

# On ne naît pas Salomé, on le devient

(partie 1)

Le destin des symboles culturels est plus complexe qu'il n'y paraît et porteur d'enseignements sur l'histoire des mentalités et des sociétés. Parfois outils de connaissance de soi, par référence à des paradigmes codifiés, mais parfois aussi instruments discrets de pouvoir, les plus enracinés se développent à travers le temps sans guère perdre de leur vigueur signifiante, voire en en gagnant. Pourquoi cependant Salomé ? Je ne me rappelle pas que l'enseignement de l'histoire sainte dont j'ai bénéficié se soit particulièrement attardé sur ce personnage sulfureux. Mais à travers les années, un parcours buissonnier dans le domaine des arts m'a mis en contact répété avec des représentations de cette protagoniste d'un épisode biblique sanglant. Longtemps, elle m'a laissé indifférent, sans attraction ni répulsion particulières. Mais, à force, sa récurrence, devenue quasi obsessionnelle au dix-neuvième siècle, a fini par m'intriguer. Et m'est venue une envie d'élucider ce parcours d'un être largement imaginaire, dont les débuts discrets sont liés à un épisode pseudo-historique avant qu'elle ne prenne au cours des siècles une densité symbolique initialement inattendue.

## Les débuts de l'histoire

La première apparition de Salomé se situe dans les Evangiles ; Marc et Matthieu narrent l'épisode de la décollation de Jean-Baptiste en des termes très proches. Huysmans dans *A Rebours* note que « ni saint Matthieu, ni saint Marc, ni saint Luc, ni les autres évangélistes ne s'étendaient sur les charmes délirants, sur les actives dépravations de la danseuse ». Sans leur en demander autant que le flamboyant décadent, leur intérêt pour Salomé est nul, au point qu'elle n'est même pas nommée, restreinte qu'elle est au modeste statut d'instrument. A l'évidence, ce qui importait au moment de la rédaction de l'événement était de deux natures. D'une part, en termes de stratégie narrative, il fallait faire une fin au personnage de Jean-Baptiste, qui à ce stade avait rempli son office ; il devient du même coup le premier martyr avant l'heure de la chrétienté. D'autre part, le propos était aussi historico-politique car il rendait compte de l'état de délabrement politique en Galilée où se déroulait la vie du Christ. Le poids de la tutelle de Rome importe plus qu'une petite gamine qui danse dans un banquet profane.

Ce n'est que quelques décennies plus tard que l'historiographe romain juif Flavius Josèphe développe l'épisode et nomme la femme par qui la tragédie arrive : Salomé. Pour bref qu'il soit, elle accède à un état-civil. Cet effort louable de clarification n'a cependant pas empêché une durable confusion dans la dénomination de Salomé, comme d'ailleurs de son entourage, à cause de l'histoire familiale embrouillée autour des Hérode, dont les turpitudes n'avaient rien à envier aux Atrides.

### **De l'instrument à la fonction**

Avec le temps, le récit s'enrichit de détails. Les relations entre les personnages, si elles ne deviennent pas psychologiques, se structurent en formules archétypales. De ce fait, Salomé commence à prendre de l'épaisseur en passant du statut de simple instrument à celui de fonction. Une volonté d'agir se manifeste. Certes, au début de cette évolution, Jean-Baptiste occupe de façon attendue le centre du système de signification qu'incarne l'épisode. Du Moyen-Age à la Renaissance il retient toute l'attention et un véritable culte se construit autour de lui. La ville de Florence l'adopte comme saint patron et ailleurs en Toscane, à Sienne, une des plaques ornementales sur le socle des fonds baptismaux dans le Duomo, due au merveilleux Donatello, est consacrée au festin d'Hérode. Ainsi, dans l'histoire du saint apparaît en place centrale une danseuse dont la performance va déclencher son destin tragique. C'est encore anecdotique mais dans les œuvres d'art la structure est pleine d'enseignement. Le musée des Beaux-Arts de Lille possède également une œuvre du même Donatello représentant le banquet d'Hérode, preuve de l'importance qui lui était accordée à son époque (ill.1).



III.1 Donatello *Le Festin d'Hérode*

Ce genre de théâtralisation de la scène fait de Salomé une actrice, c'est-à-dire au sens propre du terme une personne « qui agit » ostensiblement.

L'étape suivante sera pour les personnages l'accès au statut de mythes. Dès l'antiquité les êtres destinés à être dotés d'une dimension sacrée identifiable se sont vu attacher des attributs propres. Ainsi dans la peinture Jean-Baptiste se reconnaît à la rugueuse peau de bête qu'il porte comme seul vêtement et au frêle bâton qui est son sceptre de pauvreté assumée. Mais plus intéressant est l'autre attribut qu'il partage avec Salomé comme indice d'identification, le plat sur lequel la légende veut que sa tête coupée ait été présentée à Salomé puis à Hérode et son entourage. Le succès des attributs de cette sorte se mesure au nombre de leurs occurrences à travers les époques, avec l'assurance que leur présence renverra inmanquablement à une interprétation commune. Une œuvre de John Everett Millais que j'ai eu l'occasion de vous présenter lors d'une précédente communication illustre cette universalité de la prégnance des symboles culturels. Très joli tableau mais utilisation candide sinon niaise et d'un goût contestable des symboles des stigmates du Christ et du plateau de Jean-Baptiste (ill.2).



Ill2 Millais, *Jésus dans l'atelier de ses parents*

Mais revenons un moment au plat, attribut commun à Jean-Baptiste et Salomé. A ma connaissance, c'est le seul attribut partagé entre deux personnages, surtout liés par la même histoire. Historiquement, cet attribut a surtout été chargé d'une signification lourde en rapport avec le Baptiste. Prenons comme seul exemple emblématique les œuvres des Bouts père et fils dans la Flandre des quinzième et seizième siècles. Ils ont produit plusieurs peintures représentant le seul plat portant la tête du saint martyrisé. Plus besoin de se référer à l'épisode tout entier et le symbole devient même magique chez le fils Albrechts lorsqu'il aplatit la figuration en trois dimension et de ce fait réduit le réalisme de son sujet. La trace semble inscrite dans le métal du plat, un peu à la façon du visage du Christ sur le Saint Suaire (ill.3).



### III.3 Albrechts Bouts

Mais que ce même attribut en soit venu à être partagé entre le martyr et son bourreau en dit long sur la prise d'autonomie des symboles, qui se chargent à l'insu de leurs utilisateurs d'un poids de sens que nombre d'artistes et écrivains du dix-neuvième siècle s'emploieront à explorer. Sans aller jusqu'à évoquer le syndrome de Stockholm, la figure de Salomé fera régulièrement l'objet d'un approfondissement qui reflètera le bouillonnement d'idées de l'époque.

Pour Salomé, les peintres ont ajouté un attribut annexe, le coutelas. Il me semble que par rapport au plat ou plateau, ce second objet symbolique est moins exclusivement évocateur, donc moins efficace. J'oserai un peu insolemment suggérer que pour les peintres, tout en choisissant un sujet culturellement valorisant, ils ménageaient les âmes sensibles parmi leur clientèle, en ne montrant pas le corps sanglant du délit. Sélectionnons un exemple parmi d'autres. L'auteur en est le Belge Alfred Stevens, peintre exquis des femmes du monde dans leur milieu . Avant de passer à sa *Salomé*, mentionnons pour sa gloire qu'il a aussi peint des marines de la mer du Nord avec une vigueur que l'on est en droit d'admirer plus que son indéniable savoir-faire pour représenter les minois et les tissus précieux, bien que cela 'se vende moins bien' et moins cher (ill.4).



#### III.4 Alfred Stevens *Salomé*

Comme d'autres ont une tasse de thé en main, cette jeune femme vêtue de précieux tissus diaphanes et accoudée à l'aise à son canapé tient le plus naturellement du monde un plateau dans lequel repose un coutelas oriental. Avec une finesse de décoration extrême, l'arme est ornée d'une sorte de tache rouge, dont il est peu probable qu'il s'agisse du sang de sa victime eu égard à la forme en boule de la matière représentée. Il s'agit plus probablement d'un cordon tressé ; la subtilité symbolique n'échappera à personne, surtout que la tache rouge est la seule couleur vive dans un ensemble monocolore d'un camaïeu beige. Mais l'attribut est là et accomplit scrupuleusement sa fonction.

La fonction étant admise, les attributs fixés, reste à commencer à donner chair au personnage. Elle sera d'abord caractérisée par son sexe plus qu'en tant que Salomé, personnage individualisé. Et là, tous les clichés seront alignés dont la plupart liés au rôle délétère de cette partie fâcheuse de l'humanité. Depuis le péché originel, il n'y a guère mieux à attendre des « créatures ». Pendant longtemps, le point de vue adopté par ceux qui traiteront du thème de Salomé

sera centré sur le personnage de Jean-Baptiste et son triste sort. Notamment au dix-neuvième siècle, elle rejoindra pour beaucoup la cohorte fascinante mais exécrée des « femmes fatales ». Sujet sulfureux mais licite dont s'emparèrent un grand nombre d'artistes de cette époque. L'exemple de Jean-Jacques Henner est représentatif. Peintre au savoir-faire incontestable, il est le type de l'artiste commercial. Ayant obtenu le succès avec ses femmes à la crinière rousse (attention danger !), allongées ou debout, nues ou suggestivement vêtues, il a reproduit ce modèle à la chaîne. Bien sûr, le personnage à la mode de Salomé ne pouvait lui échapper : plusieurs *Salomé* parfois intitulées *Hérodiades* figurent au catalogue de ses œuvres (ill.5)



III.5 Henner *Hérodiades*

Si cet archétype de la représentation de la femme existe très tôt dans un grand nombre de cultures, le terme s'est surtout répandu et « laïcisé » dans le courant du dix-neuvième siècle, principalement avec le développement du mouvement décadent. L'influence de Baudelaire sur ses contemporains et ses suiveurs immédiats y est pour beaucoup, mais c'est loin d'être la seule. Dans un aussi vaste domaine d'exploration, je me limiterai au champ directement

associable à Salomé. Un rappel de sémantique est nécessaire à propos du mot « fatale ». Il s'agit bien d'une nécessité imposée puisque la source du mal est la femme. Tout homme est donc potentiellement exposé, par destinée (*fatum*) à tomber sous la coupe d'une de ces créatures, à commencer par le premier de tous qui n'a pas été créé vacciné contre cette malédiction. Les pères réels ou métaphoriques ont pour mission de protéger leurs fils mâles de ce péril, ce qui est le cœur de l'opéra *La Traviata*. Cette œuvre a pour mérite de mettre en question l'ostracisme moral qui pèse sur les femmes qui osent sortir de la voie que la société a tracée pour elles. Mais c'est un autre débat, ou plutôt un embranchement du débat que je laisse ouvert.

Revenons donc à Salomé. Elle est indiscutablement l'archétype de la femme fatale. Car le destin qu'elle et ses semblables servent est mortel ; pour frapper les imaginations, le dévoiement moral est matérialisé par la mort qu'elles sèment. Et quelle mort est plus spectaculaire que la décapitation, c'est-à-dire la privation de la part la plus noble et sacrée du corps humain ? Elle rejoint, rien que dans la Bible, d'autres figures féminines elles aussi réductrices de têtes : Judith, qui a tué Holopherne et Dalila qui, sans aller jusqu'au meurtre, a symboliquement accompli le méfait de réduire la force de Samson au point de le rendre impuissant. Dans les trois cas, une dimension sexuelle est impliquée : Salomé danse pour séduire Hérode, Dalila trahit son amant et Judith use de sa séduction pour se mettre en situation de couper la tête à l'ennemi de son peuple, le sanguinaire Holopherne. Malgré une divergence absolue de justification morale de l'acte, puisque Judith d'une certaine façon prend des risques pour accomplir un acte patriotique alors que Salomé détruit un saint homme pur, une simplification archétypale a nourri une confusion soit formelle soit même identitaire entre les deux personnages. Ainsi, la Judith de Klimt est-elle souvent appelée Salomé (ill.6)



III.6 Klimt *Judith*

La violence extrême inhérente à l'acte a inspiré au Caravage et à ses épigones des œuvres où la cruauté plus que la représentation « documentaire » de l'action est centrale ; à ce titre donc on ne verra pas de différence majeure entre la composition de sa *Judith décapitant Holopherne* et sa *Salomé*.

Plus intéressante encore est le *Judith et Holopherne* d'Artemisia Gentileschi (ill.7). L'énergie farouche que met l'artiste à dépeindre l'acte peut surprendre, surtout de la part d'une femme peintre et au dix-septième siècle. Les exégètes ont donc tenté de résoudre l'intrigue de cette représentation et, ce faisant, ont ouvert la porte à une analyse un peu moins schématique des représentations de la « femme fatale ». Sans entrer dans le détail, rappelons simplement que le père d'Artémisia l'avait confiée au peintre Agostino Tassi pour assurer sa formation ; celui-ci avait violé son élève et un procès portant sur la place publique le sort de cette jeune femme avait constitué pour elle, en plus de l'acte, un traumatisme profond. On veut voir dans la tête d'Holopherne une représentation de Tassi et donc dans l'acte non pas simplement un cliché du geste d'une femme maléfique mais une vengeance libératoire de la part d'une

victime. C'est une incitation à affiner notre propre vision de Salomé, mais n'anticipons pas.



### III.7 Artemisia Gentileschi *Judith et Holoferne*

La survie d'un symbole culturellement collectif ne peut guère cependant tolérer ce genre de nuance. Entre les multiples figurations de Salomé en rapport immédiat avec la décapitation, l'une d'entre elles de Julius Klinger destinée à illustrer la tragédie d'Oscar Wilde en 1910, en pleine ère freudienne, met les pieds dans plat et ne laisse pas de doute sur les mécanismes psychiques que ce genre de situation et d'image implique, notamment pour la partie mâle de l'humanité (ill.8)



### III.8 Julius Klinger *Salomé*

Par assimilation généralisante à une catégorie, les représentations de Salomé ont communément donné lieu à des images déshonorantes. Une œuvre curieuse exposée au Prado de Bartholomeus Strobel, représentant une transposition dans la réalité du dix-septième siècle du banquet d'Hérode, place une Salomé opulente au centre d'une profusion de personnages dont certains sont sans doute identifiables. Elle n'est cependant qu'une figure parmi d'autres et son action ne reçoit pas plus d'intérêt que les mets que dégustent les convives, indifférents à la tête coupée de Jean-Baptiste. Un détail doit cependant attirer l'attention : Salomé a les seins nus, délibérément exposés, un indice désignant dans la peinture de l'époque les prostituées (ill.9).



### III.9 Strobel *La Décollation de saint Jean-Baptiste et le banquet d'Hérode*

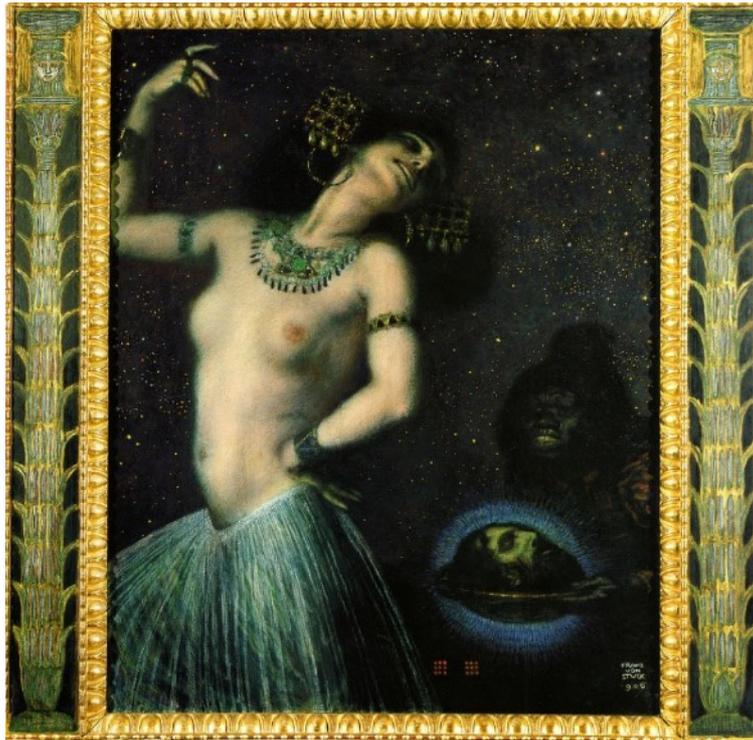
Somme toute, nous ne sommes pas loin des imprécations de Iokanaan adressées à Salomé dans la pièce de Wilde : « *Arrière, fille de Sodome ! Ne me touchez pas. Il ne faut pas profaner le temple du Seigneur Dieu* ». Sauf que,

dans ce contexte, l'archaïsme du saint homme doit être remis en perspective et prêté discrètement à sourire. Mais là encore, j'anticipe.

Ce qui est sûr, c'est que Salomé en est venue à représenter pour certains le péché, avec l'immense ambiguïté de la complaisance, quand il ne s'agit pas de la tartuferie commune du « couvrez ce sein que je ne saurais voir ». L'exemple le plus parlant de cette assimilation morale, mais sans l'hypocrisie, pourrait être fourni par l'artiste allemand Franz von Stück, dont l'œuvre la plus célèbre, sans doute pour son caractère scandaleux, *Die Sünde* (Le Péché) (ill.10) trouve un écho dans sa *Salome* (1906)(ill.11). Son héroïne incarne le sexe tonique et joyeux, et donc les charmes du péché. La décadence semble avoir tordu le cou à la pesanteur morale liée à la femme fatale. Mais là aussi, j'anticipe.



Ill.10 Franz von Stück *Die Sünde*



Ill 11 Franz von Stuck *Salome*

### **De la fonction à l'identité : le dix-neuvième siècle.**

Le dix-neuvième siècle va progressivement doter Salomé d'une identité plus affirmée. Une véritable individuation viendra dans un deuxième temps. Salomé commence à prendre forme par assimilation à un groupe plus singulier que la femme fatale. En termes d'histoire des idées, il n'est pas surprenant qu'elle ait trouvé sa place dans la vogue de l'orientalisme qui a inspiré tout un pan de la création artistique, aussi bien dans la littérature que dans les arts et la musique, durant une bonne partie du siècle. A ce titre, Salomé devient une sorte de Salammbô ou de Carmen et rejoint quelques clichés durables qui, malgré une modernisation stylistique, la cantonne encore dans une posture impersonnelle. Les exemples foisonnent dans les arts visuels, jusqu'à l'affligeante caricature pompiériste de la danse de Salomé par Rochegrosse, dont la vacuité de signification fait oublier l'impeccable technique.

Pour faire simple, l'orientalisme offre d'abord aux contemporains un dépaysement dans l'espace et souvent de surcroît dans le temps. Satisfaction donc de l'imaginaire. Mais en fouillant un peu, deux sortes de fantasmes transparaissent parfois dans les représentations de ce type : la cruauté

sanguinaire et le sexe, qui rendent moins candides les images exotiques. Au même titre que la catharsis dans le théâtre, l'extrême violence de l'œuvre monumentale et somptueuse de Delacroix *La Mort de Sardanapale* rend visible la brutalité des forces enfouies dans la psyché humaine.

A ce propos, il est intéressant de s'attarder sur la manière dont Flaubert, dans son conte *Hérodiade*, décrit l'épisode le plus torride de l'histoire de Salomé et résume, en les exacerbant, nombre de figurations de la jeune femme. La scène de la danse et de la décapitation, qui est la culmination du récit, n'occupe que quatre pages des trente qu'il comporte. Auparavant, dès la première phrase du conte, il avait transporté l'imagination des lecteurs dans un ailleurs dépaysant, mais rendu simplement réel par l'économie, presque la nudité, des moyens. Déjà dans *Salammbô* il avait procédé de la même manière et cette première phrase passe pour être une des plus remarquables de l'histoire du roman : « *C'était dans Megara, faubourg de Carthage, dans les jardins d'Hamilcar* ». Dans *Hérodiade* il procède de façon similaire : « *La citadelle de Machaerous se dressait à l'orient de la mer Morte, sur un pic de basalte ayant la forme d'un cône* ». Les rêveries d'Orient et de passé que les noms propres ont pour fonction d'évoquer, n'empêchent pas le récit qui suit d'exister concrètement et « indiscutablement » dans le cadre défini. Et Flaubert aura un souci de réalisme égal pour décrire la Galilée et les événements qui s'y déroulent, et la Normandie de *Madame Bovary*. Sa Salomé, dans ce décor, paraîtra d'abord accompagnée « *d'un bourdonnement de surprise et d'admiration* » sans être nommée. Puis elle apparaît comme un double de sa mère : « *C'était Hérodiade, comme autrefois dans sa jeunesse* ». Puis, au fur et à mesure qu'elle danse, donc qu'elle s'exprime, elle devient Salomé. Il faudrait lire la totalité du passage pour se rendre compte de la saturation de détails de tous ordres qui bâtissent une figure iconique, synthèse de nombre de figurations picturales qui les intègre et qui les dépasse. Le style de la danse dite « des sept voiles » est inspirée à Flaubert par l'expérience qu'il a vécue en Orient d'une danse chez une courtisane, Ruchiouk Hanem. La sensualité soulignée se double d'une frénésie qui amène à une posture improbable, dont on doute que le modèle oriental ait pu l'adopter : « *Elle se jeta sur les mains, les talons en l'air, parcourut l'estrade comme un grand scarabée...* » et la description se poursuit pendant quelques lignes, soulignant la bizarrerie de la scène, qui contribue cependant à singulariser le personnage de la danseuse. Elle est la quintessence d'un type, et ainsi fait accéder Salomé à un statut exceptionnel. Mais qu'est-ce

qui a pu donner à Flaubert cette idée un peu loufoque ? Remontons dans le temps, jusqu'à celui des cathédrales. Flaubert le Normand a vu une scène sur le tympan du portail Saint-Jean de la cathédrale de Rouen où figure l'épisode du banquet d'Hérode, avec une Salomé dansant sur les mains. De manière syncrétique il a ainsi intégré à son Orient semi-imaginaire une représentation médiévale qui donne à la figure symbolique une dimension intemporelle. Mais non plus l'éternel féminin mais l'éternelle Salomé.



### III.12 Tympan de la Cathédrale de Rouen

Ce même goût pour l'exotisme que l'on a constaté dans les domaines des arts visuels et de la littérature se retrouve aussi en musique. Entre la fin du dix-neuvième siècle et les premières années du vingtième, plusieurs compositeurs y ont puisé leur inspiration tels Ravel, Puccini et, pour ce qui concerne Salomé, signalons Massenet (*Hérodiade* en 1881), Florent Schmitt (*La Tragédie de Salomé en 1907*) et surtout Richard Strauss (*Salomé* en 1905). Ainsi donc peut-on dire que, dans le champ culturel, Salomé est partout. Mais après avoir pris un corps moderne, il reste à Salomé à se doter d'une autonomie et d'une identité vigoureuses.

La période symboliste va lui en fournir la possibilité. A ce point, un petit retour en arrière est nécessaire pour cerner le cadre dans lequel cette dernière métamorphose de notre personnage pourra se produire. Pour beaucoup, 1835 marque une date essentielle dans l'histoire des arts en France. C'est celle de la publication d'un ouvrage remarquable : *Mademoiselle de Maupin* de Théophile

Gautier. La préface qu'il a écrite pour son roman est un manifeste, aujourd'hui unanimement reconnu, pour une émancipation de l'art des contraintes diverses qui en limitent l'épanouissement. C'est ce que l'on en est venu à nommer « l'art pour l'art ». La portée historique de ce grand texte théorique a peut-être occulté l'importance du roman lui-même. Pour en schématiser le contenu, disons que l'intrigue est construite autour de l'interaction entre deux personnages : un jeune aristocrate, d'Albert, et Mlle de Maupin. Lui, mène la vie d'un jeune homme privilégié, que les facilités de sa condition laissent insatisfait et largement désabusé ; il multiplie les conquêtes, conformément aux codes de sa catégorie. Mais il s'est fixé comme objectif de ne s'engager dans l'amour qu'après avoir rencontré la femme chez qui serait réunie la totalité des hautes exigences qu'il a définies. Quant à Mlle de Maupin, elle s'est fixé de son côté le même type d'exigence. Mais étant une femme, elle doit pour poursuivre sa quête se déguiser en homme afin d'avoir toute liberté. Il faut mesurer l'audace, à l'époque, d'une jeune femme habillée en homme ; quelques décennies plus tard, les cas de George Sand ou de Rosa Bonheur portant pantalon défrayaient la chronique. Ce qui compte, c'est qu'il faut en passer par le travestissement pour s'assumer soi-même quand on est une femme ; elle le fait admirablement et devient mieux que l'égale du groupe de jeunes gens avec lesquels elle s'affiche régulièrement. Déjà Shakespeare et Marivaux, dans leurs comédies, avaient fait avec une délicieuse ambiguïté usage du procédé. Dans le cas présent, l'ambiguïté réside dans le fait que d'Albert en arrive au constat que l'idéal qu'il recherche se trouve incarné par ce qu'il prend pour un homme. Les conventions seront bien sûr sauvées, comme dans les comédies, mais la question de l'identité de genre a été posée de manière explicite. La quête d'idéal esthétique prônée dans la préface et la quête d'idéal de vie qu'illustre l'intrigue du roman sont indissociables et un de leurs aboutissements est l'évidence de l'androgynie et de la bisexualité.

Mais en quoi ceci concerne-t-il Salomé ? En fait, la révolution symboliste dans la figuration de Salomé n'aurait pu se produire sans que l'arrière-plan sociologique et culturel ait lui-même été bouleversé. C'est à cette révolution qu'a puissamment contribué Théophile Gautier et si Salomé doit devenir un être de sexe féminin autonome, c'est dans le cadre que cet auteur et ceux qui l'ont suivi ont contribué à définir.

Puis vint Mallarmé. Pour les spécialistes du poète, son *Hérodiade* (1864) passe pour être une œuvre majeure. Ce n'est pourtant qu'un très bref fragment d'une

œuvre conçue pour avoir une forme théâtrale. Si on laisse de côté la « performance » poétique très mallarméenne, quel champ nouveau est ouvert pour évoquer Salomé ? Avant de paraître, elle est longuement évoquée par sa nourrice qui ne procède que par assimilation poétique à des états du monde, où le terrestre et le sidéral sont inextricablement mêlés, dans un état plutôt crépusculaire et où la mort veille. Dans la seule scène avec Salomé, la recherche angoissée de son identité est centrale et s'achève par ce qui ouvre la porte aux diverses hypothèses symbolistes d'autres exégètes : « *J'attends une chose inconnue/ Ou peut-être, ignorant le mystère et vos cris,/ Jetez-vous les sanglots suprêmes et meurtris/ D'une enfance sentant parmi les rêveries/ Se séparer enfin ses froides pierreries* ». La relative obscurité mallarméenne sert ici, me semble-t-il, à simplement éliminer toute interprétation facile d'un personnage qui vaut mieux que les clichés ancestraux qui ont dominé jusque-là sa représentation. Les images ne se résolvent pas comme une simple équation ; le papillon dans sa chrysalide n'a pas plus idée « de la chose inconnue » qui l'attend que l'enfant confronté au mystère « de la séparation de ses froides pierreries ». Ne soyons donc pas somnaires avec Salomé. Mallarmé était un guide pour ses contemporains et les plus grands vont s'autoriser de la voie poétique ouverte pour compléter l'exploration du personnage à travers ses zones d'ombre.

La période symboliste coïncide en partie avec l'esthétique art nouveau. Mentionnons sans nous y attarder l'application à la figure de Salomé des clichés de la « femme fleur ». L'image relativement insignifiante que nous donne le talentueux Alfons Mucha ne diffère guère de ses affiches publicitaires, comme celle très connue pour le papier à cigarette Job. Le seul enseignement que nous en tirons, et il n'est pas neutre, concerne la popularité du thème et sa reconnaissance par un large public, car les publicistes ne se lancent jamais à l'aveuglette.



### III.13 Mucha *Salomé*

Dans l'ère industrielle, le conflit entre la série et l'unique se trouve au centre d'un des débats qui animent le monde de la création artistique. Sans être entièrement stéréotypée, la profusion de figurations de Salomé a pu être perçue comme envahissante. Mais les Flaubert, les Mallarmé et quelques autres avaient montré la voie pour doter ce personnage d'une signification dense exprimée en termes artistiquement exigeants.

A suivre : voir partie 2