

université

de paris x . nanterre

tropismes

le fantasme

centre de recherches
anglo . américaines

n°3
1987

SALOMÉ OU LA VIERGE PHALLIQUE : EXPLORATION D'UN FANTASME FIN-DE-SIÈCLE

Avec Salomé (ou Hérodiade, puisque mère et fille sont souvent confondues dans l'art) et la décollation de Saint Jean-Baptiste, on a affaire à ce qui fut une image obsédante de 1841, date de parution de l'*Atta Troll* de Heine, jusqu'à la fin de la première guerre mondiale. Il y eut certes des Salomé bien avant (on citera parmi les peintres, Hans Memmling, Lucas Cranach, Botticelli, Luini, Tiepolo, Titien, etc.), il y en eut dans le courant du XXème siècle mais la période délimitée fut d'un foisonnement sans pareil. Pour mémoire, je citerai Maurice Krafft qui, en 1912, prétendit avoir dénombré 2 789 poèmes français à la gloire de la danseuse. Écrivains, musiciens, sculpteurs, chorégraphes, tous multiplièrent à l'envi les Salomé et je ne donnerai ici que les noms les plus connus : Heine, Gautier, Sue, Baudelaire, Renan, Vallès, Banville, Mallarmé, Tristan Corbière, Flaubert, Jean Lorrain, Jules Laforgue, d'Annunzio, Huysmans, Catulle Mendès, Wilde, Marcel Schwob, Tristan Klingsor, Apollinaire, Cocteau, Pound, Desnos, Yeats, Massenet, Strauss, Hindemith, puis plus récemment Bernstein, Prodomidès et Béjart. Citons encore Delacroix, Puvis de Chavannes, Regnault, Moreau, Odilon Redon, Böcklin, Klinger, Beardsley, Mucha, Munch, Rouault, Klimt, Mossa, von Stuck, Friedrich, Sonia Delaunay, Pascin, Picabia, Derain, etc. Il faut se rappeler que dans les Salons de peinture on en donnait environ cinq ou six par an (à peu près autant que de Sainte Geneviève et que Jeanne d'Arc, protectrices des hommes, elles-mêmes presque des hommes, de toute manière, antidotes de Salomé) et qu'on y fantasmaît avec ingéniosité et souvent mauvais goût sur la belle « décollatrice ».

Avec l'*Atta Troll* de Heine qui introduisit le thème dans la littérature,

Hérodiade-Salomé, vampirique et amoureuse, participe à une chevauchée infernale :

« *La nuit, elle sort de la tombe, et, en suivant la chasse infernale, 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 rattrape adroitement comme si elle jouait à la balle* »¹.

C'est bien de balle qu'il faut parler, et la tête en souffrance de se faire le symbole (partie d'un tout que l'on reconstitue) du thème même de Salomé que chacun se renvoyait. Banville, dans son sonnet *Les Princesses*, s'inspira de Heine, ou encore dédiait *La Danseuse* à Regnault dont le tableau l'avait ému. Jean Lorrain, dans *La Forêt Bleue* se réclame à son tour de Heine, et Moreau fait l'objet de longues descriptions dans *A Rebours* dont le héros, des Esseintes, possède aussi un fragment de l'*Hérodiade* de Mallarmé. Richard Strauss, ayant vu sur scène la *Salomé* de Wilde, eut l'idée d'en faire un opéra et Salomé de s'affirmer peu à peu comme le *témoin* (témoin que l'on se passe et témoin-reflet) d'une époque.

Toujours est-il que chez Heine, la blancheur, la perversité faussement innocente et la fétichisation de la tête, ferments fantasmatiques de l'exploration du thème, apparaissent déjà avec netteté. On retrouvera, avec la même ironie, le principe de la tête-fétiche dans « A Madrid » de Gautier (1843). Salomé y est une « jeune marquise » / « Grande d'Espagne », installée dans son boudoir et perdue dans la contemplation d'une tête coupée,

« *Sculptée en bois et peinte et dans le sang trempé,
Le front humide encore des suprêmes sueurs
L'œil vitreux et blanchi de ces pâles lueurs,
Dont la lampe de l'âme en s'éteignant scintille* ».

Et la tête devient ici accessoire de théâtre. En 1870, c'est le célèbre tableau de Regnault, *Salomé, la danseuse, tenant le bassin et le couteau qui doivent servir à la décollation de Saint Jean-Baptiste*, qui suscite un scandale. Puis c'est le tour de Gustave Moreau qui, en 1875, peint une Salomé en robe de bal et, l'année suivante, ses premiers grands tableaux (dont *l'Apparition*) consacrés à une Salomé plus hiératique que danseuse, droite, érigée en érection même, tandis qu'à ses côtés se tasse un Hérode impuissant, d'ailleurs effacé stricto sensu, puisqu'on ne perçoit de lui sur la toile qu'une forme vague. Dans la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle

Salomé devenait peu à peu, comme le dit Huysmans dans *A Rebours*, « 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 »². Salomé se métamorphose en « Grande Fleur vénérienne », liée à Vénus certes mais aussi à ses maladies (son initiale est bien celle de la syphilis), « poussée dans des couches sacrilèges, élevées dans des serres impies »³. Et Ary Renan de lui emboîter le pas avec sa description de « ce monstre femelle » « dont la force réside à la fois dans la beauté charnelle, dans la pratique d'artifices maudits, dans une malignité spontanée ou suggérée. La syrienne Salomé devient ainsi, par le désir qu'elle a conçu ou par la vengeance qu'elle sert, l'incarnation d'une harmonieuse et navrante harmonie du Mal, l'ouvrière d'un de ces crimes démesurés qu'il appartient à l'art de magnifier »⁴. Si, chez Mallarmé, Hérodiade est froide et hystérique, aimant « l'horreur d'être vierge », chez Flaubert, vêtue de « caleçons noirs » « semés de mandragores », plantes nées, on le sait, du sperme des pendus émis dans un ultime spasme, elle zézaye et oublie un instant le nom de sa victime, laokanaan, si difficile à prononcer pour une si jeune enfant : si Salomé est souvent vue comme une aguichante danseuse du ventre, elle sait aussi être une « fillette », comme le dit l'Évangile. Les descriptions, toutes permises puisqu'avec Salomé tout est possible, rivalisent alors d'inventivité voire de libidinalité. Pour Jean Lorrain, « son ventre et (ses) hanches frissonnantes corrompent jusqu'aux moelles les rois et les peuples »⁵ et Tristan Klingsor délire sur « la bouche sanglante » de Jean qui « s'entrouvre pour / Un baiser tragique de mort et d'amour ».⁶ Marcel Schwob voit en Salomé « une fameuse prostituée et une terrible égorgeuse d'hommes »,⁷ une hétaïre dont la prestation est pur produit de la luxure dont Huysmans affirma qu'elle « se symbolisa dans la danse carnassière des Hérodiades ».⁸ Tantôt danseuse aux crotales, comme chez certains pompiers, hystérique aux yeux exorbités et aux dents en lames de couteaux, tantôt princesse ou prêtresse hiératique à la Salammbô, sa cousine, ici danseuse espagnole, là ballerine en tutu comme sur le vitrail de Willette au Chat Noir, là encore, comme chez Gustave Mossa cocotte 1900 ou jeune niçoise tenant dans ses filets à provisions une langouste et, incidemment, une tête dégoulinante, Salomé dont l'exotisme signe la différence, est toujours l'autre dangereux, la femme castratrice, le grand continent fascinant et terrifiant, la Méduse comme chez

Beardsley qui fait de Iokanaan le double de Salomé, du moins son reflet. A la fois symbole d'hubris, de lubricité et de virginité glacée, de mouvement et d'immobilité, d'érotisme expérimenté et d'innocence naïve, elle vit dans les contraires et prospère dans l'oxymore, non sans se payer, en une ultime pirouette, la tête des hommes.

C'est ainsi qu'avec Salomé toutes les déviations y trouvent leur compte, et, à la manière de ce qui se passe dans le rêve, en son nom même se fait tout un travail de condensation, en son être comme en sa lettre, S serpentin, satanique et séducteur, S comme le mouvement de sa danse qui s'inscrit en son nom, S de Salomé voire salaud mais, signifiant de la répulsion, de la condamnation morale comme de la nostalgie, nom qui en lui porte toute l'histoire de la danseuse puisqu'il commence par une arabesque et se termine sur un accent aigu; qu'on l'adorât ou qu'on l'exécât, on la para de nombreux oripeaux et toutes les perversions crurent se reconnaître en elle: «Castration, voyeurisme, fétichisme, sado-masochisme, tabou de la virginité, sans compter l'homosexualité flamboyante ou discrète de ceux qui les célébraient»⁹.

Pour que le thème fut consacré, il fallait aussi qu'il devînt objet de parodie. Laforgue y excella: les invités d'Hérode, dit-il, «n'osaient tirer leur montre, encore moins demander: — A quelle heure la couche-t-on?». Quant à Salomé, elle se transforme en bas-bleu et c'est dans sa curiosité scientifique que passe sa perversion:

*« Aussitôt l'objet livré, Salomé, par acquit de conscience scientifique avait essayé ces fameuses expériences d'après décollation dont on parle tant; elle s'y attendait, les passes électriques ne tirèrent de la face que grimaces sans conséquence ».*¹⁰

Chez Apollinaire, la danse fatale se transmue en ronde enfantine pour petite fille perverse:

*« 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 »,*¹¹

et l'orientale de s'embourgeoiser et de se banaliser, comme dans l'*Hérodiade* de Massenet qui promet Salomé au rang d'amoureuse fidèle, luttant jusqu'à la fin pour que le prophète ne soit pas exécuté (sur ordre d'Hérodiade et non de sa fille), aimée en retour de Jean qui lui chante: «Aime moi donc

mais comme on aime en songe». Ajoutons enfin que le thème de Salomé fut récupéré par des genres légers comme celui de l'opérette (il y eut ainsi *Salominette* en 1910 et *Salomette* en 1911) et qu'on alla jusqu'à imaginer en 1912 une *Ligue Antisalominique* dont le président serait nommé... Jean-Baptiste. Juste retour des choses! Et chacun de s'identifier tantôt au bourreau tantôt à la victime: Wilde puisa, dit-on, son inspiration dans la contemplation d'une tête en plâtre posée sur un plateau chez son ami Jean Lorrain; Romain Rolland, accusant le déplacement du fantasme, répondit à Richard Strauss qui, pour le remercier de ses conseils concernant la prosodie du français lors de la composition de son opéra sur le texte de Wilde, lui avait fait parvenir (curieuse idée) une reproduction gravée de son portrait: «J'ai joué à votre «tête» pour son arrivée, de sa propre musique, de la musique de *Guntram* et de *Feuersnot*» (i.e. les deux premiers opéras de Strauss). Enfin, plus récemment (en 1968), Jean Prodomidès au nom prédestiné (Jean le Précurseur) composa une musique de scène pour la *Salomé* de Wilde.

De l'orientalisme à trois sous, tournant la tête des bien et des mal pensants, satisfaits de trouver dans l'histoire de la danseuse et du saint confirmation de la perversité (voire de l'animalité) intrinsèque de la femme (et ceci explique l'extension du thème en cette fin de XIXe siècle) aux pantalonades du boulevard, en passant par les extases mystiques et les délires orgiaques et nécrophiles, la boucle était bouclée et Salomé, dont le nom même se fétichisait pour devenir celui d'un chausson de danse, avait bien prouvé (puisqu'on avait fait tout un plat de son histoire) que sa prestation était réussie.

Le mystère du succès de Salomé dans l'art reste pourtant entier. Les femmes fatales ne firent défaut ni à la peinture ni à la littérature qui ne méprisèrent pas les Dalila, Reine de Saba (là encore un personnage fabriqué), Judith, Hélène, Cléopâtre, Alcina, Lucrece Borgia, Marie Stuart et autres Marguerite de Bourgogne pour ne rien dire de la toute première, Eve. Le Roman Gothique ne la négligea pas non plus avec la Matilda du *Monk* de Lewis, digne fille de la Biondetta (le diable fait femme) du *Diable Amoureux* de Cazotte (1772). Le dix-neuvième siècle eut ses grandes allumeuses, avec Carmen, la Vénus de *Tannhäuser*, la Reine de Saba de *La Tentation de Saint Antoine*, voire la Lulu de Wedekind puis de Berg. Quant à la Joconde, elle eut aussi une carrière enviable puisque que Walter Pater vit dans «l'inquiétante étrangeté» de son sourire, la concentration de tous

les maléfices féminins. Les lionnes de Paris, d'ailleurs, ne s'y trompèrent pas qui affectaient ce qu'elles estimaient être son sourire aguichant et... fatal. Avec le Romantisme, on célébra les plaisirs noirs, l'exotisme du mal. Jouissance et désirs troubles mettaient déjà en scène des beautés fatales, déchues, triomphantes ou damnées. Dans les fantasmes de Füssli, les femmes, mutilées et mutilantes, grandes prostituées phalliques, ouvraient la voie à ce qui allait être les sinistres cortèges des dévoreuses d'hommes dont les époques symboliste et décadente devaient raffoler. Pourtant si l'on excepte la mode actuelle de Carmen (mais durera-t-elle soixante ans comme celle de Salomé?), nulle figure féminine n'eut la fortune de la princesse juive dont le nom même pose problème puisqu'il n'est pas donné par les évangélistes. Mon propos va donc être d'explorer ce trou, d'en cerner les limites en me fondant sur un certain nombre d'exemples: ce sera, pour l'essentiel, la pièce de Wilde, *Salomé*. Ce seront aussi, quelques exemples pris à la musique et, plus particulièrement, *Salomé* de Strauss, et un autre encore pris à la peinture, mais cette fois-ci moins connu, une *Salomé* de Gustave Mossa.

Remarquons que le trou est aussi celui du récit puisque les textes saints se font très discrets sur cette histoire scandaleuse. En fait, l'aventure de Salomé se fonde sur une pochade et son nom sur une absence. Matthieu et Marc (respectivement 14, 3-11 et 6, 17-29) l'évoquent en flashback, comme si, rétrospectivement, ils avaient eu regret de n'en avoir rien dit. Selon eux, la fille d'Hérodiade, «endocrinée» par sa mère qui lui dicta son désir (avant que sa mère ne le lui dise, Salomé, dans l'Évangile, ne sait pas ce qu'elle va demander) exigea qu'on lui apportât sur un plat la tête de Jean après qu'elle eut dansé pour Hérode. Celui-ci qui avait juré devant ses invités qu'il lui offrirait ce qu'elle désirait, dut lui donner satisfaction. On apprend aussi que Jean avait été emprisonné pour s'être attaqué à Hérode et Hérodiade dont le mariage était contraire à la loi juive, le tétrarque ayant fait emprisonner son frère, Hérode Philippe, premier mari d'Hérodiade, et ayant épousé cette dernière du vivant de Philippe. Luc est encore plus bref puisqu'il se contente de faire allusion à l'enfermement de Jean à la suite de ses prédications (3, 19-20) et de faire parler Hérode qui déclare d'un ton péremptoire: «Jean! je l'ai fait décapiter» pour couper court aux rumeurs courant sur la résurrection du Baptiste. On ne trouve rien de plus que l'évocation de cette transgression que fut le meurtre de Jean (ressentie par Hérode qui en est extrêmement troublé), Jean qui se fit lui-même le dénonciateur de cette autre transgression que fut la violation

de la loi par son représentant, Hérode, lors de son mariage impie.

D'autres sources ne sont pas tellement plus éloquentes. Pour Flavius Josèphe, dans les *Antiquités Judaïques*, Jean fut exécuté pour de simples raisons politiques, le tétrarque craignant son influence auprès du peuple. Il n'est là jamais question de banquet, de danse ou de femme. Le fantasme allait donc pouvoir transformer et théâtraliser ce qui n'est qu'esquisse dans les sources.

Je parlais aussi tout à l'heure d'absence, et c'est du nom de Salomé qu'il va s'agir. Salomé (en hébreu, «la paisible», et un des premiers retournements du travail du fantasme sera de faire d'elle une violente, en proie à sa cruauté et aux exigences de sa libido), n'est en effet jamais nommée dans l'Évangile. Flavius Josèphe mentionne très vite son nom (mais sans rapport avec l'histoire de Jean) et il n'y a guère que les récits apocryphes du Nouveau Testament pour mettre en scène des Salomé (mais jamais celle de Jean) qui sont toutes l'objet d'investissements systématiquement négatifs et liés à la transgression de la loi. C'est ainsi que selon le *Proto-Évangile de Jacques* et le *Pseudo-Matthieu* (qui, de même que tous les textes apocryphes, cherchent à éclaircir ce qui pose problème dans les écrits du canon officiel) une certaine Salomé doute de la virginité de la Vierge. Dieu, pour la punir, frappe sa main de dessèchement (entendons qu'il châtie son hubris). Selon telle autre tradition, une autre Salomé, prostituée sans doute, aurait tenté le Christ (*Évangile de Barthélémy*), et, d'après un récit copte du III^{ème} siècle, il échet à une femme du nom de Salomé d'annoncer au Christ la mort de sa mère. Citons enfin les *Actes de Pilate* et certaines traditions populaires qui eurent cours en Gaule, affirmant que la danseuse serait morte décapitée après avoir dansé une dernière fois sur un lac gelé (un miroir?) dont la glace se serait rompue. Le titre original de la pièce de Wilde devait d'ailleurs être *La Décapitation de Salomé*, et celle qu'elle demande *et la sienne propre*, car il convient de la faire payer. Puisqu'il y a eu transgression absolue (avec Jean-Baptiste, c'est le Christ et Dieu qui sont défiés, et non plus simplement les hommes, comme dans les autres histoires de femmes fatales), c'est, en dépit du parti-pris esthétisant et aplatissant (mais cela convient ici), la transgression qui sera mise en scène à la fois dans la présentation grand-guignolesque de la tête, moment très attendu au théâtre, et dans la mise à mort de Salomé, qui viole l'esprit évangélique. Chez Wilde, la meurtrière qui réclame la tête sur un plat d'argent, meurt écrasée sous des boucliers, à son tour mise à plat, transformée en double morcelé de la victime, selon le principe du reflet et de la répétition

à l'œuvre dans toute la pièce. Pourtant, plus qu'une application du talion, il faut sans doute trouver ici l'insistance sur la puissance de l'instinct de mort. Dans le Nouveau Testament, comme le remarque René Girard,¹² Salomé était naïve, elle demandait la tête sur un plat parce qu'il fallait bien qu'on la plaçât quelque part (Hérodiade veut la « tête », c'est-à-dire la vie de Jean, mais Salomé la prend au pied de la lettre et demande une tête et bien sûr un plat — sinon qu'en faire? —). Chez Wilde, après avoir entendu une voix sans corps et joui d'elle, Salomé étreint une tête sans corps, deux fois placée sur une lame, celle du couteau, celle du plat d'argent, métal pur, signant là tout son rapport à l'absence et en particulier tout son déni de l'homme. Ce qu'elle affirme, c'est le primat de son fantasme, celui de porter le phallus, fantasme dont elle entend tirer son invulnérabilité, le fantasme se faisant momentanément écran protecteur jusqu'au moment de la rencontre avec le réel, moment de *choc* absolu que Wilde a eu le génie de représenter sur scène comme un choc effectif. Ainsi se rétablit la loi *contre* l'effet pervers et *pour* le retour du principe de réalité.

La danse est aussi ce qui fait trou dans l'anecdote. Flaubert en donne certes une description, mais l'évocation est banale,

«Les paupières entre-closes, elle se tordait la taille, balançait son ventre avec des ondulations de houle, faisait trembler ses deux seins, et son visage demeurait immobile, et ses pieds n'arrêtaient pas».

La danse orientale est ici stéréotypée, et Flaubert est souvent contraint d'avoir recours à la comparaison, comme s'il ne pouvait que *cerner* la danse sans parvenir à son être même: « Vitellius la compara à Mnester, le pantomime »: « Elle dansa comme les prêtresses des Indes, comme les Nubiennes, comme les Bacchantes de Lydie », etc... Wilde, lui, n'en dit rien et se contente d'indiquer que Salomé danse la Danse des Sept Voiles, sans préciser ce dont il s'agit. Seules les exclamations d'Hérode (« C'est magnifique ») laissent entendre que ce fut beau, du moins particulier. Tout se passe donc comme si on n'osait trop se représenter cette scène, en fait inconnue, inreprésentable. Même Richard Strauss, avec la Danse des Sept Voiles signa un des moments les plus faibles de sa partition, ce qui lui valut une critique cruelle d'Alma Mahler, elle-même prise dans le système d'identifications que j'évoquais plus haut: « Il n'y est pas arrivé », et l'homme de se retrouver châtré, malgré qu'il en ait, une fois encore. Mais c'est aussi une scène trop

connue puisque dans notre imaginaire, cette danse est le prototype même de la danse de séduction. Impossible de danser davantage que Salomé qui tourne autour d'une béance, celle de la citerne d'où fuse la voix du prophète emprisonné. Je reviendrai d'ailleurs sur cette image du cercle, cercle de la danse qui se fait contour, cercle du trou noir, de la bouche désirée, du cou coupé enfin.

Cette danse mortifère, c'est donc ce qui caractérise Salomé. Si la Bible fait allusion à quelques danses de victoire ou d'extase religieuse (ainsi celle de David devant l'arche), on n'y trouve pas de solo féminin (à une exception près, mais très obscure, dans *le Cantique des Cantiques*, 7, 1, avec la danse guerrière, sans doute, de la Choulammite), en tout cas rien de suggestif. Salomé, surnommée « la danserelle » ou « la sauterelle » au Moyen-Age, inaugure bien quelque chose de nouveau que l'art devait mettre en avant avec le fantasme d'absolu du personnage (avoir lokanaan vivant ou mort, peu importe, pourvu qu'on l'ait, et même plutôt mort que vivant) et sa mise en scène hystérique. Salomé se produit et son acrobatie qui l'affranchit momentanément de la pesanteur (Flaubert la compare à un papillon) l'identifie à l'impérissable. Sa danse et son dévoilement (que l'on imagine) sont à mettre au compte d'une révélation progressive de l'être (Novalis rapprochait le dévoilement de la révélation de l'âme; on songe aussi aux voiles d'Isis qui, une fois ôtées, laissaient passer la lumière) et, en même temps, dans la mesure où ils ouvrent la porte au fantasme, à sa dissimulation: Salomé étant le lieu de tous les possibles, qu'en est-il de la vérité? Elle se fait alors symbole ésotérique du désir (qui implique la castration), symbole qui se manifeste en se voilant et, au même moment, se voile en se manifestant. Mais ce qui compte, c'est le désir de Salomé. Car c'est bien de cela qu'il s'agit et de cette mise en scène-là qu'on traite. Ce qui est mis en valeur dans la *Salomé* de Wilde, c'est ce désir que la princesse revendique pour elle. Si, pour reprendre l'expression de René Girard, celui-ci était d'ordre mimétique dans le Nouveau Testament (c'est Hérodiade qui le lui suggère), désormais, c'est elle qui passe au premier plan. Jean-Baptiste s'efface, change de nom (lokanaan, emprunté à Flaubert se prête au plaisir de le dire, voire dans l'opéra de Strauss, de le vocaliser et fait totalement disparaître ce qui le caractérise, son état de baptiste). Il ne reste plus que Salomé qui impose sa demande hystérique et l'arabesque de son geste, véritable acte d'écriture autour d'un vide, acte ambigu cependant puisque, par définition, il s'efface au fur et à mesure qu'il se trace. Ainsi se nourrit le fantasme du spectateur nostalgique (à peine exécutée, la danse a disparu),

fantasme du public comme du peintre, de l'écrivain ou du musicien qui tentent de retrouver, par la *représentation* dans l'art, cet effacement inéluctable (Salomé parle au fantasme parce qu'elle fuit), qui tentent aussi de mettre en évidence le fantasme propre de Salomé, c'est-à-dire le sens de la rupture qu'elle entraîne (rupture d'un ordre, avènement de la sainteté de Jean, etc.) et qui est peut-être répétition d'une rupture première, originelle.

Par ailleurs, si la danse est moteur du fantasme, elle s'inscrit aussi, tel le symptôme dans la chair, dans le corps du texte de Wilde entièrement fondé sur une structure tripartite. Bien qu'il n'y ait dans *Salomé* ni actes ni scènes, on y décèle facilement une trame tripartite, avec exposition, péripéties et catastrophe. Dans l'exposition on repère trois scènes principales :

- les commentaires de divers personnages secondaires sur Salomé.
- l'arrivée de Salomé.
- la scène entre Salomé et Iokanaan.

Dans cette dernière scène, la princesse exprime à trois reprises son désir de voir Iokanaan :

- je voudrais
- je désire
- je veux.

Enfin elle décrit, dans cette même scène, le corps du prophète en blason,

- son corps
- ses cheveux
- sa bouche,

entendons que, d'emblée, elle le morcelle et le fétichise.

De telles structures peuvent se vérifier dans les deux autres parties de l'œuvre, et je ne citerai ici que les trois offres d'Hérode désireux de faire renoncer Salomé à la tête (émeraudes, paons, bijoux) et les trois refus de Salomé toute tendue vers l'objet de son désir. On remarquera parallèlement que ces structures s'inscrivent aussi dans l'opéra de Strauss, l'écriture du musicien privilégiant par exemple l'harmonisation par tierces. Cet opéra commence ainsi par une tierce ascendante jouée à la clarinette, annonciatrice du personnage de Salomé, et je ne dirai rien ici de ce rythme de valse teintée d'orientalisme et dont l'arabesque à trois temps se fait nettement entendre tout au long de l'œuvre. Je ne dirai rien non plus de ces ultimes soubresauts qui, à la fin de l'opéra, sont traduits par la répétition de quatre tierces mineures, quatre spasmes suivis du silence. D'une manière générale,

le trois, chiffre de la dynamique, de l'achèvement aussi, de la perfection, chiffre auquel il n'y a rien à ajouter, chiffre donc de la danse, imprime son rythme et se pose (comme la chorégraphie de Salomé qu'il représente) en principe fondateur, signifiant à la fois le mouvement et le retour, l'immobilité aussi (la danse de Salomé nous fige), enfin la récurrence d'une obsession. Il est d'ailleurs frappant de constater que dans *Salomé* il n'est question que de cercles, celui de la lune chaste et froide, image répétée et associée à Salomé comme à lokanaan, celui de la citerne, de la bouche que la princesse veut embrasser, cercle enfin de la circonlocution. Tous les personnages, en effet, tournent en rond et reviennent toujours au même, tel Hérode, par exemple, qui désire Salomé et lui demande de danser pour ne pas lui demander d'être à lui. L'arabesque est aussi celle des retours et regards narcissiques du texte sur lui-même, qui tout en s'enivrant de son esthétique s'achemine vers une résolution. Prenons un exemple simple, celui du motif de la lune, évoqué un peu plus haut. Si Wilde dit d'elle qu'elle est chaste et froide, il dit aussi d'elle qu'elle ressemble à « la main d'une morte qui cherche à se couvrir avec un linceul » ou bien encore que c'est « une femme hystérique qui va cherchant des amants partout ». On sait également qu'au jour du châtement « la lune deviendra comme du sang ». Il y a donc là tout un travail de reprise et de relance de la navette, si l'on compare le texte à un tissu ou à une texture, qui travaille aussi verticalement en associant les motifs les uns aux autres. Ainsi la lune dont le motif se développe sur les registres de la mort, de l'amour et du sang se retrouve-t-elle implicitement associée à d'autres images du cercle, comme la bouche désirée, inapprochable si ce n'est dans la mort en ensanglantée. Ainsi, Salomé déclare à lokanaan : « Ta bouche est comme une pomme de grenade coupée par un couteau d'ivoire ». La bouche de lokanaan, sanglante et coupée, évoque bien sûr par métonymie les supplices de la décollation et s'apparente au cou tranché, mais elle se fait également le reflet de celle de Salomé aux « petites lèvres rouges », si troublantes pour Hérode — car si sexuelles », Hérode qui fantasme sur la « morsure de ses petites dents », celles de la femme castratrice. C'est ainsi que le texte, tel la danse, pris dans ses retours successifs, est en même temps *en relance*, comme s'il s'agissait en fin de compte de mimer la structure hystérique du personnage de la princesse, structure dont on considérera ici qu'elle est l'une des sources de fascination les plus fécondes pour le « mythe » de Salomé.

C'est donc sur l'hystérie de Salomé (ou l'« hystérisation », car l'époque symboliste en particulier a fabriqué le personnage et son trouble) que je vais insister. Tout le monde sait qu'en cette fin de XIX^{ème} siècle on ne parlait que d'hystérie féminine (Charcot et la psychanalyse devaient commencer par là), et dans la pièce de Wilde ou l'opéra de Strauss, avec pour triomphe le long monopole final où Salomé clame sa satisfaction, tout parle d'hystérie. On a vu que la lune à laquelle elle est associée est comparée à une « femme hystérique » chez Wilde, Richard Strauss, pour son opéra, voit en Salomé une « neurasthénique dansant autour (d'Hérode) », Romain Rolland parla de « passion hystérique et morbide », et Cosima Wagner lança à Strauss, à la première audition de son œuvre, « C'est de l'hystérie ». Au delà du simple étiquetage, toute femme dérangeante pouvant vite être dite hystérique, on verra plutôt quelque chose de vrai dans la saisie du personnage. On retient souvent de l'hystérique son histrionisme, ses comportements provocants de séduction, en même temps que son narcissisme et l'exhibition d'une hyperféminité cependant toujours déçue. L'hystérique, en effet, s'efforce d'être un objet idéal et sa demande, qui toujours achoppe, est constamment relancée.

Est aussi relancé le désir de l'homme que suscite l'hystérique pour mieux s'y soustraire et donc le nier. Comme le dit Lacan : « L'hystérique, c'est le sujet divisé, autrement dit, c'est l'inconscient en exercice qui met le maître au pied du mur de produire un savoir »¹³ ; ou encore : « Le discours de l'hystérique questionne le maître : « Fais voir si t'est un homme ! » Mais la représentation de chose, comme dit Freud, ici n'est plus que représentation de son manque. La toute puissance n'est pas »¹⁴. Il faut également entendre que l'hystérique « fait désirer le père qui est le représentant de la loi du désir, mais a déchu de ce rôle »¹⁵, et que c'est au regard de la mère que se joue toute la scène. Dans l'histoire de Salomé, telle que la montre Wilde, l'homme à qui la danse est faussement donnée (à la fois pour ne rien lui donner d'autre et continuer à provoquer son désir tout en le ridiculisant) est le père incestueux, Hérode. Mais c'est aussi d'emblée un père amoindri, apeuré, méprisé et de Salomé et d'Hérodiade. Celle-ci lui reproche à la fois sa stérilité (la stérilité du tétrarque est aussi évoquée par Flaubert) et la bassesse de ses origines : « Ma fille et moi », lui lance Hérodiade, « nous descendons d'une race royale. Quant à toi, ton grand-père gardait les chameaux ! Aussi, c'était un voleur ! ». Chez Flaubert, les choses sont encore plus nettes puisqu'avec l'évocation de la circoncision imposée aux hérodiens, puis de la mollesse d'Hérode, on en vient de façon détournée à l'idée de

castration :

« Mais ton grand-père balayait le temple d'Ascalon! Les autres étaient bergers, bandits, conducteurs de caravanes, une horde, tributaire de Judas depuis le roi David! Tous mes ancêtres ont battu les tiens! Le premier des Makkabi vous a chassés d'Hébron, Hyrcan forcés à vous circoncire! ». Et, exhalant le mépris de la patricienne pour le plébéien, la haine de Jacob contre Edom, elle lui reprocha son indifférence aux outrages, sa mollesse envers les Pharisiens qui le trahissaient, sa lâcheté pour le peuple qui la détestait ».

Certes, Salomé n'est tendue que vers un seul homme (Iokanaan) mais ses tentatives auprès de lui toujours échouent, d'autant que cet homme-là est, comme par hasard, par essence inaccessible. Elle s'expose donc à clamer, par la voix et par le geste, un désir dont l'objet immédiat se dérobe et qui, en fin de compte, ne sera donné que partiellement et se transformera en fétiche: « ta tête m'appartient, je puis en faire ce que je veux », déclare Salomé. Ce fétiche que se donne la princesse lui donne l'illusion d'une complétude qui explique sa jouissance finale hypertrophiée comme le dégoût horrifié du tétraque qui ne peut, à proprement parler que couper court: « Tuez cette femme! ». Et Hérode, conscient de son propre manque face à la satisfaction affichée d'Hérodiade juste avant la mort de sa fille (à laquelle elle ne peut croire), de signer là son seul acte possible.

Car c'est dans la relation à sa mère que se dessine la demande perverse de Salomé, le fétiche agissant à la manière d'un représentant du phallus de la mère et non seulement comme un simple objet transitionnel. D'où la fréquente confusion dans l'art entre Hérodiade et sa fille. D'où l'idée que ce que Salomé, en plein dans son fantasme, répète en demandant la tête, en châtiant l'homme de *sa voix* (et c'est ce qui caractérise le prophète, par définition homme de voix), c'est une violence originelle, sans doute celle de la scène primitive. Ce qu'elle veut aussi, c'est que le sang coule lors d'une défloration (elle veut porter atteinte au secret du baptiste) dont elle serait non pas l'objet, comme le fut sa mère, mais le sujet. Gardienne du phallus d'Hérodiade, Salomé proclame le refus de sa propre castration, incarnant l'hubris et brandissant comme un bouclier son fantasme destiné à masquer un trou. Le poids du fantasme, devenu peu à peu intolérable pour Hérode, cependant signera l'arrêt de mort de Salomé dont le supplice (l'écrasement sous les boucliers des gardes d'Hérode) est l'image retournée

de cette illusion de protection, la princesse se retrouvant en fin de compte du mauvais côté de l'égide. A son tour donc de subir comme une «chossification».

Revenons un instant sur la fétichisation de la tête en lien avec l'exigence de Salomé, d'autant plus tendue qu'elle est personnage castrateur, c'est-à-dire tout d'abord dévorateur.

- Salomé, personnage avide, oral, partant, tout entière dans la pulsion, cherche à détruire son objet dès qu'il se dérobe. Elle le savoure dans son discours puis, l'instant d'après, le rejette comme un excrément : « lokanaan, je suis amoureuse de ton corps... » qui se transforme un peu plus loin, après que lokanaan lui a opposé un refus en : « Ton corps est hideux (...) Il est comme un sépulcre qui est plein de choses dégoûtantes, etc... ». Salomé est dévoratrice, veut à tout prix embrasser lokanaan et le fait en carnassière : « Ah ! Tu n'as pas voulu me laisser embrasser ta bouche, lokanaan ! Eh bien je la baiserais maintenant ! Je la mordrai avec mes dents comme on mord un fruit mûr ».
- elle le dévore aussi des yeux (mimant en cela Hérode qui la regarde) et on connaît, comme dit Lacan « le pouvoir séparatif » du « mauvais œil » (puisqu'on ne parle jamais de « bon œil ») Comme il dit par ailleurs, « le mauvais œil, c'est le fascinum. C'est ce qui a pour effet d'arrêter le mouvement et littéralement de tuer la vie. »¹⁶

Fascinée, Salomé l'est aussi (on se référera pour illustration aux gravures de Beardsley), et cette tête qu'elle embrasse, elle l'a déjà décrite comme une tête de méduse du vivant même du prophète : « On dirait un nœud de serpents noirs qui se tortillent autour de ton cou », lui lance-t-elle. On connaît le texte de Freud (*La Tête de Méduse*) qui fonde son analyse de la terreur inspirée aux hommes par la Gorgone sur l'angoisse ressentie à la vue de la castration féminine : « l'effroi de la Méduse est donc l'effroi de la castration, liée à la vue de quelque chose », c'est-à-dire la vue du sexe de la mère dépourvu de pénis. Cette image-là, Salomé la retourne, châtre celui qui ramenait sa mère, Hérodiade, à sa féminité (pour lokanaan, elle n'est qu'une prostituée vendue au plus offrant) et elle jouit, en fin de compte, de cette mise en scène. Salomé répète ainsi l'acte castrateur symbolique de sa mère *et* contre le second époux d'Hérodiade, beau-père de la princesse *et* contre son père réel, Hérode Philippe. Si le premier n'est pas reconnu comme homme par Hérodiade, le second a été, lui, matériellement abaissé puisqu'enfermé par Antipas dans cette même citerne où se trouve lokanaan. Identifiée à sa mère, ce qui ne l'empêche pas de revendiquer

son désir pour elle, Salomé ne veut rien donner (encore moins que sa mère qui espérait quelque chose en retour, à la suite de son mariage illicite avec le frère de son époux) si ce n'est une danse, c'est-à-dire une mise en appétit : ce qui l'a rendue fascinante, et ce qui apparaît avec netteté dans toutes les représentations de Salomé dans l'art, c'est sa capacité à *faire désirer* sans jamais laisser à désirer. En fin de compte, Salomé introjecte aussi avec lokanaan sa propre image retournée pour devenir vierge phallique. Le scandale — et le succès — sont sans doute moins liés au morcellement de lokanaan qu'à l'identification de Salomé au phallus. Sa cambrure, sa tension, sont bien celles du sexe érigé. Quant à la catastrophe finale, elle est à la fois détumescence masculine et dramatisation de la défloration féminine avec le versement du sang qui n'est pas celui de son sexe (elle reste vierge, en fait) puisqu'elle ne se donne pas, mais celui de son être tout entier voué à la castration par la loi des hommes. On sait que ce châtement n'est pas évangélique mais peu importe. Ce qui compte, c'est que le fantasme s'en soit emparé — qu'il s'agisse d'écrasement comme chez Wilde ou de décollation ailleurs (légendes populaires, et, d'une manière détournée, chez Klimt dont la Judith-Salomé semble être une décapitée vivante dont le large collier d'or, fondu avec l'or du fond du tableau, sépare effectivement la tête du reste du corps) — et qu'en fin de compte la punition vienne artificiellement, l'artifice signant la fuite effective du personnage (tuer Salomé, c'est l'avoir et en faire, dans tous les sens du terme, une jeune fille rangée, mais c'est également forcer les choses). Salomé, en mourant, ne se donne pas et confirme sa fonction de moteur du fantasme. Mais elle assure aussi parallèlement le retour à l'ordre symbolique (le pouvoir du tétraque affirmé, Hérodiade privée de son phallus), entendons celui de la castration fondatrice dont le caractère essentiel est affirmé aux débuts mêmes de l'histoire de Jean-Baptiste : on sait en effet que pour avoir douté de la parole de l'archange Gabriel qui lui annonçait la naissance tardive d'un fils, le père de Jean, Zacharie, fut rendu muet (donc atteint dans son corps) jusqu'à la circoncision — la castration symbolique — de son fils. Celui-ci reçut alors son nom et, partant, son inscription dans le monde des hommes, et Zacharie, en reconnaissant la force de Dieu, se soumettait et pouvait de nouveau accéder au verbe sous toutes ses formes, langagière et divine.

C'est justement sur l'idée d'inscription (à laquelle j'ajouterai la notion de trace) que je voudrais revenir. « La lettre n'est-elle pas littorale? », se

demande Lacan qui ajoute : « Le bord du trou sans le savoir, voilà-t-il pas ce qu'elle dessine. Et comment la psychanalyse (...) comment pourrait-elle nier qu'il soit, ce trou, — de ce qu'à le combler, elle recoure à y invoquer la jouissance? »¹⁷ La lettre cerne le trou, la béance, se fait trace, plus précisément encore « rature (i.e. *litura*) d'aucune trace qui soit d'avant, c'est ce qui fait lettre du littoral ». « *Litura pure* », ajoute-t-il, « c'est le littéral »¹⁸. Lettre (*littera*), littoral (*litus*), rature ou trace (*litura*), voilà que l'inscription se fait au bord du gouffre quand elle ne se marque pas directement dans le corps, comme précisément dans l'hystérie : « (...) le langage n'est pas immatériel. Il est corps subtil, mais il est corps. Les mots sont pris dans toutes les images corporelles qui captivent le sujet (...) »¹⁹. La lettre se fait donc à la fois cerne, entour quand elle se trace dans le travail d'écriture, et ravinement quand elle se fait marque dans l'inconscient et dans le corps. Ce que je veux justement montrer ici, c'est que la figure de Salomé (qui en tire sa valeur fascinante et emblématique) se pose à la fois par rapport à ce cerne et par rapport à l'inscription de la lettre dans le corps.

On a vu que sa danse, avec toute sa qualité fantasmatique, se faisait autour d'une béance (matérielle — la citerne, le plat vide —, narrative — avec la danse de Salomé, on ne sait pas exactement à quoi on a affaire —, symbolique — le leurre d'une plénitude possible voire d'une complétude —). Le geste de la danseuse est même entièrement sinuosité (c'est le serpent qui s'enlace) où se lovent les arabesques stylistiques de Wilde, sinuosité qui se fait autour de la béance du réel qu'elle ne suture pas. Ce réel, Lacan en dit qu'il « est au delà de l'*automaton*, du retour, de la revenue, de l'insistance des signes à quoi nous nous voyons commandés par le principe du plaisir. Le réel est cela qui gît toujours derrière l'*automaton*... »²⁰. Le réel, ajoute Lacan, « n'est autre que la rencontre manquée — la rencontre en tant qu'elle peut être manquée, qu'essentiellement elle est la rencontre manquée ». Quant au fantasme, il n'est en fin de compte « jamais que l'écran qui dissimule quelque chose de premier, de déterminant dans la fonction de répétition »²¹. Quelque chose est donc masqué, qui gît au fond du trou et pour l'homme, c'est « la béance au sein de son être de désirant »²² : si pour Salomé, ce qui gît, c'est en apparence tantôt le père réel (Hérode Philippe) tantôt son représentant sublime (Jean), et si tous deux symbolisent la séparation imposée à la princesse (et qu'à son tour elle infligera dans l'acte de la décollation), c'est peut-être dans cette idée de séparation, de coupure qu'il faut rechercher la vérité du personnage, coupée de la mère, non sevrée (d'où l'obsession du baiser voire du suçotement chez Salomé), et se produisant



éternellement devant Hérodiade, destinée comme elle l'est à danser autour de « cette absence dessinée, (...) toujours ouverte » qui « reste cause d'un tracé centrifuge »²³. Ce tracé se fait autour de ce qui est chez la danseuse comme en souffrance, et si le tracé est celui de la prestation de Salomé, il est également celui de la rédaction des textes, de la peinture des tableaux qui lui sont consacrés et sans cesse reviennent sur son histoire qu'on n'a jamais fini d'épuiser.

J'ai parlé du cerne et c'est maintenant mon second point que j'entends commenter, à savoir l'inscription de la lettre dans un corps. Pour cela, je ferai quelques remarques sur une *Salomé* de Gustave Adolphe Mossa qui consacra à la fille d'Hérodiade un très grand nombre d'œuvres très lestées de fantômes. Prenons donc ce tableau. Qu'y voit-on ? Une femme en costume 1900, assise à une table et sans doute, bien qu'elle soit tournée vers le spectateur, lisant un livre, à moins que ce ne soit qu'une pose, comme sur les portraits officiels. Simplement, elle tient à la main une autre main, coupée et sanglante qui lui sert, semble-t-il à tourner les pages de son livre. A ses pieds, on voit une tête coupée, posée sur un sabre ensanglanté, les yeux ouverts, un sourire inquiétant aux lèvres (qui crachent du sang). Un chat regarde cette tête, tout près d'elle, et la tête frappe par son caractère androgyne (il s'agit d'un tout jeune homme dont les yeux paraissent maquillés).

Sur le même plat gît l'autre main, recroquevillée, contrairement à celle que tient la jeune femme. Au fond du tableau, on remarque une scène macabre : des moines portant sur leurs épaules un corps gigantesque, très mutilé, et l'on comprend que c'est là le corps du supplicié. Le maniérisme, voire la convention se heurtent donc ici à l'insolite, à l'horreur voire à l'irrationnel (le gigantisme du cadavre) et le malaise que l'on ressent naît de la confrontation presque impossible de ces deux mondes. On en conclut que ce que le peintre a voulu dire, c'est que toutes les femmes, même les femmes du monde, sont des Salomé et qu'elles banalisent et réutilisent pour leur plaisir propre les souffrances, voire la mort et la mutilation (la castration) imposées aux hommes.

Mais c'est également un tableau rempli d'allusions et de citations. On notera ainsi les grandes bougies ou cierges (éteints bien sûr puisqu'il y a eu assouvissement) qui rappellent la signature étrange de Beardsley, l'illustrateur de Wilde. Dans la muraille du fond sont percées ce qui ne peut être que des ... meurtrières ! C'est bien entendu un chat ou une chatte qui renifle la tête et le choix de l'animal n'est pas fortuit, avec toutes ses implications

obscènes (on l'avait déjà trouvé, mais dans un tout autre contexte, dans l'*Olympia* de Manet, mais, et pour cause, avec la queue dressée). Peut-être y a-t-il également citation avec le dessin de la tête dont les oreilles pointues font songer moins à un saint qu'à un faune dont il s'agit ici du dernier après-midi. Quant à sa joue marquée de sang, elle permet d'identifier le personnage martyrisé : d'après certaines traditions Hérodiade aurait en effet enfoncé un stilet sous l'œil de Jean après que celui-ci eut été décapité. Mossa s'amuse, de même, avec le thème végétal : on voit des artichauts dans le lampadaire ou sur le coussin du fauteuil ; est-ce à dire que Salomé a un cœur d'artichaut (et on sait que ses admirateurs furent effectivement légions) voire d'artichoke car il y a bien là de quoi s'étouffer ! On aperçoit également des choux-fleurs qui caricaturent les motifs végétaux et floraux de l'Art Nouveau avec ses jeunes filles en fleurs, à moins qu'il ne s'agisse que de salades (et l'on songera à Cléopâtre évoquant ses « salad days »).

Ces remarques ponctuelles ne doivent pourtant pas faire perdre de vue le projet qu'a Mossa de raconter une histoire, avec une amorce de déroulement chronologique : le passé est présent à l'arrière-plan avec l'allusion au martyr, le présent avec la quiétude perverse de la femme qui envahit également les traits de Jean (c'est lui qui a un air d'animal ou de vampire) et l'avenir avec l'histoire qu'elle lit (sans nul doute la sienne) et qui passera à la postérité. Mossa raconte aussi l'histoire d'un viol dont la victime est l'homme (ce n'est pas le sexe de la femme qui saigne, ce sont les lèvres du jeune homme féminisé par le peintre), un homme qui n'est plus capable que d'une seule érection, celle de son index. Quant au cadavre, il est immense, entendons magnifié, c'est-à-dire sacré, il devient relique récupérée par la liturgie et ses serviteurs puis par l'art, comme l'atteste le tableau suspendu derrière le lampadaire à droite de Salomé (du point de vue du spectateur) et qui représente l'un des moines porteurs du corps. Mais Mossa raconte également une histoire en train de s'écrire : s'il y a un couteau coupeur de tête et de mains, il y a aussi sur la table un coupe-papier (désigné par l'index de la main mutilée) coupeur de pages, comme s'il fallait entendre que, pour que le travail d'écriture se fasse, il faut qu'il y ait coupure ; or n'écrit que celui qui a subi la castration, qu'il s'agisse de l'écrivain ou du peintre. Celui-ci se mettrait ainsi lui-même en scène, comme dans son *Auto-Portrait* ou *Portrait Psychologique de l'Auteur* qui le montre, entouré de taches de sang et dominé par une femme occupée à décapiter un fœtus (sa mère castratrice) pendant que lui commence à peindre.

Mais ce n'est pas tout. Si Salomé fascine par sa toute puissance de

type phallique, on remarque aussi que, chez Mossa, son corps porte la marque en coup de fouet qu'est l'initiale de son nom, initiale serpentine ou satanique qui est son être même et qui s'imprime (mais à l'envers) dans son image retournée qu'est le corps de Jean-Baptiste. La silhouette de Salomé est celle de l'arabesque. Non contente d'être tatouée, marquée de signes comme chez Gustave Moreau, elle se coule dans un moule qui en fait la première lettre d'un texte qui sans cesse se recompose et se réécrit. Anecdote-fétiche mettant en scène la loi fondamentale de la castration et la transgression suprême qui est l'atteinte au sacré, l'histoire de Salomé n'en finit pas d'être reprise par les écrivains et les peintres parce qu'elle touche aux structures profondes de la loi d'une part et, d'autre part, parce qu'elle est illustration sublime ou grotesque du travail de sublimation : comment faire, en un mot, après la castration ? Aussi les œuvres se relancent-elles pour devenir prétextes les unes aux autres comme pour s'efforcer, du fait même de leur prolifération, de « réintégrer l'absolument autre qu'est le réel »²⁴.

Je remarquerai maintenant qu'au tournant du siècle les représentations de Salomé, jusqu'alors presque exclusivement picturales ou littéraires (exception faite de *l'Hérodiade* de Massenet (1881) se tournèrent de plus en plus souvent vers le ballet, ce qui se comprend, mais aussi vers la musique et l'art lyrique. Par exemple, en 1901, sur cinq œuvres qui lui furent consacrées, deux étaient musicales. En 1902, il y eut une *Salomé* polonaise, suite de chants avec orchestre (de Karol Szymanowski). En 1905, ce fut l'opéra de Strauss. En 1907, furent composés *La Fille d'Hérodiade*, opéra de Granville Bantock, une opérette allemande, *Salome die Zweite* de Th. Kreschmann et *La Tragédie de Salomé* de Florent Schmitt. En 1908, ce fut l'opéra *Salomé* de Mariotte, d'après la pièce de Wilde, etc... Certes, on continua à écrire sur le thème mais on se mit également, comme on le voit, à beaucoup chanter autour de lui. Afin de limiter mon propos, je citerai surtout les exemples de Massenet et de Strauss pour me demander ce qu'un musicien pouvait tenter de faire passer par la « mise en voix » du personnage.

Une vingtaine d'années avant Strauss, Massenet avait lui aussi traité le thème, mais en mettant à plat, c'est-à-dire en le malmenant comme pour lui faire subir le sort de Jean, comme pour préserver l'héroïne, transformée au point d'être l'inverse d'une meurtrière (c'est Hérodiade qui incarne le

mal, et le prêcheur Phanuel la maudit qui lui lance : « Va, tu n'es qu'une femme ... une mère, jamais ! »). Salomé, elle, est pure, aime profondément Jean qui le lui rend bien. On apprend d'ailleurs que c'est lui qui a recueilli la princesse — agissant comme substitut effectif, et non pas encore fantasmatique, du père — quand celle-ci fut abandonnée par sa mère, préoccupée par ses seules intrigues amoureuses : de la tragédie biblique, on est ici passé au drame bourgeois. Massenet, hanté par le souci de la féminité (quatorze de ses opéras ont pour titre un nom de femme) est le musicien (parfois peu original) de la sensualité et de la volupté sur mesure, d'une grande flexibilité de la ligne mélodique. Aussi, sa Salomé, en rien l'hystérique que l'on a exhibée ailleurs, se fait-elle *porte-parole* (on est loin de l'idée de coupe-gorge) aux côtés de Manon, Esclarmonde ou Thaïs, de la conception du chant féminin propre au musicien, belle courbe où s'épanouit sans ombre une pure voix de soprano. Là encore, le fantasme opère un retournement : la femme maléfique devient salvatrice ou cherche à l'être, le couteau dirigé contre Jean est ici celui du suicide de Salomé qui se poignarde, désespérée, la danseuse ne danse plus mais se mue en chanteuse de charme ou en fiancée passionnée. En fin de compte, Salomé se retrouve coupée de sa réputation, et, avec sa bonté préfabriquée, y perd de son être, ce qui est une autre manière perverse de se débarrasser d'elle.

Avec Strauss, le travail musical est plus complexe et tout entier tourné vers la représentation de la crise et de la tension. Je vais ici tâcher de montrer comment cela se fait et surtout ce que son traitement musical ajoute à la conception du personnage de Salomé.

Un premier point concerne le choix des tessitures. Hérode est un ténor léger au registre relativement peu aigu qui le maintient le plus souvent dans un moyen terme. On notera cependant qu'au moment de prononcer l'arrêt de mort de Salomé, il chante la note la plus haute de sa tessiture, ultime sursaut de virilité. Hérodiade, comme chez Massenet, est un mezzo traditionnel, comme il sied dans les conventions de l'opéra à une femme d'âge mûr, et Iokanaan est un grand baryton à la voix large, voix en fin de compte très attendue chez un prophète. En revanche, la tessiture de Salomé est d'une autre nature. Elle va du sol bémol grave au si naturel, c'est-à-dire d'une note profonde (même pas chantée par la Kundry de *Parsifal*) au si naturel, note suraigüe : on comprendra par là que Salomé est capable de tous les excès. Surtout, la qualité de son timbre fait qu'elle ne chante pas dans le médium, lieu de la maturité, surtout de la sensualité et de l'exotisme (voir la Dalila de Saint-Saëns ou la Carmen de Bizet). Capable de la plus extrême

tension, cette voix semble atteindre en permanence des extrêmes au delà desquels elle sombrerait dans le silence ou, encore une fois, dans la béance. C'est aussi une voix qui sans cesse se relance, comme le désir de l'hystérique ou comme l'histoire de Salomé, habitée de tous les fantômes, voix qui se déroule, tel un serpent et dont je dirai qu'elle frôle le vide et flirté avec l'abîme, à la fois pour voiler la béance en question et, en même temps, la désigner.

Un autre point concerne l'utilisation que fait le musicien de motifs musicaux, associés (comme chez Wagner) chacun à un personnage ou à un thème (l'amour, la mort, etc.) On constate en effet fréquemment une conjonction ou un mélange des motifs, procédé qui vise à signifier un bouleversement. Ainsi, au début de la troisième scène, Lokanaan sort de sa citerne, et son motif est joué par les cors à deux reprises. S'y mêle un autre thème très hiératique (lui aussi lié au prophète) puis un autre encore associé à Salomé (qui pourtant n'a pas encore vu Lokanaan). Avant même, donc, que les personnages se soient rencontrés, il apparaît que l'orchestre exprime ce qu'il en sera de la vérité de leur relation (en introduisant et l'idée d'un tiraillement irréductible et celle d'une inévitable absorption), partant il anticipe sur la crise et s'articule sur le désir de Salomé. Peut-être serait-il d'ailleurs ici éclairant de rapprocher ce travail de l'orchestre de la théorie lacanienne du signifiant qui est dit agir à l'insu du sujet, qui implique aussi que ça pense librement, inconsciemment en un lieu où il n'est évidemment pas question pour le sujet de dire : je suis.

Strauss a recours à deux autres procédés fondamentaux pour peindre le jusqu'au-boutisme hystérique du personnage de Salomé : la polyphonie d'une part et la polytonalité d'autre part.

De la polyphonie, je dirai simplement qu'elle fait proliférer de façon très déliée les voix de l'orchestre au sein de chaque pupitre et même celles de certains instruments (comme la clarinette) pris isolément, ce qui parvient à peindre un état général d'excitation. Par exemple, à la suite de la sixième demande de Salomé, la dispersion des timbres reproduit l'état hystérique du personnage. Le recours fréquent au trille, comme à la suite de la septième demande, va également dans ce sens, tout comme le recours au martèlement de l'orchestre, ainsi dans l'intermède musical qui suit cette demande et qui reproduit comme un hurlement monstrueux.

De la polytonalité, je dirai que le musicien l'estimait indispensable à la peinture de la crise. Dans ses *Souvenirs*, il insiste par exemple sur la grande utilité de la bitonalité pour traduire l'affrontement de deux personnages.

Dans *Salomé*, ce principe fondateur se vérifie à tout instant. On mentionnera par exemple ces deux phrases obsessionnelles de Salomé, « Ich will den Kopf des Iokanaan » (« Je veux la tête de Iokanaan ») et « Ich will deinen Mund küssen » (« Je veux embrasser ta bouche »), cette dernière phrase étant donnée en réb, ré, mi♭ et mi majeur, cette fois-ci, en couvrant de multiples tonalités, afin de signifier l'ampleur de son exigence, devenue, par l'effet même de la mise en musique et du chant, une obsession entêtante. Avec le chant, on ne se contente plus de fantasmer sur ce que pourrait ou peut être Salomé, on a affaire à la mise en scène d'un monstre vocal. Salomé n'est plus seulement, si j'ose dire, cette femme de tête autoritaire de maints pompiers ou symbolistes. Elle finit par incarner, dans notre souvenir sensible (et plus seulement imaginaire) le déni de la castration dans un premier temps, et dans un second temps, ce problème fondamental que pose l'art du rapport à l'absolu.

Il faut ici rappeler que le musicien s'est toujours interrogé sur la relation idéale de la voix à la musique, se demandant laquelle privilégier, si tenté qu'il fallût le faire, et surtout quel équilibre atteindre en les mettant toutes deux en balance : comme le remarque la Comtesse, personnage de son opéra *Capriccio*, « choisis-tu l'un, tu perdras l'autre. Perd-on toujours quand on gagne ? ». On pourrait certes répondre que l'idéal est dans la fusion, dans l'intégration « de l'air dans le sens ». Mais on ajoutera surtout qu'avec *Salomé*, Strauss commence à tendre vers la représentation de l'absolu, entendons l'idée même de la voix qu'il avait déjà aperçue, mais d'une tout autre manière, chez Mozart. Chez Strauss, la voix de Salomé, comme happée par le silence et par le vide, finit par planer, par se dérouler, comme ces autres voix que l'on entend, démultipliées, se contentant du pur chant, sans texte aucun, à la fin de *La Tragédie de Salomé* de Florent Schmitt, soucieux de la beauté de la voix, comme Massenet, son maître, mais bien davantage tourné vers l'infini. Chez Strauss, cependant, la voix de Salomé va plus loin, qui se propose et se propulse pour enfin blanchir, voire se détimbrer au delà de toute velléité d'expressionnisme. Schopenhauer remarquait que, dans le rythme, la succession de temps forts et de temps faibles les rendents pareils à de « nouveaux souhaits suivis de réalisation »²⁵ : dans ce cas, on avancera que ce qui distingue la voix de Salomé, à la fin de l'œuvre, c'est cette résolution de la tension du sujet vers l'objet, le son pur retrouvé, l'unité regagnée contre les faux semblants, et, avec la chute des masques, la mise à mort du fantasme.

J'ai analysé ici quelques exemples de représentations de Salomé dans l'art, en tentant de montrer que si le personnage a parlé au fantasme, c'est pour le dépasser en posant les questions fondamentales de la castration et de la sublimation. Je remarquerai aussi qu'avec Salomé et la mort de Jean-Baptiste, personnage annonciateur du Christ et du Christianisme, il y a transgression absolue puisque la victime est sainte. Au delà du goût de l'époque pour le dépaysement orientaliste, Salomé et les grandes œuvres qu'elle inspira et dont on se souvient (par exemple, les tableaux de Moreau, ou les œuvres dont il a été ci question) sont à comprendre en lien avec la conscience de l'émergence du Sacré, c'est-à-dire à ce que Bataille appelle « la continuité de l'être²⁶ », mise en valeur par la perpétration du sacrifice sur un être mortel ou « discontinu ». « (C)e qui subsiste », ajoute Bataille, « et que, dans le silence qui tombe, éprouvent des esprits anxieux est la continuité de l'être à laquelle est rendue la victime. Seule une mise à mort spectaculaire, opérée dans des conditions qui déterminent la gravité et la collectivité de la religion, est susceptible de révéler ce qui d'habitude échappe à l'attention »²⁷. Ainsi s'explique cette atmosphère d'*horreur sacrée*, perceptible dans *L'Apparition* de Moreau ou à la fin des *Salomé* de Wilde et de Strauss. Ainsi s'explique également le succès d'une anecdote qui, en s'enchantant parfaitement dans la mode exotique de l'époque, se voyait commentée et mise en scène à l'infini jusqu'à ce que, peu à peu, furent démontés et démontrés les mécanismes d'un sacrifice liant l'érotisme à la mort : sacrifice fondateur dans l'imaginaire occidental puisqu'annonciateur de celui du Christ d'un part, il devait d'autre part, grâce à sa dimension érotique voire licencieuse, permettre de cristalliser sur un nouveau bouc émissaire, Salomé, toute la culpabilité du crime fondamental. Et tout se passe comme si, en chargeant la danseuse, le public se déchargeait de sa faute propre, et, en reconnaissant Salomé coupable d'avoir trop bien désiré dans l'absolu et ainsi attenté au divin, il avouait alors la caducité de son désir, plutôt l'impossibilité propre à l'humain d'accéder à une jouissance totale, partant à la plénitude de l'être, celles qu'il croyait déceler chez la jeune princesse juive qui en tira tout son pouvoir de fascination.

Pascal AQUIEN

NOTES

- 1 Cité par M. Décaudin, « Un Mythe « fin de siècle » : Salomé » in *Comparative Literature Studies*, n° 1-2, 1967, p. 110.
- 2 Huysmans (J.K.), *A Rebours*, Fasquelle Éditeurs, 1972, p. 86.
- 3 Huysmans (J.K.), op. cit., p. 90.
- 4 Cité par Mario Praz, *The Romantic Agony*, London New York, OUP, 1970, p. 309.
- 5 Cité par M. Décaudin, op. cit., p. 111.
- 6 Ibid., p. 113.
- 7 Cité par Mario Praz, op. cit., p. 372.
- 8 J.K. Huysmans, *Certains*, cité par M. Praz, op. cit., p. 428.
- 9 Dottin (M.), Catalogue de l'Exposition « S comme Salomé », Toulouse, 1983, p. 9.
- 10 Cité par M. Décaudin, op. cit., p. 115.
- 11 « Salomé », *Alcools*, Paris, NRF Poésie / Gallimard, p. 63.
- 12 Girard (R.), *Le Bouc Émissaire*, chap. XI : La Décollation de Saint Jean-Baptiste, Paris, Grasset, 1982.
- 13 Lacan (J.), *Scilicet 2/3*, Paris, Seuil, 1970, p. 89.
- 14 Lacan (J.), op. cit., p. 90.
- 15 Juranville (A.), *Lacan et la philosophie*, Paris, PUF, 1984, p. 166.
- 16 Lacan (J.), *Séminaire XI*, Paris, Seuil, 1973, p. 105.
- 17 Lacan (J.), *Littérature* n° 3 (Littérature et Psychanalyse), Paris, Larousse, oct. 1971, p. 5.
- 18 Lacan (J.), op. cit., p. 7.
- 19 Lacan (J.), *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 101.
- 20 Lacan (J.), *Séminaire XI*, Paris, Seuil, 1973, p. 53-54.
- 21 Lacan (J.), op. cit., p. 58-59.
- 22 Juranville (A.), op. cit., p. 86.
- 23 Lacan (J.), *Séminaire XI*, p. 60.
- 24 Leclaire (S.), *Littérature* n° 3, « Le réel dans le texte », p. 32.
- 25 Schopenhauer (A.), *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris, PUF, 1966, p. 1198.
- 26 Bataille (G.), *L'érotisme*, Paris, 10/18, p. 27.
- 27 Ibid.