



DOSSIER PÉDAGOGIQUE

Salomé

DE OSCAR WILDE

MISE EN SCENE
ANNE BISANG

DU 22 JANVIER AU 10 FEVRIER 08

mardi, vendredi, samedi à 20h
mercredi, jeudi à 19h
dimanche à 17h
relâche les lundi et dimanche 27 janvier

LOCATION : T + 41 22 320 50 01 - F + 41 22 320 50 05

CONTACT - ARIELLE MEYER MACLEOD
T + 41 22 320 52 22 - F + 41 22 320 00 76
E-MAIL : contactecole@comedie.ch

Salomé

de Oscar Wilde

mise en scène Anne Bisang

Assistants à la mise en scène
Dramaturgie
Chorégraphie/mouvement
Scénographie
Costumes
assistée de
Maquillage/coiffure
Réalisation vidéo
Lumière
Musique
Son
Régie générale

Stéphanie Leclercq
Stéphanie Janin
Cisco Aznar
Anna Popek
Anna Van Brée
Grégory Bourrilly
Arnaud Buchs
Alex Baechler
Laurent Junod
Michel Wintsch
Michel Zurcher
Edwige Dallemagne

Jeu :

Elidan ARZONI
Léonard BERTHOLET
Juan BILBENY
Lolita CHAMMAH
Olivia CSIKY TRNKA
Céline GOORMAGHTIGH
Khaled KHOURI
Daniel MARTIN
Philippe PANIZZON
Florian SAPEY

Tigellin, un jeune Romain
Soldat 2
Iokanaan, le prophète
Salomé
la cappadocienne
Hérodiade, femme du tétrarque
« le prince »
Hérode Antipas, tétrarque de Judée
le page d'Hérodiade
Soldat 1

Production La Comédie de Genève

en tournée :

Théâtre Kléber-Méleau, Lausanne du 19 au 27 février 2008
Théâtre du Passage, Neuchâtel les 15 et 16 mars 2008

Table des matières

Entretien avec Anne Bisang autour d'une figure de la révolte	4
Notes d'intention	6
<i>Salomé</i> - analyse par Stéphanie Janin, dramaturge	7
<i>Le développement du « Mythe de Salomé »</i> par Mireille Dottin Orsini	10
<i>L'opulence du noir</i> par Simone Benmussa	15
Sources bibliques	18
Oscar Wilde - biographie	19
Quelques productions posthumes de Salomé	20
Bibliographie sommaire commentée	21



Entretien avec Anne Bisang autour d'une figure de la révolte par Eva Cousido

L'histoire est célèbre: Salomé danse pour le roi Hérode, qui imprudemment lui promet tout ce qu'elle veut. En échange, elle demande la tête du prophète Jean-Baptiste. Salomé naît des Evangiles, qui content l'épisode avec un minimalisme d'une radicalité austère. Elle n'y est pas nommée, à peine désignée comme « fille d'Hérodiade », sur l'ordre de qui elle exige la tête de l'ascète. Son rôle est pourtant fondamental, puisqu'elle est celle par qui la prophétie s'accomplit : Jean-Baptiste doit disparaître pour permettre l'avènement du christianisme. Au fil des siècles, Salomé cesse d'être un élément secondaire manipulé par la volonté vengeresse de sa mère pour acquérir une autonomie totale. Issue des silences de la Bible, la jeune danseuse devient un véritable mythe, incontournable au milieu du XIXe siècle. Un phénomène outrancier qui charme tous les arts, de la littérature à la poésie, de la peinture à la musique. Pour ne citer que les plus grands : Mallarmé, Flaubert, Apollinaire, Huysmans, Heinrich Heine en littérature ; Le Titien, Cranach, Moreau, Picasso, Munch en peinture, et Strauss qui signe un de ses opéras majeurs, inspiré de la réplique du texte de Wilde, « *Comme la princesse Salomé est belle ce soir* ». L'imaginaire inassouvi des artistes comble le laconisme insolent du texte sacré. Incarnation de la femme fatale pour beaucoup, elle scelle la malignité ontologique de la féminité pour certains. C'est en 1892 que Oscar Wilde imagine Salomé, pièce singulière à l'intérieur de son oeuvre, écrite en français lors d'un séjour à Paris. Il redonne au thème sa violence originelle et libère Salomé de l'emprise de sa mère. Elle agit désormais seule, brûlée d'amour pour Iokanaan. Wilde invente la danse des sept voiles pour cette sublime Salomé, scandaleuse dans sa quête d'absolu, que les scènes de l'Angleterre puritaine censurent. Il faut attendre 1896 pour que la pièce soit créée, en France, alors que l'auteur purge une condamnation pour « outrage aux moeurs ». C'est précisément cette force subversive du personnage de Wilde qui attire Anne Bisang. Avec une intégrité passionnée et exigeante, la metteuse en scène nous invite ici à redécouvrir cette figure féminine, irrévérencieuse et profondément poétique.

Eva Cousido Pourquoi monter *Salomé* aujourd'hui ?

Anne Bisang *Salomé* s'inscrit dans une trilogie imaginaire de figures d'adolescents au caractère jusqu'au-boutiste, que j'ai déjà abordées dans mes précédentes créations, en particulier *Romeo et Juliette* et *Sainte Jeanne*. J'ai une fascination pour ce moment de la vie qu'est l'adolescence et pour ses comportements résolument subversifs. La quête d'absolu y est sous-tendue par une attirance pour la mort, plus encore, par un principe de transcendance. Ces trois pièces dessinent des personnages qui aspirent à un autre monde.

EC Au fond, c'est cette force transgressive de l'adolescence qui rend *Salomé* universelle et contemporaine, et la dépoussière des références bibliques ?

AB Oui, *Salomé* est de toutes les adolescences. Je pense notamment aux jeunes des banlieues abandonnées: leur révolte tient le pouvoir en échec. La seule réponse de celui-ci est la répression ou la fuite. À l'instar de ces jeunes, *Salomé* fait vaciller le pouvoir et ses vanités condescendantes. Elle n'est toutefois ni un modèle ni une héroïne. Elle interroge, elle dérange. Mais c'est aussi le texte de Wilde qui offre à cette figure son statut de mythe et la réhabilite. C'est une écriture profondément contemporaine où les sens sont déroutés; une écriture musicale, incantatoire, presque hypnotique. Pierre unique dans l'oeuvre de Wilde, elle exprime l'infinie liberté de ce créateur, qui ne craint la rupture ni avec la société dans laquelle il vit, ni avec sa propre démarche d'auteur.

EC Que faire du mythe de femme fatale qui colle à Salomé ?

AB En finir! La désigner comme femme fatale, c'est lui refuser sa position de sujet et la maintenir dans un statut d'objet – objet du désir masculin. Or, si la Salomé de Wilde est subversive, c'est qu'elle est celle qui dit non pour affirmer son propre désir.

Un désir qui ne refoule ni sa violence ni son aspiration spirituelle. Ici, Salomé marie violence et spiritualité réconciliant peut-être les femmes avec leur part d'agressivité dont le christianisme les a spoliées. En effet, dans d'autres panthéons, on trouve des divinités belliqueuses, chargées d'une puissance destructrice, comme Isis, Kali, Junon. Ce sont les pères de l'Église qui ont créé la femme fatale et vénéneuse. En travestissant sa part guerrière sous des vêtements indignes, n'est-ce pas la part créatrice des femmes qu'ils déniaient?

EC « Faire confiance à l'art ». Lors d'une de nos précédentes discussions, vous me disiez cela par rapport à la création de cette œuvre.

AB L'empreinte musicale et poétique de la pièce est tellement forte qu'elle invite d'abord à la réflexion formelle. Si j'ai souvent privilégié une immédiateté entre la scène et la salle et une prédominance du sens dans mon travail, je cherche aujourd'hui à me débarrasser de certaines inquiétudes.

Je crois que le théâtre gagne à se réapproprier l'art de l'illusion en se distançant de l'ordinaire. Le théâtre n'est pas du journalisme. Même s'il invite au débat, il doit affirmer sa fonction de créateur de poésie, reconquérir son espace de transcendance. Pour émanciper la pensée et l'imaginaire.

EC Mais comment diriger les acteurs sur une œuvre symboliste, loin de toute psychologie ?

AB La pièce est construite à partir de situations très concrètes, admirablement agencées. Parfois traversée par un souffle shakespearien, elle mêle les registres tragique et comique. Son écriture exige un travail sur la musicalité de la langue et ouvre à une dimension très sensuelle, d'où ma collaboration avec le chorégraphe Cisco Aznar pour le travail des corps. À mille lieues du mental, il s'agit d'inventer une autre manière de percevoir.

EC C'est cette dimension sensuelle qui a inspiré votre choix de Lolita Chammah pour incarner Salomé ?

AB Ce qui émane de Lolita Chammah est sans doute en rupture avec la caricature de Salomé, et c'est tant mieux. Elle amène sur scène une forme de gravité encore enfantine, une densité très particulière, par sa voix et un rapport au texte très charnel. Avec Daniel Martin - acteur virtuose – en Hérode, la fameuse négociation de la danse promet d'être un moment de vertige.

EC Malgré sa poésie et sa fulgurance tragique, le texte comporte une touche comique affirmée. Or la présence du burlesque est frappante au fil de vos mises en scène.

AB C'est vrai que je résiste difficilement au comique. L'excès de sérieux est étouffant. Dans mon travail les dérapages burlesques sont autant de décentrement du sens. Le comique apporte une distance qui remet en question la représentation d'une certaine façon. Il est aussi une liberté redistribuée au spectateur, car le rire, très physique, sollicite et remet en jeu le corps. Les spectacles qui travaillent sur la fascination d'un bout à l'autre ont un caractère totalitaire que l'irruption du burlesque déjoue.

Notes d'intentions par Anne Bisang, metteuse en scène

Le pouvoir défié par la jeunesse en éveil

La pièce de Wilde est un mille-feuilles gourmand élaboré à partir du mythe lacunaire de Salomé. Histoire ancestrale, naissance du christianisme, provocation du plus faible envers le plus fort, Wilde se délecte d'une trame à peine évoquée dans la Bible pour y tisser ses projections biographiques et ses coups de griffe envers la société victorienne.



dessin Alastair

Mais son trait léger d'esthète insolent exacerbe son talent de poète et révèle une profondeur shakespearienne dans une œuvre à laquelle la figure de Salomé doit sa persistance à travers les décennies.

De toutes les résistances, celle dont le pouvoir a de tout temps eu du mal à triompher dignement, c'est de celle de la jeunesse quand celle-ci se montre lucide, indocile mue par un désir de vivre inextinguible.

La Salomé de Wilde tord le cou à l'image caricaturale de la femme fatale pour en finir avec elle. Ici, Salomé est son propre sujet et, à l'instar des jeunes révoltés des banlieues ou des tribus de « émos » revendiquant une sensibilité à fleur de peau, elle préfigure, indomptable et sans concession, la pierre d'achoppement contre laquelle bute le pouvoir réduit à l'exercice d'une vaine répression.

Wilde célèbre l'éveil du désir, sa subversion dans des corps jeunes et vierge de tout calcul.

Avec son allure solide et entière, sa voix chaude et passionnée, la jeune Lolita Chammah sera cette adolescente fauve et fragile prête à tout plutôt que de renoncer à l'appel puissant de l'inconnu. Telle Juliette, c'est avec la mort en définitive qu'elle danse ses épousailles avec elle-même...



dessin Alastair

Salomé - analyse par **Stéphanie Janin, dramaturge**

Oscar Wilde : du dandy au bagnard¹...

Virtuose du paradoxe et du mot d'esprit, Oscar Wilde fut d'abord un critique d'art et un dandy soucieux de se créer lui-même, avant de devenir le poète, l'écrivain et le dramaturge qu'il aspirait à être. Après de brillantes études à Dublin et Oxford, il se décréta « professeur d'esthétisme » et parti une année aux Etats-Unis donner un cycle de conférences sur le sujet, avant de se lancer à la conquête des milieux artistiques londoniens. Le succès théâtral qu'il connut de son vivant fut aussi fulgurant que bref, et se résume à quatre comédies de mœurs (*L'Eventail de Lady Windermere*, *Une Femme sans importance*, *Un Mari idéal* et *L'Importance d'être Constant*) qui illuminèrent les saisons théâtrales londoniennes et new-yorkaises de 1892 à 1895. Mais son arrestation en mai 1895, à l'issue du procès qui l'oppose au père de son amant, coupe court à sa consécration d'auteur. L'Angleterre puritaine et homophobe oublie aussitôt cet auteur condamné à deux années de travaux forcés pour actes homosexuels. A sa sortie, affaibli et ruiné, il s'exile en France où il meurt trois ans plus tard des suites de son incarcération à la Prison de Reading.

Scandaleux, Wilde l'était par son insolence envers les codes artistiques et moraux du crépuscule victorien. Déjà en 1890, la publication du *Portrait de Dorian Gray* avait divisé la critique entre les partisans de « L'art pour l'art », qui encensaient cette œuvre, et les moralistes, pour qui, la beauté étant vertu, la condamnaient. *Salomé*, qu'il écrit en français pour échapper à l'épais bouillard cérébral qui entoure ses compatriotes, passe pour son œuvre la plus déroutante. Il l'écrit lors d'un séjour à Paris en 1891, au contact d'un cercle de poètes symbolistes dont fait partie Stéphane Mallarmé (lui-même en train d'écrire *Hérodiade*). Vénéralant le français autant que le grec, il dit cultiver en tant que Celte un lien privilégié avec cette langue. Des *Salomé* françaises, il connaît bien sûr le conte de Flaubert, le récit d'Huysmans, et les tableaux de Moreau. Son style, rappelant celui de Maeterlinck, lui vaudra d'être moqué par quelques contemporains qui lui reprochent sa syntaxe de manuels scolaires, confondant le phrasé épuré d'une certaine poésie symboliste avec ses compétences linguistiques. Mais Mallarmé et Maeterlinck s'avouèrent éblouis par sa création.

Une *Salomé* de mythologie²

Passionnée comme chez Heine, mystérieuse comme chez Flaubert, dangereuse comme chez Huysmans, et imprévisible comme chez Laforgue, sa *Salomé* raconte l'étrange destin d'une adolescente en prise avec une passion absolue. Wilde ne la dépeint pas en femme fatale, mais en une figure d'une émotion et d'une force déroutante, dotée d'un pouvoir transgressif extrême. Son personnage se rapproche d'autres grandes reines amoureuses de la mythologie comme Didon ou la Reine de Sabbat. « *Ma Salomé est une mystique, une sœur de Salammbô, une Sainte Thérèse qui adore la lune* ». Elle cherche sa propre religion à travers le corps de Iokanaan. À la fois clairvoyante et innocente, sa Salomé n'est jamais ingénue, ni perverse. Même lorsqu'elle monnaie sa danse, elle parvient à ne pas se corrompre. Initiatrice d'un amour auquel le prophète se refuse, Salomé se bat alors pour arracher Iokanaan à la prison de ses mots et de son Dieu.

¹ Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, Londres, Hamish Hamilton : 1987. Jean Gattégno, *Oscar Wilde : Œuvres*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1996.

² Jacqueline Kelen, *Les Reines Noires : Didon, Salomé, la Reine de Saba*, Paris : éditions Albin Michel, 1987. Mireille Dottin Orsini, *Salomé*. Coll. Figures Mythiques. Paris : Autrement, 1996.

Ainsi Oscar Wilde relève le défi de mystifier un personnage indéfendable aux yeux de l'Occident chrétien. Judas, encore, est pardonnable en sa qualité d'instrument dans l'accomplissement de la Résurrection, mais la mise à mort de Jean-Baptiste passe pour l'acte gratuit et barbare par excellence. Peu respectueux des sources bibliques, il fait de Salomé un personnage dramatique, qui agit selon son propre désir (et non sur l'instigation de sa mère), et qui sera mise à mort à la fin de la pièce. Salomé quitte ainsi sa dimension d'objet ou d'icône, pour devenir un sujet à part entière, un personnage dont l'affirmation du désir est le fil conducteur du drame. À l'inverse de Didon, qui, méprisée par son amant, retourne contre elle-même la violence de sa passion en s'immolant, la Salomé de Wilde entraîne Jokanaan dans sa descente aux enfers dont ni l'un ni l'autre ne sortirait vivant.

Une princesse en prise avec des forces archaïques

Outre son indéniable originalité, le drame de Wilde fait écho à deux autres mythes archétypiques. Au-delà des références judéo-chrétiennes, le symbole de la tête coupée renvoie à la mort d'Orphée, dont le mythe de la descente aux enfers est lui-même apparenté à celui d'Ishtar. Celle-ci a longtemps été une des divinités principales du Moyen-Orient. Appelée Inanna par les Sumériens, Astraté chez les Syriens, c'est elle qui régit la vie et la mort. Voici son histoire : Fille du dieu de la lune, et sœur du dieu soleil, elle règne d'abord sur la vie et sur le « Grand Royaume d'en Haut ». Pour les Sumériens, elle épouse un simple berger prénommé Dumuzi et chez les Akkadiens elle épouse Tammuz, le dieu des rivières. Elle décide de s'emparer du pouvoir de sa sœur, la déesse de la mort qui règne sur les enfers. Elle franchit ainsi les sept portes qui mènent à l'enfer en se défaisant à chaque fois d'un bijou et d'un voile. Mais une fois que son but est atteint, les sept démons de l'enfer ne laissent pas revenir dans le monde des vivants. Elle doit alors leur fournir un remplaçant. Et comme dans les mythes il n'y a pas de création sans sacrifice, à son retour sur terre, elle décide de sacrifier son amant qui prend sa place aux enfers pour assurer la fertilité universelle.³ Ainsi le mythe d'Ishtar est une allégorie de la mort et de la résurrection de la nature, car pendant son voyage aux enfers la nature reste stérile, et ne revit qu'à son retour. La « danse des sept voiles », qui passe pour une fantaisie de Wilde, est donc une danse orientale traditionnelle célébrant cette déesse. La « danse des voiles d'Ishtar », connue sous le nom de « danse de *Shalome* » (« bienvenue » en hébreu), commémore la fécondité et le retour à la vie.

Wilde fait de cette danse un paradoxe absolu. Sa danse des sept voiles aboutit au sacrifice réel de Jokanaan, mais également à la mise à mort de Salomé. Si Jokanaan se refuse à la princesse, il méprise aussi sa culture, ses rites, son sexe et sa puissance, et aspire à une nouvelle ère spirituelle. Le drame de *Salomé* est donc à chercher dans l'accomplissement « au pied de la lettre » de la danse d'Ishtar, sacrifiant son amant aux enfers : un rituel symbolique qui dérape dans le diabolisme d'un sacrifice réel. La tête de Jokanaan sur un plat fait écho à la mise à mort d'Orphée, décapité lui aussi par les Ménades parce qu'il méprise Dionisos au profit d'Apollon. Comme Orphée dans la tradition classique, Jokanaan, dans la tradition chrétienne, est aussi sacrifié pour que la nouvelle ère spirituelle du Messie puisse advenir. Dans le mythe grec, la tête coupée d'Orphée dérive jusqu'à l'île de Lesbos où ses habitants lui érigent un sanctuaire. Dans l'art chrétien et post-chrétien, celle de Jokanaan va flotter à travers les siècles jusqu'à ce que les Symbolistes s'emparent de cette tête aux yeux clos, détachée du corps et flottant dans un espace indéterminé, comme dans le tableau de Gustave Moreau, pour la confondre avec l'image d'Orphée-musicien, enchanteur, décapité pour avoir tenté de saisir l'insaisissable et d'arracher son amour à la mort.

³ Il faut rappeler qu'avant de devenir purement symboliques, les rites des religions agrestes ont pratiqué des sacrifices humains, qui se terminaient par le découpage du corps en morceau que l'on enterrait dans les champs pour fertiliser la terre. (Wendy Buonaventura, *Les mille et une danses d'Orient*. Paris : Arthaud, 1989)

Une première déjouant la censure

Prévue pour la saison londonienne de Sarah Bernard en 1892, la pièce fut interdite par le Lord Chamberlain, alors même que les répétitions avaient commencé, parce qu'elle mettait en scène des personnages bibliques. En effet, en Grande-Bretagne, une loi datant du dix-huitième siècle, censée lutter contre l'aspect subversif des mystères catholiques, interdisait la représentation de figures bibliques sur scène. Sarah Bernard y perdit l'argent qu'elle avait investi et renonça au projet. Trois ans plus tard Aurélien Lugné-Poe, fondateur du théâtre de l'Œuvre à Paris, décida de la créer avec Lina Munte dans le rôle-titre et Max Barbier dans celui de Saint-Jean Baptiste. Fin 1895, les répétitions commencèrent à la Comédie-Parisienne dans le plus grand secret, tandis qu'Oscar Wilde croupissait en prison, après le procès historique qui brisa sa carrière. Lugné-Poe craignait que la moindre publicité autour de cette œuvre n'attire l'attention de la couronne britannique qui, du moment que son auteur était un criminel, pouvait en interdire les droits, même à l'étranger. Au printemps précédent, l'acteur français s'est rendu à Londres à l'issue du procès de Wilde pour constater l'effroyable rapidité avec laquelle la métropole puritaine effaçait la trace de l'écrivain qu'elle adulait quelques semaines auparavant.

Oscar Wilde, alors en prison, écrivit à son ami Robert Ross « Il est précieux qu'en ce temps de disgrâce et de honte je puisse encore être considéré comme un artiste. Je voudrais en éprouver plus de plaisir ; mais il me semble être mort à tout sentiment, excepté ceux d'angoisse et de désespoir. Néanmoins, faites savoir, je vous prie, à Lugné-Poe que je suis sensible à l'honneur qu'il m'a fait ». La première mondiale de *Salomé* eut lieu à Paris en février 1896 en l'absence de l'auteur. Mais la musicalité de sa prose (« Le mot doit tomber comme une perle sur un disque de cristal » disait Sarah Bernard) et la force poétique de ses métaphores vont peu à peu asseoir la réputation de l'auteur et gagner l'Allemagne. Max Reinhardt la montera au Kleines Theater de Berlin en 1902, puis en 1903 au Neues Theater. En 1906, c'est au tour de l'opéra que compose Richard Strauss sur la base du texte de Wilde de faire scandale à New York. Cette « œuvre volcanique, cruelle et sensuelle à l'extrême » se voit même interdite jusqu'en 1910 sur les scènes de Grande-Bretagne. À Londres, la censure dont est victime la *Salomé* de Wilde est déjouée par de multiples représentations privées, et ceci jusqu'en 1931, année de sa première production publique. Pourtant en 1918, lorsque J. T. Grein la produit au Royal Court, elle est une fois encore l'objet d'un scandale et d'un procès légendaire durant lequel la pièce est qualifiée de « culte du clitoris qui propage l'hystérie et la décadence ! » Entre temps, l'Europe continentale semble lui faire un meilleur accueil. Elle sera produite à plusieurs reprises en France et Russie, ainsi qu'en Allemagne, en Pologne, en Suisse, mais sa popularité, tout comme son parfum sulfureux, diminue dans les années vingt. Il faudra toute l'extravagance de Lindsay Kemp en 1977 pour en raviver la sensualité, et les deux décennies suivantes Steven Berkoff la mettra en scène à plusieurs reprises à Edinburgh, Dublin, Londres et New York.



Le Titien, *Salomé*,
Rome galleria Doria Pamphili, vers 1511-1515

Le développement du « Mythe de Salomé » par Mireille Dottin Orsini

in *Salomé dans les collections françaises*, Catalogue d'exposition, préface, 1988

Au commencement, Salomé n'a pas de nom : l'Évangile de Marc (VI, 14-29) et celui de Mathieu (XIV, 1-12), qui fondent son existence, ne la désignent que comme « la fille d'Hérodiade » : elle est l'instrument de la vengeance de sa mère, et le moyen de la mort de saint Jean-Baptiste, extorquée à son beau-père Hérode Antipas qu'elle séduit en dansant et pousse à une imprudente promesse, lors de son festin d'anniversaire. La seule initiative de la jeune fille semble être le fameux plat sur lequel elle réclame la tête du saint, et qui deviendra son attribut obligé : il lui permet de ne pas *se salir les mains*, mais suggère aussi le cannibalisme morbide de cette scène de banquet. La danse de Salomé, dont l'historicité est plus que douteuse, et la grandeur de son forfait en même temps que son ambiguïté (était-elle ou non complice de sa mère ?) expliquent assez les développements que le bref épisode évangélique connaîtra par la suite. Cette ballerine dont l'exhibition dut être licencieuse reçut en effet pour salaire la tête tranchée du plus grand des Saints, du dernier des Prophètes, du premier martyr de l'ère chrétienne, parent, annonciateur et baptiseur du Messie. La popularité de Jean-Baptiste, saint guérisseur et intercesseur, ascète et modèle de chasteté, assure en retour celle de l'histrionne qui obtient sa mort de façon proprement *spectaculaire*.

Le nom de Salomé est révélé par l'historien juif Flavius Josèphe (*Antiquités judaïques*) : c'est aussi le nom de la sœur d'Hérode le Grand, et d'une des « Saintes Femmes », et un nom paradoxal pour cette tueuse, puisqu'il signifie « la Paisible » ou « la Pacificatrice ». Josèphe nous apprend aussi le lieu de la décollation, Machaerous, et la suite de l'histoire de Salomé : elle finit reine d'Arménie inférieure et mère de trois fils. Une monnaie de Noicopolis nous restitue la seule véritable image de cette Salomé historique : un profil vieillissant et effacé par les siècles, que les peintres ignoreront pour donner à la Danseuse un visage plus conforme à leurs rêves.



Rogier Van Der Weyden, *Le retable de Saint-Jean-Baptiste*
Gemäldegalerie, Berlin, vers 1455

Si, dans l'Évangile, Hérode et Hérodiade sont dotés d'une personnalité cohérente, la fille d'Hérodiade reste l'Inconnue : son âge, son caractère, ses motivations, ses réactions à la décollation du saint restent ignorés. Sa danse, qui ne tient qu'à trois mots (*saltavit et placuit*) sera enrichie de détails choquants par la pieuse exécution des Pères de l'Église : selon eux, la pécheresse tord ses hanches, lance le pied en l'air, secoue sa chevelure comme une bacchante. Les légendes du Moyen-Âge, confondant la mère et la fille (la danseuse sera souvent appelée *Hérodiade*), donnent à Salomé, devenue l'amoureuse dépitée du Baptiste, des fins exemplaires : elle meurt décapitée par les glaces d'un fleuve, ou emportée par la tempête sortie de la bouche morte du saint ; spectre inconsolable, elle parcourt l'espace nocturne mêlée à la « chasse sauvage » des damnés ; Reine des sorcières ou fée populaire, elle manifeste la survivance du paganisme sur « un tiers de la terre »...

Des Mystères français, allemands, italiens font danser Salomé avec les démons venus l'emmenner en Enfer. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, des « Tragédies de Saint Jean » à but édifiant et pédagogique font d'elle l'image du Pêché et de l'inconséquence féminine : elle tente de séduire Jean, et réclame sa tête pour jouer à la balle...

Du Moyen Age à la fin du XVe siècle, Salomé est représentée en « situation », et fait partie du programme iconographique de la vie de saint Jean : évangélique, tympans, vitraux, retables, fresques et sculptures des églises dédiées au saint et des baptistères la montrent comme une figurante privilégiée au festin d'Hérode, dansant, recevant la tête de Jean sur un plat, puis la remettant à sa mère, son image répétée devenue obsédante par le procédé narratif de la « succession simultanée » des scènes.

Figure éminemment décorative, elle a toute l'ambiguïté du Mal représenté sous les traits de la beauté, de la jeunesse et de la grâce. Filippo Lippi à Prato près de Florence, lui donne un charme mélancolique et mystérieux ; Van der Weyden et Memling la peignent énigmatique, baissant les yeux ou les détournant du plat sanglant.

A partir du XVIe siècle, ce sont de véritables « portraits de Salomé » que nous montrent les peintres italiens et flamands : non plus Salomé en situation lors de la décollation du Baptiste, mais Salomé seule, comme résumant le tout, ou élément central du tableau, posant à mi-corps face au spectateur avec son macabre attribut. Le sujet permet un intéressant contraste pictural entre la jeunesse et la mort, la beauté et l'horreur. Présentée comme une Vierge en gloire, elle tient le plat avec la grâce protectrice de Marie portant l'Enfant Jésus. Parfois accompagnée d'une servante âgée (par une contamination probable avec l'iconographie de Judith) dont le visage dans l'ombre fait ressortir sa fraîcheur lumineuse, toujours superbement parée, elle reçoit la tête coupée de la main du bourreau avec un sourire où l'on peut lire aussi bien de la cruauté que de l'inconscience (Bernardino Luini). Parfois même, elle ne porte plus le plat, comme dans un rare tableau du Moretto (Musée de Brescia) : c'est une princesse penchée, tenant un sceptre, que seule une inscription latine permet d'identifier. Toutes ces œuvres peuvent sembler équivoques : s'il s'agit encore de peinture religieuse, décorant les chapelles dédiées au Baptiste, la beauté de Salomé risque fort de faire oublier la sainteté de Jean. Certaines traditions (pour Titien, le Caravage) font parfois du chef du saint un autoportrait du peintre. Au XVIIe siècle, Francesco del Cairo peint des *Hérodiade* vêtues de fourrures, se pâmant, les yeux mi-clos, en recevant la tête coupée, dans des scènes dont l'érotisme nécrophile a souvent été souligné.

C'est vers le milieu du XIXe siècle que Salomé se dégage définitivement de l'hagiographie du Baptiste et de l'iconographie religieuse, pour faire cavalier seul. Devenue une obsession artistique collective, elle éclipse le saint qui était la condition même de son existence, et c'est elle qui, dans un mouvement sacrilège, devient l'objet d'un culte qui mêle fascination et répulsion, adoration et horreur. Le poète allemand Heine, « romantique défroqué », semble avoir donné le coup d'envoi : dans *Atta Troll*, il prend le parti d'une Hérodiade-Salomé folle et demi nue, qui baise la « tête du Saint » et la lance en l'air comme un ballon. A l'autre bout du siècle, en 1899, le poète lithuanien Milosz déclare que, pour la danse de Salomé et « ses seins couleur du désert », la tête du saint n'était pas assez cher payé... Entre les deux, et jusque vers 1920, du Romantisme agonisant au Surréalisme naissant en passant par la Décadence et le Symbolisme, Salomé se déploie dans toutes les formes d'art : poèmes (Mallarmé, Banville, Lorrain – M. Krafft prétendit en 1912 en avoir dénombré 2'789 !), contes (Flaubert, Laforgue), théâtre (Wilde) ; peinture, arts graphiques, sculpture, objets décoratifs (bijoux, brûle-parfums), architecture même (le palais de Loie Fuller à l'Exposition de 1900) ; musique : opéra (Massenet, Strauss), opérette (Salominette !), ballet (*La Tragédie de Salomé* de Florent Schmitt, dansée par Loie Fuller, Ida Rubinstein, Karsavina), music-hall ; photographie et même cinéma naissant (à partir de 1902)...

Cette obsession de Salomé est celle de l'Éternel Féminin tel qu'on le rêve à la fin du siècle : beauté orientale et lascive, vierge terrifiante et irresponsable, elle manifeste dans son sourire et dans son geste le triomphe conjoint d'Eros et de Thanatos. Face à elle, Hérode et Jean. Auxquels le poète, le peintre ou le spectateur du tableau s'identifient, sont des proies fascinées et consentantes, prêtes à *perdre la tête* dans tous les sens du terme, dans un vertige suicidaire et extasié propre à ceux qui se proclament « décadents ».

Les raisons de l'émergence et de la surévaluation de la Danseuse biblique sont multiples et difficiles à cerner, parfois contradictoires : ce peut être l'aboutissement de la femme fatale romantique, qu'elle incarne de la façon la plus radicale qui soit ; c'est aussi la fixation sur une figure idéale de l'érotisme fin-de-siècle, dans sa composante sado-masochiste (de nombreux thuriféraires de Salomé se prénomment *Jean*) et dans son rêve d'androgynie perverse ; c'est la montée de l'intérêt pour l'Inconscient pré-psychoanalytique, la revanche de l'irrationnel et du langage du corps sur l'Esprit et la Voix incarnés par le Prophète. L'inquiétude que traduit sa célébration est à mettre en rapport avec la modification de l'image de la Femme, le développement des mouvements féministes et la tenace légende des « Pétroleuses » de la Commune, dansant dans le sang des otages... « Muse de la Décadence », elle personnifie la subversion de l'ordre religieux, social et moral par un Éternel Féminin à la fois hypersexualisé et macabre. Toutes les hantises et les marottes de l'époque s'y rencontrent : la misogynie et la peur du désir, l'éternel combat entre les sexes, la fascination d'un Orient rêvé, l'image complaisante d'une dégénérescence, l'antisémitisme, le satanisme, le goût pour les expériences parapsychologiques, la curiosité ambiguë pour l'hystérie, la terreur des maladies vénériennes qui concrétisent le danger féminin et l'alliance du sexe et de la mort. Pour l'artiste, Salomé peut être aussi bien l'allégorie de la Beauté fatale, de l'œuvre inaccessible, attirante et mortelle, le mirage d'un art qui tue, stérilise et dévore son créateur : le peintre allemand Habermann fait tenir à sa Salomé sa palette de peintre, à la place du plat légendaire...

Entre 1870 et 1914, le Salon de peinture et sculpture de Paris expose plus de cent œuvres la représentant. Presque toutes se rattachent à ce que l'on flétrira sous le nom de « peinture littéraire », et qui tombera dans les oubliettes de l'art sous le nom de peinture académique ou « pompier » - celle-là même que le musée d'Orsay, qui pourtant n'a pas une seule *Salomé* sur ses cimaises, a fait redécouvrir. Salomé peut apparaître comme un sujet-refuge (comme il y a des valeurs-refuges) pour une peinture qui refuse l'Impressionnisme comme le réalisme. Elle est un des derniers bastions réactionnaires aux yeux de l'Histoire de l'art : peindre Salomé, c'est opter pour le rêve, le symbole, le sujet primordial, à la fois antique et éternel, la suprématie de la ligne et de la forme, le décoratif, et tout ce qui peut enrober et justifier l'érotisme. Elle est un rempart contre la disparition du sujet derrière la manière de peindre : elle s'impose, trouble le regard posé sur la toile, analogue à celui qu'Hérode dut poser sur la Danseuse. Image propice à la rêverie littéraire, Salomé est le lieu d'un dialogue entre la peinture et la littérature d'une exceptionnelle richesse. De nombreux textes sur Salomé partent ainsi d'un tableau réel, imaginaire, ou recréé par contamination à partir de plusieurs œuvres. Théâtralisée, réduite trop souvent à sa parure et à ses attributs traditionnels (bijoux, parfums, lotus, panthère noire, serpent, nuit et lune), parfois enrichie par confusion avec d'autres femmes fatales (Eve, Judith, Hélène, Salammbô, Cléopâtre), Salomé est avant tout *femme représentée*.

Si les *Salomé* de Salon (Moreau mis à part) sont tombées dans l'oubli, certaines connurent en leur temps un immense succès ; celle du peintre Henry Regnault en 1870, première *Salomé* en « gitana », souriant devant un rideau de soie jaune, est une Salomé d'avant la décollation, portant le glaive et le plat *vide* – un motif souvent repris par la suite. Le jeune peintre étant mort héroïquement peu après à Buzenval, cette *Salomé* devint l'effigie anticipée de sa mort, et le tableau fut l'enjeu d'un débat patriotique : il y eut une « Affaire Salomé » lorsqu'il partit pour les États-Unis. Banville lui dédia un

sonnet sur l'éternelle femme-enfant qui aime « Les joujoux flamboyants et les têtes coupées », et Charles Buet une prose particulièrement antisémite, misogyne et paranoïaque.

Six ans après le tableau de Regnault, au moment où Flaubert écrit son *Hérodiade*, les deux chefs-d'œuvre de Gustave Moreau (l'huile *Salomé*, à Los Angeles, l'aquarelle *L'Apparition* au Cabinet des dessins du Louvre) connurent une postérité exceptionnelle dans les milieux artistiques : Moreau a doté la Danseuse d'un caractère hiératique et sacré, l'a vêtue de bijoux jusqu'à en faire un vivant bijou, aussi suggestif qu'énigmatique.

Le roman de Huysmans *A Rebours* (1884), véritable bréviaire du mouvement décadent, découvrit tardivement ces tableaux, mais l'exaltation de sa célébration fit date : il a fait de Moreau, dans des lignes mémorables, un personnage légendaire, et de Salomé une figure mythique : « La déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite ». De nombreux poètes (Lorrain, Lahor, Montesquiou) s'inspirèrent conjointement de Moreau et de Huysmans. de 1885 à 1912.



Tableau V. Gustave Moreau, L'Apparition, Paris, musée du Louvre, cat. 84.

Dans *A Rebours*, les tableaux de Moreau sont évoqués dans l'ombre au cours de cérémonies à la fois spiritiques et érotiques ; ils sont le seul véritable amour du héros, des Esseintes, qui cite en les contemplant les fragments de *l'Hérodiade* inachevée de Mallarmé, exemple-limite d'intellectualisation du mythe ; cette Hérodiade-Salomé au « clair regard de diamant » chante « l'horreur d'être vierge » et attend les noces sanglantes avec le saint, union impossible du Génie et de la Beauté, et allégorie du Poème.

Huysmans peut être considéré comme « l'inventeur » de Moreau : nul n'évoquera ses tableaux sans se référer à *A Rebours*. Et c'est à travers les *Salomé* de Moreau qu'on redécouvrira les peintures de Luini, un temps attribuées à Vinci : ces Salomé-Joconde au sourire imperceptible, aux paupières lourdes, qui ont fasciné tout le XIXe siècle. Balzac et Stendhal les avaient déjà remarquées ; mais avec Lorrain, Poictevin, Bourget, Proust et jusqu'à Maurice Leblanc, elles deviennent la référence obligée en matière de beauté féminine inquiétante, des tremplins pour l'imaginaire littéraire, des objets à rêver ; on les imagine dans le recoin de musées obscurs qui tiennent du temple et du mauvais lieu, guettant dans l'ombre leur proie. Le visage somme toute impénétrable de ces *Salomé* du XVIe siècle devient à la fin du XIXe siècle une plaque sensible où se déposent tous les fantasmes de l'époque. Ancêtres des *Salomé* de Moreau, elles se lisent à travers elles, et les descriptions toujours infidèles leur ajoutent des bijoux, du sang et d'insondables perversités.

Au début du XXe siècle, l'incroyable succès en Allemagne de la scandaleuse pièce qu'Oscar Wilde écrivit en 1893 en français, *Salomé*, illustrée par Aubrey Beardsley de façon non moins scandaleuse, détermina Richard Strauss à écrire son opéra. Sa musique qualifiée « d'hystérique » suscita un nouveau scandale, qui relança durablement la popularité de la figure biblique. De nombreux tableaux représentent actrices ou cantatrices en Salomé, revêtues des inévitables oripeaux orientalistes : voiles transparents, bracelets-serpents, plumes de paon, disques de bijoux sur les oreilles, gorgerins métalliques. Ce sont les arts graphiques qui sauront débarrasser Salomé des quincalleries du « style Salammbô » vite devenues poussiéreuses : dans les arts du trait et du noir et blanc, de la ligne pure, Salomé épurée se confond avec l'arabesque Art Nouveau qui évoque sa sifflante initiale, le tourbillon de sa danse, le serpent du Pêché ; Beardsley, Teodor Heine, Alastair renouvellent son image en la

réduisant au signe d'elle-même. Deux gravures de Picasso en 1905, passablement sarcastiques, montrent Salomé en fillette nue écartant les jambes, ou, vieillarde ridicule, exhibant des appâts plus que flétris. Mais il est frappant de noter que ces parodies d'un thème usé par trente ans de traitements obsessionnels n'empêchent nullement que par ailleurs sa célébration continue... En Autriche, les deux *Judith* de Klimt, vite rebaptisées *Salomé*, deviennent le symbole même de la Vienne fin-de-siècle ; par un artifice de colliers et de lignes, ces *Salomé* aux yeux mi-clos, à la bouche entr'ouverte, apparaissent comme des décapitées voluptueuses et morbides. Bien avant Freud et la diffusion de la psychanalyse (qui eut sa « Salomé », Lou Andreas), la castration dissimulée derrière la décollation de saint Jean est clairement suggérée ; et quand le graphiste viennois Julius Klinger, dans une zincographie particulièrement atroce, montre une Salomé hideuse brandissant un phallus sanglant, il ne fait qu'appuyer lourdement sur ce qui était déjà une évidence.

Bien sûr, dès le début de ce siècle, le sujet s'use, s'affadit, se banalise. Salomé se fait motif décoratif pour cartes postales, couvertures de romans populaires, publicités et même photomontages satiriques (une « Salomé-Jaurès » se payant la tête de Briand, dans *Fantasio* en 1907). Bientôt, en peinture, n'importe quelle femme nue chargée de bijoux est baptisée « Salomé » ; dans les textes ou les spectacles, n'importe quelle femme fatale ou danseuse perverse est plus ou moins une Salomé. Les lionnes de la scène parisienne (Sarah Bernhardt, Polaire, Cléo de Mérode) se sont prises pour elle, ou lui ont été comparées ; les photographies de Reutlinger les montrent, parées comme des châsses, et semblant éternellement poser pour Gustave Moreau. L'une d'elles fut fusillée en 1917 dans les fossés de Vincennes : Mata-Hari. Il devient cependant de plus en plus difficile de traiter le sujet au premier degré d'une adoration épouvantée ; les excès sophistiqués de la littérature « décadente » ne pouvaient que se dévaluer, et l'ironie (amorcée dès 1886 par Jules Laforgue) permet, tout en reprenant une fois de plus la figure de Salomé, de prendre du recul vis-à-vis d'un objet aussi lourdement démonstratif.

Un moment enrôlée par les Féministes du Women'Lib, qui portèrent en 1968, nues comme Salomé, une tête de veau sur un plat au Directeur de la revue Play-Boy, la fille d'Hérodiade attendait notre fin de siècle, propice aux centenaires complaisants et au renouveau douteux de la « Décadence », pour réapparaître. Le cinéma, les reprises de l'opéra de Strauss, la réévaluation de la peinture académique de la fin du XIXe siècle tentent, avec l'humour du clin d'œil ou la distance de la citation, de lui redonner vie. Un jeune groupe de rock est-allemand, spécialisé dans la provocation et la dérision, l'a prise pour emblème : sa chanteuse porte, d'un air innocent, sur un plat, la tête coupée grimaçante de l'un des musiciens.

L'opulence du noir

par **Simone Benmussa** - in *Masques* n°20, hiver 1983.

« *Vous avez l'air de rêver. Il ne faut pas rêver. Les rêveurs sont des malades.* »

Des soldats regardent au-delà d'une grande terrasse, ce que nous ne pouvons voir.

« *Regardez la lune. La lune a l'air étrange. On dirait une femme qui sort du tombeau. Elle ressemble à une femme morte. On dirait qu'elle cherche des morts.* »

La pièce commence par la nuit et la mort. Obscurités dont la lueur lunaire, seule, éclaire les différences. Noirs de velours et de soies, mats ou brillants, cheveux d'ébène, serpents noirs, grappes de raisins noirs, noir bleuté des ailes battantes de l'ange de la mort, ombres, bruissants reflets et, seule fixité, dans ces subtils mouvements, le noir du tombeau. La fin est première. La lune annonce déjà la femme morte que sera Salomé, qu'est déjà Salomé. La lune, cadavre de femme au voile jaune et aux pieds d'argent, n'est visible que des soldats. La lune qui ressemble à autre chose qu'elle-même – lune et princesse – princesse métaphore de lune, lune métaphore de princesse, reflétée dans ces étranges miroirs de la nuit. « *Elle va lentement.* »

Ne pas regarder. Curieux thème au théâtre. Commandement fatal, arrêt de mort. Car le regard est le signe du désir impérieux, de l'attraction absolue de la mort et de l'amour conjoints. Le désir est, dès l'origine, incestueux, condamné d'avance. Mais au-delà, comme en transparence dans un miroir sans tain, le désir est narcissique.

Chacun, dans cette pièce, est comme un aveugle hanté par le regard. Le regard qui tue, qui porte le malheur, le regard suicidaire, le regard qui voit du mauvais œil. Ce qu'on ne peut voir est constamment décrit, traverse des métaphores pour que le regard, arme à la fois tournée vers l'autre et soi-même, ne touche rien du réel, soit détourné de lui et aille se porter sur l'imaginaire. Ainsi le regard laissera place à la voyance et les présages fileront dans le ciel obscurci.

Que font les Juifs, Pharisiens et Saduccéens, qui « *rugissent comme des fauves* » en discutant de l'existence probable des anges ? Ils rêvent tout haut, avec véhémence, de ce qu'ils croient et non de ce qu'ils voient. Tandis que le jeune Syrien, aveuglé par le visage de Salomé, égaré, comme frappé de folie, répète en peu de mots toujours la même phrase : « *Comme la princesse est belle ce soir.* » Il mourra de ce regard, comme Salomé mourra d'avoir enfin pu voir Iokanaan.

Le Page d'Hérodiade : « *Vous la regardez toujours. Vous la regardez trop. Il ne faut pas regarder les gens de cette façon... Il peut arriver malheur.*

Le jeune Syrien : *Elle est très belle ce soir.*

Premier Soldat : *Le Tétrarque a l'air sombre.*

Second Soldat : *Oui, il a l'air sombre.*

Premier Soldat : *Il regarde quelque chose.*

Second Soldat : *Il regarde quelqu'un.*

Premier Soldat : *Qui regarde-t-il ?*

Second Soldat : *Je ne sais pas.*

Le jeune Syrien : *Comme la princesse est pâle ! Je ne l'ai jamais vue si pâle. Elle ressemble au reflet d'une rose blanche dans un miroir d'argent.* »

Salomé, davantage rose que corps féminin, pour le jeune Syrien, et plus encore reflet de rose dans un miroir que corps de rose, pétales. Éloignement, reflet, peur du cadavre peut-être dans ce corps, peur de son propre cadavre déjà présent. De relais indirects en diagonales, de détournements de têtes en obliques, la distance est à la fois la condamnation du désir et sa condition.

Les soldats observent, Hérodiad surveille le Tétrarque qui fixe Salomé qui désire voir Iokanaan, contemplée elle-même par le jeune Syrien. Horreur et jouissance du voir. Les désirs, toujours retardés, circulent sans réponse des uns aux autres jusqu'à l'insupportable. Les désirs maîtres de ces ténèbres engendreront les ténèbres. C'est alors que ces malheureux, ces interdits de regard, ces prisonniers d'une seule distance, se feront visionnaires.

Oui, comme des aveugles dont les visions s'exaltent dans l'imaginaire pour témoigner d'un jamais vu, dont le zèle descriptif dépasse son objet pour l'entraîner vers l'incomparable, ces voyants vont rêver de noirs inimaginables, de blancs rédempteurs, de bleus, d'argents, de jaunes et de rouges inexprimables que seul le rêve peut concevoir. Visions lumineuses tracées un moment et qui s'effacent aussitôt sur la page noire. C'est par la narration que passe le visuel, théâtre ignorant même le regard du spectateur. Hérodiad à la mitre noire semée de perles, aux cheveux bleus, est décrite. Le jeune Syrien, perdu dans sa contemplation de Salomé, multiplie les comparaisons : ses pieds sont comme des colombes, comme des papillons blancs, une colombe qui s'est égarée, un narcisse agité par le vent... une fleur d'argent. Le vin vient d'une île lointaine, Samothrace, ce vin pourpre comme le manteau de César, César l'Empereur jamais approché. « *Je n'ai jamais vu l'Empereur* », dit le Cappadocien. Ce manteau d'Empereur dont la pourpre est inégalable. Le deuxième vin vient de Chypre, une île encore séparée de la terre, ce vin jaune comme l'or, d'un jaune qui emprisonne la lumière, jaune inégalé, inaltérable, le premier, le plus précieux de tous les jaunes. Et le troisième vin, rouge comme le sang, sang que l'on ne peut voir que par la blessure ou le sacrifice aux dieux.

Où sont ces dieux ? Ceux que le Cappadocien cherche sur les montagnes pendant trois nuits et qu'il n'a pas trouvés, ceux qu'il a appelés vainement par leurs noms et qui n'ont pas paru. « *Je pense qu'ils sont morts* », dit-il. A quoi croient les Juifs ? « *Les Juifs adorent un Dieu qu'on ne peut pas voir* ». « *Enfin, ils ne croient qu'aux choses qu'on ne peut pas voir*. »

Ces prisonniers de la nuit, s'ils sont visionnaires, sont aussi voyants. Dès le début de la pièce le futur est déjà présent. Salomé est déjà morte, pâle princesse qui, comme la lune, avance lentement. Salomé vient, préface de la mort.

Le page d'Hérodiad met en garde le jeune Syrien : « *Il ne faut pas la regarder. Vous la regardez trop*. » Il supplie le jeune Syrien à mesure que Salomé approche, que le danger menace : « *Ne la regardez pas. Je vous prie de ne pas la regarder*. » Elle, par le mouvement de son éventail, écran léger, fait apparaître et disparaître son visage. « *Mais qu'est-ce que cela vous fait ? Pourquoi la regarder ?... Il peut arriver malheur*. » Oui, dès le début, Salomé morte du regard d'Hérode, fuit le festin, fuit le regard du Tétrarque. « *Je ne peux pas rester. Pourquoi le Tétrarque me regarde-t-il toujours avec ses yeux de taupe ?* » Cet animal enfoui, enseveli dans la terre des morts. « *... sous ses paupières tremblantes. C'est étrange que le mari de ma mère me regarde comme cela*. » Salomé dont le visage reflète déjà la mort du jeune Syrien et celle de Iokanaan qui repose dans son cercueil-citerne vert bronze, tête tranchée déjà criant qu'un jour les aveugles verront. « *Peut-on le voir, demande le Cappadocien. Non, le Tétrarque ne le permet pas*. »

Ne serait-ce pas sa propre mort que Salomé veut voir ? Son propre corps mort pour lequel elle éprouverait un désir irrépressible ? « *Comme il fait noir là-dedans ! Cela doit être terrible d'être dans un trou si noir ! Cela ressemble à une tombe ... Faites-le sortir, je veux le voir... je veux seulement le regarder cet étrange prophète*. » Elle paiera Narraboth d'un de ses regards s'il sort Iokanaan de son trou. « *Je vous regarderai à travers les voiles de mousseline, je vous regarderai, Narraboth, je vous sourirai peut-être. Regardez-moi, Narraboth, regardez-moi*. » Visage promis, entrevu à travers le voile, effleuré d'un sourire, récompense et condamnation intimant l'ordre fatal.

Vision associée indirectement par le page à la mort : « *Oh ! comme la lune a l'air étrange ! On dirait la main d'une morte qui cherche à se couvrir avec un linceul*. » Le jeune Syrien prend le relais et précise la comparaison : « *On dirait une petite princesse qui a des yeux d'ambre. A travers les nuages de mousseline, elle sourit comme une petite princesse*. » Déjà la princesse-lune sourit alors que Salomé ne fait que promettre. La lune, petite pièce d'argent, miroir présent sur lequel se reflète le futur.

Qui pourra soutenir le regard qui fait trembler les paupières ? « *Je ne sais pas ce que cela veut dire* », dit Saomé. Mais elle se reprend aussitôt. « *Au fait, je le sais.* » Le regard souille ce qu'il touche. Et Salomé s'identifie à la lune : « *Elle est froide et chaste, la lune... je suis sûre qu'elle est vierge. Elle ne s'est jamais souillée. Elle ne s'est jamais donnée aux hommes, comme les autres déesses.* » Cette lune, petite fleur d'argent, éloignée, point lent presque fixe, étoile intouchable, inviolable, reflet de la mort, exaltation du désir toujours différé.

Dès son apparition sous la clarté de la lune, lokanaan invective : « *Où est celle qui, ayant vu des hommes peints sur la muraille, des images de Chaldéens tracées avec des couleurs, s'est laissée emporter à la concupiscence de ses yeux...* » Le phantasme est le plus fort. La représentation du réel plus exaltante pour les sens que l'objet du désir. Reflets toujours et jeux de reflets. Les phrases elles-mêmes, par leur répétition, sont autant d'insistances et de miroirs du langage. Ces miroirs qui affolent les désirs. Chaque visage est un miroir qui renvoie le visage d'un autre. Le cadavre du jeune Syrien n'est qu'un miroir pour ceux qui le regardent et renvoie l'image de leur propre corps, de leur propre mort. Les soldats répètent qu'il faut se débarrasser de ce cadavre. « *Il faut transporter le cadavre ailleurs. Le Tétrarque n'aime pas regarder les cadavres, sauf les cadavres de ceux qu'il a tués lui-même.* » Le page dit de son ami le jeune Syrien : « *... Il aimait beaucoup se regarder dans la rivière. Je lui ai fait des reproches pour cela.* » Hérode confesse à Salomé : « *Votre beauté m'a terriblement troublé et je vous ai trop regardée. Mais je ne le ferai plus. Il ne faut regarder ni les choses ni les personnes. Il ne faut regarder que dans les miroirs. Car les miroirs ne nous montrent que des masques.* » Les miroirs qui brillent dans la nuit sont des points d'eau dangereux. Alors que le blanc s'oppose au noir !

Que tous les blancs, ceux des neiges et des roses, des colombes et des lys, des tours d'argent ornées de boucliers d'ivoire, des lunes comme des perles enchaînées de rayons d'argent, d'opales qui ont peur des ténèbres, de centaines de paons blancs qui se pavent sous la lune dans un nuage blanc, que tous ces blancs, offrande d'Hérode, soient sacrifiés au désir de Salomé. Mais ces blancs nombreux ne sont que des blancs terrestres. Salomé n'en désire qu'un, divin, le corps blanc de lokanaan. Image d'ivoire chaste, squelette d'argent, image lunaire chaste et froide : « *Je suis sûre qu'il est chaste autant que la lune* », autant que Salomé, désireuse d'elle-même. « *lokanaan, je suis amoureuse de ton corps. Ton corps est blanc comme le lys d'un pré que le faucheur n'a jamais fauché. Ton corps est blanc comme les neiges qui couchent sur les montagnes de Judée... Les roses du jardin de la Reine d'Arabie ne sont pas aussi blanches que ton corps... Il n'y a rien au monde d'aussi blanc que ton corps ! Laisse-moi toucher ton corps !* » A chaque refus de lokanaan, Salomé lui opposera l'obscur. Ce corps désiré parce qu'inatteignable, ce corps devancé par la parole, ce corps miroir qui ne laisse aucune trace, ce corps homosexuel, cette bouche qu'elle décrit « *comme une pomme de grenade coupée par un couteau d'ivoire* », métaphore du sexe féminin, « *cette bouche dont je suis amoureuse* », dit-elle, cette bouche dont elle écoute sûrement les mots annonçant l'arrivée d'un Dieu, car, au-delà de sa propre mort, traversant tous les miroirs, poursuivant le désir sans fin, c'est Dieu que Salomé cherche.

Il faudrait briser les miroirs pour que les hommes puissent voir Dieu. Chez ces aveugles, ces tâtonnants, ces désirants fous aux paupières peintes, le regard délire, perd son objet, se reporte sur un autre pour éviter de voir le véritable objet du désir. Le bruit des pas qui approchent sur la montagne, celui des battements d'ailes de l'ange de la mort, le bruit de Dieu est, ici, le signe, l'annonce de ce que certains cherchent. Peut-on voir Dieu ? Elie seul l'a peut-être vu, a peut-être vu son ombre. Ce Dieu introuvable qu'on dit à Samarie, en Galilée, à Capharnaüm, ce Dieu qui se déplace, que beaucoup ont vu, dit-on, mais qui est toujours ailleurs, dont on n'a pas de témoignage direct : « *Il est partout mais c'est très difficile de le trouver.* » Parti quelques jours avant, maintenant aux environs de Jérusalem, ce Dieu que la rumeur essaye de fixer. Ce Dieu qui guérit les aveugles, parle aux anges. Mais qui peut voir les anges ? lokanaan peut-être qui, pour voir son Dieu, a fermé les yeux : « *... Tu as mis sur tes yeux le bandeau de celui qui veut voir son Dieu.* » La recherche de Dieu, thème qui ne se donne pas pour thème central de cette pièce, thème voilé, simplement reflété. Il ne reste plus au théâtre qu'à s'effacer. Un moment seulement a lui la représentation possible du désir de Dieu. « *Eteignez les flambeaux. Je ne veux pas regarder les choses. Je ne veux pas que les choses me regardent. Eteignez les flambeaux. Cachez la lune ! Cachez les étoiles ! Cachons-nous dans notre palais, Hérodiade, je commence à avoir peur.* »

Sources bibliques

Evangile selon saint marc, VI, 21-28

21 Cependant, une occasion favorable se présenta lorsque Hérode, pour son anniversaire, donna un banquet à ses dignitaires, aux chefs de l'armée et aux notables de la Galilée.

22 La fille d'Hérodiade fit son entrée et dansa. Elle plut à Hérode et à ses convives. Le roi dit à la jeune fille : « Demande-moi tout ce que tu veux, je te le donnerai. »

23 Et il lui fit ce serment : « Tout ce que tu me demanderas, je te le donnerai, même si c'est la moitié de mon royaume. »

24 Elle sortit alors pour dire à sa mère : « Qu'est-ce que je vais demander ? » Hérodiade répondit : « La tête de Jean le Baptiste. »

25 Aussitôt la jeune fille s'empressa de retourner auprès du roi, et lui fit cette demande : « Je veux que tout de suite tu me donnes sur un plat la tête de Jean Baptiste. »

26 Le roi fut vivement contrarié ; mais à cause du serment fait devant les convives, il ne voulut pas lui opposer un refus.

27 Aussitôt il envoya un garde avec l'ordre d'apporter la tête de Jean. Le garde s'en alla, et le décapita dans la prison.

28 Il apporta la tête sur un plat, la donna à la jeune fille, et la jeune fille la donna à sa mère.

Evangile selon saint Matthieu XIV, 6-12

6 Lorsque arriva l'anniversaire d'Hérode, la fille d'Hérodiade dansa devant tout le monde, et elle plut à Hérode.

7 Aussi s'engagea-t-il par serment à lui donner tout ce qu'elle demanderait. 8 Poussée par sa mère, elle dit : « Donne-moi ici, sur un plat, la tête de Jean le Baptiste. »

9 Le roi fut contrarié, mais à cause de son serment et des convives, il commanda de la lui donner.

10 Il envoya décapiter Jean dans la prison.

11 La tête de celui-ci fut apportée sur un plat et donnée à la jeune fille, qui l'apporta à sa mère.

12 Les disciples de Jean arrivèrent pour prendre son corps, l'ensevelirent et allèrent en informer Jésus.

Oscar Wilde - biographie

Oscar Wilde est né à Dublin en 1854. Son père est un chirurgien irlandais de réputation internationale et sa mère, Jane Francesa Elgee, une poétesse pleine de ferveur nationaliste qui, dans les années 1840, soutient la cause irlandaise face à l'Angleterre.

Après de brillantes études classiques au Trinity College à Dublin, où déjà il fait preuve d'une forte personnalité et se distingue des autres étudiants par l'extravagance de ses vêtements, Oscar Wilde est reçu à l'université d'Oxford. Il est un élève brillant et distingué, porte les cheveux longs, des cravates lavallière et orne les boutons de ses costumes d'un œillet, d'un lys ou d'un chrysanthème.

Esprit subtil et excentrique, dandy d'une rare élégance, il publie ses premiers poèmes en 1881 et devient très vite l'un des théoriciens de "l'art pour l'art", et le chef de file des "esthètes". Il est ainsi invité à donner une série de conférences aux Etats-Unis sur l'esthétisme.

A son retour il s'installe à Paris où il écrit deux pièces, *La duchesse de Padoue* et *Véra ou les Nihilistes* et se lie avec les décadents français. Rentré à Londres (1884), il épouse l'une de ses admiratrices, Constance Lloyd avec qui il aura deux fils: Cyril et Vyvyan.

Dès 1887, il devient rédacteur en chef du magazine *The Woman's World* où il témoigne de ses talents de pamphlétaire et de son art du paradoxe, et dans lequel s'emploie également à défendre la cause féministe. Il publie des contes (*le Prince heureux et autres contes*, 1888), des nouvelles (*le Crime de lord Arthur Saville et autres histoires*, 1891), des essais réunis dans *Intentions* et, en 1891, son unique roman, *Le portrait de Dorian Gray*, qui fait scandale. La même année il écrit en français *Salomé*, interdit par la censure en raison de son sujet biblique, et sa première grande comédie, *L'Eventail de Lady Windermere*. Entre 1892 et 1895 il compose et fait jouer *Une femme sans importance*, *Un mari idéal*, *De l'importance d'être constant*, ses trois autres grandes comédies, accueillies avec enthousiasme par le public et la critique.

En 1892 il devient l'amant de Lord Alfred Douglas, avec qui il aura une liaison tumultueuse et lourde de conséquences. Il fait l'objet de persécutions de la part de Lord Queensberry, le père de Douglas, qui voit d'un très mauvais œil la relation que son fils entretient avec Oscar. Las de ces attaques, il intente en 1895 un procès en diffamation contre Queensberry, mais ce procès se retourne contre lui et, en mai 1895, Oscar Wilde est condamné à deux ans de travaux forcés pour homosexualité.

Son séjour à la prison de Reading, où il écrit un long poème intitulé *De Profundis*, laissera des séquelles sur sa santé. A sa sortie, affaibli et ruiné, il séjourne à Naples avec Douglas, puis s'installe à Paris où il meurt dans la misère et la solitude.

Quelques productions posthumes de *Salomé*

- 1902 – *Salomé* produite par Max Reinhardt, au Kleines Theater à Berlin, puis au Neues Theater, l'année suivante.
- 1905 à 1913 – Succès du *De Profundis* (version expurgée par Ross) publié à Londres en 10'000 exemplaires. Methuen publiera 28 éditions entre 1905 et 1913. En décembre 1905 a lieu la première de *Salomé* de Richard Strauss au Royal Opera House de Dresde, et sera jouée à New York (1907) et à Londres (1910). En 1905 a lieu à Londres la première production privée de la version anglaise de *Salomé* au New Stage Club à Londres, dirigée par Florence Farr. Elle sera reprise l'année suivante au Kings Hall à Coven Garden par la Literary Theatre Society, dans une scénographie de Charles Ricketts et avec Florence Farr dans le rôle d'Hérodias, puis, en 1911, par les New Players au Royal Court de Londres. Plusieurs productions privées et adaptations chorégraphiques auront lieu à New York (1905, Progressive Stage Society), à Vienne et à Londres (1906 et 1908, Maud Allen), à Paris (1907, Loie Fuller), à St Petersburg (1908, Ida Rubinstein), à Prague (1912, Olga Grovskaya), à Moscou (1917, Alexander Tairov). Alexandre Sanine la monte le texte de Wilde en 1912 au Théâtre du Châtelet avec Ida Rubinstein dans le rôle de Salomé, et en 1913 au Théâtre des Champs-Élysées, les Ballets Russes présentent la *Tragédie de Salomé*.
- 1918 – G. T. Grein se prépare à produire *Salomé* au Royal Court à Londres en avril, avec Maud Allen dans le rôle-titre dans l'idée de soutenir l'effort de guerre. Billing, membre du Parlement indépendant, saisit l'occasion pour alimenter une théorie du complot selon laquelle 47'000 citoyens britanniques auraient été corrompus par des agents allemands ! Il s'attaque à Grein, d'origine hollandaise, et à Maud Allen, d'origine canadienne, en avançant leur immoralité et leur dégénérescence. Allen, qui était connue pour avoir été l'amante de l'ex-Premier Ministre Asquith et de sa femme, porte plainte contre Billing pour diffamation. La production de la pièce se poursuit dans un climat extrêmement tendu, et le procès a lieu du 29 mai au 4 juin. Lors du procès, la pièce de Wilde est décrite comme sadique, fétichiste, masochiste et incestueuse, et la symbolique de la lune fait partie d'un culte du clitoris, censé provoquer l'érotomanie et l'hystérie chez les femmes. Mais le scandale autour du procès semble avoir totalement détourné l'attention de la production elle-même.
- 1922 – Film muet de Charles Bryant, avec Nasimova (Salomé), décors et costumes de Natasha Rambova
- 1949 – Opéra de Strauss au Royal Opera House de Londres, Peter Brook (mes) et Salvador Dali (décors).
- 1953 – Film en couleur de William Dieterle (Columbia) avec Rita Hayworth (Salomé), Charles Laughton (Hérode)
- 1977 – Production de Lindsay Kemp (Salomé) au Roundhouse à Londres, avec une distribution entièrement masculine.
- 1987 – *Salome's Last Dance*, film de Ken Russel, avec Imogen Millet-Scott (Salomé) et Glenda Jackson (Hérodias)
- 1989 – Production de Steven Berkoff au Gate de Dublin, puis au Royal Lyceum d'Edimbourg, avec Olwen Fouere (Salomé).

Bibliographie sommaire commentée

- Editions de la pièce de l'auteur

-WILDE, Oscar. *Salomé : drame en un acte*. (éd. bilingue, illustrations d'Aubrey Beardsley), Lausanne : Edition du héron, 2003

« fac simile » de l'édition de Beardsley, avec version française et anglaise du texte.

-WILDE, Oscar. *Salomé* in *Œuvres*, Paris : la Pléiade. 1996

L'œuvre de Wilde, commentée par genre (poésie, narrations, essais et théâtre).

- Articles critiques

-BENMUSSA, Simone. 'L'opulence du noir' in *Masques* n°20, hiver 1983. p.79-82

Analyse de texte de la pièce centrée autour du thème du regard.

-DOTTIN ORSINI, Mireille. *Salomé*. Coll. Figures Mythiques. Paris : Autrement, 1996

Excellent résumé de l'histoire et analyse de Salomé à travers les âges et les arts.

- D'autres Salomé de la littérature française

-BANVILLE, Théodore de. 'La Danseuse' [1870] in *Rimes Dorées* et 'Hérodiade' [1874] in *Les Princesses*. Paris : Gallimard.

-FLAUBERT, Gustave. 'Hérodiade' [1876] in *Trois contes*, Paris : Gallimard.

-MALLARME, Stéphane. fragments de l'*Hérodiade* inachevée publiés sous le titre *Noces d'Hérodiade : mystère*. [1864-1898] éd. Gardner Davies. Paris : Gallimard, 1959

-APPOLLINAIRE, Guillaume. '*Trois histoires de châtiments divins : 2. La danseuse*' [1910] in *L'Hérésiaque et Compagnie*. Paris : La Pléiade et '*Salomé*' [1913] in *Alcool*. Paris : Gallimard.

-HUYSMANS, Joris-Karl. *À Rebours* [1884] Paris : Gallimard, 1977.

-LORRAIN, Jean. 'Salomé' [1885] in *Femmes de 1900*. Paris : Editions de la Madelaine, 1932. ---'Salomé et ses poètes' in *le Journal*. Paris, 11 fév.1896

-LAFORGUE, Jules. *Mortalités légendaires* [1886].

- Salomé dans la musique

-STRAUSS, Richard. *Salomé*. [1905] (libretto in Avant-Scène Opéra n°47-48, Paris : 1983)

-MASSENET, Jules. *Hérodiade*. [1881]

-SCHMITT, Florent. *La tragédie de Salomé* [1907]

- **Salomé dans les films**

1922 - *Salomé*, film muet noir/blanc de Charles Bryant. **Alla Nazimova** (Salomé) ; scén/cost. Natasha Rambova.
Symphonie poétique d'une grande force et originalité à partir du texte de Wilde

1953 - *Salomé*, film en couleur de **William Dieterle** pour la Columbia. Rita Hayworth (Salomé)
et Charles Laughton (Herod)
Interprétation assez libre de l'histoire qui n'évite pas le happy ending hollywoodien

1987 - *Salomé's Last Dance* ; de **Ken Russell**. Imogen Millais-Scott (Salomé) ; Glenda Jackson (Herodias)
Splendide fresque décadente de Londres à l'époque victorienne

- **Salomé dans la peinture**

- *Salomé dans les collections françaises*, Catalogue d'exposition, 1988.
Catalogue d'exposition, 86 objets. Résumé de l'évolution du mythe de Salomé du Moyen-âge aux Symbolistes : la danseuse acrobatique, la reine des sorcières, le serpent du péché, l'inconséquence féminine, l'érotisme nécrophile, les femmes fatales (Eve, Judith, Hélène, Salammô, Cléopâtre), l'Eros et Thanatos, l'androgynie, le sado-masochisme, l'inconscient pré-psychoanalytique ; les pétroleuses de la Commune ; Mata-Hari fusillée en 1917)

-BIERI THOMSON, Helen & Céline EIDENBENZ, *Salomé : danse et décadence*, Paris : Somogy éditions d'art, 2003
Catalogue d'exposition de la Fondation Neumann, avec 13 reproductions en couleurs dont Moreau, Mucha, Hansen, Carlu, Volz, Staff (édition tchèque), Mossa...

- Hans MEMLING, Retable du maître-autel de l'église de l'hôpital Saint-Jean à Bruges, panneau de gauche, *La Décollation*, 1474-1479

- Rogier VAN DER WEYDEN, *Le retable de Saint-Jean Baptiste*, Gemäldegalerie, Berlin, vers 1455

- TITIEN, *Salomé*, Rome galleria Doria Pamphili, vers 1511-1515

- Gustav KLIMT. *Judith I (Holopherne), Judith II (Salomé)*

- Gustave MOREAU. *L'apparition, la Salomé tatouée, Salomé à la Colonne, Salomé dansant, la Décollation de saint Jean-Baptiste, Salomé tenant le tête de saint Jean-Baptiste sur un plat, Salomé entrant dans la salle du festin, Salomé moderne*, etc...

- Edvard MUNCH. *Vampire (lithographie, 1894), Tête d'homme dans les cheveux d'une femme* (gravure sur bois, 1896), *Salomé Paraphrase* (gravure sur bois, 1898), *Le chat*, (gravure sur bois, 1898), *Salomé* (autoportrait avec Eva Mudocci, lithographie, 1903)

- PICASSO, *Salomé*, 1905