white quilt. She dropped the head, and went to the dressing-table where the candles burned in their silver candle-sticks. The stuff on her hands was red. Almost as if...

The thought was intolerable. She could not bear it an instant. With the courage of terror she sprang to the bed, lifted the head again, and carried it to the dressing-table where the candles were.

She stood there a very long time, quite without moving. It was not possible to move. For it was not paint that had run. And the head she held was of no new composition, but of the old composition — as old as Adam. And the stains on her hands were of blood — and the head that she held in her hands was the head of a dead man.



EDMUND JOHN, « Salome », dans *A Flute of Sardonyx*, Londres, Herbert Jenkins, 1913, p. 80-88.

Salome

A VAST moon cover all the sable sky,
The hot moon coloured yellow seems to lie
Like a still, sensuous madness overhead,
Macabre as some strange sickness of the soul,
Slow, sinister, and painted deep with kohl
That stains the languid lids of those long dead.

There are dark silent shapes that pass and swoon
Upon the lurid copper of the moon;
And far off, for a moment, flickers thin
A line of fire; and deep against night's wall
Rise somber cypress shadowy and tall,
Like black flames in the secret shrine of Sin.

The air is subtle with the soft sweat breath
Of life voluptuously in love with death;
It flows down from the moon heavily,
It pours its perfume where the lotus lies,
It woos the warm night with its sleepy sighs,
Singing frail fleshly songs seductively.

Half veiled by visions shines the pallid light
Of marble steps that dream through the deep night,
And glimmer strangely like young quivering limbs,
Their wan warm brightness throbbing with desire,
And touched with fever like a swift faint fire
Upon curled lips that chant erotic hymns.

Seven bronzed braziers starred with chalcedon,
And set with sards that pale flames leap upon,
Rise from the scents and shadows that lie strewn
In phantasies on the dim ground and cling
About the topaz-crested cusps that fling
Fierce tongues of sweet sick fire up to the moon.

Held by the stillness that has given it birth,
Wrapped with the odours of the perfumed earth,
Mournful and over-sweet, full-toned and low,
A long-drawn chord of music through the air
Is mingling with the fragrance of her hair
And winding round her slim soft ankles slow.

The moon dreams with the daughter of the King,
Whose eyes are somber with the death of Spring,
And deep with visions of a strange vain vow:
She stands upon the marble motionless,
Clothed in the pain of her limbs' loveliness,
Lit by the stone that glitters on her brow.

Her locks are dusky with the sighs of night,
Her curved cheeks passionate, her hot mouth bright,
Her supple body sinuous like a snake,
Her slim loins girdled with a jeweled chain;
And as she moves her dreams sink slowly slain,
And her breasts burn, and her wild eyes awake.

Her lips are toward the moon that hangs above,
And in her white child's neck is traced for love
A fine blue vein for throbbing lips to seize;
So that the sorrow of the chords grows sweet
With bitterness and harmonies that beat
In rhythmic music through the southern breeze.

The gleaming pallor of the braziers' flame
Curls upward like a letter of her name,
A sign for shame and sweetness of her sin,
Seared on the sable night in yellow fire,
Wrapping her soft bare body with desire,
And lighting the pale passion of her skin.

She stands there swaying sleepy like the sea,
Her feet pressed close, her faint hands floating free,

Her mouth dark with the pain of love in sleep
That wakes to love as suddenly she flies,
With arms outstretched, to where the braziers rise,
And dips her fingers in the flames that leap.

Abruptly then the still nocturne is rent
By cymbals clashing in abandonment
Through all the splendid sorrow of the East;
And next a silence while night's passions wait
Awakening where the pulse of life is great,
Sense greater, and eternity the least.

She shudders, and the laugh on her lithe lips
Runs down in velvet waves unto her hips
And sways them rhythmical like summer wind,
So that their subtle movements are as sighs
That faint for love, and float and fall and rise,
And breathe strange perfume that enslaves the mind.

Her agile body is all smooth and warm,
Secret and sinuous like a panther's form,
And like a panther's is the soft swift bound
She takes, her body curved like cyclamen,
And waits, her young limbs tense and strung, and then
Bends back until her bound locks touch the ground.

The cymbals sound like white fire on the sea,
And cease: and a deep minor harmony
Fills all the somber night and seems to drift
In Eastern colours through the scented air,
And pauses by the shadowed myrtles where
A dim form creeps up with a ghastly gift.

She leaps forth amorous toward that livid face,
She swings it moonward with soft catlike grace,
And holds its flecked cheeks level with her own:
It is dead-white set in a dead-black frame,
Its eyes are half-alive with dull green flame,
And the strained mouth is twisted with a moan.

The music rushes like the desert wind,
Like lost souls with a silent hell behind,
And she who dances breathes hot like the South,
Her eyes gleam in the white eyes of the dead,
And with her hands she lifts the stark stained head
Until its cold lips lie on her warm mouth.

The rhythm of her lissome limbs grows slow,
Till motionless, like some cut cameo,
She stands half-bowed, as she might worship Sin;
And with a strange desire in her lit eyes
She grips the dead drawn cheeks with her smooth thighs,

And sees the dull locks black on her white skin.

Then lies she down all nude and garlanded,
Holding above her eyes the matted head,
And brings it slow to the white velvet wave
Of her sweet breasts, until the dead lips cling
Unto the nipples and suck, blistering,
Inflamed by some corrupt lust of the grave.

The last low chord has spent itself in sighs,
A hot wind wastes the voiceless night and dies,
The silent cypress rise in silhouette,
And the fierce weary braziers are set round
An empty space of secret shadowed ground
Where pale mad perfumes linger subtly yet.

The fires have sunk in a strange sickly swoon,
The yews are outlined on the monstrous moon,
There is a malady in the moon's light,
And in the darkness black shapes creeping near;
There is a weight upon my neck like fear,
I flee through the pursuing night.

Textes composés en langue espagnole

FRANCISCO VILLAESPESA, « Tríptico de Salomé », dans *El Liberal*, Madrid, 31 janvier 1909.

I

Herodías

En tanto que el silencio la voz de un arpa alegre
y el Tetrarca en su trono, con las miradas fijas
en el humo, acaricia la larga barba negra
con sus pálidos dedos fulgentes de sortijas,
tiembla bajo la túnica de púrpura bordada
de esmeraldas y perlas, con lascivo temblor,
la carne de Herodías, ungida y macerada
por las manos más sabias y expertas del Amor.
Sonríe de lujuria en su lúbrico encierro,
mientras liban silencios colmenas de canciones
y serpientes de aromas los pebeteros dan,
porque sueña que arrojan a la jaula de hierro,
donde rugen de hambre sus líbicos leones,
el desnudo y sangriento cadáver de Johanán.

II

Johanán

Cubre su torso hirsuto sucia piel de camello;
fosforecen los ojo en la negra prisión,
y al levantarse agita su indómito cabello,
cual sacude sus ásperas melenas un león.
Al eco de sus gritos se extinguen las canciones;
se estremece Herodías, en su lecho nupcial;
y al oír, en el desierto, aullar sus maldiciones,
se encoge, temerosa, la sombra del chacal.
Salomé en vano danza. Mientras está danzando
desnuda y sonriente, Él, perdido en sí mismo,
cerradas las pupilas, sólo recuerda cuando
bajo un sauzal, hundido en el Jordán los pies,
con su concha marina las aguas del bautismo
vertió sobre la frente de «El Que Vendrá Después».

III

Salomé

Bajo la luz bermeja de las antorchas pasa
danzando, suelta al viento la leonada melena,
y entre las espirales de sus velos de gasa,
transparece el incendio de su carne morena.
Deslumbra de sus joyas el vivo centelleo;
vierten los incensarios perfumes orientales,
y tiemblan al mirarla, y rugen de deseo
los tigres de los Siete Pecados Capitales.
Triunfalmente sonrío, en tanto que el pie avanza,
tejiendo los armónicos encajes de la danza
que riman las ajorcas con su temblor sonoro...
Y sostiene en el arco de sus brazos de artista
sobre la crencha indócil, la bandeja de oro,
donde sangra la trunca cabeza del Bautista.



RAMÓN GOY DE SILVA, *Salomé. Poema bíblico-legendario en dos actos, el primero a guisa de atrio*, Madrid, R. Velasco, 1913.

SALOMÉ

Poema bíblico-legendario en dos actos, el primero a guisa de atrio

« ... El que viene tras de mí es antes de mí, porque es primero que yo... »
« ... Y en verdad os digo que los que llegan antes son mensajeros, profetas o precursores... »
(Testimonio de Juan Bautista según el Santo Evangelio)

(GLOSA DEL LIBRO DE ISAÍAS. CAPITULO III. VERSÍCULOS DEL XVI AL XXIV.)

« *Entonces, dice Isaías, les dará Dios hedor intolerable por las pomas y olor suave en que se deleitaron; por la cinta de oro y piedras las ceñirá con sogas de esparto; y por el cabello encarrujado con hierros calientes, las hará calvas; y en vez de los jubones recamados de telillas de oro, les dará cilicio negro y feo.* » *Esto dará Dios con las locas vanas que mostraron la liviandad de la cabeza en las gaiterías del vestido del cuerpo.* »
(Fray Pedro Malón de Chaide: « La conversión de Magdalena ».)

FIGURAS DEL POEMA:

SALOMÉ, PRINCESA DE JUDEA.
JOHANÁN.
HERODÍAS.
HERODES.
ESCLAVA PRIMERA.
ESCLAVA SECUNDA.
CALABOCERO.
EL ESCLAVO JOVEN.
ESCLAVOS, SIERVAS, SOLDADOS Y PAJES.

ACTO PRIMERO, O ATRIO

Una plazoleta en el parque del palacio de Herodes Antipas.

Las Esclavas de Herodías y de Salomé tienden un tapiz ante un banco de mármol, al pie de una estatua pagana, y colocan dos almohadones de seda carmesí sobre el banco.

ESCLAVA PRIMERA.

La reina Herodías desea hablar aquí a solas con su hija.

ESCLAVA SECUNDA.

La princesa está ataviándose para la fiesta de esta noche. Han llegado invitados de todas partes. Hay príncipes de veinte países; hasta de Roma vinieron embajadores del César.

ESCLAVA PRIMERA.

La reina se puso sus mejores galas. Está más hermosa que nunca. ¡Parece radiante! Luce sus más preciosas joyas.

ESCLAVA SECUNDA.

Lo mismo que la princesa Salomé.

ESCLAVA PRIMERA.

¿La princesa Salomé? Dicen que todos los príncipes invitados son sus pretendientes.

ESCLAVA SECUNDA.

Perderán su tiempo. La princesa no piensa en casarse. No ama a nadie y basta que alguien le demuestre amor para que ella lo aborrezca. Más de un príncipe sucumbió a sus desdenes. Uno se degolló con su propio alfanje; otros tomaron la cicuta.

ESCLAVA PRIMERA.

Y, sin embargo, parece apasionada. ¿Es cierto que está enamorada de ese hombre extraño que el Tetrarca tiene preso en la mazmorra?... Yo no lo he visto.

ESCLAVA SECUNDA.

Yo sí. Es un montaraz de mirada profunda y de voz tonante. ¡Con qué ira apostrofó a la reina Herodías cuando pasó ante ella, entre los soldados que lo llevaban a la prisión! Iba apenas cubierto con una piel de camello, mal sujeta, por correas, a la cintura... Sus cabellos eran como una tormenta sobre sus ojos...

ESCLAVA PRIMERA.

Será horrible.

ESCLAVA SECUNDA.

La princesa, mi ama, lo encontró atrayente. Dijo que era enloquecedor.

ESCLAVA PRIMERA.

¿Enloquecedor?... Me parece una palabra...

ESCLAVA SECUNDA.

¿Inusitada?...

ESCLAVA PRIMERA.

Excesiva... ¿Será joven?

ESCLAVA SECUNDA.

Está en la edad de las barbas sedosas...

ESCLAVA PRIMERA.
¿Es nazareno?

ESCLAVA SECUNDA.
Creo que sí.

ESCLAVA PRIMERA.
Suelen ser hombres hermosos.

ESCLAVA SECUNDA.
Este tiene la hermosura de un león.

ESCLAVA PRIMERA.
¿Le ama, acaso, la princesa?

ESCLAVA SECUNDA.
¿Cómo ha de amarle, si apenas le vió?... Habla de él como habla de sus leopardos. Su visión fue tan rápida como la de los ciervos. Al pasar ante Salomé, sus ojos lanzaron sobre ella como dos rayos que quisieran fulminarla. La princesa se estremeció; pero le miró sonriente, y cuando él se alejó entre sus guardianes, tronando denuestos contra Herodías, la princesa exclamó con entusiasmo: ¡Habla como el mar embravecido!...

ESCLAVA PRIMERA.
¡Ya vienen!

Aparecen por el sendero, entre los árboles, Herodías y Salomé, espléndidas de joyas y de galas.

HERODÍAS
A las esclavas.
¡Retiraos!
Vánse las esclavas.
Ven, Salomé, sentémonos aquí; quiero hablarte sin que nadie más que tu pueda oírme.

SALOMÉ
¿Tan grave es lo que tienes que decir?

HERODÍAS
Sí, hija mía. Pero antes has de responder sinceramente a esta pregunta: ¿Estás enamorada?

SALOMÉ
Suavemente, con fingido candor.
¿Y qué es estar enamorada?

HERODÍAS
Hija, hablas como una doncella inocente y candorosa.

SALOMÉ
¿No lo eras tú a mis años?

HERODÍAS

¡Ay, sí! Era la más inocente de las criaturas, cándida como un lirio..., una verdadera « lágrima de Salomón ».

SALOMÉ
El tiempo hace prodigios.

HERODÍAS
¿Qué quieres decir?

SALOMÉ
Que cuando tenga tu edad es posible que yo sea como otro lirio..., otra « lágrima de Salomón ».

HERODÍAS
Has heredado mi belleza.

SALOMÉ
Y creo que también tu experiencia...

HERODÍAS
Sí, el tiempo hace prodigios... Las jóvenes de hoy podéis dar lecciones a vuestras madres. En fin, contesta a mi pregunta: ¿Estás enamorada?

SALOMÉ
Y yo vuelvo a decirte: ¿Qué es estar enamorada?... ¿Es ver la felicidad reflejada en otros ojos?... ¿Es oír la voz que nos agita de ansiedad deliciosa?... ¿Es sentir vehementes deseos de fundir nuestra boca en otra boca?... ¿Estrechar en nuestros brazos, apasionadamente, al ser que nos causa todas estas sensaciones?...

HERODÍAS
Alarmada.
¡Hija, hija!... ¿Qué maestro de amor te enseñó lección tan avanzada?... Repórtate... ¡Soy tu madre!...

SALOMÉ
¿Y a qué me preguntas?

HERODÍAS
Si, bien veo que estás enamorada... Dichosa tú, que sientes esos ímpetus...

SALOMÉ
¿Y acaso tú, oh madre, no los sentiste en tu vida?

HERODÍAS
¡Ay, Salomé, que una cosa es amar y otra sentirse deseada! Pero jamás fui la cazadora feliz, sino la pieza cobrada del amor... Me estrecharon, sí, brazos codiciosos, mas yo sólo me resignaba a dejarme abrazar, sin que mis brazos sintiesen un apasionado deseo de correspondencia. Sentía que otra boca absorbía en la mía el placer que no podía comunicarme... El amor fue para mí sólo un sacrificio y un martirio, porque cuando yo sentí deseos de amar no logré jamás al ser amado.

SALOMÉ
¿Por qué?

HERODÍAS

Una reina está implacablemente vigilada. Múltiples ojos cortesanos se fijan constantemente en ella y siguen sus pasos y espían sus actos..., y cuando el rey es celoso y sanguinario, ¿quién es bastante audaz para burlarle, ni aun en las sombras de la noche, con la complicidad del suefio y de la embriaguez? Los ojos de los reyes jamás se cierran, Salomé, tenlo bien entendido.

SALOMÉ

Emocionada

Madre, ignoraba tu tragedia, y ahora es cuando siento verdadera compasión de ti. Veo que has sido calumniada.

HERODÍAS

No estoy tan libre de pecado, hija mía, si el pensamiento y la intención nos han llevado a extremos inconfesables... Además, pesa sobre mi conciencia la cobardía de no haber rechazado al asesino de mi primer esposo, el Tetrarca de Lisánias, tu padre y hermano de este Herodes, cuyas caricias son mi mayor castigo. Por eso me condenan lenguas implacables.

SALOMÉ

Dejemos en la paz del sepulcro a los que ya no pueden volver a la vida. Hija tuya soy, y después de esta terrible confidencia, oh madre, puedes estar segura de que, antes que de amor, rasgará mis entrañas un parto de venganza... Herodes me desea. No puedo emplear aquí la palabra amor... Me desea lascivamente; pero él ha de ver en mí lo que es el imposible. Pisotearé su orgullo entregándome, a su vista, al más humilde de los hombres.

HERODÍAS

¿A quién amas, Salomé? Muchos de los que hoy vienen a nuestra fiesta son pretendientes a tu amor. ¿Cuál de ellos puede ser correspondido?

SALOMÉ

Pregúntame, madre mía, cuál de esas estrellas que brillan sobre nosotras merece mi preferencia, y yo te diré que todas me son indiferentes. Todas juntas no lucen más que la luna, y la luna las mira tal vez como yo miro a mis pretendientes, buscando en vano entre ellas a un sol deslumbrador...

HERODÍAS

Los hay muy poderosos entre esos príncipes; algunos de fabulosas riquezas, como el Tetrarca de Abilina.

SALOMÉ

Dame diamantes que brillen como ciertos ojos. Sólo la noche tiene a veces luces de tempestad tan deslumbradoras como ciertas miradas. Pero ninguno de esos príncipes me miró de ese modo... Sus ojos parecen los de los corderos a quienes el jifero degüella.

HERODÍAS

¡Ah, Salomé, ya sé a qué miradas aludes! También yo las sentí, pero sobre mi conciencia... ¡Es necesario que ese hombre perezca! Me ha cubierto de oprobrio con su lengua de escorpión... Sus ojos escrutaron en mi pensamiento hasta lo más recóndito, y ya me sentí desnuda como la propia verdad, que nada puede tener oculto.

SALOMÉ

¿Y qué esperas, oh madre de mí?

HERODÍAS

Esta noche, Herodes te pedirá que bailes para satisfacer el vehemente deseo de sus invitados y su propio deseo... Tú no accedas fácilmente. Hazte valer, hazte rogar. Yo cuidaré de que el Tetrarca no tenga vacía su copa, hasta que el mágico vino ahuyente de su corazón la cicatería, para dejar su puesto a la generosidad desbordada. En los vapores de la embriaguez, oh Salomé, te ofreceré el cielo y la tierra..., te ofreceré su reino y sus tesoros... Pero tú sólo le pedirás una cosa.

SALOMÉ

¿Cuál?

HERODÍAS

La cabeza de ese hombre que se llama Ihoanán.

SALOMÉ

Con asombro

¡La cabeza de Ihoanán!

HERODÍAS

Prosiguiendo

Y él te dirá: « ¡No me pidas eso, Salomé!... Pídame todo, el sol, la luna, las estrellas... » Sí, te ofreceré todo lo que sea cómodo de ofrecer e imposible de alcanzar... Te ofreceré también todas las perlas y corales que hay en el seno de los mares... Todas las aves de las lejanas selvas; todos los frutos exóticos, que maduran al otro extremo del mundo, y hasta te ofreceré arcos iris et auroras boreales... Todo, menos la joyas y riquezas efectivas que atesora en sus arcas, y los terciopelos y brocados que sus esclavos tejen sin cesar y que él guarda en sus alcántaras...

SALOMÉ

¿Y para quién las guarda?

HERODÍAS

Pregunta a los avaros para qué guardan el oro que nunca han de disfrutar. Carga a un asno con cien talegas de oro, y hazle caminar por la vida bajo los rigores de la intemperie, pasando privaciones y fatigas; y ahí la imagen del avaro.

SALOMÉ

¿Y es tan avaro Herodes?

HERODÍAS

No lo pongas a prueba, por si acaso, hija mía, y pídele tan sólo la vida de ese montaraz que nos ofende a todos. Pídesela tenazmente, y así yo, Herodías, tu madre ultrajada, tendré el inmenso placer de traspasar con mi trinchante de oro esa lengua viperina, víbora de la injuria.

SALOMÉ

Alzándose agitada.

¡Ah, no!... ¡Esa lengua ha de clamar de viva, arrepentida y suplicante, cuando antes haya sido regalo de mi oído y deleite de mi corazón. Quiero oír esa voz de tormenta como un susurro amoroso... Quiero oírla pronunciar mi nombre como un eco en una caverna. ¡Oh, entonces mi nombre me parecerá nuevo, como por primera vez oído, y la voz iracunda tendrá la dulzura apasionada del salterio!...

HERODÍAS

¿Dulce y apasionada esa voz de heraldo de la ira? ¡Qué locura!

SALOMÉ

Con creciente exaltación.

Yo domaré su fiereza, como domé la de mis leopardos, que ahora lamen las huellas de mis pisadas... Si alguno, entre todos esos príncipes que me pretenden, fuese tan fiero e iracundo como Iohanán, sería capaz de amarlo; pero todos son de alma apocada y blandiciosa [*sic!*], de mirada sumisa y de voluntad esclava. Y yo, Salomé, princesa de Judea, tengo del hastío como sombra de mi alma, porque nada se negó a mi deseo, que es flor de capricho. Y ese hombre rebelde, con su mirada, hostil, con un nuevo deseo en mi corazón. ¡Ya no siento el angustioso hastío, herido mortalmente por esa feroz y fascinaodra [*sic!*] mirada!

HERODÍAS

¡Hija!, ¿no has de querer vengarme?... ¡Piensa que soy tu madre, escarnecida!...

SALOMÉ

¿Y qué mayor venganza que sentir disfrazada de adulación la verdad?

HERODÍAS

¡Dirás mejor la calumnia!

SALOMÉ

Diré la calumnia, si así te place, madre.

HERODÍAS

Viendo a Herodes.

Aquí llega el Tetrarca.

HERODES

Que viene del palacio.

Todos esperan vuestra presencia, reina y princesa mías. ¿Qué hacéis aquí tan apartadas?

HERODÍAS

Daba consejos a mi hija sobre sus pretendientes.

HERODES

Uno, sobre todos, es el que más te conviene, mi amada Salomé.

HERODÍAS

¿El Tetrarca de Abilina? Ya le decía yo...

HERODES

No, algo mejor... El príncipe de Saba, que será pronto rey de Arabia feliz. Descendiente de Belkis y del rey Salomón, y heredero de sus inmensos tesoros.

SALOMÉ

¡Precisamente quien menos me place! Tiene mirada triste y voz cansada, y al andar se balancea y ambla como mis eunucos.

HERODES

Pon en cada uno de sus ojos una mina de diamantes, pon en su voz un torrente de oro y perlas, y en su andar el agobio del peso de todas sus riquezas, ¡y ya verás qué hermoso te parece!

SALOMÉ
Te lo regalo, Tetrarca.

HERODES
Regálamelo, sí, pero después de desposarte con él. Seré entonces el rey más rico del mundo.

SALOMÉ
Y serás también la presa más codiciada del César.

HERODES
Recapitando.
¡Pues tienes razón! No conviene ser una res demasiado cebada, si no se quiere ser la presa preferida del ogro. Y el César es demasiado codicioso... En fin, Salomé, harás como siempre, tu voluntad. Y tú, esposa mía, no tengas por más tiempo a nuestros huéspedes privados de la luz de tu sonrisa.

HERODÍAS
Con fingida complacencia.
Galante esposo, en verdad, me deparó la suerte. ¿O es que también la lengua se engalana para las fiestas?

HERODES
¡Qué duda cabe! Pero sólo a los cortesanos les es obligado tener el alma en fiesta a todas horas, mientras respiran la atmósfera real. El rey, entre ellos, es el único ser que puede entregarse libremente a sus pasiones, mientras que los cortesanos no pueden desprenderse jamás de sus sonrisas en tanto el rey los mire. ¡Y gracias que esto es siempre para ellos un placer!

HERODÍAS
¿Y no es también un placer el ser un ídolo?

HERODES
No se puede ser un ídolo mientras se coma y se beba en la misma mesa con sus adorantes [*sic!*]. Los ídolos, si no quieren dejar de ser objeto de devoción, no deben bajar jamás de sus pedestales, ni dejar oír el timbre de su voz, y mirar siempre al vacío... Y tú y yo, Herodías, somos demasiado humanos y vamos a alternar ahora en el festín, con nuestros falsos adoradores. Dame tu blanca diestra.

Se dispone a partir, llevando de la mano a Herodías, en actitud ceremoniosa.

Y tú, Salomé, princesa mía, ¿nos regalarás el placer de tu danza esta noche?

SALOMÉ
¿Qué regalo me harás, en cambio, Tetrarca?

HERODES
Sonriente.
Cuenta con mi generosidad. Y pídamela hasta la luna.

SALOMÉ

No es la luna lo que deseo, ni nada de lo que tu puedas darme, Tetrarca.

HERODES

Decir la luna, es decirlo todo; lo posible y lo imposible, si es que hay algo imposible para Herodes.

SALOMÉ

No quiero lunas, ni estrellas, ni soles, ni arco iris, ni auroras boreales... No quiero nada que no esté en tus manos.

HERODES

¿Qué puedo darte, entonces?... ¿Quieres las piedras raras que guardo en mis cofres?... No me refiero a los diamantes, de luces de relámpago, ni a los rubíes de sangre de pichón; ni a las esmeraldas de verde cala marina; ni a los zafiros, rocío de los cielos; ni a los ópalos, lágrimas de la luna; ni a los topacios, gotas del sudor del sol... Esas son gemas vulgares, de puro abundantes... Yo te daré algo más raro... Te daré un sartal de balajes cinzolininos [*sic!*], esos preciosos rubíes disfrazados de amatistas, para esquivar la codicia de los mercaderes... Te daré berilos hialinos, de tal pureza, que hacen palidecer de envidia a los topacios y a las esmeraldas, según sean amarillos o verdes... Te daré belóculos engarzados en hierro, como ojos ciliados, que reflejasen estrellas... Crisólitos e un amarillo verdoso, como espejos de la envidia, para ofuscar a los rivales... Te daré también mágicos corindones, duros como el diamante, en cuya transparencia parece reflejarse la policroma ceja de las lluvias...

HERODÍAS

A Salomé, en voz baja.

Son las piedras menos valiosas que posee; por eso te las ofrece, avalorándolas con palabras pomposas.

HERODES

Continuando.

Te daré, Salomé, turmalinas verdes, como ojos felinos, y encarnadas, como labios de doncellas núbiles... Te daré crisopacios de un verde tan claro y puro como el de aquella manzana de Eva...

SALOMÉ

Impaciente.

No sigas, Tetrarca... Nada de eso me place... Quiero algo más fácil y sencillo de obtener...

HERODES

¿Qué es ello?...

SALOMÉ

Quiero la vida de un hombre...

HERODES

¿Un hombre?...

SALOMÉ

De ese hombre extraño que tienes encerrado en la mazmora [*sic!*]...

HERODES

¡Hay tantos!...

SALOMÉ

No; ese hombre que hace unos días trajeron del desierto tus soldados y que, al pasar ante nosotros, os increpó a ti y a mi madre, lanzándoos sin el menor respeto ni temor los más terrible anatemas...

HERODÍAS

¡Hija amadísima!...

HERODES

Estupefacto, sin dar crédito a lo que oye.

¿Pero es posible?... ¿Hablas en serio Salomé?...

SALOMÉ

Hablo en serio, Herodes.

HERODÍAS

Sí, Herodes, habla en serio. Mi hija tiene hartos motivos para pedirte la cabeza de ese díscolo y maldiciente pastor de cabras..., de ese procaz esclavo, que nos ha ofendido a ti y a mí llamándonos incestuosos, por haber sido yo la esposa de tu hermano Filippo...

HERODES

Resistiéndose a creerlo.

¿Pero es en serio?... ¿Y las dos?...

Con explosión de risa.

¡Ja, ja, ja!... ¡Qué peregrina idea!... ¡Ja, ja, ja!... Pero no es más que eso?... ¿En verdad, no quieres más que eso, mi pequeña, mi amada Salomé!... ¡Ja, ja, ja!... La princesa Salomé y la reina Herodías... ¡Oíslos míos!... Me piden, como premio de una danza, la cabeza de un pobre hombre sin juicio, que ni siquiera vale la pena de ser decapitado... ¡Ja, ja, ja!... ¡Qué extraño capricho el de mi princesita!... ¿Y para qué quieres, Salomé, esa cabeza hirsuta y enmarañada, que estoy seguro de que ni los cuervos la apetecerán?... ¡Ja, ja, ja!...

SALOMÉ

¿Me concedes esa hispida cabeza, Tetrarca?

HERODES

Muerto de risa.

¿Y cómo voy a negártela, ida mía?... ¡Si vale menos que la cabeza de uno de los corderos que dicen apacentaba en las riberas del Jordán!...

HERODÍAS

Con júbilo.

¡Eres adorable, esposo y rey mío!... Vámonos al festín, a celebrar tus años bien logrados...

SALOMÉ

Insistente.

Entonces... ¿Me la concedes, Herodes?... ¿No te arrepentirás?...

HERODES

Siempre festivo.

¡Cómo arrepentirme, si es mucho menos que la luna!... Pero te impongo una condición.

SALOMÉ

¿Cuál?...

HERODÍAS, *alarmada*

¿Cuál?...

HERODES

Tenemos que hacer una comedia ante nuestros invitados... Los hay que toman muy en serio a ese perturbado, y hasta le llaman Profeta...

SALOMÉ

Continúa, Herodes...

HERODES

Tú me pedirás esta noche su cabeza en la fiesta... Todos te suplicarán que dances, como tú solo sabes hacerlo, alípede Salomé, con esas voluptuosas ambladuras de anfibena..., con tus pies alígeros... Y yo seré quien más insista... Te ofreceré en premio parte de mis tesoros... Te ofreceré hasta la mitad de mi reino... ¡Pero en broma!, ¿eh?... Te haré juramento, para mayor formalidad... ¡Ja, ja, ja!... ¡Lo que voy a divertirme!... Juraré por lo dioses olímpicos, que a nada compromete, y con ello halagaré a los romanos. Pero tú, claro está, no aceptarás ni la mitad de mi reino, ni parte de mis tesoros, como es natural... ¡Hasta ahí podían llegar las bromas!... tú sólo me pedirás la cabeza de ese cabrero, ¿estamos?... Y yo, entonces, pondré un gesto contrariado y hasta compungido, y me negaré... Pero tú apelas a mi palabra de rey, a mi juramento..., y no tendré más remedio que acceder... ¿Entendido?

HERODÍAS

Radiante.

¡Magnífico, Herodes, magnífico!...

HERODES

¿Qué dices, Salomé?

SALOMÉ

Gracias, Tetrarca... Danzaré para ti esta noche...

HERODÍAS

Impaciente.

¿Nos vamos, por fin?

HERODES

Dejándose caer en el banco de alioj.

¡Qué divertida farsa!... ¡Ja, ja, ja!... ¡La cabeza del Profeta!... ¡Ja, ja, ja!...

Con los brazos extendidos sobre el respaldo, se entrega a la hilaridad desbordada, dilatándose su risa en ecos hasta el palacio. Salomé y Herodías le miran complacidas.

AQUÍ TERMINA EL ATRIO, O ACTO PRIMERO

ACTO SEGUNDO

Mazmorra en el palacio de Herodes Antipas. Al fondo, una galería de piedra, a cuyo fin se ven los peldaños de una escalera. A la derecha, otras galerías subterráneas.

*Se oye lejano rumor de músicas: nubelias, sistros, cítaras, címbalos, burcelines [sic!].
Varios esclavos, presos, sentados sobre esteras o haces de paja, alrededor de una fuente llena
de trozos de carne, que reparten entre sí. Dos tearios [sic!] arden en los rincones.*

ESCLAVO PRIMERO

Después de beber agua de un jarro, que entrega a otro compañero.

Hoy la ración es abundante. Aprovechémonos de este día en que la generosidad del amo nos regala las sobras de su mesa. ¿Qué solemnizarán allá arriba?

ESCLAVO SEGUNDO

¿No has oído al calabocero? Hoy el señor celebra la fiesta de su nacimiento, y ha reunido en su palacio a los príncipes y tribunos y a todos los notables de Galilea. Hasta aquí llega el ruido de las músicas.

ESCLAVO TERCERO

Y el olor de las salsas y de los guisados.

ESCLAVO CUARTO

Comiendo.

El olor y el sabor. En este momento no envidio yo al más harto.

ESCLAVO PRIMERO

Ni yo. Agua fresca, comida abundante, paja limpia y desusada iluminación de antorchas aromáticas.

ESCLAVO SEGUNDO

Y esta más desusada reunión. Tenía ansia de veros las cara, porque desde el fondo de mi nicho me moría de tristeza y de hastío.

ESCLAVO TERCERO

¿Eres tú quien da esos gritos que parecen rugidos de fiera en el desierto y me llenan de espanto?

ESCLAVO PRIMERO

Y a mí de furor.

ESCLAVO CUARTO

Y a mí no me dejan cerrar los ojos en las tinieblas.

ESCLAVO SEGUNDO

¡Pues y yo que creía erais vosotros!

ESCLAVO TERCERO

¿Iba yo a renegar del Tetrarca?

ESCLAVO PRIMERO

¿Y de Herodías?

ESCLAVO CUARTO

Antes me enterrarían vivo que ultrajar a mis amos.

ESCLAVO SEGUNDO

¿Quién será, pues, el maldiciente?

ESCLAVO PRIMERO

¿Acaso el desconocido que no quiso gozar de nuestra compañía, y a quién fue ahora el carcelero a llevar su ración en bandeja de oro?

ESCLAVO TERCERO

¡De oro!

ESCLAVO CUARTO

¡Una bandeja de oro!

ESCLAVO SEGUNDO

¡Y qué manjares! No eran, no, estas piltrafas que a nosotros nos sirven.

ESCLAVO PRIMERO

¿Piltrafas? Yo he visto lomo de jabalí y pechugas de faisán.

ESCLAVO TERCERO

Y frutas y miel.

ESCLAVO CUARTO

¿Y aun se atreve a insultar el rey? ¡Oh, si él lo supiera!

ESCLAVO SEGUNDO

Lo sabrá. Nosotros le delataremos.

LOS CUATRO ESCLAVOS

¡Lo delataremos!

ESCLAVO PRIMERO

Viendo llegar al guardián.

¡Callad! El calabocero viene.

Entra el Calabocero con una fuente de oro llena de viandas, precedido de un Esclavo joven, que trae un hacha de viento, encendida, y un canastillo con frutas.

CALABOCERO

Al ver vacía la fuente de los esclavos.

Listos habéis andado en el yantar. No así vuestro vecino, que no quiso probar bocado, y eso que era servido como el propio Herodes: en rico plato de su vajilla y de los manjares de su fuente, ¡cuando los mismos príncipes le envidian!

ESCLAVO PRIMERO

¿Y ha osado despreciar honor semejante?

CALABOCERO

Y aun hizo más que rechazar la ofrenda: insultó al Tetrarca.

ESCLAVO SEGUNDO

¿Y no corres a delatarle?

ESCLAVO TERCERO

¿No le acusas?

LOS CUATRO ESCLAVOS

¿No le acusas?

CALABOCERO

¿Tengo que daros cuenta del cumplimiento de mi deber? ¿Cómo os atrevéis a interrogarme? Sabed que os importa no provocar mi enojo ni caer en mi desagrado, que está a mi cargo aflojar y apretar vuestras cadenas y amordazaros si me place. El mismo Herodes ha oído de boca de ese hombre, que se llama profeta y precursor de no sé qué Dios, iguales frases e injurias que acaba de pronunciar ante mí. Al repetírselas yo ahora, ¿qué novedad le voy contando?

LOS CUATRO ESCLAVOS

Estupefactos.

¡Oh!

ESCLAVO SEGUNDO

¿Y no mandó arrancarle la lengua?

CALABOCERO

Antes te la arrancarán a ti si haces comentario de la conducta de tu señor.

Del fondo de la galería central, en lo alto de la escalera, surge una claridad y se oyen voces y pasos como de gente que se acerca. El Calabocero deposita la bandeja sobre una piedra y va presuroso hacia los que llegan.

ESCLAVO PRIMERO

¿Quién vendrá?

ESCLAVO TERCERO

Deben de ser muchos.

ESCLAVO CUARTO

Serán nuevos presos, que vienen a hacernos compañía.

ESCLAVO SEGUNDO

Acaso vengan por nosotros. No tengo yo muy segura la cabeza sobre mis hombros.

ESCLAVO PRIMERO

Vendrán por el otro.

Hay un instante de ansiedad, que se cambia muy pronto en sorpresa, al ver aparecer en la escalera a varios pajes con antorchas, precediendo a Salomé, que baja lentamente, envuelta en amplio manto de púrpura, seguida de siervas y soldados.

EL ESCLAVO JOVEN

¡Es la princesa!

TODOS

¡La princesa!

EL ESCLAVO JOVEN

La princesa Salomé.

SALOMÉ

*En el último peldaño, al Calabocero, que se inclina sumiso.
¿Dónde está?... ¿Dónde está Iohanán?... Traedle a mi presencia.
Hace una seña a los soldados, tres de los cuales siguen al Calabocero.*

CALABOCERO

*A media voz, a los esclavos presos.
Echaos a un lado, ¡pronto!... ¡Dejad el paso libre a la princesa!
Vase por uno de los corredores con los soldados. Los esclavos se apresuran a retirarse a un ángulo, en el fondo, llevando sus petates y arrastrando los grilletes.*

SALOMÉ

*Al oír el ruido de los hierros.
¿Está ahí? ¿Le han puesto cadenas?... ¡Quitádselas!
Avanza entre los pajes, los siervos y los soldados, que forman calle a lo largo de la galería. Al Esclavo joven, que sostiene su antorcha.
¿Qué haces tú aquí? ¿Dónde está el preso?
Viendo a los esclavos.
¿Y éstos?*

EL ESCLAVO JOVEN

*Son los esclavos castigados señora.
Una pausa.*

SALOMÉ

*Estremeciéndose.
Qué frío! ¡Qué lóbrego está esto!
Al ver la bandeja y el canastillo intactos.
¿Se ha negado a comer hoy también?*

EL ESCLAVO JOVEN

Y ha proferido nuevos insultos.

SALOMÉ

*Con sonrisa vaga.
¡Ah! Lleva esta fuente a esos miserables, dales esas frutas... Que tengan buena memoria de mi visita a este antro. Es la primera vez que bajo a una mazmorra y quiero ver cómo devora el hambre.*

ESCLAVO PRIMERO

*Bajo, a los de su grupo.
¿Oís a la princesa? No hay que dejarla descontenta.*

ESCLAVO SEGUNDO

Yo prometo agradecerla sin hacer sacrificio.

ESCLAVO TERCERO

Y yo.

ESCLAVO CUARTO

*Y yo.
El Esclavo joven reparte entre ellos las viandas, que comen con avidez. Salomé los mira, sonriendo siempre. Se oye dentro la voz de Iohanán.*

JOHANÁN

¡Oh, generación de víboras! ¿Quién os dio potestad para encerrarme en las tinieblas y ponerme la noche por día? El desierto es mi casa; haré mi cama a la luz del sol, sobre las arenas, a orillas del Jordán.

SALOMÉ

¡Es él! ¡Es su voz! ¿Qué dice?

EL ESCLAVO JOVEN

Viendo llegar a Iohanán.

Aquí te lo traen, princesa.

Aparece Iohanán, escoltado por el Calabocero y los soldados.

SALOMÉ

Al ver que los soldados empujan a Iohanán.

¡Oh, dejadle! Soltadle las manos. ¿Por qué no lo despojáis de las cadenas?

CALABOCERO

Se sublevará, princesa; es muy rebelde.

SALOMÉ

¡Quitádselas al instante!

Los soldados se apresuran a obedecer, despojando a Iohanán de sus esposas. Salomé, en tanto, ordena con el gesto a sus siervos y a los otros esclavos que se retiren. Unos y otros vanse por las galerías laterales, y en la del fondo quedan sólo los pajes y algunos soldados, éstos en último término. El Calabocero, el Esclavo joven y los demás soldados salen también.

SALOMÉ

No temas de mí, Iohanán.

JOHANÁN

¿Quién eres tú, mujer, ni por qué he de temerte?

SALOMÉ

¿No me conoces?

Tomando la antorcha de un paje y poniéndola ante sí.

Mírame. ¿No recuerdas quién soy? Me has visto alguna vez..., una vez..., cuando increpaste al Tetrarca. Yo estaba a su lado, y junto a él estaba también Herodías. Y tus palabras me llenaron de asombro, de admiración... ¡Qué valiente eres! ¿Cómo te ha atrevido a hablar a Herodes del modo que lo hiciste? Herodías no te perdona tus palabras de anatema. Herodías es mi madre. Soy Salomé.

JOHANÁN

Digna hija de tu madre eres. Como ella, impúdica; como ella, incestuosa. ¿A qué vienes? ¿A qué te expones a mi vista, mujer pecadora? ¿Para esto me hiciste salir de las tinieblas donde me habéis sumido? Intento vano, porque mis ojos no se abrirán por no verte.

Cierra los ojos.

SALOMÉ

Dejado caer la antorcha, que el paje recoge presuroso.

¿Por qué me aborreces, Iohanán? ¿Por qué cierras tus ojos? Abre los ojos y mírame. Que encuentre mi mirada la tuya. ¡Oh, tus ojos!... Son como pozo profundo, en cuyo fondo hay un trozo de cielo con luz de sol.

JOHANÁN

¡Calla, mujer de tentación! Tus palabras son impuras, más ponzoñosas que el veneno de las víboras. Que no llegue a mí ni el soplo de tu aliento. ¡No quiero oírte!

SALOMÉ

¡Oh! ¿Qué mal te hice para que así me trates? ¿Quieres tu libertad..., ver la luz del sol? Pídame lo que quieras, y yo te lo concederé sin vacilar. ¡Pide!

JOHANÁN

Nada quiero, ni nada aceptaré de ti. Nada necesito. Mi libertad está conmigo mismo... El sol está de mí. Yo voy allí donde quiere llevarme mi pensamiento. ¡Oh, qué inútiles son vuestras murallas, vuestras cadenas, vuestras prisiones! Ahora estoy en la montaña apacentando mis manadas, y vuestro poder es insuficiente para impedirlo. Que te alejes de mí es lo único que quiero pedirte.

SALOMÉ

No me rechaces, no te niegues a verme. Yo cerraré mi boca, si no quieres oír mi voz; pero que oiga yo la tuya. Deja que mis ojos se gocen en verte y mi oído en escucharte. Tus palabras, aun injuriosas, me son gratas. ¡Oh, tu voz! Tu voz es como caudal de río que corre por cauce de oro y forma aluvión en torrentera de diamante. ¿Dónde he oído una voz semejante a tu voz? Yo oí muchas veces tu voz y no de ti. ¿Dónde, dónde? ¡Ah, sí! Encerrada la tengo en un caracol de mar. Un caracol gigantesco que mi esclavo favorito me regaló. Mi esclavo bajaba al fondo del Océano para buscarme corales y madreperlas. Un día me trajo un gran caracol, todo hecho de nácar, y lo puso a mi oído. ¡Oh, Iohanán! Aquel caracol tenía dentro de sí muchas voces, que formaban una sola voz como la tuya. Y yo oí el canto de las ondinas, el canto de las nereidas y el canto de las olas, con todas las armonías del agua. Entonces di al esclavo la libertad y lo hice mi amante. ¡Habla, Iohanán, habla! Tu voz es como mi caracol marino, que guarda cantos de misterio.

JOHANÁN

Salomé, princesa de Galilea, hija de Herodías, concubina de Herodes el Tetrarca, ¿por qué persistes en atormentarme? Menos crueles que tú son el silencio y la oscuridad, pues ellos no turban mis ideas, ni me impiden ver el sol en mi imaginación, ni escuchar la voz de mi Dios, y tú sí. Tú eres una nube negra que se interpone entre el sol y yo, y tu voz sale de ti como de la nube negra sale el trueno, y no me deja oír a mi Dios, que me habla constantemente.

SALOMÉ

¡Oh, eres cruel, cruel! ¿Y yo he de resignarme a sufrirte y he de amarte? ¿Por qué he de amarte? Yo no quisiera amarte, para vengarme con saña de tus ultrajes y castigarte sin piedad. ¿Quién fuera osado a hablarme como tú, que no hubiera recibido al instante la muerte? ¿Qué extraña influencia ejerces sobre mí, hombre despiadado y raro, que cuanto más me desdeñas y quieres apartarme de ti, más atraída me siento? ¡Oh, Iohanán! Insúltame, oféndeme, si en ello encuentras goce; pero déjame, déjame arrastrarme a tus pies y pasar a tu lado las horas de la noche, que aquí es eterna. Si no quieres verme, quedaremos envueltos en la oscuridad; pero que te sienta yo cerca de mí y oiga tu voz extraña. Por oírte he venido hoy aquí, a este lugar que mis pies nunca hasta ahora pisaron, ni hubieran pisado jamás, a no ser por contemplarte. ¡Qué hermoso eres, Iohanán! ¡Qué atormentado es tu semblante, qué torturado está tu cuerpo! Tu

cuerpo es moreno, porque el sol te besó. Ven conmigo a vivir sobre las arenas del desierto. Vamos al desierto, Johanán. ¡Llévame al desierto!

JOHANÁN

¿Aún estás ahí, mujer? ¡Oh! ¿Por qué en vez de obstinarte en hablar así no habían de ser tus palabras de arrepentimiento?

SALOMÉ

Mis palabras son de amor, porque sólo amor me inspiras. Abre tus ojos y mírame a la luz de estas antorchas que nos iluminan.

Despojándose de su manto y apareciendo ornada de pesadas joyas y ligeras galas.

Mírame, Johanán; me he engalanado hoy, no para el Tetrarca, a pesar de ser su fiesta, sino para ti. Sólo por ti me he enjoyado, y usé de todos mis afeites, y de mi argentería más preciosa, y de mis pomos de ámbar gris, y he encarrujado mis cabellos rociándolos con chispas de crisólitos y zafir, y he puesto ajorcas de oro en mis muñecas y en la garganta de mis pies, y todo mi cuerpo lo cubrí de gemas, como coraza de mil colores. ¡Johanán, Johanán, abre tus ojos!

JOHANÁN

Salomé, hija de incesto, mujer de corrupción, ¿cómo te atreves a hablar así al profeta de Dios? «Eres como las hijas de Sión, a quienes Dios castigó por su impudicia, y como a ellas te dará hedor intolerable por las pomos y esencias en que ahora te deleitas, y por collares de perlas y aros de oro te ceñirá, con sogas de esparto, y por tus cabellos, enrizados y prendidos con joyas, te hará calva, y en vez de galas argentadas te dará cilicio negro y rudo... Esto hará Dios a las mujeres vanas que muestran la liviandad de la cabeza con las gaiterías del vestido del cuerpo.»

SALOMÉ

¡Oh, tu Dios es cruel porque no amó!

JOHANÁN

¡Calla, maldita, no blasfemes! Mi Dios ama a los que tienen belleza de virtud, aunque sus cuerpos sean feos y deformes. El amor de mi Dios es como manantial de vida donde se deleitan las almas puras, aquellas que no conocieron el pecado de un amor como el tuyo, y las que al conocerlo, de él abominaron. ¿De qué te valdrán tus galas el día en que vayas, para no volver, a la tierra de tinieblas y de sombra de muerte? Entonces toda tú serás despojada de las vestiduras de tu carne y de la carne de tus huesos, y hasta tus huesos se convertirán en ceniza..., y quedarás más horrible, más insignificante que los cadáveres de los esclavos que echáis a los milanos.

Se oye nuevamente la música.

SALOMÉ

¿A qué me recuerdas ese triste fin? Johanán, en vez de enfriar mi pasión, de apagar mis entusiasmos, la enardeces y los avivas más y más. Si tal ha de ser el término de mi existencia, me aprovecharé mientras viva y disfrutaré de ella cuanto pueda. ¡Oh! Ahora, después de oírte, siento más que nunca ansias de gozar y de vivir. Mi cuerpo es todavía hermoso y joven, Johanán. Todos lo desean..., y hay aquí, en el palacio del Tetrarca más de cien príncipes poderosos que darían su vida por gozarlo un momento. El mismo Tetrarca, Johanán, el mismo Herodes, me ofreció la mitad de sus tesoros...

Recordando.

¡Ah! ¿Qué digo, sus tesoros? ¡Y lo había olvidado! ¡Tu cabeza, Johanán! Me dio tu cabeza, ¿oyes? ¡Tu cabeza me pertenece!...

JOHANÁN

¡Viva, no! Tendrías que desprenderla de mis hombros; pero entonces mis ojos tampoco te verán, ni mis labios se arbitrarán para hablarte.

SALOMÉ

¡Oh, no! ¡Yo amo esa luz rebelde que arde en el fondo de tus ojos! ¡Amo tu boca cuando se abre como una caverna llena de rugidos! ¡Amo la víbora roja de tu lengua cuando se retuerce en su cubil! ¡Quiero viva tu hermosa, tu terrible cabeza!

JOHANÁN

¡Jamás, jamás, hija del incesto!

SALOMÉ

¡Johanán, Johanán! ¿Por qué te complaces en desesperarme? ¡Oh, siento que mi paciencia se agota y yo no tengo calma para soportar tus afrentas! Sin embargo, todavía insistiré en agradarte y te daré una prueba más de mi amor: haré en obsequio tuyo lo que en honor del rey y de sus huéspedes acabo de hacer... Johanán, para ti solo, aquí, en esta mazmorra lóbrega, sobre el suelo arcilloso y a la vista de esos esclavos y de mis siervos, voy a bailar..., a bailar mi danza favorita..., la danza del velo..., del velo de los siete colores. Un velo que en el cielo he visto un día de tempestad.

Renace la música suave.

JOHANÁN

¡No quiero verte..., es inútil que dances..., no he de verte! ¡Mis ojos permanecerán cerrados siempre ante ti!

SALOMÉ

Quiero bailar en honor tuyo, Johanán. No te niegues a mirarme. Me verás, me verás. ¡Oh!, esa música es proicia a mi danza. Mi danza tiene una bella historia.

JOHANÁN

¡No quiero oírte, no quiero verte, impura! ¡Aléjate de mí!

SALOMÉ

Voy a referirte la historia de mi danza..., de esta danza que acabo de bailar ante el Tetrarca y los príncipes maravillados, que me ofrecen sus reinos y me conceden tu cabeza.

Pausa breve. La música continúa lentamente.

Un día de tempestad vi en el cielo una nube blanca, como hecha de ópalo, a mi imagen. Era yo misma agigantada en aquella nube que lucía con plateados destellos a la luz del sol. Mi caballera estaba suelta al viento, mi cuerpo como envuelto en gasas, y mis brazos, extendidos en el espacio, cogían los extremos de un velo..., un gran velo que flotaba sobre mi cabeza en forma de arco, un arco de siete colores. Toda yo me agitaba, convulsa, en el vendaval, al compás de estruendosa trompetería, bajo una lluvia de diamantes.

Otra pausa breve.

Entonces quise bailar yo misma aquella danza ante los grandes de la tierra, y busqué un velo como aquél, de igual matiz. Y mis amantes se desvivieron por encontrármelo, y recorrieron el imperio en vano, porque no lo había. Y yo no tenía consuelo. Y un príncipe sirio, que me amaba sin esperanza, tiñó de rojo con su sangre un velo y me lo envió. Y cien doncellas, entre las escogidas en Judea, cedieron sus cabellos áureos para tejerme otro velo amarillo. Y del manto de una emperatriz, célebre por sus amores y por sus ojos de color violeta, hiciéronme un velo morado. Y para el velo azul fuéme preciso usar de mi propia sangre, porque ese color, en toda su limpidez, no existe ni en los pétalos de las flores, ni en el plumaje de las aves, ni en los ojos de las vestales, sino más allá de las nubes y dentro de mí..., sólo en mí..., en mis venas. Mi velo

pudo al fin ser formado a semejanza del velo celeste, y con él bailo la danza que vas a ver y que a todos causa encanto y maravilla.

JOHANÁN

¡No te veré, no! Es inútil tu empeño. Tu danza es de voluptuosidad e idolatría. ¡Oh! ¡Eres como las hijas de Babilonia prostituida!

SALOMÉ

Llamando a sus siervas.

Dadme el velo, esclavas.

Estas acuden presurosas, y le entregan un velo blanco.

Tended mi manto en el suelo para que me sirva de tapiz.

Las siervas extienden el manto a la entrada de la galería central.

Johanán, mira mi velo prodigioso... A la vista es albo como tejido de lino o hecho con copos de nieve. Pero cuando lo agito al aire para bailar, entonces el velo blanco adquiere su matiz precioso, y parece hecho de granates y rubíes, y esmeraldas y berilos, y topacios y amatistas, y zafiros y turquesas, semejado un desgrane de pedrería, o una lluvia de flores...

JOHANÁN

¡Como las hijas de Babilonia prostituida eres tú, hija de Satán! Tus palabras tienen el maleficio del veneno del áspid; pero nada pueden contra la virtud de la castidad. Vate de aquí, y di a Herodes y a sus convidados lo que mi Dios les tiene reservado cuando les llegue la hora de ir, para no volver, a la tierra de oscuridad, lóbrega como sombra de sepulcro. Diles que miren al Poniente y vean qué fue de todo lo que existió ayer. Del poderío de Babilonia y de todos sus reyes, ¿qué queda sino escombros? ¿Qué se han hecho de todas las grandezas que los hombres crearon en la tierra? Todo a la tierra cayó hundido por su propio peso, y quedó hecho polvo. Y a polvo serán también reducidas las nuevas ciudades que corrompen la tierra con sus costumbres relajadas. Como Babilonia y mil más, caerán Tiberíades y Cesarea, Antioquía y Jerusalén y Roma. Y el imperio entero. Porque día llegará en que la tierra retiemble en sus cimientos, y serán derribados los pilares que le sirven de sostén, y los montes se convertirán en hondonadas, y los abismos adquirirán cumbre. ¡Ay! Entonces temedlo todo, que un río de fuego desbordará del solo para arrasarlo el mundo.

SALOMÉ

¡Habla, habla, oh! ¡Parece que ruge un león en celo! ¡Cómo se retuerce la víbora roja! ¿Es que quiere morder en mi corazón?

JOHANÁN

¡Calla, maldita, hija de maldita!

SALOMÉ

¡Eres implacable, Johanán, y tu crueldad se complace en torturarme! ¿Por qué me hablas así, de muerte y desolación, cuando yo te hablo de amor y de vida de placeres? ¡Cuán despiadado! No he conocido a nadie más ingrato que tú; nada en el mundo hay tan cruel como tú; nada, ni aun las fieras del desierto. Tú eres también del desierto; pero más feroz que el tigre y la pantera, y el león y la hiena. ¿Con quién podría compararte? ¡Ah! Tú eres como un leopardo que a Herodes Antipas regaló Tiberio, el César, para el circo de esta ciudad. Era el animal más fiero de la selva, y en el circo cayeron todos sus adversarios, hombres y bestias, despedazados bajo sus zarpas, y cuando su triunfo iba a ser definitivo quedó vencido, en la última lucha, por un encantador libio, que lo humilló sólo con la mirada. Entonces el leopardo fue traído a esta misma mazmorra y encerrado en una jaula de hierro, condenado a morir de hambre y sed. Y pasaban los días, y el leopardo, aterrando a todos con sus rugidos, no moría, y su agonía era

lenta y larga, interminable. Y una sierva, predilecta mía, tañedora de arpa y enamorada de la luna, movida a compasión, me pidió que la dejase traer comida al leopardo, y yo le concedí mi permiso, porque nada quería negar a mi sierva preferida, y ella bajó aquí, contenta de su buena acción, y dio de comer al leopardo moribundo, y, en el colmo de su piedad, pasó el brazo a través de los hierros de la jaula para acariciarlo, y lo acarició largo tiempo, y el leopardo se acurrucaba más y más, se encogía, se encogía, hasta que en un descuido de su bienhechora, al ver segura su presa, saltó sobre ella con ímpetu y furor. Mi sierva favorita, mi bella tañedora de arpa, que cantaba sus amores a la luna, quedó destrozada entre las zarpas del leopardo. ¡Oh, Johanán, tú eres como él! ¿No te espantas de tu fiereza?

JOHANÁN

¡Todavía esa voz! Aléjate de aquí, mujer. Tu tentación será en vano para conmigo. Vate.

SALOMÉ

No sin haber bailado antes en tu presencia. ¡Es mi deseo, es mi deseo! ¡Oh, no sabría perdonarte! ¿Quién eres tú, que rechazas despreciador lo que los reyes me piden de rodillas?

JOHANÁN

Mis ojos no se abrirán. Antes permanecerán cerrados eternamente, que mirarte.

SALOMÉ

¡Sí, se abrirán, yo lo quiero! ¡Aunque tenga que matarte! ¡Me verás, me verás, aun después de muerto!

LA VOZ DE HERODÍAS

Desde lo alto de la escalera.

¡Salomé, hija mía!, ¿por qué no vienes?

SALOMÉ

¿Oyes? Es mi madre. Es Herodías, que me llama, y espera que le lleve tu cabeza para presentársela al Tetrarca. ¡Johanán, por última vez, yo te ruego accedas a mi deseo! Ámame, y te daré un palacio en Tiberíades, con esclavos que te sirvan.

JOHANÁN

¡Calla, calla! Ve al lado de tu madre, viborezna.

LA VOZ DE HERODÍAS

Salomé, ¿qué haces? ¿Por qué tardas? Herodes te espera.

SALOMÉ

¡Johanán, por última vez, mi última súplica! Te daré mas de un palacio; te daré un reino, todas mis riquezas.

JOHANÁN

¿Qué valen vuestros reinos, todos vuestros tesoros, ante la eternidad? Buscáis la dicha huera en pasajeros goces, cuando podéis hacerla perdurable en vuestras almas. Dais a piedras y metales un valor engañoso, y por poseerlos entregáis vuestro cuerpo y vendéis vuestra conciencia. ¡Oh! Vosotros mismos os labráis las cadenas de vuestra esclavitud y servís a pobres reyes, y adoráis falsos dioses, y os dejáis dominar de vuestra ambición y de vuestra vanidad. Yo soy de un Rey más poderoso que todos los grandes de la tierra, y es su reino eterno, e inagotables sus riquezas y sus placeres, infinitos. Ante lo que El me da, ¿qué podéis ofrecerme vosotros, sino miseria y podredumbre?

SALOMÉ

Te ofrezco la vida, que ahora está en mis manos.

JOHANÁN

La vida verdadera empezará para mí fuera de este mundo.

LA VOZ DE HERODÍAS

Salomé, hija mía, ¿no me oyes? ¿Por qué no vienes?

SALOMÉ

Mi última palabra. Tu cabeza me pertenece, y mi madre me la pide para traspasar tu lengua, con su trinchant de oro, en la mesa del tetrarca. Abre los ojos sólo para verme bailar, y te perdono la vida.

JOHANÁN

¡No!

SALOMÉ

¿Prefieres morir?

JOHANÁN

¿Qué podéis tú y los tuyos ante la potestad de mi Dios? Si El quiere libramme de vosotros lo hará, aun en las mismas manos de mis verdugos; si no, cúmplase su voluntad.

SALOMÉ

¡Cúmplase también la mía! ¡Oh, bueno fuera que yo, Salomé, princesa de Galilea, la más esclarecida de la corte del Tetrarca, hubiera rogado en vano, hasta la humillación, a un esclavo! ¡Me verás, Johanán, me verás a pesar tuyo, y todo el tiempo que yo quiera! ¡Pronto, soldados!

Los soldados se acercan.

¡llevad de aquí a ese hombre y traedme en seguida su cabeza!

Al Esclavo joven, que tiene en sus manos la fuente de oro.

Tráemela tú, esclavo, en esa bandeja.

Los soldados se llevan a Johanán, que no opone resistencia, y vanse por una de las galerías, seguidos del Esclavo joven.

¡Es el único hombre que desdeña mi danza! ¡Johanán, aun es tiempo! Compláceme, y te perdono la vida.

JOHANÁN

Dentro.

Arrepiéntete, Salomé, porque estás condenada.

SALOMÉ

¡Ah, va a apagarse la luz rebelde! ¡Va a morir la roja víbora! ¡Oh no!

Alto.

¡Aun es tiempo, Johanán!

JOHANÁN

¡Estás condenada!

SALOMÉ

¡Compláceme, y te perdono la vida!

LA VOZ DE JOHANÁN

Desde el fondo de la mazmorra, como un eco perdido.

¡Estás condenada, maldita! ¡Estás maldita!

SALOMÉ

¡Traedme su cabeza! ¡Pronto, su cabeza!

Después de un silencio, vuélvese a sus siervas.

¿Por qué han cesado los músicos? Id a decirles, en mi nombre, que prosigan la danza.

Revocando lo orden al oír de nuevo la orquesta.

Ya no es preciso. ¡Oh! ¡Qué bella es la danza! Johanán, tu muerte dejará memoria.

Entra el Esclavo joven, con los brazos en alto sosteniendo la bandeja, que contiene la cabeza ensangrentada de Johanán.

Los soldados, los esclavos presos y el Calabocero vienen en pos, y se retiran hacia el fondo.

Hay en todos los semblantes una sombra de horror y un gesto de curiosidad.

Sólo Salomé sonrío, enigmática.

El Esclavo joven llega hasta ella, y, poniendo una rodilla en tierra, le presenta la fuente.

SALOMÉ

He aquí una luz apagada... Una luz imposible de volver a encender... ¡Parece que mi vida ha quedado en tinieblas!... Ya no oiré más la voz iracunda..., ¡la hermosa y terrible voz!... Era la única rebelde a la lisonja de toda la Judea... Aquí, donde todas las voces son serviles... ¡La única que jamás había pedido prestada su palabra a la adulación mendiga!... Ya nadie, en adelante, dirá la verdad, y el rey y la reina podrán dormir tranquilos... ¡Pero yo he apagado la luz de mis sueños!... ¡Qué largas noches me esperan!... ¡Esta será mi última danza!...

Acercando su faz a la de Johanán.

Johanán, tus ojos siguen obstinadamente cerrados, y yo quiero que me mires. Todavía no huyó la vida de ti. Tus mejillas están tibias, y tus labios se agitan con ligero temblor. Abre los ojos, Johanán. Yo te ayudaré.

Lleva sus dedos delicadamente a los párpados de Johanán, y los alza con cuidado.

¡Oh! Tu mirada es ahora como un día sin sol. Entre el óvalo ciliado de tus párpados abiertos parecen tus ojos, vidriosos, como dos ópalos engarzados en hierro. ¡Qué bellos son tus ojos, aun sin luz!

Al ritmo de la música enarmónica, entre el asombro y los rumores de sus esclavos, baila Salomé la danza del velo de los siete colores... Son los del iris, que se reflejan en el blanco tul al agitarlo en el aire, a la luz expirante de las antorchas, simulando una nube de crisomelas.

Los pies de la princesa apenas rozan la purpúrea alfombra y seméjanse a dos palomas, con collares de oro, que se arrullasen en su nido y agitasen las alas sin volar.

En sus manos parecen, por instantes, florecer todas las rosas de Oriente.

Creeríase toda ella un lirio enojado de rocío y mecido por la brisa a la luz de una aurora estival.

Al terminar la danza, Salomé déjase caer, como columna derrocada, enroscando, en un rápido giro, por todo su cuerpo, el velo fantástico, que toma en sus culebreos semejanza de sierpe.

La música se extingue, rumorosa.

LA VOZ DE HERODÍAS

¡Salomé, Herodes se impacienta!

SALOMÉ

Como despertando, irguiéndose ágil y tomando de manos del esclavo la bandeja.

Voy, madre. ¡Ya estás complacida! Herodes el Grande recibió una vez el presente de mil cestos con cabezas de niños para que diese a las fieras un festín. Yo ofreceré hoy en la mesa a Herodes

Antipas una fuente de oro con una sola cabeza... ¡Es el manjar que mi amor ofrece a tu venganza!...

Pasa Salomé entre sus siervos, prosternados, llevando grácil, sobre su propia testa, la cabeza de Johanán, separadas por el áureo disco fulgente a la luz mortecina de las teas.

Fuera, las músicas, en una exaltación de armonías, gimen dolientes entre las carcajadas de los príncipes ebrios.

Diríase que sobre la tétrica mazmorra pasa un carro de guerra, chirriador, cuyas pesadas ruedas, al girar, cantan confusamente alegrías de triunfos y el dolor de las derrotas trágicas.

Nubelias, sistros, cítaras, címbalos, burcelines unen en coro melodioso sus voces plañideras.

FIN DEL POEMA



RAMÓN GOY DE SILVA, *La hija de Herodias*, dans *El libro de las danzarinas*, Madrid, R. Velasco, 1913.

La hija de Herodias

Sale a contemplar la luna
 La princesa, a la terraza,
 Vestida con larga túnica
 De púrpura y adornada
 Con collares de berilos,
 Crisólitos y esmeraldas.
 Lleva en los brazos ajorcas
 Y en las cabeza una tiara
 Cubierta de pedrería.
 Está pensativa y pálida.
 Sus manos, blancas de luna,
 Se agitan como dos alas
 De paloma. Es la princesa
 Salomé, preciosa y rara.
 Con movimientos felinos,
 Pasea por la terraza,
 Semejante a una pequeña
 Pantera domesticada...

¿Por qué?, dice la princesa,
 ¿por qué me mira el Tetrarca,
 con esos ojos de topo, de tan extraña mirada?...
 El marido de mi madre,
 ¿por qué me mira a la cara
 y me sonrío de un modo
 que me estremece y espanta?

La princesa mira al cielo;
 Contempla la luna y canta:

Viuda del sol, la noche,
 Con su manto de luceros,

Y su triste faz de luna,
Pasea por los senderos;
Los senderos de la tierra,
Los senderos de los cielos.
Viuda del sol, la noche
Va envuelta en velos nochielos.

¡Qué bella está la princesa!,
dice un joven sirio; ¡calla!,
le replica un lindo paje,
no la mires a la cara,
que Herodes la cubre toda
con la luz de su mirada,
¡y es el Tetrarca celoso!
¡Celos lascivos le abrasan!...

¡Qué bella está la princesa!,
repite el sirio con calma,
si fuego pone en sus ojos
para mirarla el Tetrarca,
desdén pone Salomé,
en su sonrisa nevada.

Herodías siente celos;
Pero es disimulada
Y pone disfraz de risa
Sobre el rencor de su alma.

Hija mía, Salomé,
Dice Herodías, taimada:
Danos bajo estas estrellas
El regalo de tu danza.

¡Baila, princesa!, suplican
los convidados de gala;
príncipes de extraños reinos;
tocados de manto y tiara.

Todos con bocas de fruta,
Húmedas de vino y grasa;
Ojos de lince, lascivos,
Y risas de alegres máscaras,
A Salomé asaetan
Con dardos de sus miradas.

Mas ningunos tan hirientes
Cual los dardos del Tetrarca.
¡Baila, Salomé, hija mía!,
todos esperan tu danza.
Mira el deseo en los ojos
De todos, ¡princesa, danza!

¿No me oyes, Salomé?
¡Es tu madre quien te habla!...

Salomé, con voz de hastío,
Replica a tales palabras:

Cansada estoy, madre mía;
Madre mía, estoy cansada!...
Quisiera, como la luna,
Estar de aquí tan lejana
Y envuelta en manto de nubes,
Para que no me mirara
Ni el mismo sol, madre mía.

Salomé está enamorada,
Dice al paje el joven sirio,
Y no sé de quién, ni para
quién serán sus pensamientos,
ni la luz de su mirada.

Una sombra de silencio
Pasea por la terraza,
Como una nube agorera
Que las voces eclipsara.

Rasga el silencio una voz,
De centellas por palabras,
Envuelta en truenos de ira,
Que causa estupor y alarma.

¡Qué voz!, dice la princesa,
¿qué voz es la que así clama,
como tormenta celeste,
de centellas inflamada?...
¿Es el profeta Iohanán?
¡Me admiro de sus palabras!...
¡No son parto de calumnia,
ni son del fraude las garras;
que son flechas de verdades
haciendo blanco en las almas!...

El de los ojos de topo
Se estremece al escucharlas,
Y la de azules cabellos;
Le de la boca pintada
Con sangre de torcaz viva;
La de la risa forzada,
Que tiene un mar en su seno
De ansias desenfrenadas,
Se estremece, como Herodes,
Sobre brasas de venganza.

Herodes, cejas hirsutas,
 Espesa melena y barbas;
 Túnica y manto de púrpura;
 Corona en rueda falcada,
 Y en cada aleta un rubí,
 Como si sangre sudara,
 Dice a la absorta princesa,
 Disimulando su rabia,
 Ensanchando la sonrisa
 Y lúbrica la mirada:

Danza Salomé, y, si quieres,
 Pide la estrella más clara;
 Neblíes son mis deseos,
 Que se posan en la alcándara
 De tu voluntad, y puedes
 Soltarlos para la caza
 De tus más raros caprichos,
 ¡la estrella será alcanzada!...

¿Qué haré yo con esta estrella
 que tú me ofreces, Tetrarca,
 si mis manos son mezquinas
 para sostenerla y para
 evitar que el sol la apague
 tan pronto luzca mañana?
 Ni estrellas ni luna quiero,
 Ni tesoros de tus arcas;
 Ni ciudades de tus reinos,
 Ni perfumes de la Arabia,
 Ni teas de suave sándalo;
 ¡sólo quiero la terrible
 voz de esa boca inflamada!...

Se aleja el trueno iracundo;
 Dejando sombra en las almas.

Sumida queda Herodías
 En profundo baticor,
 Mientras sus manos desgranar
 Racimos de ciclamor
 Del color de los rubíes,
 Des más vivo carmesí.
 Piensa en la lengua más roja
 Que el ciclamor y el rubí.

Domina sus pensamientos
 Un desorbitado afán:
 ¡Clavar su bidente de oro
 en la lengua de I'ohanán!

¡Herodes, quiero esa lengua

que nos salpicó de injurias
con implacable fiereza!...
¡Quiero mejor la cabeza
de ese esclavo de las furias!...
Quiero saciar mi venganza
Esta misma noche, aquí.
Calmaré mi frenesí
Con el ejemplar castigo
De ese implacable enemigo.

Tu voluntad, Herodías,
Me place cumplir, responde
El Tetrarca embriagado:
¡Que sea decapitado
ese pastor de quimeras
y echad su cuerpo a las fieras!...

Salomé se vuelve airada
A este mandato de Herodes:
¡Tetrarca!, dice, te pido
que revoques la sentencia...
¡Quiero esa vida inflamada,
de injurias!, y no es clemencia
lo que me mueve a tal ruego.
¡Quiero esa vida de fuego,
para quemar mis hastíos!...

¡Quema también tus desvíos,
Salomé, y el siervo es tuyo
Para que domes su orgullo!...
Pero danza, al punto, ¡danza!...

¡Brindemos por Salomé
con agridulce oxizacre!...
¡Vedla cómo avanza alacre
libre de sandalia el pie!...

En paso de baile avanza,
Con expresión de bacante,
La princesa, en raudo giro,
Y exclama, dando un suspiro,
Herodías, suplicante:

Por su lengua envenenada
Yo te daré una ciclada,
Digna, Salomé, de ti;
De púrpura, recamada
De pedrería, esmaltada,
Predominando el rubí,
Que es la gema comparada
Al grano de la granada.

Ciclada, ni ciclatón
Son bastante tentación
Para cumplir, Herodías,
Tus despiadados anhelos.

Con mi danza de los velos
Calmaré las ansias mías
Y haré que la airada lengua
Que puso tu honor en mengua
Y vituperó al Tetrarca,
Me rinda, sumisa y parca,
Cumplidos enamorados,
Contrita de sus pecados...

Traedme el mágico velo;
Traédmelo, mis esclavas,
Que quiero bailar al son de las nubelias y arpas;
De sistros y de sambucas;
Pues ya no estoy fatigada...

¡Disipó un viento de ira
el hastío de mi alma!...

Bajemos a la mazmorra,
seguidme, esclavos y esclavas,
para ver en su cubil
a la fiera acorralada,
que infirió tales ofensas
a Herodías y al Tetrarca...

¡Qué hermosa voz de león!...
¡Como conmovió mi alma
tanta fiereza y bravura,
Tanto valor y arrogancia.
¡Lengua de fuego, yo haré
de amor y miel tus palabras!...

Salomé mira la luna,
Que en la noche constelada
Es un alfanje de oro
En una fuente argentada.

De pronto una nubecilla,
Semejante a una faz pálida,
Se pone sobre la luna,
Como en bandeja de plata.

Un grito de la princesa,
Ante esta imagen fantástica,
Y agitando un blanco velo,
Se aleja de la terraza,
Precedida del verdugo,

Seguida de sus esclavas,
Custodiada por soldados,
Con sus broqueles y espadas,
A la lóbrega mazmorra,
Que de I'ohanán es morada,
Salomé, hija de Herodías,
Baja ligera, y en alas
De un satánico capricho
Que al mismo Herodes espanta...

AQUÍ TERMINA LA HIJA DE HERODÍAS.

Textes composés en langue polonaise

Jan Kasprowicz, « Salome » dans *Ginacemu Światu*, 1901 [publié pour la première fois en 1899, dans la revue *Życie*]

Salome

O przyjdź!
 O Boski, przyjdź, proroku!
 Salome ciebie woła z płomieniami w oku!
 Na tę słoneczną miłości polaną,
 pomiędzy żądz rozkwitłe czarodziejskie zioła
 Salome cię woła!
 O przyjdź!...
 Salome kłęby włosów rozwiawszy miedziane,
 niby wieków pożaru krwawiące się łuny,
 w złocistej harfy uderzyła struny
 i śpiewa...
 O przyjdź!...
 O przyjdź proroku błady!
 Ogień żywy obleje twe liliowe skronie,
 Ogień żywy na licu-ć przygasłym zapłonie
 od mych gorących warg!
 Salome, białołistny kwiat Herodiady,
 zerwany ręką grzechu z świadomości drzewa,
 w pożarne wieków łuny rzuca pieśń swą krwawą,
 swą nieskończoną pieśń –
 i woła cię, proroku! Przyjdź!...
 W królewskiej komnacie
 kazałem służebnicom rozesać kobierce
 utkane z miękkiej wełny owiec z Galaadu;
 majestat ciężkich kotar otula me łoża,
 moje łabędzie puchy!...
 Ach! jak się trwożę!
 Jak lęka się ma dusza, aby promyk złoty
 nie przedarł się zuchwale do mojej tęsknoty!
 By jakiś listek mirtowy,
 gdy wiatr z kryjówek gaju ciche szumy płoszy,
 nie zadrzał posłyszawszy stłumione rozmowy
 naszej mdlejącej rozkoszy...
 Nie wejdzie nikt prócz ciszy w ten przybytek głuchy,
 prócz ciszy i prócz żaru mojego pragnienia,
 co mi rozdzwiera serce,
 że śpiewa pieśń idącą w wieków majestacie
 przez świat, ogromny świat –
 tę nieskończoną pieśń:

O przyjdź, proroku, przyjdź!...
 Skąpałam swą dziewiczość w przejrzystym marmurze,
 gdzie źródło różanej wody z kształtnych dziobów tryska,
 a słońce przez zazdrosne ciśnię się kryształę,
 ażeby rozcałować mych bioder marmur biały,
 mej piersi oroszone, współzamknięte róże...
 Kazałam się namaścić maściami wonnemi,
 a uśmiech obezwładniał me rozwarte usta
 w przeczuciu nieznanej pieszczoty,
 gdy Jezabel, ta płocha, ta dziewczyna pusta,
 namaszczająca me łono
 mleczną szyję mą,
 szeptała mi do duszy, żem ja winne grono,
 najwyborniejsze z gron!
 Ach! złocę się w słonecznym, błękitnym przestworzu
 i czekam na winnicach engaddyjskiej ziemi,
 aż przyjdzie pragnący On,
 aż przyjdzie żniwiarz wybrany
 i niecierpliwą dłoń
 wzniesie po owoc ten złoty...
 Ach! przyjdź...
 Na oceany
 niewyczerpanych żądź
 rzuć swoich żagli płótna
 i płyn! ...
 Ach! przyjdź! ...
 Czekam na ciebie smutna...
 Ach! przyjdź! ...
 Czekam na ciebie wesoła, radosna
 onym pragnieniem, co się spełnić ma,
 jako ta kwieciami pękająca wiosna!
 Ach! przyjdź! ...
 Powieki mi się kładły na przepastne głębie
 moich sennliwych ocz,
 gdy gdzieś, na dnie ich, wielkim jak za krańcem świata
 nieogarnięta oceanów toń,
 kąpały się obrazy rozkoszne jak woń
 płynąca z Raju, gdzie – brat zabił brata! ...
 A były-ć w swej rozkoszy zabójcze jak śmierć,
 co na tę miśkę rzeźbioną
 rzuciła mi w swym szale lubieżnym twą skroń
 owitą w włosów krucz,
 ociekających krwią...
 Ach! przyjdź! ...

Jak twe źrenice, choć umarłe, płoną!

O ty kochanku mój!
 O mój jedyny kochanku!
 Rozpalę w alabastrach kosztowne oleje,

otoczę światłościami jedwabiste łożę,
z nocy dzień biały stworzę!
Niech tych światłości zdroj
oblewa naszą miłość, by lśniła jak zorze
konającego dnia! ...
O Jezabel, ty płocha, ty dziewczyno pusta!
O Jezabel, przed tobą ma się dusza śmieje
i moje wargi drżą,
moje rozwarłe usta! ...
Lub zgaszę w drogich czarach płonące pochodnie,
szkarłatem jak mrok gęstym łożnicę osłonię,
promieniom gwiazd przystępu w ten kościół zabronię,
niech nasza miłość utonie
w wieczystej, nieodgadłej, niezgłębionej nocy! ...
A z tajemniczych uścisków,
gdy dusza twa, proroku, mą duszę pochłonie,
gdy w oczach twych przymkniętych czar twojej Salomy
urośnie w niespodzianej rozkoszy ogromy,
gdy świat się cały zamknie w pragnienia wszechmocy,
a ty gdy cały zginiesz w nasyceń powodzi,
niech się zbawiciel narodzi,
lub Szatan, co po wszystkie globów widnokreśli
rozepnie wiekiustą, nieśmiertelną zbrodnię! ...
Niech płynie głos tryumfu po życia odmętach
lub jęk i żal w skazańców wychowany pętach,
niech bije w bramy śmierci swym rozpaczy młotem,
niech dźwiga się po krzyżach, szubienicach, palach,
ku niemych stropom niebios, w chmury czy błękity,
a ty, proroku niesyty –
ty słuchaj mojej pieśni, nieskończonej pieśni
rozbrzmiewającej po bezbrzeżnych dalach,
i przyjdź! ...
Niechaj się łamią potęgi,
niechaj się w gruzy rozpada
ten tron, na którym twórcza nieśmiertelność siada;
ta ziemia i te gwiazdy, słońca i księżycy
niech się rozprysną w mgławice;
niech sen wiekiustości jako sen się prześni,
ty słuchaj mojej pieśni
i przyjdź!
O ty kochanku mój!
O ty jedyny kochanku...

Jak twe źrenice, choć umarłe, płoną!

A o poranku,
o świcie, któż mnie zbudzi całowaniem w oczy?
To on, to prorok Boży!
Kto pieści miedź złotawą rozwitych warkoczy
i budzi całowaniem z słodkich snów omdlenia?

To on, to prorok Boży!
 Któż głowę mą podnosi i do ust przyciska,
 i znowu ją na puchach jedwabnych położy?
 I... budzi całowaniem, i sen mój przemienia
 w rozkoszną słodką jawę?
 To on, to prorok Boży!
 Ach, przyjdź!
 Któż piersi me odśłania i z swego ogniska,
 z ogniska żądnej duszy sypie iskry krwawe
 na moje łono białe,
 na włosy me złotawe,
 na oczy z rozkosznego zdumienia rozwarte,
 i budzi całowaniem dumienie rozkoszy?
 To on, to prorok Boży!
 Któż sen mi płoszy?
 Któż sen mi całowaniem płoszy na wiek wieków,
 ażebym wieki wieków tuląc twoją szyję
 w uścisku drżących ramion i do twego łona,
 jak jemioła do dębu, ciałem przylepiona
 i duszą, z rozwartymi wciąż śniła oczyma,
 że twoją duszę piję,
 że twym się ciałem sycę!
 że duszę twą i ciało miłość moja trzyma,
 ażeby nie wybiegły za przybytku progi,
 gdzie ja, gdzie moja miłość ogniskiem ogniów skrzy się!
 Gdzie ja, gdzie twoja luba, twa droga, wybrana,
 twa jedna i jedyna ma swojego pana
 i swego sługę w tobie, o luby, o drogi,
 o na złocistej położony misie
 w czerwieni krwi najdroższej, krwi najkosztowniejszej!
 Któż mnie, kochanku,
 o srebrnym budzi poranku,
 że mogę twoje blade rozcałować lice,
 że mogę wyczesywać z włosów krew zakrzepłą?!
 Że mogę tą źrenicą z rozkoszy ośleplą
 spoglądać w twoje źrenice –
 jak twe źrenice, choć umarłe, płoną!
 że mogę twe powieki rozwierać palcami,
 tą ręką, którą krew twa przekosztowna płami,
 i patrzeć w twoje źrenice –
 jak twe źrenice, choć umarłe, płoną!
 Jak one płoną ogromnie!
 O moje wy służebne! Przyjaciółki moje!
 Na oścież otwierajcie pałacu podwoje!
 Rozsnucie nad posłaniem czerwoną oponę!
 Kochanek zbliża się do mnie!
 Uderzcie w lutnie i harfy!
 Zatańczcie! Niech radosny korowód się złoży!
 Przy mnie kochanek mój!
 Przy mnie jest prorok Boży!
 W tym wirze,
 W którym, ach! wszystkim świat wiruje ze mną,

krew cieknie z misy, cieknie strugą ciemną!
 Zedrzyjcie ze mnie te szarfy!
 Zedrzyjcie drogie powłoki!
 Niech krew ta cieknie po mym łonie białem!
 Niech się spokrewni z mym ciałem
 Ten przekosztowny zdrój!
 O święte objawienie mej Boskiej urody!
 Te oczy,
 w które wpatrywać się będzie
 ten mój kochanek młody,
 aż mu się z szafu wszystek świat zamroczy!
 Ach! przyjdź!...
 Te moje włosy miedziane,
 w które on rękę zanurzy
 i będzie na swej dłoni ich sypkość promienną,
 z rozkosznym ważył uśmiechem!
 Ach! przyjdź!...
 Te usta szkarłatem złane,
 barwami od światowych ros wilgotnej róży!
 Ach! przyjdź!...
 Te moje piersi drzemiące!
 Z parą łabędzi porówna je senną
 i potem je pożarem całunków przebudzi,
 aż spłonienią od rozkosznych znamion!
 Ach! przyjdź!...
 Te biodra, które zamknie pierścieniem swych ramion!
 Ach! przyjdź!...
 Ach! przyjdź kochanku przyjdź! ...

Dlaczego głos mój w pustym rozbrzmiewa przestworzu?
 Dlaczego mu potężnym nie odpowie echem
 głos twój, proroku, by wieścił przemianę
 okręgów świata pod mocą
 miłości mojej niesytej?
 Proroku! niebios błękity
 złączą się z ziemią, przez ciebie wezwane,
 w tajemnic jeden cud
 i ty objąłeś istotę stworzenia
 objąwszy miłość mą!
 O! jakie blaski w twoich oczach drżą!
 W jakąż muzykę głos się twój przemienia!
 Jak rozkryształowała się w srebrnych oparach!
 Jak z światów cudotwórczych zlewa się oddechem!
 Głos twój przy moich zajmując się żarach,
 błyskawicami moich żądź brzemiennej,
 huczący grzmotem namiętnego szafu,
 który od końca do końca
 przenika głębie moją przepelnione duszą,
 wstrząsnie tej ziemi macierzystym łonem
 i nowe siły wywiedzie z jej wnętrza.
 Z przepaści ciemnie się ruszą

i jutrznie, owinięte obrzeżem czerwonym!
Do boju stanie dzień z nocą;
pomrok ucieknie jak tchórz;
łyskliwe wody zagrają pieśń fal
pod tchnieniem rannych zórz,
pod lubieżnymi całunkami słońca,
które powstanie rozbudzone głosem
twojej natchnionej, a mnie pełnej pieśni.
O wskrześnij, wiosno, o wskrześnij!
Po łąk kwitnących obszarach
rozpromieniają się rosy,
a ty je strącać będziesz stopy swemi,
przed siebie idąc z głową wzniesioną w niebiosy,
dumny, że z stworzeń najpierwsza,
że ta najczystsza i ta najgorętsza
na niewolnika wzięła cię swej wielkiej,
swej wszechpotężnej miłości,
która jest jedną na niebie i ziemi,
która stworzyła te jutrznie, te zorze,
te słońca i te rosy słoneczne kropelki,
i to rozkwitłe zboże
uginające przed tobą twe kłosy...
Las się rozszumie, a ty, o proroku,
jeden na ziemi i niebie,
słuchać go będziesz i idąc przed siebie,
wciąż zasłuchany w tę szumiącą dal,
z głębisz tę głębię szumu,
ujrzysz w nim duszę Salomy
i śpiewać będziesz jej chwałę,
że była przedtem, nim w wierzchołkach drzew
ten tajemniczy zaszeleścił śpiew...
Przeze mnie, przeze mnie przenikniesz wieków ciemnie
i rozśłonecznisz to, co legło w mroku!
Przeze mnie, przeze mnie
rozpoznaś związek pomiędzy obłoku
rozśłonecznioną urodą
a szmaragdową jętką, co nad wodą,
nad szeleszczącą trzcina skrzydły przejrzystymi
łśni w promienistym słońcu
i nad wieczności zagadką przelata,
nad życiem i śmiercią ziemi.
Przeze mnie, przeze mnie
poznasz, co w gwiazd się kryje milionie,
a onym kurzu, który wiatr południa
wzrusza po drogach i rzuca na świeże,
po burtach rowów i miedzach rosnące
kępy krwawników krwawników śniade szaleje!
Przeze mnie, przeze mnie
rozpoznaś związek pomiędzy spokojem
w tę północ letnią a drganiem powietrza
nad rozległymi rżyskami
rżyskami sierpniowy skwar,

gdy słońce stanie na szczycie.
Przeze mnie, przeze mnie
Rozpoznasz związek między pluskiem ryby
zostawiającej kręgi na jeziorze
a wulkanicznym ogniem, który w łonie
rodzącej ziemi płonie
i wre, i huczy, i lawy
wyrzuca potok krwawy,
że ziemia z grzmotem pęka i wałą się miasta, i giną miłości nadzieje,
a w śmierci pełnej pustce rozpacza niewiasta!
I nic nie widzi, tylko oczu dwoje,
płonące ogniem wulkanu!
I nic nie słyszy, tylko wrzące tchnienie
swej rozszalałej piersi!
I nic nie liczy, tylko one chwile,
kiedy na święta mogile
stanie z tą misą złocistą
i krąg szalony zatoczy –
ten krąg radości i bólu...
A ty, o królu Herodzie,
życia i śmierci barbarzyński królu:
w taniec przed tobą pójdzie wstyd dziewiczy,
tylko mi pozwól wziąć
głowę Bożego proroka! ...
A wy, służebne! Przyjaciółki moje!
Słuchajcie dźwięków mej harfy!
Zedrzyjcie ze mnie te szarfy!
Niech padnie ta droga powłoka,
niech barbarzyński król życia i śmierci
moim się ciałem upije!
Niech go powali ten taniec
zapamiętałych żywiołów!
Niech wie, że chociaż z popiołów
i popiołami żyję,
przy mnie jest prorok Boży,
przy mnie kochanek mój!

Czemu nie idziesz? czemu?
Salome, białołistny kwiat Herodiady
zerwany ręką grzechu z świadomości drzewa,
pieśń żywiołów śpiewa...

Przyjdź!

Przyjdź!... Pospieszmy
w miesięczną noc do gaju, gdzie cyprysów cienie
rosną pod srebrnym księżycu zakłębem
w jakieś tajemne olbrzymy,
że po nich stopa człowieka

kroczyć się lęka...
Ale ode mnie trwoga jak daleka,
gdy twa powiedzie mnie ręka,
gdy przy mnie Salomy wybraniec
z księgą tajemnic, w której zapisano
w spełnienia rano,
co między cieniem cyprysu
a między krągiem księżyca
zmieściło wielkie spełnienie...
Albo się wspniemy na stromość opoki
przeszywającej obłoki,
i mając głębie mórz u naszych stóp
opanujemy los świata...
I wielkie zbiorą się rzesze,
przyjdą mocarze i króle
z swojego życia zawrócą się dróg,
i wszystkie skarby rozsypią przed tobą,
byś był jak oni,
byś się w ich ubrał purpury
i na ich tronach siadł,
i z niebotycznej rozkazywał góry,
byś opanował miecze i lemieszce
i dzierżył je do końca niezliczonych lat.
byś serca z łon królewskich wydzierał skrwawione
i w swojej mocy
na misy je rzucał złociste!
A ty nad życia żałobą
i ponad życia radością,
nad jego nocą i dniem,
podniesiesz swą prorocką, niedosięgniętą wżgardę
i uderzywszy dłonią
w pomarłe głązy twarde,
że dźwięk wydadzą krwawy,
a dotąd niesłyszalny w istnienia obrębie,
rozpoczniesz wieścić sprawy
będące ponad istnieniem,
nad tym, co się mieści,
w rozkoszy czy boleści,
między cyprysu cieniem
a krągiem srebrnego miesiąca.
A morze, nad bezdenne wychyliwszy głębie
swą rozwichrzoną, niepomierną głowę,
na której każdy włos
srebrzystą pianą zlany
dźwiga wieczności głośnie oceany,
słuchać cię będzie z poszumem,
co najgłośniejszy ból światów zagłuszy!
Lecz ponad morza szum
pójdzie ten głos,
który się wyrwie z twej duszy...
Lewiatan się ruszy
i oczy swe globowe z zdumienia otworzy,

i paszczę, która chłonie wieków straszny żer,
do twej wyciągnie Salomy.
Pragnie ją pożreć, że twemu wieszczoniu
dała tę wielką moc,
która nad wszystkie idzie Lewiatany!
Ale w szatańską noc,
gdy błyskawice i gromy
z krzykiem owijać będą swymi wstęgi
i żreć swoimi ogniami
wieczysty byt,
ona płomiennym mieczem swej potęgi,
która ci duszę rozległa
do wieczystego płomienia,
odetnie głowę potwora
i na złocistej ją misie
przed tobą rozkosznie złoży,
o, ty, cyprysie,
cień rzucający olbrzymi! ...
O ty proroku Boży!
O ty kochanku mój! ...
Ach! przyjdź!...

Czemu twe oczy umarłe tak płoną
W konającego dnia zorzę czerwoną?
Przyjdź!
Libijczyk królewskiego strzegący pałacu
śmiało ku mnie sięgnął swym okiem!
Zakradał się z wieczora pod białe me ściany,
aby z westchnieniem głębokim
zobaczyć twojej wybranej
ten obnażony cud
ścielący się na miękkie jedwabów dywany,
pomiędzy rozsunięte miłości osłony,
na łoża płonących żądź.
Ach! przyjdź!...
Libijczyk do przybytku wejdzie nieproszony,
westchnieniem miłość mą kupi,
na jego czaszce trupiej
nie rozżarzone położą się ręce!
Do jego czarnej brody
przyłgnie ten dziwny kwiat
który w pożądań niweczającej męce
zabójczym mieczem wykwita
z mej twarzy młodej –jak twe źrenice, choć umarłe, płoną
w cichej bladości na tej misie złotej!
Ach! przyjdź!...
Przyjdźże z tym głosem Bożym,
który rozbrzmiewa w świątyni
nad lud ten tłumny,
o marmurowe łamie się kolumny
i o sklepienia odbija się gromem,

i jehowiczne łaskoty
 na całopalne rozlewa ołtarze!
 Libijczyk zwiędłoczoły opuści z mym sromem
 mojego domu próg...
 Ach! przyjdź!...
 Salome cię woła...
 Salome kłęby włosów rozwiawszy miedziane,
 Niby wieków pożaru krwawiące się łuny,
 W wieczystej harfy uderzyła struny
 I śpiewa –
 I wzywa cię, proroku: przyjdź! Ach! przyjdź! Ach! przyjdź!
 Weź mnie do swego kościoła!
 W rękę trzymając palmy
 Zerwane z wiosennego zmartwychwstania drzewa
 Nucić będziemy psalmy
 Wielbić będziemy Boga
 Jako jest jeden Bóg
 Który miłości pragnienie
 W twoją Salomę wlał
 Mirę będziemy sypać w trybularze,
 Do ognia dokładać dREW
 Niech Abrahama spełni się ofiara!
 Niech głowa Bożego proroka
 Który ten zrodził śpiew
 Ten śpiew wieczysty
 Spocznie na misie złocistej
 Albo wszechmocny podniesiemy bunt
 Podważym świątynny mur
 Niech runie u naszych stóp
 Wraz z Bogiem który w piersi najprzedniejszej z cór
 Zbudził rozpaczy głos
 Ciemny jak grób
 Rozbrzmiewający na wielką nicością
 Idący w zorzę czerwoną
 Konającego żywota
 nad tymi oczy, co tak strasznie płoną! ...

Miso wybrana! O miso ty złota!
 Wieczysta struno mej harfy!...
 Ach! przyjdź!, proroku przyjdź
 A wy, o moje służebne
 Zedrzyjcie ze mnie szarfy –
 I tańczcie... I tańczcie... I tańczcie...

Miso wybrana! O miso ty złota!..





Jan Kasprowicz, *Uczta Herodiady*. Poemat dramatyczny w trzech aktach z cyklu « Na Wzgórzu Śmierci », Varsovie, Skład Główny E. Wende i Spółki, 1905.

[Extrait]

OSOBY :

SALOME, córka Herodiady

HERODIADA

AHOLA I

AHOLIBA córki Kaifaszowe *

JACHOBOD, córka Achisa

RABBI JOHANAN

DUSZA WYGNANA Z RAJU

LUCYFER

HEROD ANTYPATER, tetrarcha żydowski z ramienia Rzymian

PONCKI PILAT, namiestnik rzymski

KAIFASZ I

ANNASZ arcykapłani

MĘŻOWIE RADY

MERAJOT

ABIJA

JANAI SYN GADA

ELJAKIM

SALATYJEL

DWAJ POSŁOWIE RZYMSCY

ACHIS, faryzejczyk

ACHOLIJAB, świątynny śpiewak żydowski

ŚPIEWAK GRECKI

DRIADY

POWIEW

CHÓR

SLUGA ŚWIĄTYNNY

HEROLD

NACZELNIK STRAŻY

KAPLANI

MĘŻOWIE RADY

UCZENI W PIŚMIE

GRAJKOWIE

ŚPIEWACY

LUD

Rzecz dzieje się w czasach poprzedzających śmierć Chrystusową.

[...]

Akt trzeci

[...]

Scena piętnasta
Ciż sami. Salome.

SALOME

Oto jest taniec Salomy:
 Pokłon ci, matko!
 I tobie pokłon, tetrarcho!
 I wam, panowie rzymscy!
 I wam, kapłani, pokłoni

Kilka rytmicznych ruchów.

Długom czekała na ciebie,
 Głowo ty droga —
 Z żarną czekałam tęsknotą
 i mam cię w mym lęku, mam!

Kilka rytmicznych ruchów.

Pokłon ci, matko!
 I tobie pokłon, tetrarcho,
 i wam, panowie rzymscy,
 i wam, kapłani, pokłon,
 iżście mi dziś zezwolili
 nasycić krwią moja miłość
 nieugaszoną!...

ANTYPATER

Przestań, na Boga!...

POSŁOWIE

Przestań!!...

SALOME

Napijcie się ze mną krwi!
 Całujcie ze mną te oczy

całuje oczy zmarłego Proroka

przygaste,
 iż nie chciały spojrzeć na Salomę,
 a gdy spojrzały,
 to zobaczyły w niej grzech...

Kilka ruchów rytmicznych.

Zebrani jak gdyby skamienieli z przerażenia.

Pokłon ci, matko, pokłon! — — —
 Ha!... zdrętwieliście!...
 I we mnie drętwieją
 członki,

ubezwładnione tęsknicą...

Z trudem podnosi GŁOWĘ PROROKA MA MISIE ŻŁOTEJ do góry

Nad głowy królów i możnych
nad skronie arcykapłanów
nad złote włosy Salomy
ostatkiem sił cię podnoszę,
najdroższa Głowo Proroka,
na złotej misie złożona,
umiłowana przeze mnie
na wieki
Cięższaś od świata ogromu
Nie zdzierzą cię ręce me
A!...

MISA ŻŁOTA Z GŁOWĄ PROROKA wypada jej z rąk na ziemię. Salome stoi skamieniała wśród skamieniałego otoczenia.

Zasłona.

Textes composés en langue portugaise

EUGENIO DE CASTRO, « Salomé », dans *Salomé et outros poemas*, Coimbra, Livraria Moderna de Augusto d'Oliveira, 1896.

I

Gracil, curvada sobre os feixes
De junco verde a que se apoia,
Salomé deita de comer aos peixes,
Que na piscina são relâmpagos de joia.
Frechas de diamante, em furias luminosas,
Todos correm febris, ao cair das migalhas:
São rútilas batalhas
De pedras preciosas...

Como resplende a filha de Herodias,
Do seu jardim entre as vermelhas flores!
Corre por toda ele um suor de pedrarias,
Um murmurar de cores...
Sue faustosa túnica esplendente
É uma tarde de triumpho: em fundo côr de brazas,
Combatem fulvamente
Irradiantes tropeis d'aureos dragões com azas.
E sobre as joias, sobre as lhamas, sobre o oiro,
Tão vivo bate o sol que a princeza franzina,
Ao debruçar-se mais, julga ver um thesoiro
A fulgurar, a arder no fundo da piscina...

Sae do jardim a infanta: o calor a sufoca,
Não pode mais sofrer do sol as ígneas settas...
Com um ramo de jasmims sacode as borboletas
Que lhe poisam na bocca...
Eil-a subindo a escadaria na luz dúbia
Que um velario tamisa; eil-a parando
Juncto das jaulas, onde estão sonhando,
Como reis presos, os leões, ouvindo passos,
Mas, vendo Salomé, aplacam seu furor
E, em movimentos lassos,
Dão rugidos d'amor!
Fauces escancaradas,
Da túnica os dragões parecem defendel-a...
No entanto, Salomé, divinamente bella,
Pelas grades estende as mãos prateadas,
Que os leões cheiram, em lânguidos delírios,
Julgando que são lírios...

A infanta vae subindo...
 Esvelta e esguia,
 N'um gesto musical que espalha mil perfumes,
 Do favorito leão a juba acaricia...
 E os outros leões rugem d'amor e de ciumes...

Voam íbis no ceo... e, arguendo-se, brilhantes,
 Dos lagos onde nadam flor's do Nilo,
 Os repuxos cantantes
 Acclamam Salomé que entra no peristylo...

II

Finda a lição de dança,
 Solto o negro cabelo, onde cantam sequins,
 E quasi núa, Salomé descança,
 Quebrada de torpor, entre fôfos coxins...
 Juncto da infanta, Flavia, a dançarina,
 Que de Roma chegou para lhe der lições,
 Diz-lhe, agitando, á luz da lua adamantina,
 Seus crotalos de buxo, onde ardem cabochões:
*« Ninguém te vence, flor, nas danças voluptuosas!
 Ora altiva, ora languida, ora inquieta,
 Traçando no ar gestos macios como rosas,
 És navio, serpente e borboleta!
 Cheios de garbo e aroma,
 Teus movimentos são lascivos como vagas;
 Ninguém te vence, flor, quando, dançando, embriagas:
 Nem mesmo Julia, imperatriz de Roma!
 Teu nome ha-de brilhar mais de que o sol no azul!
 Em breve, ó Salomé, que os corações captivas,
 Ouvindo a tua fama, os reis do norte e sul
 Virão beijar-te os pés em longas comitivas! »*

Cala-se Flavia...
 Ao longe, na alemada,
 Cantam pavões, á luz da lua merencoria...
 E Salomé, cerrando as pálpebras de seda,
 Adormece a pensar na sua gloria...

A infanta sonha...
 N'um perfumador,
 Arde a myrra, e em seu fumo de safiras,
 Passa o espectro de filha de Cyniras,
 Que assim fala n'um rythmo embalador:

*« Como d'Athenas as mais nobres filhas,
 Aurea cigarra en meu caballos trouxe;
 Em mar de leite prateadas ilhas,
 Taes os meus seios de um arfar mui doce...*

*Quaes as nymphas de Diana nos nocturnos
Bosques, assim meus dedos rescendentes
Em meus cabelos; e eram meus coturnos
Sonoros como as cytharas dolentes.*

*Vivia com meu pae n'umas coutadas,
Onde a murta brotava e o rosmarinho;
Ao comermos, á sombra das latadas,
Caíam flor's nas taças d'aureo vinho.*

*Quando núbil me vi, vi que era escrava
Do Amor, que andava em brincos com meus seios:
Quiz beijos!... mas os moços que avistava
Não venciam meu pae... achava-os feios...*

*E então amei meu pae, e de tal geito
Que certa noite – nunca eu tal fizera! –
Fui meter-me lasciva no seu leito,
Sem que ele imaginasse quem eu era!*

*Mau Fado para o incesto me impellia!
Meu pae, dando-me beijos, desflorou-me,
E arbusto me encontrei ao outro dia,
Myrrha chamado, pois lhe dei meu nome... »*

Cala-se a voz chorosa e crystallina...

*Suavemente, p'la janela aberta,
Entram aromas... e a lua pallida, amberina,
Bate em cheio na infanta que desperta...*

*Mais eis que no aposento
Entram, a soluçar, doridas, as escravas,
E uma d'ellas exclama n'um lamento:
« Acaba de morrer o leão que mas amavas! »*

*Salomé, assombrada,
Cerra as convulsas mãos, rasga os ricos vestidos,
Solta um ai, que reluz como desnuda espada,
E, açoitada p'la dor, cae no chão, sem sentidos...*

III

*Na jaula do leão que morreu, João Baptista,
A rugir como um leão, passa as noites e os dias...
Sua voz augural, inflamada, contrista
E aberta sem cessar a alma de Herodias.*

*Moreno como o bronze, os cabelos crescidos,
Olhos doidos, febris, cheios de maldições,*

Seus sonoros rugidos
Fazem tremer de susto os outros leões!

Todos receiam de passar deante d'elle,
E se alguém passa, é a fugir, em doido aneio;
Só Salomé, a princesinha imbelle,
Se aproxima da jaula, sem receio...
E João, que, para os outros, é feroz,
É para ella um dócil cordeirinho;
Mal a vê, amacia a rude voz,
Muda o olhar de ferro em dolce olhar d'arminho...

Salomé ama João
Ainda mais do que amava o leão que lhe morreu,
Passa horas sem fim, cheia de comoção,
A ouvil-o discorrer sobre Jesus e o Ceo...
Logo pela manha, leva-lhe de grandes reis,
Dá-lhe flor's a cheirar e vinhos a beber,
– E até lhe deu um dos seus fúlgidos aneis...

E o austero Precursor, o filho de Isabel,
Que andava nú ao sol, mastigando raízes,
Ama perdidamente o delicado anel
Cuja pedra lhe doira as noites infelizes...

IV

No dia dos seus anos,
Herodes p'ra aquietar seu triste coração,
Convidou os vizinhos soberanos
E deu-lhes um festim de humilhar Salomão.
A preciosa baixella explende ao sol flamante,
Entre um aluvião de nardos e camélias;
Dos escravos o andar segue o rythmo ondulante
Das hebraicas nubelias...
Canta, ao meio de sala, um repuxo aromático,
Ardem gemas sem conto ao longo das estolas,
E do arábico incenso o nevoeiro lunático
Sóbe entre a exalação das langudas violas...
Entra um enorme peixe, um peixe surpreendente,
Que nas escamas tem todas as cor's do ceo;
E o velho Herodes conta a história comovente
Do anel que um certo rei lançou ao mar Egeu.
Os olhos fulgem sob as c'roas de verbenas,
Passam guizados mil, nadando em molhos flavos,
E em belos pratos d'oiro os céleres escravos
Trazem nobres pavões de consteladas pennas.
Tres grandes javalis e dois veados inteiros
Produzem mudo assombro; o calor asphyxia...
Em taças musicaes fervem vinhos traiçoeiros,
E das nubelias sóbe a clara melodia...

Cada matrona exhibe os seios se mysterio,
 A ancólia do repuxo inflamma-se, argentina,
 E Lysanias, tetrarcha de Abilina,
 Recita versos gregos de Tiberio...
 Herodias sorri com seu sorris jocundo,
 Da luxúria palpita a abrazada maré;
 De súbito, porem, tudo se cala:
 Ao fundo,
 Aparece, dançando, a linda Salomé.

Um zaimph lunar, leve como um perfume,
 Cinge-a, deixando ver sua nudez morena,
 Céga dos seus anneis o precioso lume,
 E em cada mão traz uma pallida açucena.

E a infanta avança então, ao som dos burcelins...

Como somnambula perdida
 Em encantados, mysticos jardins,
 Dir-se-ia que dança dormecida...
 Dir-se-ia que dança, desmaiando
 Ao perfume das flor's que estão em roda...
 Dir-se-ia que dança e está sonhando...
 Dir-se-ia que a estão beijando toda...

.....
 Pé ante pé, receiosa, dir-se-ia
 Que entre dois precipícios vae passando,
 E que uma oculta mão, teimosa e fria,
 Fazel-a resvalar anda tentando...
 Nascem boccas no ar que estão beijando
 E ella foge-lhes, doida, anciosa, incerta,
 Desmaiando, arquejando, suplicando...

Calam-se os burcelins e Salomé desperta.

Rompem aplausos mil em frémitos de chamma,
 Dão-lhe joias de preço as lânguidas mulheres,
 Herodias floresce, e o velho Herodes clama:
 « *Salomé! Salomé! Dar-te-ei o que quizeres!* »

O que ha-de ella pedir ? de essencias um boião?
 Um vestido? Um anel? Um veo? Uma torqueza?
 – Herodias então diz baixinho á princeza:
 « *Pede-lhe, minha filha, a cabeça de João* »

A princeza estremece:
 « *O que dizes, matálo?*
Fazel-o mergulhar no enregelado somno?
Oh! Não... tomára eu, minha mãe, libertál-o,
Vestíl-o como um rei, sentál-o sobre um throno! »

Mas Herodias diz:

« *Pede a sua cabeça*
Se uma gloria quer's ter como ainda ninguém teve;
Embora a sua morte agora te entristeça,
Essa frágil tristeza ha-de passar em breve...
O calor dos festins disparará teus prantos,
– A saudade é um fugaz aroma de violetas! –
E o mundo saberá, filha, que os teus encantos
Fazem rolar no chão cabeças de profetas!
Essa morte dará um par d'azas radiantes
Au teu nome; andarás em pompas de Victoria!
Se quer's que a tua gloria exceda as mais brilhantes
Rega com sangue quente as raízes da gloria! »

Cantam, de Salomé no perfil de moeda,
 Doirado p'la ambição, os olhos d'amethysta,
 E juncto do tetrarcha a sua vez segreda:

« *Dá-me a cabeça de João Baptista! »*

Treme o tetrarcha, ouvindo tal:
 « *Pref'rira dar-te*
Toda a baixella, todo meu thesoiro... »

Mas breve, a um gesto seu, um escravo negro parte,
 Uma espada levando e um grande prato d'oiro...



FERNANDO PESSOA, *Salomé* (fragment) [1908], dans « Appendice : Textes inédits », dans Maria Teresa Rita Lopes, *Fernando Pessoa et le drame symboliste. Héritage et création*, 2^e édition, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian. Centre Culturel Portugais, 1985, p. 515-523.

a) *Salomé*

[SALOMÉ]

A minha beleza faz os homens sonâmbulos, e o som (encanto) da minha voz distrai-os de sonhar. As suas preferidas odeiam-me sem saber se existo, porque entre as palavras vagas dos seus discursos amorosos, a minha imagem embarga as frases e elas sentem-me passar, como um canto de sereia, nos esquecimentos da voz, e nos abrandamentos dos braços e das mãos, que cingem ou que apertam. Sou o perfume que, uma vez sonhado, lhes faz aura à imaginação, e não poderão ter esposa, nem noiva, nem até irmã a que acarinhem, porque se lembram de que eu sou a princesa que um dia lhes foi toda a vida. (...)

Os escravos rastejam com os olhos quando mal me podem olhar. Passo entre as alas dos soldados e sinto-os que tremem como folhas ao vento. Levarão saudades desse momento como de uma grande maldição, e acordarão nas grandes noites de estio, quando o suor entra na alma, pávidos da memória sinistra que vive do meu perfil entrevisto, dos meus olhos desviados, do recorte das minhas sobrancelhas muito negras contra a pele morena muito branca da minha fronte coroada de sombras.

As escravas invejam-me com amor, e cada uma sonha, a sós com o leito sem outro peito, em como haveriam seus olhos de fazer amar os cães, e seus gestos de fazer relinchar os cavalos, nas grandes noites em que a virgindade se sente nas entranhas.

Os gatos roçam-se contra minhas pernas e sentem-se tigres até ao sexo. As aves cantantes calam-se quando passo, e as rosas altas roçam pela minha face porque eu tenho o privilégio dos caminhos.

Trazei, disse, vossos sonhos para este terraço de donde se vê o mar. Quero sonhar convosco em voz alta, e que a minha voz teça com as vossas o casulo de uma história em que nos fechemos da vida. (...)

Quero que sonhemos juntas. Se uns vivem juntos, porque não sonharão juntos outros? Há alguma diferença entre o sonho e a vida?

A¹

Ma como, senhora, sonharemos juntas? Tenho sono, e gostaria de sonhar; mas não quero dormir, porque os sonhos, quando se dorme, são de outra alma, e cruzam-se com os que desejaríamos ter, como os peregrinos nas encruzilhadas.

S. [SALOMÉ]

Eu farei para mim um sonho, e esse sonho será uma história. Irei contando alto essa história, e vós ouvireis e sonhá-la-eis comigo. (...) Será como um canto em que cantemos juntas no sentido, e cada uma por sua vez na voz. Dizei-me que pode ser assim, para que eu possa sonhar a história que há-de ser.

A²

Se a história for bela, senhora, será pena que fosse apenas sonho; se não for bela, será pena que se houvesse contado.

S. [SALOMÉ]

Se a sonharmos bem, e for bela, e por isso a sonháramos bem, será mais que um sonho: nalgum lugar, nalgum momento, ela terá ser, porque as coisas que acontecem não são senão como são narradas depois. O que aconteceu ninguém o sabe, porque ninguém sabe o que está acontecendo; os olhos têm a venda de ver e os ouvidos estão tapados com o ouvir. Os livros grandes que meu Pai lê contam coisas maravilhosas do passado. Essas coisas são narradas, porém talvez nunca se dessem. Mas as coisas deram-se porque narradas. (...)

Quanto sonho sinto que não morro.

A¹

Assim seja, senhora, e sonhemos. Começai vós, que quereis começar, e tendes a voz das fontes escondidas, e os gestos, quando acaso os abris, das palmeiras que mostram que há vento, quando não há vento que toque nas pálpebras, nem brisa que roce na face a distração dos cabelos.

S. [SALOMÉ] (*Depois de uma breve pausa*)

Suponde que... Não, supor é perder... Não, não é assim que sonha... Esperai, que quero ver... (*Outra pausa*) Havia, no deserto para além do deserto, entre a parte dos desertos que é rochedos, e a solidão é mais dura do que nas areias e a alma mais triste que ao pé das palmeiras, um homem que queria um deus, porque não havia deuses dos homens que habitassem naqueles desertos nem naquela alma. Queria um deus com mais sede que a da água, e mais fome que a dos frutos que são como água e são doçura, e para os quais as crianças estendem o olhar e a mão. Esse homem chamava-se João, porque no meu sonho se chama João. É um nome de entre os hebreus, mas não há felizmente profeta ou rabino de entre eles que ainda usasse dele. Esse homem clamava nos desertos a vinda do deus que queria, e clamava-a porque a queria e não

porque ela houvesse de ser. Mas ele clamava tanto que sem dúvida o ouviria esse deus que ele estava criando. E o deus viria em sua hora, porque para quem sonha não há hora, nem se desencontra a alma com o seu destino.

S. [SALOMÉ]

Quero, com todo o meu sonho, que este sonho seja verdadeiro. Quero que fique verdade no futuro, como outros sonhos são verdades no passado. Quero que homens morram, que povos sofram, que multidões rujam ou tremam, porque eu tive este sonho. Quero que o profeta que imaginei crie um deus e uma nova maneira de deuses, e outras coisas, e outros sentimentos, e outra coisa que não seja vida. Quero tanto sonho que ninguém o possa realizar. Quero ser a rainha do futuro que nunca haja, a irmã dos deuses que sejam amaldiçoados, a mãe virgem e estéril dos deuses que nunca serão.

O que é esse grito na noite, lá em baixo?

A¹

Trouxeram ao tetrarca a cabeça de um bandido.

S. [SALOMÉ]

Tragam-me a cabeça do bandido. Tragam-ma numa salva de ouro.

De quem é essa cabeça?

X

De um bandido que matava nas aldeias.

S. [SALOMÉ]

Não quero que seja de um bandido que matava nas aldeias. Quero que seja de um santo que criasse deuses.

X

Era de um bandido que matava nas aldeias.

S. [SALOMÉ]

Aproximada de mim a salva. Vede como as pálpebras podem ser de um sonhador, e a boca pode ser de um pecador arrependido ou de um asceta que nunca pecou. As faces têm rugas – podem ser de vigília ou de ódio, mas isso importa muito pouco, porque estamos criando a história. Afasta um pouco mais a cabeça. Quero vê-la, mas não quero vê-la bem. Afasta mais ainda. Aí, onde está, a luz do luar dá-lhe não darão no sonho que outros terão do meu! Leva-a mais para longe. Estou cansada. Sonhei demais. Que homem era esse?

X

Era um bandido que matava nas aldeias.

S. [SALOMÉ]

Não te disse que essa cabeça era de um santo que fazia deuses? Porque me dizes que era de um bandido que matava nas aldeias?

Chamai o capitão da guarda – o que é louro e triste.

A Princesa chama o capitão de guarda. Um murmúrio vago. O capitão aparece.

Cap. [CAPITÃO]

Chamaste-me, senhora?

S. [SALOMÉ]

Chamei. Está ali um homem com uma salva.

Cap. [CAPITÃO]

Senhora, vejo.

S. [SALOMÉ]

Na salva está a cabeça de um santo que criava deuses. Reparas no homem que tem a salva na mão [?]

Cap. [CAPITÃO]

Senhora, reparo.

S. [SALOMÉ]

Esse homem desmentiu-me. Quero que mateis esse homem.

Cap. [CAPITÃO]

Que mate esse homem?!

S. [SALOMÉ]

Não é matar vosso mister?

Cap. [CAPITÃO]

Senhora, que mate esse homem?

S. [SALOMÉ]

Tendes a espada e a minha ordem. Que mais razão podeis querer?

(O Capitão desembainha a espada e mata o servo. Este cai com a salva. A salva e a cabeça, separadas, fazem estrondo, alto e baixo, no chão de pedra. Entra o Tetrarca.)

H. [HERODES]

Que novo sonho é este, ou que novo capricho? Que malícia fez que se trouxesse aqui esta cabeça que pedi me fosse levada? Quem a desviou dos meus olhos para os teus?

S. [SALOMÉ]

É a cabeça de um bandido que matava nas aldeias.

H. [HERODES]

Não é. Esta é a cabeça de um santo que estava a criar deuses pelos desertos. Mandei-o matar e quis que me trouxessem a sua cabeça. Porque foi que a pediste?

S. [SALOMÉ]

Porque foi que a pedi? Porque foi a pedi? Não sei. Não sei. Que foi isso que dissestes, senhor, que me tira a alma toda do coração. Não digais que me dissestes a verdade porque isso é demais para o meu sonho.

Ah que talvez o sonho não crie mas veja, e não faça senão o que adivinha. Aquela cabeça era de um santo que andava nos desertos?

H. [HERODES]

Que vinho de luar te embebedou, que falas com os mortos entre os vivos? Aquela cabeça é de um santo que cantava nos desertos a memória dos deles futuros (...)

S. [SALOMÉ]

A cabeça? Deixem-me vê-la de perto (*Ajoelha ao pé dela*) (*Toma-a nas mãos*) Faz medo e nojo, como os deuses. É a cabeça de um monstro porque é a cabeça de um morto. Tetrarca, quem era este homem?

H. [HERODES]

Era um homem que anunciava nos desertos, cantando e gritando, a vinda do fim das coisas e de um deus que teria piedade. Gritava entre as rochas solitárias que os deuses antigos eram como os homens quando vivem, mas o deus novo seria como os homens quando morrem, a imagem de tristeza e da verdade. Não lhe vi ainda a cabeça. Erguei-a na salva para que eu a veja.

(O capitão de guarda olha em redor e não vê quem o faça. Abaixa-se, toma a salva, coloca nela a cabeça e ergue-a ante a vista do Tetrarca. O Tetrarca inclina a cabeça para a frente e fita a cabeça com insistência.)

É a cara de um homem que viveu entre os desertos e esperava novos deuses ao pé de rochedos. Parece que chorou muito: as faces têm sulcos como os que as águas fazem nas rochas. É terrível, mas por detrás das pálpebras cerradas sinto com a própria vista que os olhos são tristes... Quem matou aquele escravo?

Cap. [CAPITÃO]

Fui eu.

H. [HERODES]

Porque o mataste?

Cap. [CAPITÃO]

Mandou a princesa que o mataste.

H. [HERODES]

Porque foi que o mandaste matar?

S. [SALOMÉ]

Não sei. Não sei nada. Sucede qualquer coisa de tão terrível que não sei como falar. Mandei-o matar porque ele disse que aquela cabeça era de um santo que criava deuses nos desertos.

H. [HERODES]

Mais era de um santo que criava deuses nos desertos.

S. [SALOMÉ]

Não era: era de um bandido que matava nas aldeias. Deponde a salva no chão, retirai-vos. Tenho sono. Pai, tenho sono. (*Para as aias*) Retirai-vos vós também. Pai, quero dormir. Deixai a salva aí no chão, com a cabeça. Pai, ide-vos também daqui.

Eu sabia. Eu bem sabia. Não se pode sonhar sem Deus saber. A minha mentira era verdade. Era certo que nos desertos havia um santo que chamava por um deus novo, um deus triste como as rochas e sozinho como as grandes planuras. Eu bem sabia que alguém haveria de querer um deus que conhece os sonhos e tem pena dos que não têm nada.

Vou fazer como se estivesse num festim. Vou bailar à roda de tua cabeça até cair sem vida. Vou dançar no funeral das coisas que morreram com a tua vida. Vê, vou fazer um bailado ao luar, para dizer tudo.

b) Fragments épars de *Salomé*

— E eu pensei que se eu sonhasse isto muitas vezes talvez o futuro tivesse pena de mim. Amariam a minha memória todos os homens.

— O que é que vós sonhastes?

— Que meu pai dava um banquete e eu dançava no banquete diante dos convivas. De tal maneira eu dançava que meu pai me dizia: pede-me o que quiseres. E eu pedia a cabeça daquele doido que prenderam há dias.

— Os homens falam dele.

— De que estão aqueles homens falando?

— Do vosso modo de dançar, senhora. Dos gestos que fazeis quando dançais.

— Que gesto faço eu? Eu não estou fazendo gestos nenhuns.

— As cousas em que estais pensando é que estão fazendo gestos no ar.

— - —

— O que ficará de mim será falso.

— O que é uma coisa ser falsa?

— Não sei.

— - —

— Quem é aquele doido que prenderam porque anda a pregar a vinda de um Salvador?

— Não sei, senhora. É um homem que fala como quem não nos vê, e conversa apenas em cousas que estão atrás de nós quando atrás de nós está gente nenhuma.

S. [SALOMÉ]

A noite é tão calma e tão puro o céu que não há tristeza que esteja fora de mim. Uma angústia como uma mão oprime-me. Há um desassossego sem esperança em todas as minhas emoções. Nesta hora morna e escura eu queria ser qualquer coisa que ninguém tivesse desejado ser. No teu país de que cousas é que se sonha?

Da beleza da vida nos outros países, sobretudo naqueles de que nunca ouvimos falar.

Ao fundo do meu passado Salomé dança.

As graças debruçam-se sobre o alvejar das suas espáduas.

São morenas e alvejam

Suas carícias são nervosas e rápidas, mas pelo sabor do (seu) contacto parecem demoradíssimas.

Os seus dedos sabem de cor o mistério das volúpias incompletas.

Secam oásis nos seus lábios cansados.

Apagam-se lâmpadas nos contornos dos seus arremedos.

Há um ruído de guisos longínquos em tudo o que ela não

Lá fora o luar é de prata branda...

Enroscam-se as sombras sob a lua alta, e o vento sacode-as quando passam

Calam-se os espaços entre árvore e árvore, entre bosque e bosque...

Há ilhas remotas na paisagem...

Textes composés en langue italienne

GABRIELE D'ANNUNZIO, « Erodiade », dans la section *Elettra, Città del Silenzio. Prato*, de *Laudi del cielo del mare della terra e degli eroi*, t. II, Milan, Traves, 1903, p. 143-144.

III

Ma ancóra pende sopra il capitello
florido, al sole e al vento come un grande
nido, il pergamo ricco di ghirlande
ignude, o Michelozzo, o Donatello!

Nel marmo appeso udii cantar l'augello
come nel nido; e il Duomo, che in sue bande
verdi e bianche chiudea le venerande
reliquie, fogliar vidi al sol novello.

E non il Sacro Cingolo, che v'è
tra le mura cui pinse Agnolo Gaddi,
adorai quivi reclinando il capo;

ma il metallo che Bruno di Ser Lapo
fece di grazie naturato. E caddi
in ginocchio dinanzi a Salomè.

IV

La figlia d'Erodiade, apparita
al Tetrarca, in sua frode e in sua melode
magica ondeggia: entro il bacino s'ode
bollire il sangue della gran ferita.

Frate Filippo, agli occhi tuoi la Vita
danza come colei davanti a Erode,
voluttuosa; e il tuo desio si gode
d'ogni piacer quand'ella ti convita.

Ma il Dolore guardar sai fisamente
e la Morte, e le lacrime, e lo strazio
delle bocche e l'orror de' vólti muti.

Io ti vedea sopra la sabbia ardente
schiavo in catene; e ti vedea poi sazio
dormir sul seno di Lucrezia Buti.