

MARCEL SPADA

Les princes du sang



FATA MORGANA

Jean et Salomé Relecture d'une légende

Lecteur des surréalistes, amateur de peinture, fasciné par l'Eros et ses représentations, Marcel Spada ne pouvait manquer de rencontrer la figure de Salomé, d'abord dans ses textes critiques, comme « Gustave Moreau et l'Eve nouvelle d'André Breton »¹, dans *Erotiques du merveilleux*², ou dans le recueil *Simulacres* où il évoque ses relations à l'art, entre journal et méditation, perceptions visuelles et songe, documents d'un amateur et fantaisie d'un poète, avec ce rêve intitulé « Sur quelques succubes de Gustave Moreau », où il se voit errant la nuit avec Breton dans l'appartement devenu musée du maître symboliste, en proie au phantasme de lettres que leurs jambages métamorphosent en courtisanes diaphanes, puis à un rêve érotique où, dans le rôle d'Holopherne, il voit une Judith orientale se pencher sur lui pour mieux lui ôter la tête³ ! En 1985 enfin, il consacre une des deux nouvelles du recueil *Les princes du sang* à « Jean et Salomé »⁴ qui n'est pas sans parenté avec ces textes.

Or, une telle légende, du fait de son imprécision originelle⁵ et de sa plasticité, est saturée de variantes et d'interprétations. Depuis Flavius Josèphe⁶, les Evangiles de Luc, Mathieu et Marc⁷, Augustin et *La Légende dorée* de Jacques de Voragine⁸, jusqu'à l'« Hérodias » de Flaubert, *A rebours* de Huysmans, et surtout la *Salomé* d'Oscar Wilde⁹, l'intertexte est foisonnant et semble avoir épuisé la richesse du mythe : l'auteur, en plaçant en exergue une des gravures japonisantes d'Aubrey Beardsley qui accompagnaient la première édition anglaise du dramaturge irlandais, veut-il avouer discrètement sa dette à son égard,

et au-delà, à la tradition symboliste, ou faut-il, à l'inverse, partir de cette image comme d'un signifiant obscur, comme d'un point de départ matériel de l'élaboration du personnage ? Comment renouvelle-t-il une histoire si connue ? Choisit-il de privilégier la légende ancienne, le drame symboliste à la manière de Wilde, la nouvelle chargée de descriptions à la façon de Flaubert ou les audaces des peintres fin de siècle, de Moreau à Franz von Stuck en passant par Beardsley ou Lévy-Dhurmer¹⁰ ? Autrement dit, et ce sera le fil qui nous guidera pour interroger le texte : va-t-il élire un certain réalisme, comme semble y convier le choix du registre narratif et descriptif, ou le merveilleux élu par Mallarmé, les décadents et les symbolistes, que suggèrent la sélection de la gravure et la référence finale à Gustave Moreau¹¹ ? Et s'il tente de concilier les deux registres, comment parvient-il à les articuler ?

Pour tenter de répondre, on examinera les choix successifs qu'il opère. S'agissant de la peinture qui sert d'arrière-plan au drame, il nous apparaîtra que la nouvelle, loin de porter un regard exclusif sur les intrigues historiques et sur les mœurs de la Cour, comme Flaubert et Wilde, s'intéresse aussi à l'envers de ce décor exotique et brillant. On verra ensuite quelle image de Salomé prévaut, entre toutes les variantes possibles, de la fille docile manipulée par sa mère, que propose la tradition, ou de la courtisane lascive à la déesse inaccessible des symbolistes, à l'hystérique en proie à une folle jalousie ou à l'adolescente aventureuse et rebelle, explorant ses pouvoirs à travers les défis qu'elle lance. Enfin, il faudra examiner comment s'organise la confrontation des deux protagonistes qui est au cœur du drame et qu'appelle le titre, ses modalités, son dénouement, avec la question de savoir qui en ressort vainqueur.

Eros, violence et décadence : ***le monde antique dans Jean et Salomé***

A partir des données historiques et de la tradition évangélique ou médiévale, notre nouvelle met en scène un monde sombre, impitoyable mais coloré où, sur fond de querelles familiales et dynastiques, règnent la décadence des mœurs et la terreur, dont Jean et Salomé sont les victimes et les témoins.

Querelles familiales et dynastiques

Rappelons la situation politique et dramatique que Marcel Spada a choisi de conserver et de souligner. Conformément aux *Antiquités judaïques* de Flavius Josèphe, Hérode Antipas, tétrarque de Galilée, a

fait arrêter et expédier dans la forteresse de Machéro, dans le désert au bord de la Mer morte, Jean (le Jean Baptiste des Evangiles), celui qui prophétise et appelle les Juifs à la vertu, bien qu'il le considère comme un homme de bien, mais il craint la tournure politique que pourrait prendre l'exaltation de ses disciples ; il hésite cependant à le mettre à mort comme le lui conseille un Saducéen de son entourage, Josias, et surtout Hérodiade, furieuse d'être dénoncée à tous comme adultère par les vociférations du prisonnier : son remariage avec son beau-frère Hérode Antipas étant jugé par les autochtones contraire aux lois nationales, elle rêve, sans y parvenir comme c'était le cas dans les Evangiles et dans *La Légende dorée*, de manipuler sa fille pour qu'elle obtienne du roi ce qu'elle renonce à obtenir elle-même, tant les liens semblent distendus au sein du couple royal, ce dont témoigne l'absence de la reine, « furibonde », au début du festin.

La situation se complique du fait qu'Arétas, roi de Pétra et père de la première épouse répudiée par Hérode Antipas, vient le combattre pour venger l'honneur de sa fille ; notre récit suit ainsi celui de l'historien latin, souvent oublié par les écrivains modernes comme Flaubert ou Oscar Wilde, et lui donne un relief nouveau puisque le dénouement va mettre en scène les prémices de la bataille, dont l'enjeu est rendu plus prégnant par la présence de la princesse « arabe » dans les murs de la forteresse. Même s'il feint de rester indifférent à cette attaque, on comprend la nervosité du tétrarque, pris entre la crainte d'une révolte juive, la menace arabe imminente, les tracasseries de sa femme, les imprécations de Jean et l'impression que les Romains se désintéressent de lui, bien qu'il ait honoré l'empereur Tibère – leur désintérêt étant exprimé ici par un joli déplacement, puisque l'envoyé de Rome, au mépris de l'histoire, devient Pontius, nommé plus loin « Ponce Pilate », manière amusante de dire que Rome se lave les mains de ces querelles d'Orientaux et de Juifs...

Tels sont donc les éléments politiques et dynastiques qui composent un ensemble réagencé par rapport à la tradition mais crédible, où l'histoire, loin d'être oubliée, est mise en relief, et où elle interfère étroitement avec les querelles et les passions des quatre protagonistes, leur offrant une résonance plus large que manifestera avec éclat le dénouement.

L'Eros noir d'un monde corrompu et décadent

Ce monde, que toute la tradition résumait au festin et à la danse de Salomé, Marcel Spada, d'une manière originale, le construit en

diptyque. D'un côté, il noircit encore le monde désenchanté de la Cour, en imaginant un couple royal usé, miné par les relations qu'Hérode entretient avec son giton ou avec sa première épouse, et où chacun ruse de son côté : elle, en faisant venir sa fille exilée, à l'insu de son époux, (croit-elle) ; lui, en dissimulant la rétention sur place de la fille de Philippe dans un cachot de la forteresse. Or, cette fille de roi, il la séquestre, la drogue pour mieux abuser d'elle, la souille, la dégrade et la désire telle, n'ayant de cesse d'aller la retrouver, d'autant que cette liaison le met en péril¹²... Caressant de manière obsessionnelle son mignon (ch. 4 et 6), il songe à cette ancienne épouse devenue sa maîtresse et rêve de la posséder sur le cadavre de son père et de ses cavaliers syriens (p. 38) ; sadisme du roi et masochisme de la victime se conjuguent même, puisqu'au moment où il voudra la rendre à son père Arétas, elle préférera rester son esclave sexuelle plutôt que risquer le châtement de son propre père, revirement qui paradoxalement génère l'abandon d'Hérode sans doute parce qu'elle lui cède, cessant ainsi de devenir désirable pour devenir méprisable (p. 40)¹³. Il contempera d'ailleurs avec délices (« il jouissait du spectacle »), du haut des remparts, le roi damascène fouetter « sa fille agenouillée », au milieu de réactions plus ou moins indifférentes du conseiller juif et de l'envoyé de Rome (p. 46). Avec cette union d'Eros et de Thanatos, du désir et de la contrainte ou de la perversité, ce raffinement dans la cruauté devenue un ingrédient indispensable à la jouissance, Sade et Sacher Masoch ne sont pas loin, mais dans une version désenchantée, sans élan ni joie... La polygamie et l'inceste semblent d'ailleurs si banalisés dans la famille d'Hérode le Grand que tous, descendant du patriarche, sont « frères de sang », même le mignon qu'il qualifie d'« Hérodicule », en jouant de façon grivoise sur les deux sens du diminutif¹⁴.

Mais le tétrarque s'intéresse aussi à la jeune fille qu'Hérodiade a fait venir en secret et que, en odieuse mégère, elle semble livrer à son désir, dont on devine qu'il n'aura rien de platonique ; la sombre initiation au métier d'odalisque est ici réduite à un fugitif désir entrevu au cours de leur rencontre, quand elle se demande si elle doit « instruire cette enfant de glace » (p. 19), c'est-à-dire en faire une danseuse professionnelle, une courtisane experte, comme le faisait l'Hérodiade de Flaubert¹⁵ ; pour noircir encore ces relations incestueuses, la reine, déjà belle-sœur, est devenue dans notre version la nièce d'Hérode, et Salomé la petite-nièce du roi, peut-être pour que sa jeunesse confère à cette relation quelque chose d'à la fois candide et pervers : à la composante incestueuse (déjà soulignée par Wilde) se mêle une

ambiguïté sexuelle (androgynie, elle sera perçue comme un garçon au début de la danse), pour peindre des amours passagères d'un homme âgé, d'un despote oriental, pour une adolescente à peine pubère, clandestinement revenue de son exil, et le désir qu'elle éveille en lui est indissociable du dernier plaisir noir que la reine peut encore faire naître en lui, celui de souiller par l'inceste le fruit de ses premières noces, sans doute pour pimenter ses relations conjugales (« elle veut me régaler de ma petite-nièce », p. 28)... Tous ces éléments, parfois latents dans *La Légende dorée*, prennent ici une résonance nouvelle, dans un monde où le désir inquiet, instable, dispersé, mais toujours né de la transgression de tous les codes, met en péril les relations politiques, les convenances, la docilité du peuple et même l'intérêt personnel du tétrarque, qui se désintéresse de l'assaut donné par les Arabes parce qu'il est fasciné par la danse de Salomé (ch. 6, p. 38) ; plongé dans le monde politique complexe qu'a dressé Flavius Josèphe, l'Eros noir imaginé par Marcel Spada à partir de la tradition évangélique et médiévale et peut-être aussi d'Oscar Wilde, devient ravageur, dévastateur, et justifie les imprécations et la prophétie apocalyptique de Jean. Il faudrait peut-être songer à *Héliogabale*, sans la démesure dans la folie imaginée par Antonin Artaud, puisqu'ici le tyranneau reste un pleutre assez mesquin, dominé par les figures de Salomé et de Jean et victime de l'ironie du narrateur.

Mais sa cruauté ne régit pas seulement ses relations érotiques, elle s'inscrit aussi dans la sphère politique, comme domination perverse et terreur.

Le second volet du diptyque imaginé par l'auteur, c'est en effet la face sombre de la ville basse et des geôles, en contrebas du palais : l'incipit s'y déroule, comme le chapitre 3 et peut-être le 5 (au moins comme lieu du désir et du rêve), soit près de la moitié du texte. D'emblée, avec cette ouverture nocturne et inquiétante, c'est le règne de la terreur et de l'arbitraire : sans l'intervention de Naara, Salomé, malgré sa superbe de princesse, serait violée par le soudard censé garder les abords de la geôle où hurle Jean ; l'ancienne prostituée vit terrée dans une maison sans ouverture (ch. 1), et les disciples de Jean et de Jésus sont si craintifs, terrorisés à la seule idée d'approcher de la prison, que la jeune fille, d'ordinaire si méprisante, a pitié d'eux (ch. 3, p. 23). L'idée de garder Jean au fond d'une fosse vient de Flaubert, coutumier, par ses lectures, des raffinements de la barbarie antique ; mais Marcel Spada développe cette invention en imaginant une tentation de Saint Antoine, non pas née de l'imagination rétive du héros,

mais sciemment organisée par le pouvoir : l'Eros noir, sadien, qu'on a vu à l'œuvre à la Cour, ne sévit pas seulement contre la première épouse retenue en captivité pour satisfaire les plaisirs du roi (ch. 4), il s'exerce contre Jean par pur désir diabolique de le voir capituler devant les plaisirs (ch. 1) ; c'est la capitulation de l'esprit qui serait source de jouissance pour les époux royaux, et les fauves dont les hurlements font sursauter la princesse ne sont qu'un faible palliatif après l'échec de la tentation qui était censée ruiner l'âme du prophète rebelle. Comme pour les prisonniers modernes, le pouvoir use de la terreur d'abord pour les briser moralement, et la mort, imaginée parfois avec des raffinements sadiques ¹⁶, n'est qu'un remède tardif à une résistance héroïque. Voilà le monde morbide que la nouvelle met en place, et elle mériterait d'être lue, n'y eût-il que cette invention-là, cette articulation toute moderne entre pouvoir et jouissance, peur et résistance, répression des corps et tentation des esprits, d'autant plus terrifiante qu'elle reste voilée, mystérieuse, le témoignage de Naara étant très allusif et la nouvelle préférant l'ellipse.

Jean et Salomé, témoins et victimes

Les deux héros du récit, tous deux innocents, sont victimes, à des degrés divers, de cette tyrannie. Hérode estime Jean, ce qu'il confie à sa femme et plus tard à Josias, son conseiller; comme pour l'historien latin, on nous le présente comme un homme de bien, un juste qui invite le peuple à la vertu et à une morale austère, fustigeant la corruption du couple royal adultère, même si notre nouvelle imagine qu'Hérode puisse jouir à entendre le détenu vociférer contre une épouse qu'il n'aime plus et qui l'irrite (p. 27) : la souffrance et l'humiliation qu'elle subit, il en jouit sans en être directement l'auteur, et le fait que l'accusation émane d'un juste ne peut que plaire à une âme noire. Jean est donc déporté, incarcéré, jeté au fond d'une fosse bouchée par une grille horizontale, et gardé par des fauves après qu'on a tenté de le souiller par le contact de femmes, des prostituées comme Naara ou d'ignobles femmes comme cette mystérieuse « guenon » rusée et obséquieuse, sa rivale qui a tenté de séduire celui qu'elle aime désormais (p. 13-14). Victime, il résiste et témoigne à corps et à cris contre la corruption de la reine, d'une manière lancinante, comme un leitmotiv dans quatre des cinq premiers chapitres du récit (p. 15, 25, 27, 34).

Salomé elle aussi est victime de ce couple adultère puisqu'on l'a exilée en Béthulie quand sa mère a quitté son premier époux (p. 12) ;

telle Electre, elle vit recluse, ne sortant que la nuit et en secret, escortée par le hideux nain Hiram ¹⁷, qui l'espionne pour le compte de sa mère, et elle ne doit son retour clandestin qu'aux sombres desseins d'Hérodiade, auxquels le texte fait discrètement allusion, en imputant à la reine cette illusion que la jeune fille pourrait consentir à danser pour le roi (p. 17). Bien placée pour juger l'adultère maternel, elle tressaille de joie quand elle entend la voix de Jean dénoncer l'un et maudire l'autre (p. 25).

Tel est donc le lien originaire entre Jean et Salomé, leur condition de dominés, de victimes révoltées et d'adversaires du couple royal, qui peut faire d'eux des alliés, à tout le moins les rapprocher, comme aussi leur origine sociale (il est censé descendre du grand prêtre Zacharie, p. 14), même si leur situation, leurs croyances et leur éthique par ailleurs les opposent. Le texte suggère d'ailleurs leur parenté en faisant de Jean un « dompteur de panthères » (il les a subjuguées au fond de sa fosse, p. 34) avant de montrer Salomé capable, à la fin de sa danse, de séduire elle aussi le jaguar du roi (p. 42) ¹⁸. Mais avant de revenir sur ces liens, il faut d'abord examiner qui est cette jeune fille dans la nouvelle de Marcel Spada.

La quête de soi d'une rebelle : la réinvention du personnage

Renouvelant complètement le personnage de Salomé, dès l'incipit, il donne l'image d'une adolescente rebelle qui s'invente elle-même, à l'opposé de la tradition qui en faisait un jouet entre les mains de la reine, hormis chez Oscar Wilde qui lui prêtait déjà cette autonomie toute moderne ¹⁹ ; et elle se construit dans le défi face à Hérode et face à sa mère.

Une adolescente rebelle

Dès l'abord s'impose l'image d'une silhouette androgyne, dont les formes ne se sont pas encore épanouies : « Tu es bien jeune pour ce métier ! », lui dit le garde quand il voit « un visage très menu sur un corps monté en graine » et en la prenant pour une prostituée à peine pubère (p. 12) ; sa mère la considère comme une enfant (p. 19), le narrateur parle de sa « beauté juvénile » (p. 21), et le roi, au début de la danse, la prend pour un jeune éphèbe : « mon petit Bizthra ou quelqu'un qui lui ressemble comme un frère ! » (p. 38), et il rêve de le sodomiser (p. 41) ²⁰, ému par ces « hanches un peu étroites et les jambes un peu garçonnières » que vient démentir « la rondeur d'un sein » (p. 39). La révélation finale, avec la nudité intégrale, confirme

« les formes d'un adolescent qui aurait grandi trop vite ». Cette image du corps de Salomé, qui pourrait faire songer aux peintures de Leonor Fini, vient sans doute de la gravure japonisante de Beardsley placée en exergue, qui joue de formes allongées, d'arabesques souples sur lesquelles vient se poser une tête trop petite, menue, au point que la description du début du chapitre deux peut sembler en être une paraphrase ou un commentaire (p. 17-18), à moins qu'elle n'ait été inspirée par des esquisses ou des dessins exécutés par Gustave Moreau, que l'auteur aurait pu voir dans les réserves du Musée²¹. Mais elle nous intéresse en ceci qu'elle campe un personnage juvénile bien conforme à l'esprit des symbolistes, à l'opposé de la lourde sensualité d'une gitane ou d'une prostituée comme on la trouve chez Flaubert ou dans les tableaux d'Henri Regnault (1870) ou de Franz von Stuck (1906)²². Le thème de la lune, attribut d'Artémis, très présent dans l'iconographie symboliste (elle orne la robe de la reine sur la gravure de l'exergue, et notre texte fait se lever l'astre au-dessus de la princesse à la fin du chapitre liminaire, p. 14, puis l'introduit comme ornement de diadème dans le second, p. 19-20), rappelle d'ailleurs les premières menstruations, et les historiens du mythe ont pu évoquer les danses rituelles des jeunes Grecques de l'époque archaïque, pour fêter ce moment de leur vie²³.

Or, cette jeune fille, que son corps désigne comme inaccomplie, en devenir, s'invente elle-même dans le secret, à l'insu de sa mère. Dès le chapitre initial, on la voit explorer, la nuit, les abords du palais, sans escorte ni autorisation, comme naguère à Béthulie (p. 12), prendre tous les risques, essayant même plus tard de semer le nain qui l'accompagne ; se heurtant au garde avide de plaisir, se réfugiant chez l'ancienne prostituée, rencontrant les disciples qui se terrent, enquêtant auprès des exclus, elle va découvrir la situation du prisonnier, en apprendre plus que sa propre mère ne le sait, et construire peu à peu un dessein autonome. Le chapitre deux nous apprend aussi qu'elle s'est initiée seule, en observant, cachée, le mystagogue, lors d'un culte à mystères, sans qu'on sache s'il s'agit du culte d'Isis, de Mithra ou de Dionysos (p. 19) ; sa science de la danse, elle la tient de là, non d'un apprentissage sous l'égide de sa mère. Là encore, Marcel Spada invente, innove, mais dans la vraisemblance, moins à partir des peintures de Gustave Moreau que de sa connaissance du monde romain, de cette Antiquité tardive où se répandent les religions à mystères, en cet Orient métissé et syncrétique qui fascine même les empereurs, ceux du moins que la décadence politique et morale ne

satisfait pas et qui s'ouvrent à une inquiétude spirituelle²⁴ ; il donne ainsi à son héroïne une autonomie étonnante mais crédible, il en fait une figure moderne qui se cherche en dehors des voies prescrites par le milieu ou la famille, même si ces moyens restent bien sûr ceux de son temps.

Que cherche-t-elle, quel est l'objet de sa quête ? Elle ne le sait d'abord pas, et c'est le vrai sujet de la nouvelle. La structure de l'œuvre suggère deux types de rencontres permettant cette naissance graduelle à soi : d'un côté, l'attirance pour les exclus, les marginaux, ceux qui échappent à la dépravation de la Cour et sont en quête d'une vérité nouvelle exigeant une rupture totale (ch. 1, 3, 5), de l'autre, la rencontre de sa mère ou du roi, sous le régime de l'incompréhension ou du conflit (ch. 2 et 6). A travers ce qu'il faut nommer son enquête, elle va découvrir, comme toute adolescente, le mystère de l'amour, non pas celui, sans intérêt, du jeune compagnon de ses premières escapades (p. 12), ni celui, insupportable, odieux, de sa mère pour son second époux, pas même celui, jugé moins vil que servile, de la putain Naara dépouillée de ses bracelets et de ses bijoux et devenue chaste amante du Baptiste (elle a vite renoncé à le séduire et, vaincue, s'en est éprise)²⁵, ni la tendresse craintive des disciples de Jésus, qui lui inspire au mieux la compassion après l'avoir troublée un instant (p. 21-22) ; rêvant bientôt de rencontrer Jean, elle va découvrir le désir (et c'est le rêve brûlant du chapitre cinq) avec la sensualité de son propre corps et ses pouvoirs sur les hommes comme sur le monde, en même temps que monte son premier flux menstruel (p. 34) ; mais cette découverte de soi et des autres passe d'abord par la confrontation, le défi, face à Hérode et à sa mère.

Le défi lancé à Hérode : la jeune fille ou la prêtresse ?

Pour tenter de déchiffrer l'énigme de Salomé, que l'épisode central de la danse pour Hérode met en scène, il convient de revenir sur des indications éparées dans la nouvelle, susceptibles de nous renseigner sur le personnage.

Son hostilité à l'égard du roi n'est guère explicite, et leur face à face absent, hormis dans la brève demande à la fin du banquet, émise sur le ton d'une adolescente effrontée et narcissique, par « une voix d'enfant gâtée » qui insiste sur le primat d'un désir égocentrique : « Je veux que tu me donnes à MOI, ce que JE VEUX que tu me donnes » (p. 42). Mais dès le début du récit, nous apprenons son hostilité au couple royal : « Ne me parle ni de mon père, ni de ma mère », dit-elle à Naara,

catégorique (p. 13). Et plus loin, elle exulte quand elle entend Jean maudire le roi, se plaisant à prendre au pied de la lettre sa malédiction (« tu te tordras comme une femme en travail d'enfant ! », p. 25).

Pourquoi danse-t-elle, puisque ce n'est pas, comme le croit l'assemblée, à l'instigation d'Hérode qui voudrait régaler son public (p. 38), ni à celle d'Hérodiade dont elle se défie et qui n'a pas même osé le lui demander ? Son dessein est obscur, personnel – elle présente sa requête comme émanant d'elle seule – et il vise sans doute Jean, plus qu'Hérode, lequel, par son pouvoir, est seulement un instrument pour assouvir un désir autre, mystérieux, qui le dépasse.

Mais qui est celle qui danse ? Une danseuse experte, une adolescente rebelle, une prêtresse ? Le texte hésite, faisant surgir tour à tour des figures ou des facettes d'un personnage insaisissable, mais dont on a déjà vu les transformations successives. Mystérieuse prêtresse égyptienne ou grecque qui fait sonner ses sistres pour entrer en transe (ch. 2), elle subit ensuite une mutation (ch. 5) : ayant pris conscience de sa beauté, dans ce qui est sans doute un rêve et qui met à jour les désirs secrets, résolue à séduire Jean, elle sent les promesses de son corps s'accomplir ; enhardie par sa « vaporeuse nudité », elle « passe la main sur une poitrine superbement épanouie » (p. 31) et s'apprête à danser, en proie à une « légère ivresse », puis elle se pare d'un manteau et d'une coiffe qui font d'elle « non quelque odalisque offerte dans une semi-nudité », mais « une imposante reine-idole » (p. 32). Le texte combine ici un certain réalisme psychologique et des référents picturaux bien différents, les premiers émois de l'adolescente découvrant sa sensualité (on a parlé d'onanisme à propos des peintures symbolistes de Gustave Moreau et des symbolistes, comme de l'Hérodiade de Mallarmé), et des choix plastiques qui nous conviennent à écarter la représentation par trop sensuelle d'une séduction physique, pour deviner l'exercice d'un pouvoir, le jeu d'une fascination spirituelle, magique ou religieuse : elle veut régner sur l'âme du Baptiste comme plus loin sur celle du roi, mais il ne s'agit pas d'aviver des désirs pour être ensuite l'esclave des plaisirs²⁶.

La danse devant le roi, au chapitre six, hésite elle aussi entre diverses figures : « apparition » voilée de noir au début, elle laisse paraître de « petits pieds nus » qui éveillent aussitôt le désir du roi, puis se déploie comme « fantôme » ou « mystère », « forme dansante » (p. 38) évanescence, « irréaliste » dans ses teintes « bleu pastel » avant de prendre « un bel éclat de colchique » (p. 39) ; on est là dans une

peinture symboliste et chaste, une aquarelle de Gustave Moreau par exemple, sinon une toile de Ferdinand Khnopff, et cette apparition inspire à Josias-Idmon le rêve d'un poème mélancolique, plus élégiaque qu'érotique. La danse s'accélère alors, joue avec les limites du corps, les pointes, le grand écart, dévoilant jambes et cuisses, faisant entrevoir « des rondeurs féminines » puis un sexe dissimulé par le « gros cabochon » d'un bijou (on songe encore à Salomé dans « L'Apparition » de Moreau, dont ce passage semble le commentaire), la danseuse n'étant pas une quelconque odalisque, mais relevant d'un « sang royal » au point d'éprouver un Romain blasé (p. 40). Mi-princesse, mi-prêtresse, sa danse du ventre peut devenir frénétique sans perdre cependant un certain hiératisme : dénudées, les cuisses restent marmoréennes et font surgir l'image de la déesse en transe (p. 41). Désormais totalement nue, elle évoque, à travers des métaphores animales, la cruauté féline (p. 42), même si elle reste « promesse de femme », virtualité inaccomplie, aliment du désir mais chair qui se refuse, ce que confirme la capitulation finale du roi : « Hérode baissa la tête, renonçant à toute résistance devant cette petite chatte impitoyable » (p. 43). Si donc on passe par étapes de la fée évanescence et magicienne à la prêtresse en transe, avec un érotisme plus violent, pour aboutir à celle d'une jeune fille cruelle, tout suggère un retrait, une distance entre celle qui fascine et celui dont elle ordonne la capture jusqu'à sa reddition finale : espiègle, fuyante, elle suggère plus qu'elle ne donne, elle laisse le tétrarque se méprendre sur ce qu'il perçoit, avive le désir sans le satisfaire, promet sans rien céder, demande l'impossible et l'obtient. Son art d'attiser l'Eros, c'est de se refuser, et la soumission du jaguar (que le roi caressait peu avant) souligne sa sensualité conquérante comme sa fierté, symbolise une victoire totale (elle dépossède le roi de son attribut et s'en empare), annonce enfin la cruauté impitoyable du dénouement.

On le voit, si le récit de cette danse finit par faire la part belle à l'érotisme, conformément à la tradition, c'est en jouant sur l'attrait d'un jeune corps d'adolescente et sans exclure le registre du mystère. La coexistence des deux registres repose, semble-t-il, sur un double procédé : la narration d'abord, qui permet de passer peu à peu de l'un à l'autre, de l'univers des peintres symbolistes, aux formes évanescences et aux tons pastel, pour suggérer un mystère assez chaste apte à préserver la dimension sacrée de la danse, à un érotisme de plus en plus marqué – on passe du monde de Khnopff ou de Beardsley à la nudité provocante des héroïnes de Moreau, qui allient Eros et hiératisme, et peut-être à la cruauté froide des « Judith » de Klimt.

Mais c'est surtout le jeu des points de vue alternés qui fait hésiter entre deux visions de Salomé. D'un côté, un public étonné au début, cherche la clé du mystère sur cette « apparition » inopinée, fuyante et fascinante ; Josias-Idmon, qui cherche l'inspiration pour un poème et se laisse porter par les inflexions de la danseuse, sensible à une certaine mélancolie, songe même à un Tombeau ou à une élégie, selon une conception mallarméenne où la beauté, excluant la matérialité physique, se déploie comme absence, simple trace²⁷. Pour évoquer la fascination que suscite la danseuse, le texte alors déploie de souples arabesques, recourt à la suggestion, se fait parfois ébauche de poème en prose pour exalter la grâce envoûtante d'un jeune corps. La célébration discrète de l'érotisme, refusant de rompre avec un certain hiératisme, élit l'art de la suggestion propre aux symbolistes, de Moreau à Klimt, plus que le réalisme de Flaubert ou les lourdes chairs cernées de noir d'un Franz von Stuck.

A l'inverse, c'est la perception d'Hérode qui, sur un tout autre registre, celui du regard libidineux d'un vieil érotomane blasé, traduit la montée graduelle d'un désir irréprouvable ; ce sont ses impressions, ses pensées, ses pulsions qui introduisent l'érotisme brûlant, comme en témoignent sa curiosité sur ce corps pris pour objet, ses hésitations sur l'identité sexuelle de la danseuse, et ses envies brutales, exacerbées par un objet fuyant que traque en vain le regard avide (p. 39, 41) ; c'est lui sans doute qui se sent humilié quand elle mime l'amour debout, le renvoyant à ses vaines tentatives avec la reine (p. 41-42). Cet autre volet du diptyque qui traduit la violence de l'Eros destructeur, recourt à la langue familière, voire triviale, du monologue intérieur du roi, ou à l'ironie mordante du narrateur qui instille des notations souvent comiques sur sa nourriture, ses gestes compulsifs à l'égard de son giton ou de son jaguar, jusqu'à « l'embolie » qui le menace. Le texte n'a d'ailleurs pas besoin d'explicitement tout ce qu'il va perdre en cédant à l'adolescente effrontée, ni l'illusoire cadeau qu'il fait à la reine, en accordant à la fille ce qu'il refusait à la mère.

En réalité, dans la logique de notre récit, Salomé ne l'a séduit que pour l'anéantir, en tant que père, époux et roi ; nouvelle Electre, mais en plus espiègle²⁸, légère et altière, plus solitaire et mystérieuse, elle se venge et le voue à la perte, réalisant la prophétie de Jean à son rencontre (p. 25), avant de le maudire (p. 48), tandis qu'elle poursuit son propre dessein à l'égard de l'apôtre.

Le défi porté à sa mère : une nouvelle Electre

Mais si Salomé ruine Hérode, il est trop petit, dominé par son imaginaire et ses pulsions, pour mériter un face à face (sa requête est présentée d'ailleurs comme un simple caprice d'adolescente, comme pour mieux l'humilier), c'est surtout à Hérodiade qu'elle voue une haine profonde. Leur rencontre au chapitre deux témoigne de l'indifférence glacée de la jeune fille, que sa mère impute à l'inexpérience et à l'immaturité (« cette enfant de glace »), toutes deux se réfugiant dans le masque impassible de la reine (« avec l'indifférence d'une Immortelle ») ou de la prêtresse qui danse, en proie à la transe sacrée (p. 18-19). La reine ne comprend rien à ce délire d'une disciple d'Isis, qui profère d'obscures menaces (« Tu n'es plus ma mère et ton ventre est devenu stérile ») ou prophétise en se prenant pour Judith ; la transe – c'est encore une invention de Marcel Spada à partir de Gustave Moreau ou des représentations picturales –, permet de dire la vérité et d'annoncer l'avenir sans que l'auditoire en comprenne la signification, un peu à la manière du devin chez les tragiques grecs. La mère est donc dupe (p. 17), croit sa fille égarée ou trop peu apte à exécuter ses projets. D'une manière inattendue, sur le registre du sacré propre aux religions antiques, la séparation radicale de la mère et de la fille est dite, sans qu'il soit nécessaire de concevoir un dialogue à caractère psychologique, tissé de reproches réciproques qui instaурeraient un minimum de communication. Cette danse sacrée, la prêtresse l'accomplit devant sa mère, sans enjeu apparent. Le mystère est préservé, des femmes de haut rang, altières et glacées, comme chez Beardsley, se croisent sans s'entendre, se défient sans menaces explicites, chacune restant murée dans son univers intérieur, par quoi Salomé dupe sa mère, se dévoile en restant indéchiffrable et conduit le jeu par l'énigme²⁹.

Pour autant, la haine de la princesse pour Hérodiade se lit à la jouissance qu'elle éprouve plus tard, quand elle entend Jean la maudire, la traiter de sorcière (« tu couves des œufs de basilic, tu tisses des toiles d'araignée ») et prophétiser sa perte (« la foudre t'anéantira ! », p. 25). Leur ultime rencontre met d'ailleurs en scène le défi qu'elles se lancent l'une à l'autre pour savoir qui aura le trophée (« deux regards s'affrontèrent », p. 47), avec ce mouvement bref, définitif, qui dépossède la reine du chef de Jean Baptiste et ruine ce qu'elle a pris pour une victoire, puis l'effroi d'Hérodiade, qui « se couvre le visage des deux mains », face au geste terrible de sa fille. La victoire de Salomé est consommée avec la défaite de sa mère. Désormais femme ou prêtresse, comme le montre l'évocation de « la petite princesse à sa

toilette » devenue « Féline et reine, déesse inflexible » au début du dernier chapitre, elle s'affirme en s'opposant, elle triomphe avec l'anéantissement du roi et de la reine, mais aussi celui de Jean, du moins en apparence.

Jean et Salomé, « frères de sang »

S'il est clair que Salomé est d'emblée fascinée par Jean, le texte imagine une improbable rencontre dont l'épilogue, lui aussi novateur, permet d'entrevoir le sens.

Un désir trouble

Qu'est-ce qui pousse Salomé vers le prophète ? On pourrait songer, au début de la nouvelle, à l'attraction trouble d'une jeune princesse altière et vierge pour un prisonnier vêtu de peau de bête, hirsute, une bête sauvage repoussante, « un chevrier » (p. 14) insultant et puant dont elle tente, par ses parfums, de couvrir les « relents » montés de la citerne (au cours de son rêve, ch. 5, p. 33). Désir de transgression à l'égard de sa condition de fille de reine et de vierge, quoiqu'elle soit princesse déchue, tant qu'elle n'a pas reconquis son rang ? Sans doute, mais ce qui la fait passer du mépris pour Naara, l'amante craintive de Jean³⁰, ou de la compassion pour ses disciples apeurés (p. 23) au vif désir de se confronter à lui, c'est d'abord d'apprendre que, fils du grand prêtre, il a choisi de se faire mendiant (p. 14), ensuite qu'il a résisté à la séduction des femmes expertes, enfin de l'entendre couvrir de sa voix inflexible le grondement des fauves : « Ah ! je parlerai à ce prophète, se répétait Salomé en s'éloignant de la voix, *et nous verrons lequel de nous deux baisera la main de l'autre* »³¹ (p. 15). Cette fascination pour un rebelle fier et indomptable dont la voix persécute le couple royal, « voix de tonnerre » dont elle envie la puissance et auquel elle rêve de se mesurer (p. 23), est sans doute, au plan de la psychologie, le ressort de son désir pour Jean.

Mais s'y ajoute une composante obscure, mystique, que traduit l'étrange prophétie du chapitre deux, en présence de sa mère : est-ce une disciple du culte d'Isis peut-être, qui rêve d'enfanter le « frère-époux qui (la) fécondera » (et Jean serait pris pour un nouvel avatar d'Osiris, leurs noces lui permettant de le ressusciter et de naître à elle-même, fécondée par l'amour) ? Une disciple du culte de Dionysos, avec ces visions de sang, de corps morcelé et ressuscité ? Une nouvelle Judith tranchant la gorge d'Holopherne (p. 19)³² ? Indices obscurs qui introduisent plus une généalogie mythique ou religieuse qu'ils ne donnent clairement la réponse à notre question, et qui mettent

en place le second visage de Salomé, celui de la prêtresse qui fait pendant à la figure de la jeune fille. La mère, refusant de croire au mystère, lit d'ailleurs dans ces sombres prédictions la simple folie d'une jeune fille en proie à l'ivresse de la danse (p. 19), alors qu'elles préfigurent bel et bien la suite, sous le voile du mythe.

Confrontation rêvée, rencontre manquée

Le texte construit l'impossible rencontre autour de deux moments étrangement décalés et paradoxaux : d'une part, pour braver les disciples apeurés³³, elle va trouver Jean de nuit, se couchant sur la grille de la citerne pour lui dire ce qu'ils n'osent dire eux-mêmes – mais on apprend à la fin que ce n'était qu'un rêve (ch. 5, p. 35), et de l'autre, elle se pare pour sa rencontre effective avec le prophète, alors qu'il vient d'être exécuté sur sa demande (ch. 7). Dans les deux cas, c'est le tragique d'une rencontre manquée. Dans l'épisode du rêve, que l'habileté du narrateur nous donne pour réel avant de nous détromper, elle choisit de se faire désirable, de se parfumer, de parler d'une voix douce comme si elle était une envoyée de Jésus, une Marie Madeleine, au fond ; elle joue donc sur deux plans : la séduction physique d'une belle jeune fille offrant sa nudité au regard du prisonnier, et la tentation morale avec la reprise pervertie du discours du Galiléen, puisqu'elle lui prescrit d'aimer ses ennemis – mais c'est un piège pour adoucir et affaiblir le rebelle. Jean flaire l'imposture et la vitupère comme une « fille de Babylone », l'ironie tragique faisant d'elle ce qu'elle récuse, la digne fille de sa mère !

Or, ce désir de séduction qui échoue à se réaliser reste pourtant difficile à interpréter, faute de savoir ce qui se trame dans l'inconscient de l'héroïne en proie au rêve : veut-elle le toucher par amour, comme le donnent à penser certains passages et comme le suggère le caractère érotique de ce rêve³⁴, à l'inverse, réussir là où les deux prostituées ont échoué, c'est-à-dire ruiner son âme, ou encore le défier, vouloir faire céder cette âme farouche trop sûre d'elle-même ? Veut-elle le dérouter en lui faisant mesurer l'écart entre sa prédication dans la lignée des prophètes de l'Ancien Testament, empreinte de violence, et celle du Galiléen, plus enclin à la douceur ? Sans doute un peu de tout cela, et le mystère demeure, même si, l'orgueil de la princesse impliquant une large part de défi, une volonté de se mesurer à lui et de le séduire³⁵ est l'hypothèse la plus probable. En même temps, le manque radical qui s'instaure entre les amants reste le meilleur garant d'un désir perpétué, d'une passion inassouvie et insatiable.

Une véritable rencontre est en effet impossible : certes, elle est rebelle, comme lui, ils sont tous deux en quête d'une vérité exigeante, révoltés contre la corruption morale de la Cour, épris à leur manière de pureté et de chasteté, et se soucient peu de préserver leur vie ; tous deux, par-delà leurs différences religieuses, appartiennent à un monde violent, celui de l'Antiquité païenne et de la Bible ici entremêlés plus que confrontés. Mais elle est orgueilleuse, quand lui s'efface devant celui qui vient ; elle est reine, amoralisée, prête à user de sa séduction pour subjuguier, quand lui attend la mort sans trembler, mystique tourné vers l'au-delà, abhorrant les plaisirs en être habité par des visions d'Apocalypse ; vierge farouche et dominatrice, elle veut qu'il lui cède, mais son rêve témoigne qu'elle sait cet abandon impossible, et la prêtresse dont les charmes sont capables de métamorphoser le monde ³⁶ ne supporte pas l'humiliation d'être vaincue. Reste l'ultime voie : pour pallier cet échec, manipuler le roi lui permettra d'obtenir du prophète mort ce qu'il lui a refusé vivant, le baiser...

C'est pour lui donner cet ultime baiser qu'elle se pare comme une fiancée au début du dernier chapitre, pour des noces dont elle ne sait pas encore qu'elles seront funèbres, puisqu'elle croit encore, au moment où elle se pare, pouvoir le séduire ³⁷. Cet épisode du baiser au chef décapité, inventé par Laforgue et amplifié par Oscar Wilde, a sans doute été suggéré à Marcel Spada aussi par deux images dont les accents sont pourtant opposés, mais dont il a su faire la synthèse pour mieux enrichir le mythe et en accroître la violence. L'image du baiser pourrait renvoyer au pastel stupéfiant que Lévy-Dhurmer a réalisé en 1906, cette scène tendre où le visage d'une jeune femme aimante, dont la coiffe s'orne d'une fleur, se penche pour donner un baiser à son amant épuisé, hirsute et barbu mais apaisé, comme endormi, mais auréolé d'une discrète gloire ; or, l'atmosphère de notre passage est tout autre, et l'esprit apparemment inverse : juste avant le baiser, la jeune femme s'empare de la tête décapitée, comme dans la quatorzième gravure de Beardsley où on la voit prendre le chef sanglant du Baptiste qui fait songer, avec son rictus, sa chevelure dont les mèches ressemblent à des serpents et la flaque de sang noir, à Méduse ³⁸. Là encore, le texte paraphrase une image terrible sans la citer : « un corps à terre, décapité, se prolongeait dans une flaque de sang à tentacules. (...) elle empoigna soudain l'horrible trophée. Elle s'agenouilla lentement en tournant vers elle le visage de méduse » (p. 46-47). Par ce geste de transgression barbare qui pourrait la souiller, la jeune fille en « beauté assassine » ³⁹, plus cruelle que Judith,

qu'Electre ou Oreste puisqu'elle a fait périr un juste, pourrait devenir une Erinye ou une prêtresse de Perséphone ⁴⁰, ou s'égalier dans l'horreur à une héroïne tragique comme Médée. Dans la terminologie moderne de la psychiatrie, elle pourrait relever de l'hystérie, de cette conversion pathologique qui change l'amour en haine quand l'objet désiré se refuse : on sait quel succès cette image a eue dans les années qui ont suivi les travaux de Charcot et précédé ceux de Freud, c'est-à-dire à l'apogée du symbolisme ; on interprétait souvent la danse de Salomé, tête renversée vers l'arrière, comme symptôme de cette maladie.

Or, sans chercher à masquer cette dimension noire et inquiétante du personnage, le texte nous oriente vers une autre piste, soulignant plutôt la fraternité qui unit les deux jeunes gens : « Cette tête avait à peu près l'âge de Salomé. Il y avait d'autres traits communs : *le frère de sang* ⁴¹ de la princesse hurlait silencieusement sa colère et sa haine » (p. 47). Et en effet, la haine les a unis – on en verra plus loin le prolongement –, tous deux ont appelé au châtement et à la mort, portant en eux la même violence inexorable ; mais en évoquant ce baiser sanglant et une ultime étreinte, le texte réunit le bourreau et la victime dans un même bain de sang, au sens littéral, comme le constate Hérodiade horrifiée : « sa fille répondait au baiser macabre avant de serrer la tête contre sa poitrine qui s'ensanglanta... » (*ibid.*). Ce geste sacrilège est donc aussi acte d'amour, union de ceux qui se sont cherchés, manqués et combattus sans concession, de sorte que le triomphe conjoint d'Eros et de Thanatos se trouve proclamé dans cette étreinte monstrueuse et sublime.

L'épilogue : l'ultime réunion des « frères de sang » par-delà la mort

Ainsi donc se vérifie le pronostic du narrateur à la fin du récit du banquet : « Elle aurait le prophète aux griffes de loup-cervier. Et le sang coulerait doucement de leurs bouches » (p. 43). Deux êtres passionnés qui, ne s'étant jamais départis de leur grandeur, ayant tous deux résisté à la fascination de l'autre et donc échoué à se rencontrer, ne peuvent s'unir que dans la mort, orchestrée par une sorte d'effondrement général, de catastrophe ou d'apocalypse, comme si le monde ne pouvait survivre à cette tragédie ; cette belle intuition romantique, Marcel Spada avait su la trouver chez André Breton ⁴² et lui donne corps dans cette nouvelle.

C'est en effet ce qui se passe dans l'épilogue, où l'histoire selon Flavius Josèphe et Saint Augustin est à nouveau librement convoquée pour mettre face à face les deux armées dont on sait que celle d'Arétas va détruire celle d'Hérode Antipas ; cette querelle de famille transformée en conflit armé annonce la fin d'une province romaine, sinon même le premier ébranlement de l'Empire ⁴³. L'événement historique est poétisé par le recours à une dimension magique et religieuse qui le place sous le signe de la colère divine, avec la tempête de sable qui se lève. En un geste ultime qui exprime le tragique d'un amour impossible, Salomé, devenue athlète grecque, bras tendu, tenant loin d'elle la tête de Jean, la jette du haut des remparts entre les deux armées pétrifiées par cette vision d'horreur ⁴⁴. Ce geste résolu, viril et athlétique s'accompagne de malédictions contre Hérode ; et la tête qui a roulé dans le sable, considérée comme relique précieuse, Naara et les deux disciples s'en emparent pour la porter à Jérusalem, selon une version enjolivée de *La Légende Dorée* de Jacques de Voragine ⁴⁵. Voilà une belle manière de clore la nouvelle, en donnant à ces humbles figures de l'ouverture, ces parias, ces exclus, un rôle décisif dans la transmission multiséculaire d'une légende et d'un culte chrétiens.

Mais ce qui nous intéresse, c'est l'éclairage nouveau que jette cet épilogue sur le personnage de Salomé : se débarrassant de cet objet de fascination, l'exorcisant, éloignant par ce geste salutaire cette tête de Méduse, elle rebondit, libre, affranchie du risque de l'hystérie comme de l'Eros noir de Bataille et de la tyrannie du fantasme. Ce faisant, elle participe aussi à la propagation d'un culte, puisqu'elle donne à ses fidèles la tête qu'elle avait d'abord voulue pour elle seule, et qu'elle la rend sacralisée par la publicité et la solennité de son geste ; le culte privé, amoureux, qu'elle lui a voué et qu'elle élargit maintenant à tous ceux qui viendront la vénérer, ferait presque d'elle une disciple du prophète, en même temps que son geste restitué à Naara celui qu'elle aime et idolâtre, comme par l'effet d'une gratitude muette ou plutôt d'une souveraine condescendance. L'orgueilleuse princesse païenne, sans rien perdre de sa superbe, ouvre ainsi la voie à la religion nouvelle. Mieux même, en prophétisant comme Jean, en maudissant Hérode dont elle prédit qu'il suscitera la haine générale en Galilée et, comme Jésus ⁴⁶, en vouant au malheur tous ceux qui, par égoïsme ou étroitesse de vues ou de cœur, refuseront le message nouveau, elle se fait leur porte-parole ; Pilate ironise d'ailleurs sur la « prophétesse » qu'elle est devenue (p. 48). Ainsi, par un renversement paradoxal, les « frères de sang », à défaut d'avoir été des amants ou même de s'être

physiquement frôlés de leur vivant, se trouvent bel et bien réunis par-delà la mort, mais c'est Jean qui remporte la victoire, puisque « la voix qui tonne » et qu'elle avait rêvé d'avoir, elle l'a conquise de haute lutte, sans doute, mais pour faire entendre *in fine* le message du prophète ⁴⁷.

Que peut-elle faire dorénavant ? Survivre à ce monde ancien qu'elle abhorre et dont elle a fait l'inventaire n'est guère concevable ; rejoindre les disciples du Christ, elle la prêtresse d'Isis, la rebelle orgueilleuse, ne l'est pas davantage. L'obstination farouche du Baptiste relevait encore de l'Ancien Testament, dont elle pouvait comprendre la force ; mais elle ne peut que rester sourde au message du fils du charpentier et à sa morale d'esclaves ; nietzschéenne avant la lettre, elle a rejeté la décadence du monde païen finissant et l'esclavage des plaisirs mais se trouve inapte à entrer dans le monde nouveau du christianisme naissant.

Reste la sortie hors du monde et le passage à l'imaginaire, au merveilleux ou au rêve : elle ne disparaît pas dans le vent de sable qu'elle a pu susciter (à moins que ce ne soit le Très-Haut), elle ne se transforme pas en statue de sel comme Loth ou ses filles, puisqu'elle ne regrette rien, surtout pas les orgies de la Cour, et qu'elle échappe au châtement, faute de relever de la justice de Jahvé. Elle va donc survivre par une ultime métamorphose, cristallisée, devenue icône païenne, idole fascinante offerte au regard, au désir, à l'interrogation et à la méditation ⁴⁸ : tandis que la tête de Jean commence son périple légendaire, Salomé devient un mythe pictural et littéraire, une figure toujours vivante qui continue de nous hanter ; elle achève ce récit dans une posture d'absente marmoréenne et virginale comme l'a rêvé Mallarmé, après avoir été la prêtresse énigmatique de Gustave Moreau, la Judith de Klimt ou la longue silhouette japonisante et inquiétante de Beardsley.

Au terme de ce parcours, on mesure l'invention de ce récit, qui sait toujours déjouer nos attentes et innover par rapport aux données de la légende dont il se nourrit pourtant. L'originalité de cette nouvelle consiste à insérer dans la trame du réel, la féerie ou le mystère, mêlant merveilleux païen et chrétien. Fécondé par une méditation sur les peintres et les graveurs préraphaélites et symbolistes dont il épouse souvent la rêverie, ce tressage du réel et de la féerie est rendu possible par le fait qu'ici le merveilleux, loin de se surajouter de l'extérieur ⁴⁹, est l'expression poétique d'un monde encore tout

empreint d'imaginaire, des fantasmes ou des rêves de la jeune fille, de son pouvoir de fascination sur les êtres et de l'énigme de cette passion fulgurante et sublime qui noue amour et mort dans un désir d'apocalypse. Ainsi se trouve renouvelé et peut-être modernisé le mythe, en un sens que les surréalistes n'auraient pas désavoué⁵⁰.

Guy AUROUX

NOTES :

¹ *Des mots et des couleurs. Etudes sur le rapport de la littérature et de la peinture*, Université de Lille, 1979, p. 145-163.

² José Corti, 1983.

³ Ed. Fata Morgana, 1981, p.43-49.

⁴ Ed. Fata Morgana, 1983, p. 7-50. Les citations et les références renverront à cette édition.

⁵ Ainsi, le nom même de l'héroïne est absent des Evangiles, et la tradition confondra souvent la mère et la fille, jusqu'à Mallarmé inclus.

⁶ *Antiquités judaïques*, livre 18, V, 2-4.

⁷ Luc, 3, 19-20; Mt, 14, 3-11; Marc, 6, 17-28.

⁸ Le sermon d'Augustin est cité dans le chapitre que *La Légende dorée* consacre à « La décollation de Saint Jean Baptiste », GF Flammarion, t.2, 1967, p. 153-161.

⁹ *Œuvres*, Livre de poche, La Pochothèque, 2000, p. 917-957. L'édition anglaise avait paru en 1893 avec des gravures d'Aubrey Beardsley, dont celle (n°14) que reprend Marcel Spada.

¹⁰ Pour cette iconographie, voir Robert Delevoy, *Journal du Symbolisme*, Skira, 1977, p. 132-135 notamment.

¹¹ « On la vit dans la pose que Gustave Moreau éternisa (...) », p. 49.

¹² « Sans doute les cavaliers d'Arétas galopèrent-ils autour de la forteresse et leur souverain aurait-il volontiers plongé le chef décapité de son beau-fils indigne dans un vase d'ignominie. Cette menace impuissante ravivait chez Hérode le goût de la prisonnière » (p. 30).

¹³ « Ah ! elle ne veut plus me quitter à présent ! » Il éructa : « Eh bien ! qu'on livre quand même cette ingrate à son père ! » (p. 40). C'est dire qu'un corps est d'autant plus désirable qu'il se refuse, Eros impliquant transgression et cruauté.

¹⁴ « Tu vois, dans notre famille, nous nous offrons toujours ce qui nous appartient déjà : mon frère m'a donné Hérodiade qui est ma nièce et celle-ci veut me régaler de ma petite-nièce. Le grand Hérode a eu tant de femmes que l'on en trouve partout quelques gouttes de sang. Même ce mignon doit être un hérodicule. Aussi je l'aime comme un frère de sang », p. 28.

¹⁵ Flaubert, « Hérodiade », ch. 3, *Trois Contes*, in *Romans*, Gallimard, La Pléiade, p. 675.

¹⁶ « Tu vois, j'aimerais faire étrangler lentement ce maudit prophète quand je possède mon épouse seconde, et qu'il jouisse en même temps que moi », déclare-t-il à Josias, p. 27.

¹⁷ Ce nain a peut-être été inspiré à l'auteur par le Noir au visage grimaçant qui porte la tête de Jean dans le tableau de Franz von Stuck.

¹⁸ On pourrait aussi souligner la parenté maintes fois soulignée de Salomé avec Artémis, la vierge déesse chasserresse, qui vit en compagnie des animaux sauvages, et celle de Jean, vêtu de sa peau de bouc, avec les bêtes ; tous deux ont un caractère sauvage, et Gustave Moreau avait déjà peint un léopard couché pendant la danse de Salomé (dans « Salomé dansant devant Hérode », dite aussi « Salomé tatouée », 1874).

¹⁹ Certes, Wilde libère son héroïne de la tutelle maternelle et lui attribue le désir d'obtenir pour elle seule la tête de Jean-Iskariot ; mais il imagine un face à face Salomé/Jean puis Salomé/Hérode, explicite trop la dimension hystérique du personnage, alors que Marcel Spada préfère un parcours furtif, presque exempt de rencontres (hormis avec sa mère), sans doute pour laisser plus de mystère sur les mobiles ou les états d'âme du personnage, et il innove pour le dénouement.

²⁰ « Si le tétrarque crut retrouver le charme de son mignon préféré, il donna à cette merveille l'avantage de pouvoir être forcée sur la face et le revers. Il cria : « Demande-moi ce que tu veux ! », p. 41.

²¹ C'est ce qu'il a déclaré à Michèle Gorenc dans un de leurs entretiens.

²² Voir, pour le tableau de Régnault, *Salomé dans les collections françaises*, Musée d'Art et d'Histoire de Saint-Denis, 1988, p. 12, et, pour celui de Fr. von Stuck, *Journal du symbolisme*, op. cit., p. 137.

²³ Claudine Gauthier, *Saint Jean et Salomé. Anthropologie du banquet d'Hérode*, Tours, Editions Lume, 2008.

²⁴ On pourrait songer aux *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar, autre fiction vraisemblable dans laquelle l'empereur est initié au culte de Mithra.

²⁵ « Tu aimes cet homme ? » demanda Salomé qui cherchait à savoir comment était faite une amoureuse », p. 13.

²⁶ Voir la femme « idole » faite pour être « adorée » que chante Baudelaire, le précurseur du symbolisme, dans son « Eloge du maquillage », in *Le Peintre de la vie moderne*, IX, O.C., Pléiade, p. 1184.

²⁷ Voir « Hérodiade » (dont l'évocation est placée d'emblée sous le signe du passé révolu, puisque l'incantation de la nourrice commence par ce mot : « Abolie », O.C., p. 41), les sonnets (« Ses purs ongles très haut... », O.C., p. 67) et surtout « Crise de vers » : « Je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, (...) musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets » (*ibid.*, p. 368).

²⁸ On pourrait rapprocher sa désinvolture d'enfant gâtée qui demande une tête, de la Salomé d'Apollinaire (dans le poème éponyme d'*Alcools*), mais l'héroïne d'Oscar Wilde apparaît aussi comme une petite-fille mal élevée par sa mère au début de sa rencontre avec Hérode (in *Œuvres*, op. cit., p. 936). Picasso ira plus loin dans une pointe-sèche de 1905, en mettant en scène une adolescente qui exhibe son sexe de manière provocante, jambe levée devant le vieux roi ventripotent, abasourdi par une telle vision (voir *Salomé dans les collections françaises*, op. cit., p. 10 et 103).

²⁹ Si elle est Judith (comme le croiront les témoins de son apparition au dernier chapitre, p. 48), elle est cette figure virile qui brandira en effet le chef décapité. Si c'est une prêtresse d'Isis (comme dans le tableau de Gustave Moreau commenté par Huysmans dans *A rebours*, qui comporte en effet « le sceptre d'Isis »), elle croit pouvoir ressusciter le corps morcelé de Jean, nouvel avatar d'Osiris le quel, dans la religion égyptienne, est à la fois son époux et son fils, dieu de la fécondité et de la renaissance, tout comme Jean, sur un plan spirituel, quand il annonce la venue du Messie. Mais ce rêve ou cette illusion se brisera.

³⁰ « Idiote, tu te laisses cogner dessus par un chevrier. Moi, je sais comment on fait battre un méchant domestique », p. 14.

³¹ C'est nous qui soulignons.

³² On sait la parenté des deux mythes, et les critiques, confrontés aux deux versions de « Judith » peintes par Klimt, les baptisaient « Salomé », au grand dam du peintre, irrité par l'omniprésence de cette figure après l'opéra de Strauss (voir sur ce point, Rodolphe Rapetti, *Le Symbolisme*, Flammarion, 2005, p. 260-263).

³³ Ch. 3, pp. 23-24.

³⁴ Dès le début du récit, le narrateur nous informe de sa curiosité sur ce que signifie être amoureuse (p. 13) ; au chapitre 2, sa danse est interprétée par Hérodiade comme mimant un baiser donné par un inconnu (p. 19). Le rêve du chapitre 5 commence par une parade amoureuse et la découverte de la sensualité, avec ses premières règles (p. 34), pour s'achever en phantasme de défloration (p. 35). Enfin, le début du septième fait songer à des préparatifs pour une noce (p. 44-45) et commente la gravure de Beardsley intitulée « La toilette de Salomé » (pour la reproduction de la gravure, voir le catalogue de l'exposition *De la scène au tableau*, Marseille, Musée Cantini, RMN, 2009, p. 318).

³⁵ Deux passages valident cette hypothèse, l'un quand elle l'entend rugir en revenant de chez Naara : « Ah ! nous verrons lequel des deux baisera la main de l'autre » (p.15) où il est plus question de soumission et d'allégeance que d'amour ; l'autre au début du dernier chapitre, quand elle s'abandonne à son rêve de le séduire: « Salomé rêvait d'être encore plus belle pour éblouir le Baptiste qui tomberait à ses pieds dès qu'on l'aurait délivré de la citerne » (p. 44).

³⁶ « Salomé exerçait sur toutes choses une fascination sans limites» (p. 17).

³⁷ « Salomé rêvait d'être encore plus belle pour éblouir le Baptiste qui tomberait à ses pieds (...) » (p. 44).

³⁸ On trouve la reproduction du pastel de Lévy-Dhurmer et celle de la gravure de Beardsley dans l'ouvrage déjà cité de R. Delevoy, *Le Journal du Symbolisme*, respectivement p. 134 et 135. Voir aussi la rubrique consacrée à Beardsley dans le catalogue de l'exposition du Musée d'Art et d'Histoire de Saint-Denis, *Salomé dans les collections françaises*, 1988, où cette gravure porte le titre « La récompense de la danseuse », p. 70-71. Enfin, la gravure suivante de Beardsley, sur laquelle est inscrit : « J'ai baisé ta bouche, lokanaan », où l'on voit l'héroïne prendre à pleine main la tête du Baptiste pour l'embrasser, est reproduite dans le catalogue de l'exposition *De la scène au tableau*, op. cit., p. 318.

³⁹ *Erotiques du merveilleux*, op. cit., p. 257.

⁴⁰ Les analogies ne manquent pas entre Salomé, qui veut séduire le prisonnier au fond de sa fosse, et Perséphone devenue l'épouse d'Hadès, à laquelle songe d'ailleurs Josias-Ildmon (p. 39). Quant à la question de fond que pose ce geste, on peut provisoirement, à

ce stade du récit, le rapprocher de la conception de Bataille dont « l'érotique vise l'inaccessible comme tel, et s'inscrit dans un jeu qui postule fantasmatiquement – sadiquement – la mort de l'autre – son sacrifice, comme une nécessité de l'extase par l'horreur », comme l'écrit Marcel Spada dans *Erotiques du merveilleux*, p. 208.

⁴¹ C'est nous qui soulignons. Notons que leur ressemblance physique paraît inspirée par la gravure de Beardsley.

⁴² Dans une étude sur « Gustave Moreau et l'Eve nouvelle d'André Breton », Marcel Spada examine avec rigueur le traitement de la femme idole cruelle chez Baudelaire, Huysmans, Sacher Masoch, avant d'étudier la manière dont Breton rêve de voir les amants périr dans un tremblement de terre ou quelque cataclysme, et il cite cette phrase de *L'Immaculée Conception* : « L'homme et la femme qui s'aiment ne s'aiment pas assez pour s'assassiner la première fois qu'ils se voient », in *Des Mots et des couleurs, Etudes sur le rapport de la littérature et de la peinture (19^e et 20^e siècles)*, Université de Lille, 1979, p. 145-163. On pourrait dire que « Jean et Salomé » réalise ce programme surréaliste rêvé par Breton.

⁴³ C'est la première réaction du procureur romain, même s'il se reprend ensuite : « Nous serons vaincus en Palestine ! » (p. 48).

⁴⁴ L'invention de ce geste provient, semble-t-il, de la condensation de deux sources : explicitement (p. 49), elle naît d'une dernière rêverie de l'auteur sur la peinture de Moreau, « L'Apparition », où le corps néo-classique et athlétique semble défier la tête suspendue dans l'air, sans qu'on sache trop ce que cela signifie, terreur (comme le pense Des Esseintes dans *A rebours*), fascination ou volonté de mise à distance ; la tension du corps, la raideur du geste presque grandiloquent chez le peintre peuvent avoir suggéré cette nouvelle interprétation, où la tête n'est plus visée, mais empoignée en un geste qui prend ici valeur d'exorcisme. Mais cette idée de lancer la tête au loin vient de Laforgue, où elle exprime la désinvolture de la jeune fille désireuse de se défaire d'un paquet encombrant en le jetant dans la mer, mais elle périt en basculant dans le vide (« Salomé », *Moralités légendaires*, 1887). Dans les deux cas, le sens de notre récit infléchit radicalement l'esprit de ceux auxquels il emprunte, la mysticité de Moreau comme le ton de raillerie de Laforgue.

⁴⁵ Dans le texte médiéval, Hérodiade emportait et ensevelissait la tête à Jérusalem, de peur d'une révolte juive ; retrouvée vers 425 par deux moines, elle aurait ensuite atteint Constantinople puis Poitiers. Marcel Spada, s'inspirant de Flaubert qui confie déjà la tête à deux disciples, semble authentifier la relique en la faisant recueillir par des témoins directs, manière très subtile de restituer le merveilleux ancien et de lui redonner vigueur... D'une manière plus générale, en nous faisant assister aux premiers balbutiements du christianisme, à l'enchantement des commencements, il nous place au cœur du merveilleux chrétien.

⁴⁶ Il est vrai que, par malice, le narrateur, conscient de cette invraisemblance, l'impute à des glosateurs qui auraient altéré leur témoignage par des éléments tirés de la légende : « Peut-être a-t-on complété son discours avec les paroles mêmes du plus illustre baptisé de Jean » (p. 48). Cet humour contribue aussi à authentifier le reste du récit, pourtant inventé, en même temps qu'il prépare le passage de l'histoire et du monde « réel » de la fiction, à celui de l'art.

⁴⁷ Dans sa transe de prêtresse, mêlant dans son délire inspiré religion et politique, figure d'Isis et d'Osiris et noces de pharaon avec sa sœur, elle avait rêvé d'enfanter le « frère-époux » qui la féconderait (p. 19). Mais alors qu'il s'agissait pour elle de naître à soi, de devenir femme, elle se métamorphose presque à son insu en prophète de la nouvelle religion, par le jeu de l'ironie tragique, ou plutôt par une dernière ruse d'Eros.

⁴⁸ Le merveilleux occupe dans le dénouement une double fonction qui le rend compatible avec le réalisme : sur le plan psychologique, dans le cadre de la fiction, cette fuite hors du monde réel peut signifier la tentation de la folie comme aboutissement ultime de l'hystérie (voir l'épilogue de *Nadja*) ; sur le plan des relations de la fiction avec la réalité, ce dénouement, inspiré peut-être de Flaubert, justifie le passage de l'histoire authentifiée par Flavius Josèphe à celui de la légende que recueille Jacques de Voragine, tout comme le sort imaginé pour le crâne du prophète est censé rendre crédible la légende médiévale de la relique. Par ce jeu de mise en abyme, l'œuvre situe elle-même la relation de la légende et de l'histoire, du merveilleux et du réel. Il faudrait ajouter que la peinture, qui fait si souvent office de référent du texte, sert aussi de caution « objective » au merveilleux dont elle a banalisé l'image, puisque Salomé, pour nous, c'est plus la représentation fantasmatique des peintres qu'un personnage historique ou littéraire : orchestré par les musées et les livres d'art, leur rêve orientaliste et érotique est devenu réalité pour nous.

⁴⁹ Telle est d'ailleurs la conception que Marcel Spada se fait du merveilleux, qui « ne s'oppose pas absolument au vraisemblable et au réel » (*Erotiques du merveilleux*, Corti, 1983, p. 18). A l'appui de cette thèse, l'auteur cite même une formule d'Aragon qui définit l'amour comme « un état de confusion du réel et du merveilleux » (ibid., p. 199).

⁵⁰ Certes, la nouvelle ne cherche pas à actualiser une histoire qu'elle situe bien à la fin de l'Antiquité païenne, on a essayé de le montrer. Pour autant, farouche et libre, cette figure d'adolescente qui prend conscience d'elle-même et s'invente dans le défi est déjà moderne ; et cette passion, presque inconsciente au début, tissée d'illusions ou d'aveuglement, à laquelle elle s'abandonne tout entière à la fin, qui lui fait parfois frôler la figure de Médée ou les rivages de la folie et dont elle s'affranchit dans son geste ultime, fait d'elle une héroïne digne de s'inscrire dans la lignée de ces figures de femmes surréalistes, telle *Nadja*, celles que Marcel Spada nomme l'« Eve nouvelle » d'André Breton.

EXTRAIT

La danse de Salomé

Soudain, l'orchestre se tut et le brouhaha tomba sous une chape de silence. A l'entrée de la salle, une forme longue et mince s'était immobilisée. L'apparition était couverte d'un voile noir, mais les petits pieds étaient nus, les fines chevilles cerclées d'or. Hérode fut secoué par l'envie de mordre à belles dents les orteils aux ongles roses. Tous les invités s'étaient tournés vers ce mystère puis vers le tétrarque qui pouvait en être l'instigateur.

La figure fit un pas résolu en avant, puis un autre. Les draperies se soulevèrent un peu, à la manière d'un oiseau de nuit qui s'apprête à l'envol. Une virevolte plaqua furtivement les voiles sur une silhouette aux jolies courbes. Alors une petite flûte eut l'esprit d'intervenir. L'intrusion inopinée sembla détacher le voile noir qui flotta un court instant autour de l'apparition et descendit vers le sol avec une lenteur de nuage. Le mystère était devenu rouge. Tourné du côté de la flûte, le fantôme paraissait l'écouter attentivement.

Quelques notes jaillirent, vives et mutines. La forme dansante les poursuivit en se déhanchant avec une légèreté malicieuse. « Mon petit Bizthra, se dit Hérode ravi, ou quelqu'un qui lui ressemble comme un frère ! » Il rêvait sur le jeune androgyne que, par une ingénieuse inversion de sonorités, il appelait mon odalixe. La forme rouge s'élançait vers lui et fuyait aussitôt vers le fond de la salle. Le frémissement des reins du jaguar attentif épousait les sursauts de la danse.

Un garde vint encore se pencher vers l'oreille d'Hérode aux couleurs de Faunus. Le tétrarque laissa voir son irritation : « Qu'on la lui livre ! » Le soldat parut interloqué. « Qu'on lui restitue sa putain de fille ! » dit Hérode et son poing frappa la poitrine du garde. Celui-ci se précipita dehors.

Maintenant, la forme, devenue bleu pastel, semblait plus irréelle. Josias-Idmon se pencha vers le procureur : « Combien compterons-nous de voiles jusqu'au dernier ? » Pontius sourit : « Vous verrez qu'il ne restera plus grand chose quand tombera le dernier » – « L'essence d'une divinité peut-être », répartit le Saducéen. « Autant dire rien », conclut Ponce Pilate.

Hérode fermait les yeux. Il rêvait à l'odalixe pris à revers et l'assailait vigoureusement. Le jaguar, agacé peut-être par l'étiollement de la couleur, s'était à demi redressé sur les pattes de devant et surveillait la forme fuyante. Il se recoucha quand elle prit un bel éclat de colchique. Mais ce soleil safran parut de mauvais augure à Josias-Idmon. Il ne parvenait pas à rythmer un poème à la façon de Méléagre ou de Properce sur les brûlures de Cypris qui se conjuguent avec l'impaisable envie de flécher Cupidon. C'était plutôt un Adieu,

un Tombeau, une épitaphe qui venaient le tourmenter sous les noms d'Hécate ou de Perséphone. Il avait déjà entrevu ou imaginé, à la chute d'un voile, la rondeur d'un sein qui démentait les hanches étroites et les jambes un peu garçonnières de l'Innomé dansant.

Tous les instruments de l'orchestre intervinrent à leur tour pour accélérer le rythme. Les bras parallèles ou en croix, les jambes tendues sur la pointe des pieds ou s'envolant dans un grand écart, le corps danseur se multipliait devant les convives qui haletaient. Dégagés des draperies, les bras minces et ronds ne révélaient toujours rien du secret androgyne. Et quand les jambes furent entièrement libérées, l'énigme persista malgré le poli et l'arrondi de la rotule, le charme des longues cuisses qui faisaient remuer la barbe du tétrarque dans une parodie de prière.

Un garde qui arrivait recula devant les yeux égarés de son maître. Antipas se fit répéter la communication et poussa un barrissement qui interrompit la danse et les musiciens. « Ah ! elle ne veut plus me quitter à présent ! » Il éructa : « Eh bien ! qu'on livre quand même cette ingrata à son père ! » Le garde repartit au galop. Pour donner cet ordre le tétrarque avait quitté un instant des yeux le mystérieux odalixe. Comme toute l'assemblée, il fut pétrifié en retournant à sa contemplation.

Une simple gaze ne cachait plus rien du corps immobile. Si le visage restait encore dissimulé, la poitrine exposait des rondeurs féminines. Mais un gros cabochon marquait au bas ventre un sexe minéral. Pontius même semblait magnétisé : les actrices des pantomimes romaines venaient toutes de Subure, mais, dans ce palais perdu au cœur du désert, une véritable princesse achevait de se dénuder. Aucun doute : un sang royal animait cette chair.

Hérode cria : « Dévoile ton visage, je te couvrirai d'or ! » Ironiquement, la jeune fille lui tourna le dos, le provoquant, sous la transparence du tissu, par sa nudité intégrale. C'était bien les formes d'un adolescent qui aurait grandi trop vite, et que la science du sculpteur ou du potier aurait délicatement modelé. Si le tétrarque crut retrouver le charme de son mignon préféré, il donna à cette merveille l'avantage de pouvoir être forcée sur la face et le revers. Il cria : « Demande-moi ce que tu veux ! »

Marcel Spada, *Les Princes du sang*,
© Fata Morgana, 1983