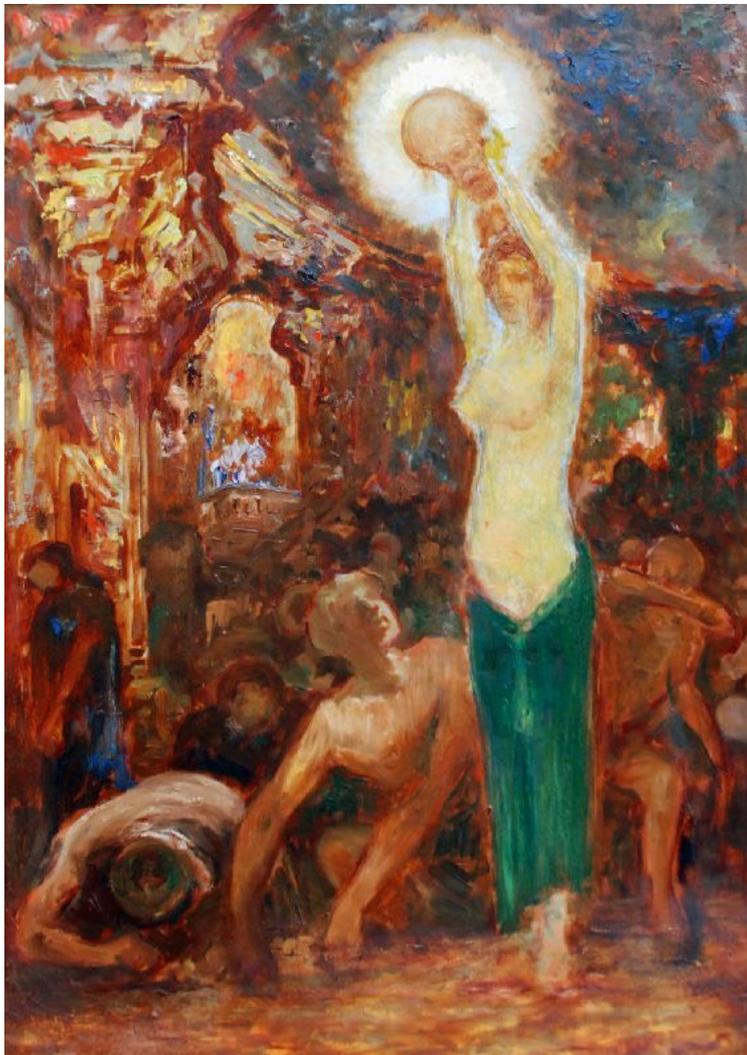


**On ne naît pas Salomé on le devient
(deuxième partie)**

Survient Gustave Moreau, et avec lui une révolution déterminante. Le thème de Salomé est pour lui plus qu'un sujet propice à un déploiement coruscant des splendeurs picturales qui faisaient déjà sa réputation. Sur toute sa carrière il a consacré 19 peintures, 6 aquarelles et gouaches et plus de 150 dessins à Salomé. A ce point, ce n'est plus une inspiration, c'est une obsession. Lui-même l'a reconnu lorsqu'il a peint son dernier autoportrait ; il y devient la chose de sa chose, trophée accédant à la gloire rayonnante par la grâce de son sujet (ill.14).



Ill.14 Gustave Moreau. Autoportrait avec Salomé.

Un autre exemple très impressionnant de la puissance obsessionnelle du personnage de Salomé nous est fourni par une sculpture de Camille Claudel ; il

est indiscutable que, dans sa représentation de la danse des sept voiles par Loïe Fuller, elle s'identifie à Salomé. Un premier regard distrait voit une énième représentation d'une scène éculée. Mais en regardant la volute du voile qui prolonge le corps de la danseuse on distingue, lui faisant farouchement face, un visage d'homme où l'on reconnaît son buste de Rodin. Seul m'intéresse ici le constat de la prégnance du personnage dans la psyché de quelques-uns (ill.15).



Ill.15 Camille Claudel Loïe Fuller dans *Salomé*

Avec Gustave Moreau, donc, on accède à une vision qui tranche sur toutes celles qui l'ont précédée. Les figures d'orientales, de gitanes et autres hétéaires ne suffisent plus pour traduire le mystère de son 'rêve étrange et pénétrant, d'une femme inconnue'. Rêve, en effet, qui nous ramène à Théophile Gautier dans son texte prémonitoire. Par antiphrase celui-ci décrit, en semblant la déplorer, la supériorité du poète qui ouvre une splendeur d'univers, alternative à l'attendue laideur du monde. Il faudrait lire une page entière du chapitre 2 de *Mademoiselle de Maupin*. Mais il est fascinant de voir à quel point il semble annoncer, quarante ans par avance, l'émancipation esthétique de Moreau. « Que Platon avait raison de vouloir vous bannir de sa république, et quel mal vous nous avez fait, ô poètes ! Que votre ambroisie nous a rendu notre absinthe encore plus amère ; et comme nous avons trouvé notre vie encore plus aride et plus dévastée après avoir plongé nos yeux dans les perspectives que vous nous ouvrez sur l'infini ! » Il poursuit en établissant une équivalence

entre l'accès à la beauté poétique et celui au paradis. Puis détaillant les splendeurs de cet univers idéal, l'auteur d'*Emaux et camées* paraît décrire les somptuosités du peintre à venir : « C'est une architecture féérique qui n'a son égale que dans les contes arabes. Des entassements de colonnes, des arcades superposées, des piliers tordus en spirale (...) des transparences et des reflets éblouissants(...) ». Et j'omets des listes de pierres rares et précieuses qui font de cette page de prose un exemple achevé d'écriture visuelle, sorte d'audiodescription avant l'heure.

Si j'ajoute cela aux commentaires de Huysmans dans le chapitre 5 d'*A Rebours* et plus généralement dans ses comptes-rendus des Salons, il ne me reste qu'à mettre en lumière les singularités du traitement de Salomé qui me semblent amorcer la révolution finale dans le traitement du statut du personnage. Dans les œuvres majeures que le peintre y a consacrées, elle me semble refléter la définition de la beauté donnée par Baudelaire :

Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Eternel et muet ainsi que la matière.

Et d'ajouter plus loin : « Je hais le mouvement qui déplace les lignes ». Dans le tableau représentant Salomé dansant devant Hérode (ill.16) on est frappé par cette espèce de paradoxale représentation de l'essence ultime du mouvement par l'immobilité, comme le silence chez certains exquis compositeurs est l'apogée de la musique.

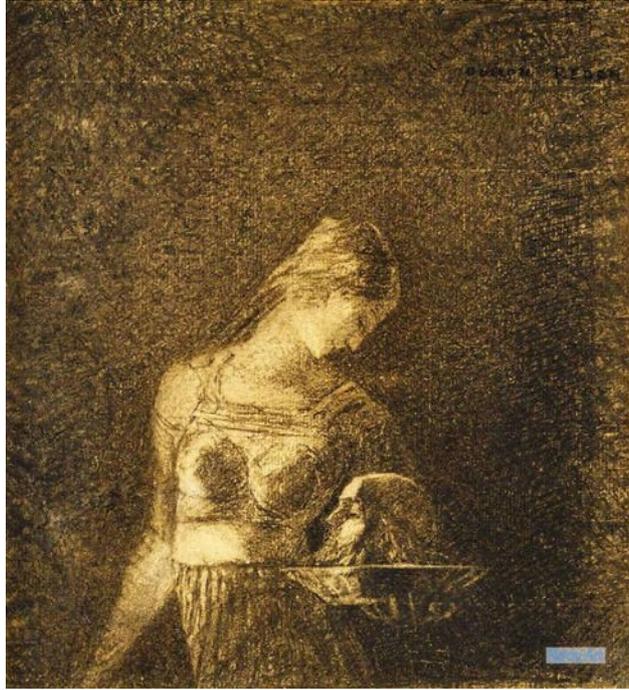
La composition ainsi que le maniement des valeurs fait sens, surtout chez les symbolistes. Ici, Salomé se dégage nettement parce qu'elle est au premier plan et aussi parce qu'elle est la seule partie nette de la composition. Le reste de l'entourage d'Hérode se situe dans un flou irréel, qui rend la situation historique, politique et religieuse anecdotique et secondaire. Mystère et mystique sont confondus pour renvoyer à l'insondable complexité d'un paradigme de la femme jamais jusque-là mis au premier plan.

Une vingtaine d'années plus tard, dans un style radicalement différent, Odilon Redon livrera une vision curieusement similaire d'une intimité situationnelle, excluant le recours à toute explication extérieure d'un acte devenu

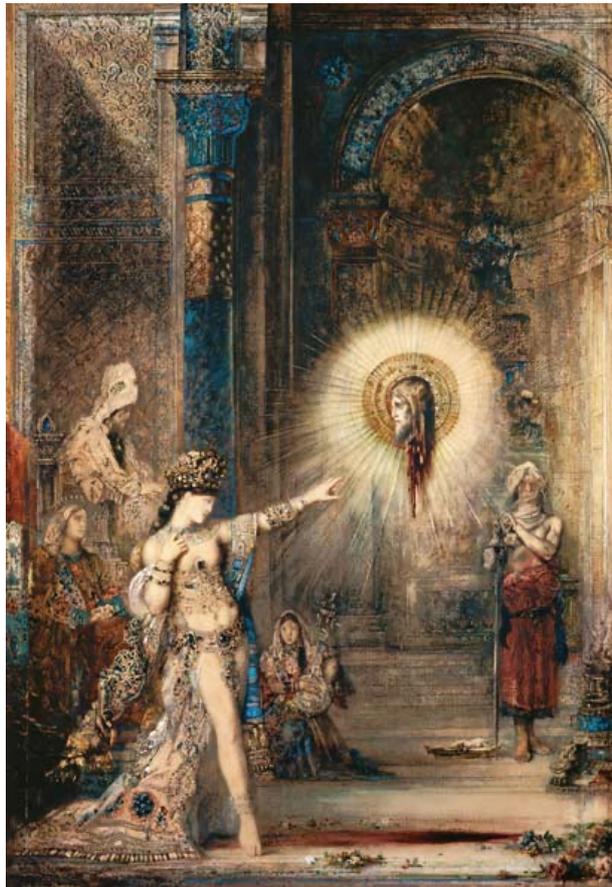
exclusivement psychique ou existentiel (ill.17), à rapprocher de l'*Apparition* de Moreau, qu'il est intéressant de juxtaposer à sa *Danse devant Hérode* (ill.18).



Ill.16 Gustave Moreau *La Danse devant Hérode*



III.17 Odilon Redon



III.18 Gustave Moreau *L'Apparition*

Ce qui frappe de prime abord, c'est la grande ressemblance entre les deux tableaux. Le personnage de Salomé est dans une posture hiératique spectaculaire et fondamentalement similaire. Elle représente ainsi une constante. Dans les deux temps de l'acte d'exécution de Jean-Baptiste elle reste l'officiante, actrice sacrée d'un projet divin. La mitre qu'elle porte dans *La Danse devant Hérode* est une coiffure sacrificielle, attribut respecté de grand prêtre. Certains commentateurs de *l'Apparition* ont cru lire dans cette œuvre l'horreur de Salomé confrontée à la vision surnaturelle de la tête auréolée du martyr et donc le reflet de sa culpabilité. C'est me semble-t-il faire fi de la similitude absolue entre les deux œuvres. Dans la perspective figurative, le bras tendu de Salomé rejoint le bord de l'auréole et crée un lien entre sa tête et celle du prophète. Il y a une communauté lumineuse de destin qui les tient à l'écart du flou du reste du monde. Les voies de l'identité sont impénétrables ; Odilon Redon ne dira pas autre chose, sur un mode intime et apaisé.

Ainsi, Salomé se trouve dorénavant dotée d'une individualité qui la débarrasse de tout conditionnement lié à la transmission mécanique des clichés attachés à l'épisode biblique. Il ne reste qu'à étoffer cette structure d'une chair qui la rapproche de la vie organique. Il reviendra à Oscar Wilde et à ceux qu'il inspirera directement de réaliser cette métamorphose définitive. Sa pièce en un acte *Salomé* est un chef-d'œuvre absolu, comme le sont les illustrations qu'en fera Aubrey Beardsley et l'opéra éponyme de Richard Strauss. Un portrait de Wilde par Beardsley qui frôle la caricature situe l'auteur dramatique comme héritier de précédentes visions de Salomé (ill.19).



Ill.19 Beardsley *Oscar Wilde at work*

Pour jeune qu'il ait été, l'artiste souligne par des détails érudits les influences que prolonge le dramaturge, depuis les sources (Bible et à l'arrière de l'entassement de livres un Josephus qui est très probablement Flavius Josèphe), les *Trois Contes* (évidemment Flaubert) et surtout le livre ouvert qu'il est en train de compulser de Gautier, l'influence qu'il considère la plus immédiate. S'adressant aux *happy few*, il ne leur fait pas l'injure de citer le titre, mais cela nous indique rétrospectivement l'énorme influence sur les esprits novateurs du siècle de *Mademoiselle de Maupin*. Et élargit l'importance de Salomé au-delà de la simple anecdote, voire des clichés historiquement liés à sa représentation. Enfin, le rappel de *Dorian Gray* est un indice offert par l'astucieux dessinateur pour interpréter un aspect commun aux deux œuvres, lié aux ambiguïté du double et du reflet.

Pour situer ce moment décisif dans l'émergence d'une image émancipée de Salomé, il importe de rappeler quelques dates : la production d'un grand nombre des œuvres majeures consacrées à ce sujet se situe entre Mallarmé dans les années soixante et Moreau et Flaubert dans les années soixante-dix. La pièce de Wilde en français est écrite en 1891, avec une version anglaise accompagnée des illustrations de Beardsley en 1894. Pour mémoire, le procès de Wilde eut lieu en 1895, on en reparlera. Enfin, l'opéra de Strauss date de

1905, après que le compositeur eut assisté à une représentation de la pièce en allemand à Berlin.

La pièce, comme l'opéra, est ramassée en un acte. Tout compte et tout fait sens. Cela ressemble à une célébration dont chaque moment renvoie à un aspect du sacré. Mais ce n'est en aucun cas une pièce religieuse. Pas plus qu'elle n'a à voir avec les nombreuses œuvres théâtrales du temps prétendant au réalisme. On pourrait songer à un oratorio profane.

Que nous dit la structure ? A sa façon, elle respecte curieusement la règle des trois unités : de lieu, de temps et d'action. On est pourtant bien loin du théâtre classique français. La pièce débute par une exposition très limitative, centrée sur Salomé, objet obsessionnellement présent dans le regard et valorisé par la somptuosité poétique de sa description. Elle peut donc entrer en gloire, comme c'est la coutume dans certaines œuvres dramatiques (rappelons le très célèbre air des *Pêcheurs de perles* : « *Oui c'est elle, c'est la déesse...* ») L'action peut alors commencer par une partie qui est entièrement centrée sur Salomé et Iokanaan, où la princesse, totalement insensible aux imprécations du prophète, procède à une entreprise de séduction, projetant sur lui un idéal rêvé qui seul saurait la satisfaire chez un homme. Son discours de séduction est construit selon un rythme ternaire, en louant successivement la peau, la chevelure et la bouche de l'objet de son désir. Après chaque déni, elle inverse les termes de son idéalisation physique et passe à l'aspect suivant jusqu'à la bouche qui demeurera gravée dans sa conscience obsessionnellement hantée, jusqu'à l'issue de la pièce. Ce moment est suivi d'un développement introduisant l'environnement d'Hérode et les arguties théologiques des représentants de sectes juives sur le sort du prophète, prisonnier du tétrarque qui le détient mais également le craint. Ce moment permet aussi de découvrir le désir libidineux d'Hérode pour la jeune Salomé, qu'il parvient à convaincre de danser pour lui, la fameuse danse des sept voiles. Dans l'opéra, le tintamarre discordant des querelles des juifs est suivi par le développement sensuel et orientalement harmonieux de la danse. Cette scène, dramatiquement comme musicalement est le pivot qui permet d'introduire le dernier moment de l'œuvre. Il est l'exacte symétrie du face-à-face entre Salomé et Iokanaan un peu comme les deux courbes du S initial du nom de l'héroïne. Cette dernière partie représente la tentative d'Hérode de faire accepter une récompense qu'il avait promise solennellement à la jeune femme pour la danse, donc pour avoir cédé à ses avances. Sa description des biens terrestres qu'il propose est littérairement

aussi inspirée que le discours de séduction de Salomé adressé plus tôt à lokanaan. Mais, obstinée, la jeune femme continue de réclamer la tête du prophète et finit par l'obtenir ; la litanie qui ponctuait la fin de la première partie : *Je baisera ta bouche, lokanaan*, si efficacement rendue en musique dans l'opéra, est remplacée par la litanie symétrique et conclusive : *Ah ! j'ai baisé ta bouche, lokanaan, j'ai baisé ta bouche. Il y avait une âcre saveur sur tes lèvres. Était-ce la saveur du sang ?... Mais peut-être est-ce la saveur de l'amour. On dit que l'amour a une âcre saveur... Mais qu'importe ? Qu'importe ? J'ai baisé ta bouche lokanaan, j'ai baisé ta bouche.* Cet épisode de culmination est désigné en anglais par le terme de 'climax', traduit pudiquement par 'l'apothéose' dans la légende française du dessin de Beardsley ; cependant, une autre traduction du terme est 'l'orgasme', et c'est bien de cela qu'il s'agit.

Toute la séquence finale, qui se clôture par cette dernière citation, est rendue avec une merveilleuse sensibilité par Strauss, alors qu'Hérode est horrifié par cette scène et adresse à Hérodiade son jugement : *Elle est monstrueuse, ta fille, elle est tout à fait monstrueuse. Enfin, ce qu'elle a fait est un grand crime.* Et c'est à lui que reviennent les derniers mots de la pièce : trois mots exactement, *Tuez cette femme*, à la suite de quoi les soldats étouffent Salomé sous un bouclier. La voix du mâle a le dernier mot, celui de l'autorité patriarcale.

Car de quoi s'agit-il et pourquoi Salomé est-elle qualifiée de « monstre » (« Ungeheur » chez Strauss) ? Parce qu'elle a fait tuer un homme ? La pièce nous dit incidemment que le chemin d'Hérode est jonché de cadavres, et que ceux dont il n'est pas responsable le gênent simplement parce qu'ils font désordre et salissent le sol. En fait le crime est ailleurs et c'est la pièce entière qui l'étale. Dès le début Salomé est autocentrée sur la réalisation d'un objectif vague, comme Mlle de Maupin aspire à un idéal. Mais elle s'y tient et tient tout l'environnement socialisé à l'écart de sa conscience. Elle s'octroie le droit à la parole performatrice. Ses actes et son discours se veulent action et non réaction, comme il est coutumier d'y cantonner les femmes. Et pour rendre cette transgression plus tangible encore, Wilde l'applique au schéma normatif de l'amour et même au désir où il inverse les rôles culturellement distribués : l'homme courtise (voir le terme communément appliqué de « conquête ») et la femme cède ou non. L'un agit, l'autre réagit. Ici, le schéma est inversé. Salomé nie à la parole masculine toute autorité : les vertueuses imprécations de lokanaan n'ont aucun effet, et avec Hérode le discours de séduction si magnifiquement enrubanné ne fonctionne pas ; elle est maîtresse du jeu : il lui

propose « d'avoir », elle aspire à « être ». Le changement de statut passe par l'accès à un authentique droit d'expression. C'est à cela que Wilde fait accéder théâtralement Salomé. Certes, elle est étouffée, mais dans le théâtre, qui est le spectacle d'une idée en action, une séance succède à une autre et le lendemain tout recommence, jusqu'à ce que cela entre dans les têtes.

Rappelons-nous qu'à la même époque, dans les rues de Londres, des féministes se faisaient entendre pour exiger que leur condition soit modifiée, et le mouvement suffragette était sur le point d'être créé. Et si un autre combat était en plus inscrit en filigrane... Une plaisanterie photographique nous montre Wilde en Salomé (ill.20).

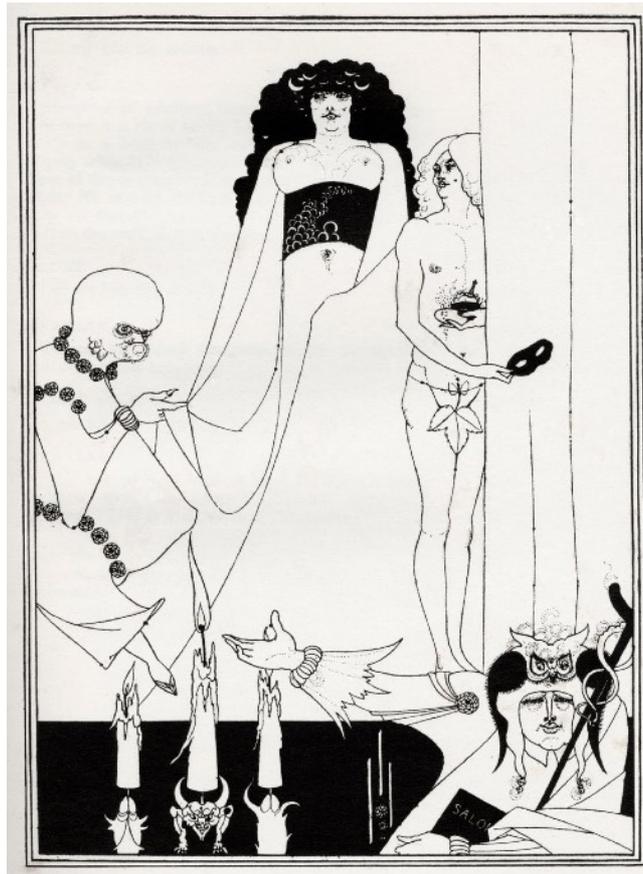


III.20 Photographie de Wilde en Salomé

L'image ne peut manquer de rappeler la phrase apocryphe mais néanmoins répétée à l'envi « *Madame Bovary, c'est moi* » ; au-delà du sourire que suscite cette photo, elle fait affleurer des ambiguïtés psychiques assumées ou plus inconscientes chez Wilde. Souvenons-nous des dates déjà mentionnées : 1894 pour l'édition anglaise, interdite par la censure victorienne pour le prétexte que des personnages bibliques étaient montrés sur scène (cette interdiction de la pièce tiendra jusqu'en 1931). Il y aurait beaucoup à dire sur les motifs réels de cette censure, mais notons que la parole durement conquise par Salomé sera

interdite à Wilde. Rapprochons cet épisode de 1895 ; c'est la date du procès de l'auteur requalifié en procès pour homosexualité. La pièce est sombrement prémonitoire : l'autorité institutionnelle et patriarcale, comme Hérode, étouffe sous un bouclier métaphorique un individu dont la liberté individuelle revendiquée terrorise le système. Après deux ans de prison, Wilde est interdit de facto de toute activité littéraire ; famille, amis, éditeurs l'abandonnent et il quitte le pays pour la France, changeant un temps son nom pour le symbolique pseudonyme de Sébastian Melmoth. Alors donc qu'il perd son identité, paradoxalement Salomé assure définitivement la sienne, autonome. Une diversité de femmes libres au début du vingtième siècle ne s'y sont pas trompées. Sarah Bernhardt a voulu interpréter le rôle, sans que cela puisse se faire ; Loïe Fuller, Ida Rubinstein, Mata Hari entre autres figures connues ont laissé des traces de leur incarnation du personnage. Et je ne compte pas le film ridicule de William Dieterlé en 1953, avec la grotesque Rita Hayworth et ses petites minauderies hollywoodiennes dans la danse des sept voiles.

Qu'apporte donc de plus Aubrey Beardsley, alors que tout semble dit ? On dit que Wilde aurait préféré Gustave Moreau pour illustrer sa pièce. On comprend que, quelle qu'ait été par ailleurs son appréciation du talent du jeune artiste, il ait été un peu surpris et sans doute agacé par la liberté prise avec son texte dans la série de dessins proposés. Car Beardsley procède comme quelques grands illustrateurs : plutôt que paraphraser le texte, il crée une œuvre parallèle inspirée par le modèle littéraire. Par sa richesse, la série de dessins pourrait faire l'objet d'une conférence entière. Dans le présent contexte, je me concentrerai sur un nombre très restreint d'aspects pertinents, relatifs à l'image de la Salomé nouvelle. Ce qu'il en retient d'essentiel c'est l'allègement auquel ont procédé déjà Moreau puis Wilde de tout élément adventice de caractère moral, psychologique, social ou même simplement pittoresque à la mode. Ce que l'on a pu noter dans la pièce, c'est l'extrême concentration de Salomé sur la réalisation de l'objectif quasiment ontologique qu'elle s'est fixé, éliminant de sa conscience tout ce qui est étranger à sa démarche. Dans une de ses illustrations, *L'Entrée d'Hérodias* (ill.21) Beardsley fournit un contre-exemple qui permettra de manière contrastive d'apprécier l'allègement libérateur de Salomé.



III. 21 Beardsley *L'Entrée d'Hérodias*

Cette œuvre présente le monde à la fois archaïque et actuel. La mère de Salomé est pourvue généreusement des attributs dénotant un érotisme épanoui, seins amples et chevelure sauvage. La pesanteur de l'ensemble n'est cependant pas caricaturale. Hérodias n'est ni grotesque, ni repoussante ; d'ailleurs si le caractère de la planche jugé obscène par l'éditeur a amené l'artiste à ajouter une vaste feuille sur le sexe du jeune page, le censeur n'a pas noté que l'espèce d'embryon adulte à gauche a, sous sa tunique, une érection monstrueuse, preuve s'il en est besoin de l'efficacité érotique de cette femme 'normative'. Mais cet état des choses n'existe que par la volonté d'Hérode, le potentat qui, d'un geste histrionique, comme un maître du jeu indique que tout ceci est un théâtre, où la femme n'est qu'un pantin.

L'identité moderne de Salomé, par contraste, est signifiée par le style graphique choisi par Beardsley pour la dépeindre. Naturellement, l'omniprésence de la ligne courbe qui anime toutes ses compositions indique la volonté esthétique qui caractérise son œuvre, mais en plus un certain nombre des motifs emblématiques de l'art nouveau sont appliqués de façon récurrente à son personnage. Le plus fréquent est celui du paon, qui fournit un contrepoint

valorisant dans nombre de scènes, lorsqu'il n'est pas directement intégré dans la représentation de Salomé elle-même. Les titres des dessins étant donnés par Beardsley lui-même, celui de *The Peacock Dress* (ill.22) est esthétiquement programmatique. Il ne fait guère de doute que l'artiste ait eu à l'esprit la *Peacock Room*, somptueusement décorée environ vingt ans plus tôt par Whistler pour la demeure londonienne d'un magnat des transports.



III.22 Beardsley *La Robe Paon*

Le parti pris esthétique est patent dans cette œuvre. Le personnage concret de la pièce est traduit en termes entièrement décoratifs. Le sens est transmis par le truchement d'un lexique graphique, proposant une alternative audacieuse aux modes de représentation réalistes. Le statut de maîtrise acquis par Salomé est traduit par sa forme, abstraite en une somptueuse vague qui rend inutile tout détail anatomique. Cette vague envahit l'espace pictural et réduit Iokanaan, le protagoniste masculin, à un rôle de faire-valoir graphique. Il complète la composition. Oui, mais pas seulement. L'émancipation de la femme n'élimine pas l'homme. N'était le style de son costume, dont l'élégance

graphique est d'un autre ordre que celui de Salomé, plus hérissé qu'il est de protubérances aiguës, ne sommes-nous pas déroutés par la quasi similitude de leurs traits ? L'image place les deux personnages face-à-face. Cette composition postule un miroir absent et un questionnement sur l'identité. Cela pourrait être fortuit et le fruit d'un caprice de mise en scène. Mais chez les artistes, la répétition désigne l'intention. La planche intitulée *Jean et Salomé*, qui offre un portrait en pied des deux protagonistes, pose de façon explicite cette complexité de l'identité, notamment sexuelle (ill.23).



Ill.23 Beardsley *Jean et Salomé*

Seules deux des illustrations se réfèrent directement au texte en le citant. Pour celle-ci, il s'agit de paroles de Iokanaan : « Pourquoi me regarde-t-elle avec ses yeux d'or sous ses paupières dorées ? » Le dessin ne se réfère cependant pas à un moment de l'action proprement dite mais à une des très nombreuses mentions du regard, constituant un des leitmotifs de la pièce. Dans cette présentation des personnages, la nudité du face-à-face postule un miroir virtuel ; quelle différence en effet entre les deux protagonistes, sinon quelques détails ornementaux mineurs ? Mais le miroir implique le regard, et à travers l'image de Iokanaan le reflet réfléchit.

Comme quelques autres artistes art nouveau, mais plus radicalement que la plupart, Beardsley a contribué à imposer le type de la « femme-fleur », avec une insistance particulière sur le costume. Celui-ci, dans *Salomé*, n'a plus aucune fonction 'sociale' dénotant un certain nombre d'idées conventionnelles liées au statut de la femme. Supprimant tous les accessoires et sous-vêtements qui contraignent et scandent le corps, il lui restitue une identité linéaire, physique autrement. Il anticipe sur la démarche des nouveaux couturiers qui, dès le début du siècle, vont révolutionner la mode et dévoiler la femme moderne, en supprimant notamment l'emblématique corset. Un dessin de Lepape pour Paul Poiré illustre ce point (ill.24)



Ill.24 Georges Lepape. Planche pour Paul Poiré

Déjà avant Wilde et surtout Beardsley, Huysmans avait loué Moreau pour avoir proscrit ce qui alourdissait les représentations anciennes de *Salomé* ; il avait plus particulièrement visé Rubens et sa « peinture bouchère » pour avoir fait du personnage une « bouchère des Flandres » avec toutes ses « boyauderies ». Il nous incite à qualifier de « dégraissage » les représentations modernes qui visent à rechercher l'identité profonde de la femme.

La dernière étape de cette métamorphose est fournie par l'illustration de « l'apothéose », face-à-face ultime et entièrement abstrait entre *Salomé* et son double. Une version nouvelle du mythe de l'androgynie inspire évidemment l'artiste (ill.25).



III.25 Beardsley *J'ai baisé ta bouche Iokanaan J'ai baisé ta bouche...*

Le titre de la planche reproduit les dernières paroles de Salomé, avant son écrasement final. Quand bien même cet achèvement absolu doit être éphémère, Beardsley choisit d'en faire la dernière illustration en relation directe avec l'action de la pièce. C'est l'ultime version du dialogue avec l'alter ego, l'accomplissement de cette recherche d'elle-même dans une lévitation graphiquement magnifique : plus d'Hérode, plus d'Hérodiade rien qu'elle et son idéal existentiel.

Et pourquoi pas laisser la parole finale à Rimbaud qui, tordant le cou à la grammaire et à tous les systèmes sclérosés d'interprétation du monde, déclare que « Je est un autre ». Dans une lettre admirable il poursuit en commentant cette phrase essentielle. Qu'en extraire qui semble décrire les démarches successives modernes que nous avons effleurées ? Ceci, tout d'abord : « Si les vieux imbéciles n'avaient pas trouvé du Moi que la signification fautive, nous n'aurions pas à balayer ces millions de squelettes... » Pour aboutir à une conception lucide, « il faut être voyant (...) Le poète se fait voyant par un long,

immense et raisonné dérèglement de tous les sens (...) Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses vision, il les a vues ».

Et oui, Huysmans a pressenti et traduit dans une langue inspirée ces visions de Moreau le poète de la peinture ; oui Wilde a transcrit les inquiètes obscurités du sentiment du moi ; et oui, Beardsley n'a pas craint de donner une forme visionnaire et irréaliste à un questionnement fondamental sur la vraie nature de Salomé, la vraie nature de la femme 'telle qu'en elle-même enfin le temps présent la change'.