

« *Elle dansa et plut à Hérode* » : *les arts d'incarner Salomé*

La danse est toute suggestion. C'est ainsi qu'elle est le plus suprême des poèmes.
Georges Rodenbach, « Danseuses¹ ».

Le nom de Salomé désigne moins un corps, dont la présence et l'identité se confondent dans les sources anciennes, bibliques et historiques, qu'un *corpus*, qui s'est constitué à travers les siècles, et dont la physionomie s'est transformée en fonction des obsessions, religieuses et esthétiques, des diverses époques qui l'ont incarné. De même que le livre est lié au corps par une série de catachrèses organiques qui informent le lexique bibliologique, au moins depuis l'invention du *codex*, de la tranche de tête à la tranche de queue, en passant par le dos, les nerfs, la coiffe, le tout recouvert de peau² ; de même le corps de Salomé en est venu à s'assimiler progressivement à un livre, effeuillant ses pages comme la danseuse se dépouille de ses voiles. L'*Hérodiade* de Mallarmé, une Salomé qui ne danse pas, est ainsi un livre que le poète ne parvient pas à conclure, en scellant l'union entre l'héroïne-poème et le poète-saint, lequel n'a cessé de la nourrir de son sang (« Hérodiade en fleur du jardin clair,/Celle qu'un sang farouche et radieux arrose³ ») jusqu'à sa mort, comme en témoigne le manuscrit des « Noces d'Hérodiade » resté inachevé sur sa table de travail en septembre 1898.

Le *corpus* de Salomé est toutefois, et avant tout, un corps en mouvement. Dans les plus anciennes sources connues, celles des Évangiles de Marc et de Matthieu, ce corps n'est désigné que comme celui de la fille d'Hérodiade⁴, et identifié au mouvement de la danse : « Elle dansa et plut à Hérode⁵. » Aussi la figure de Salomé est-elle devenue l'incarnation suprême de la danseuse, dans toutes ses représentations artistiques. Mais la danse de Salomé a surtout joué un rôle de médiation entre les arts, dont elle a inauguré une nouvelle relation à la fin du XIX^e siècle, caractérisée par la surenchère incessante des moyens et des formes esthétiques, généralement au mépris de la morale

1. *Le Figaro*, 5 mai 1896, p. 1.

2. Voir l'ouvrage dirigé par Alain Milon et Marc Perelman, *Le Livre au corps*, Paris, Presses universitaires de Nanterre, 2012.

3. Stéphane Mallarmé, « Les Fleurs », dans *Œuvres complètes*, éd. Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1998-2003, t. I, p. 10.

4. Étienne Locmé, parmi d'autres, traduit cependant le syntagme τῆς θυγατρὸς αὐτοῦ Ἡρωδιάδος (Marc, VI, 22) par « sa fille Hérodiade » plutôt que « la fille d'Hérodiade ». *L'Évangile selon saint Marc*, Genève, Labor et fides, 2000, p. 174-175.

5. Marc, VI, 22, et Matthieu, XIV, 6.

de l'Évangile. Or le vertige des formes issu du mouvement du corps de Salomé ne procède que du même couple de syntagmes verbaux : « Elle dansa et plut. » C'est bien à partir de ce noyau esthétique primordial qu'un *corpus* à la fois textuel, visuel, scénique et musical en est venu à se constituer, en consacrant l'hymen des arts.

SALOMÉ SENS DESSUS DESSOUS

Dans les sources bibliques, la danse de Salomé se réduit donc au premier degré de la description, c'est-à-dire à la nomination de l'acte et de son effet. Le parfait des verbes coordonnés (« *saltavit [...] et placuit* » dans la Vulgate⁶) décrit cette action comme accomplie, tout en envisageant ses effets dans le présent ; des effets qui paraissent tout aussi considérables dans le domaine esthétique que ceux du *facta est lux* [la lumière fut] dans la Genèse (I, 3). Bien entendu, la conséquence directe du *plaisir* engendré par la danse de Salomé coïncide avec la décapitation du Précurseur. Aussi la condamnation presque unanime de la danse, du plaisir et de la séduction féminine par les Pères de l'Église est-elle en grande partie liée à cet épisode biblique⁷.

Il n'est dès lors guère étonnant que la danse de Salomé ait été le plus souvent escamotée par la tradition iconographique au profit de l'image édifiante de la tête coupée du saint, et cela jusqu'au XIX^e siècle. À l'exception de quelques œuvres remarquables qu'anime le mouvement gracieux du corps de la danseuse⁸, la plupart des représentations picturales et sculpturales de la danse de Salomé au Moyen Âge exposent un corps débraillé, souvent les jambes en l'air et la tête à l'envers⁹. Par opposition au Précurseur qui perd la tête en raison de sa *droiture*, après avoir annoncé la Bonne Nouvelle (*evangelium*), à savoir le Livre du salut, le corps *tordu* de la danseuse ne peut que préfigurer un événement funeste, en incarnant un *corpus* de perdition.

On trouve une Salomé sculptée, le corps renversé et en équilibre sur ses mains, au centre du tympan du portail Saint-Jean de la cathédrale de Rouen (XIII^e siècle) [fig. 1]. Flaubert connaissait cette Salomé depuis son enfance, et il est probable qu'elle lui a suggéré, bien avant sa découverte des tableaux de Gustave Moreau en 1876, et avant même son voyage en Égypte en 1850, le thème de la danse qu'il allait développer dans le conte d'« Hérodiade » en 1877¹⁰. Cette danse vient donc de loin, et son écriture constitue un écueil presque insurmontable pour l'imagination du romancier, qui s'en est longtemps détourné. Après avoir assisté à la danse de Kuchiuk-Hanem à Esna, Flaubert écrit à Louis Bouilhet des rives du Nil le 13 mars 1850 : « Je t'épargne toute description de danse, ce serait raté. Il faut vous l'exposer par des gestes, pour vous

6. Matthieu, XIV, 6. Dans la source grecque ces verbes sont à l'aoriste (ὄρχησατο [...] καὶ ἤρεσεν), qui situe l'action dans un passé indéterminé.

7. Voir le recueil de citations des Pères de l'Église fourni par Jean-Joseph Nyssen, *Un mot sur la danse adressé aux pères et mères de famille et à leurs enfants*, Paris, E. Vaton, 1876.

8. Voir les versions du *Festin d'Hérode* de Benozzo Gozzoli (1461-1462, tableau conservé à la National Gallery of Art de Washington) et de Filippo Lippi (vers 1452-1465, fresque de la cathédrale de Prato).

9. Voir plusieurs exemples commentés par Barbara Baert, *Revisiting Salome's Dance in Medieval and Early Modern Iconology*, Louvain, Peeters, 2016.

10. Comme le soutient Maxime du Camp : « *Hérodiade* a été inspiré par les sculptures d'un des portails latéraux de la cathédrale de Rouen. » *Souvenirs littéraires* [1882-1883], Paris, Hachette, 1906, t. II, p. 391.



Figure 1. *Salomé dansant*, XIII^e siècle, cathédrale de Rouen, portail Saint-Jean.

la faire comprendre, et encore ! j'en doute¹¹. » Dans la suite de la lettre Flaubert n'hésite pourtant pas à décrire dans les moindres détails les relations sexuelles qu'il a eues avec la danseuse. Le 28 janvier 1877, au cours de la dernière phase de rédaction d'« *Hérodiade* », l'ermite de Croisset écrit à sa nièce Caroline : « Je suis malade de la peur que m'inspire *la Danse de Salomé* ! Je crains de la bâcler¹². » Il lui annonce néanmoins avoir « *fini Hérodiade* !!! » le 1^{er} février¹³. La gestation, ou plutôt l'incubation de cette danse écrite, l'un des sommets de l'art flaubertien, s'est donc prolongée sur près de vingt ans – si ce n'est depuis l'enfance – au cours desquels les sources d'inspirations se sont multipliées, superposées et confondues¹⁴. Les trois temps qui structurent la danse de Salomé dans le conte d'« *Hérodiade* » se signalent toutefois chacun par une source iconographique ou autobiographique dominante.

L'apparition de la danseuse reprend ainsi nombre d'éléments des Salomé peintes par Moreau : le « voile bleuâtre », la « blancheur de la peau » et surtout la « ceinture d'orfèvrerie » qui distingue l'aquarelle de *L'Apparition*, l'une des deux Salomé exposées au Salon de 1876. Aussi l'effet d'optique produit par cette parure de pierreries, d'où « jaillissaient d'invisibles étincelles qui enflammaient les hommes¹⁵ », transpose-t-il dans le récit une impression de scintillement se dégageant du portrait de Moreau, tel

11. Flaubert, *Correspondance*, éd. Jean Bruneau *et al.*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1973-2007, t. I, p. 606.

12. *Ibid.*, t. V, p. 181.

13. *Ibid.*, t. V, p. 183.

14. Comme l'a bien montré Bertrand Marchal, *Salomé entre vers et prose. Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, Paris, J. Corti, 2005, p. 101-166. Voir aussi Almuth Grésillon, « Genèse de Salomé », *Genesis*, n° 17, 2001, p. 73-94.

15. Gustave Flaubert, *Trois contes* [1877], éd. Pierre-Marc de Biasi, Paris, LGF, 1999, p. 170-172.

que l'avait préfiguré Banville dans le sonnet « La Danseuse » en 1870, et tel qu'allait le percevoir des Esseintes dans *À rebours*¹⁶. Pour sa part, Flaubert prend soin de dissimuler cette influence, en parant sa Salomé d'attributs absents des tableaux de Moreau : entre autres le « carré de soie gorge-de-pigeon », les « caleçons noirs [...] semés de mandragores » et les « pantoufles en duvet de colibri ». Il importait en effet au romancier de se démarquer d'une source iconographique dont la proximité devait être fort encombrante, comme on le suppose d'après la lettre à Tourgeniev du 2 mai 1876, au lendemain de l'ouverture du Salon, dans laquelle Flaubert se réfère vraisemblablement au succès des œuvres de Moreau : « Il y a au Salon deux ou trois tableaux vantés qui m'exaspèrent¹⁷. » L'écriture de la danse requiert un dépassement de l'image figée de la danseuse, quelque captivante qu'elle puisse être. Aussi les pas de danse de Salomé dans « Hérodiade » gardent-ils surtout la mémoire des mouvements des danseuses, Kuchiuck-Hanem et Azizeh, ainsi que du danseur Hassan-el-Bilbéis, qui avaient fasciné Flaubert lors de son voyage en Égypte. Mais, de nouveau, la description de cette danse dépasse de loin les souvenirs anecdotiques consignés par Flaubert dans sa correspondance et ses carnets de voyage, pour multiplier les repères géographiques (« Elle dansa comme les prêtresses des Indes, comme les Nubiennes des Cataractes, comme les Bacchantes de Lydie »), tout en établissant des analogies stylistiques et mythologiques : d'une part la danseuse, « plus légère qu'un papillon », est comparée à « une Psyché curieuse, [...] une âme vagabonde [...] prête à s'envoler » ; d'autre part elle est assimilée à « une fleur que la tempête agite », « fleur » qui n'est pas sans évoquer la genèse de l'*Hérodiade* mallarméenne.

On mesure dès lors l'écart entre la concision de la source biblique, se resserrant autour de deux verbes (« elle dansa et plut »), et l'expansion (iconographique, géographique, autobiographique, analogique, etc.) de la description flaubertienne ; quoique celle-ci provienne assurément de celle-là, dont elle conserve le noyau thématique, qu'on retrouve disséminé – même phonétiquement – dans le récit (« puis elle se mit à danser », « Puis ce fut l'emportement de l'Amour [...] Elle dansa comme [...] »), en procédant précisément à son extension sémantique. En mettant en mouvement le corps de Salomé, le conte d'« Hérodiade » engrène donc son aptitude à signifier, de manière à se constituer en *corpus* ; un *corpus* qui se nourrit d'une vaste bibliographie¹⁸ aussi bien que d'une iconographie et de chorégraphies, en préfigurant à son tour de nouveaux rapports entre les arts – écriture, danse, peinture, musique, voire scénographie et architecture – qui caractérisent la fin du siècle.

16. Voir, respectivement, Théodore de Banville, *Rimes dorées*, dans *Poésies*, Paris, A. Lemerre, 1875, p. 217-218 ; et Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Paris, Charpentier, 1884, p. 77.

17. La suite de la lettre tend à prouver qu'il y est bien question des Salomé de Moreau : « Je crois que Iaokanann (traduisez : saint Jean-Baptiste) viendra. » Flaubert, *Correspondance*, éd. citée, t. V, p. 36. À Zola qui lui propose, le 10 juin 1879, de « permett[re] à Charpentier d'introduire dans le texte, quelques dessins » : « Moreau vous fera une Salomé », Flaubert répond : « Jamais... Vous ne me connaissez pas, j'ai l'entêtement d'un Normand, que je suis. » (Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, éd. Robert Ricatte, Paris, R. Laffont, coll. « Bouquins », 1989, t. II, p. 828.)

18. Voir l'appendice « Documentation pour Hérodiade » dans *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Paris, Club de l'honnête homme, 1972, t. IV, p. 611-621.

Le moment le plus saisissant de la danse de Salomé dans « Hérodiad » est pourtant celui où la danseuse s'immobilise après s'être « jet[ée] sur les mains, les talons en l'air », et avoir « parcour [u] ainsi l'estrade comme un grand scarabée » :

Sa nuque et ses vertèbres faisaient un angle droit. Les fourreaux de couleur qui enveloppaient ses jambes, lui passant par-dessus l'épaule, comme des arcs-en-ciel, accompagnaient sa figure, à une coudée du sol. Ses lèvres étaient peintes, ses sourcils très noirs, ses yeux presque terribles, et des gouttelettes à son front semblaient une vapeur sur du marbre blanc¹⁹.

Cet instantané est une transposition (une *ekphrasis*, si l'on excepte évidemment la couleur de la parure et la sueur du corps) du bas-relief gothique de la cathédrale de Rouen [fig. 1]. Aussi l'aboutissement de la danse de Salomé correspond-il à un retour à l'icône médiévale, au terme d'un parcours régressif ramenant l'auteur à son enfance rouennaise (la Salomé sculptée), à partir de l'actualité du Salon parisien (les Salomé peintes par Moreau), en passant par le séjour en Orient (les danseuses égyptiennes). Mais cette rétrospection qui se fixe sur une image édifiante, celle du corps renversé de la danseuse, signifiant sa malédiction, en vient à réincarner ce *corpus* maudit afin de le dépouiller de toute visée morale (en projetant le conte, Flaubert écrit : « Je m'arrangerai de façon à ne pas « édifier ». L'histoire d'Hérodiad telle que je la comprends n'a aucun rapport avec la religion²⁰ ») et de lui conférer une autonomie esthétique ; autrement dit, afin de rendre à la danseuse sa liberté de mouvement.

LA DANSE DES SEPT VOILES

Si le personnage de Salomé, conformément à la tradition chrétienne, ne joue qu'un rôle auxiliaire – mais d'autant plus fascinant – dans « Hérodiad », il occupe en revanche le premier plan dans les réécritures de l'épisode biblique à la fin du siècle, sur le modèle des tableaux de Gustave Moreau et, avant lui, du portrait peint par Henri Regnault, exposé au Salon de 1870²¹. La plus célèbre de ces réécritures est sans doute le drame de *Salomé* écrit par Oscar Wilde en français en 1891. La structure de ce drame paraît inverse par rapport au conte de Flaubert, qui en constitue pourtant la source principale²². Tandis que dans le récit d'« Hérodiad » la présence de Salomé se cantonne presque exclusivement à l'épisode de la danse, dans la pièce de Wilde c'est bien la danseuse qui est la protagoniste, cependant que sa danse se

19. *Trois contes*, éd. citée, p. 173.

20. Lettre à Edma Roger des Genettes du 19 juin 1876. Flaubert, *Correspondance*, éd. citée, t. V, p. 58.

21. Selon Mireille Dottin-Orsini, la *Salomé* de Regnault « ouvre sans le savoir l'ère des *Salomé* de Salon, confortée six ans après par les œuvres de Moreau, et libère définitivement le traitement du sujet des traditions religieuses : le martyr n'apparaît plus, Jean-Baptiste est dans la coulisse, tout l'intérêt désormais est concentré sur celle qui cause la mort du Saint ». (*Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993, p. 139.)

22. Dans une lettre à W.E. Henley de décembre 1888, Wilde affirme : « Oui ! Flaubert est mon maître, et quand je poursuivrai ma traduction de la *Tentation* je serai Flaubert II, *Roi par grâce de Dieu* [en français dans le texte], et j'espère quelque chose d'autre au-delà. » (*The Complete Letters of Oscar Wilde*, éd. Merlin Holland et Rupert Hart-Davis, New-York, Henry Holt, 2000, p. 372. Je traduis.)

réduit à une didascalie : « *Salomé danse la danse des sept voiles*²³. » En l'occurrence, le dramaturge retrouve la concision de la source biblique, tout en ajoutant au verbe, considéré dans sa transitivité, un complément direct. L'article défini « la » implique que le référent « danse des sept voiles » est connu et préexiste donc au drame. De fait, les commentateurs se sont efforcés d'identifier cette « danse » et d'interpréter le symbole des « sept voiles », en le rapprochant par exemple du livre aux sept sceaux de l'Apocalypse (V-VIII) ou, avec plus de vraisemblance, des sept vêtements dont la déesse assyro-babylonienne Ishtar doit se dépouiller afin de franchir les sept portes des enfers²⁴.

S'il est fort probable que Salomé est elle-même appelée à se défaire de ses voiles au cours de la danse, à la manière d'un strip-tease, il paraît en revanche moins évident de discerner l'origine de ces « sept voiles ». Dans l'exemplaire de l'édition originale de *Salomé* (1893) dédié à l'illustrateur Aubrey Beardsley, Wilde écrit : « Pour le seul artiste qui, à part moi, sait ce qu'est la danse des sept voiles, et peut voir cette danse invisible²⁵. » Or si cette danse est « invisible » et inconnue, c'est peut-être parce qu'elle n'existe pas (bien entendu, avant sa mise en scène), et que l'auteur et l'illustrateur sont les seuls à le savoir. Si tel est le cas, le référent des « sept voiles » ne peut être qu'indéterminé, ce qui ne veut évidemment pas dire qu'il ne peut être interprété. La Salomé de Flaubert se dépouille certes de son « voile bleuâtre lui cachant la poitrine et la tête » avant de se mettre à danser²⁶ ; de même que, au cours de la danse de « La Fille d'Hérodiade » d'Arthur O'Shaughnessy, « les voiles tombèrent autour d'elle comme de fines brumes enroulées²⁷ ». En revêtant sa propre Salomé de « sept voiles », Wilde en vient à surdéterminer symboliquement le geste de la danseuse (le sept étant le chiffre symbolique par excellence), tout en se gardant de le décrire.

En général, les commentateurs ont négligé la dimension parodique du drame de Wilde²⁸, qui avait certainement lu la « Salomé » (1886) de Jules Laforgue, où le titre du Tétrarque Émeraude-Archétypas est associé aux « sept symbolismes d'état attachés à la désinence *tetra* contre celle de *monos*²⁹ ». La surenchère des symboles qui caractérise le texte de Wilde atteint de même une surcharge analogique qui le fait basculer dans la caricature, comme dans cette réplique d'Hérode :

23. Oscar Wilde, *Salomé* [1891], éd. Pascal Aquien, Paris, GF Flammarion, 2006, p. 141.

24. Tony W. Garland fait le point sur ces interprétations dans « Deviant Desires and Dance : the *Femme Fatale* Status of Salome and the Dance of the Seven Veils », dans *Refiguring Oscar Wilde's Salome*, Michael Y. Bennett (dir.), Amsterdam et New York, Rodopi, 2011, p. 125-143.

25. Cité dans *The Complete Letters of Oscar Wilde*, ouvr. cité, p. 578. Je traduis.

26. *Trois contes*, éd. citée, p. 170-171.

27. « *The veils fell round her like thin coiling mists.* » Arthur W.E. O'Shaughnessy, *An Epic of Women and Other Poems*, Londres, John Camden Hotten, 1870, p. 119. Je traduis.

28. Mario Praz fait exception, tout en supposant que l'effet parodique se dégageant du texte ne correspond pas à l'intention de l'auteur : « Le drame de Wilde semble la parodie de tout le matériel décadent et des balbutiements prétendument tragiques de Maeterlinck : – et, en tant que parodie, Salomé frôle le chef-d'œuvre. Malheureusement, Wilde ne semble pas ici avoir visé si haut. » *La Chair, la mort et le diable dans la littérature du 19^e siècle. Le romantisme noir* [1930], trad. Constance Thompson Pasquali, Paris, Denoël, 1977, p. 256.

29. Jules Laforgue, *Moralités légendaires* [1887], dans *Œuvres complètes*, éd. Maryke de Courten et al., Lausanne, L'Âge d'homme, 1995, t. II, p. 433.

La lune a l'air très étrange ce soir. N'est-ce pas que la lune a l'air très étrange ? On dirait une femme hystérique, une femme hystérique qui va cherchant des amants partout. Elle est nue aussi. Elle est toute nue. Les nuages cherchent à la vêtir, mais elle ne veut pas. Elle chancelle à travers les nuages comme une femme ivre... Je suis sûr qu'elle cherche des amants³⁰...

La réponse d'Hérodiade – « Non. La lune ressemble à la lune, c'est tout » – sert pourtant d'avertissement contre les excès d'un certain symbolisme, pris au pied de la lettre, qui en multipliant les analogies symboliques finit par priver les signes de toute aptitude à signifier. En ce sens, les quelques signifiants qui reviennent d'une manière obsédante dans le texte (les « voiles », la « lune », etc.) pourraient bien s'apparenter à des leurres auxquels les lecteurs se sont volontiers laissés prendre, en y voyant souvent des allusions sexuelles³¹.

Mon propos n'est toutefois pas de démystifier la *Salomé* de Wilde, ni de discréditer les interprétations symboliques, fussent-elles plus ou moins justifiées, auxquelles elle n'a cessé de donner lieu ; mais plutôt de montrer que c'est précisément l'indétermination des symboles foisonnant dans le drame qui en a permis le rayonnement esthétique vers d'autres formes artistiques, notamment la musique et la danse. De sorte que la « danse des sept voiles », en tant que rejeton non moins concis qu'impénétrable de la danse biblique de Salomé, est devenue l'un des principaux foyers de convergence des arts à la charnière du XIX^e et du XX^e siècle. Si tant est que cette « danse », comme le prétend Wilde, soit inconnue et « invisible », recouverte d'une certaine façon par les « sept voiles » de la didascalie, elle sollicite d'autant plus les illustrateurs, les peintres, les compositeurs, les metteurs en scène, les chorégraphes, les danseuses (et plus tard les réalisateurs et les actrices de cinéma³²) pour qu'ils tâchent de la dévoiler, de la rendre visible et audible, ou encore de l'incarner. Tout comme la danse biblique, la « danse des sept voiles » est donc bien un pré-texte qui n'a cessé de prendre corps, sur la page, sur scène ou sur la toile, au point de constituer un *corpus* paratextuel (transartistique) en continuelle expansion. Au risque de me laisser prendre à mon tour au leurre des interprétations symboliques, je dirais que le corps de la danseuse qui se révèle en se dégageant de ses voiles – des voiles qui s'accumulent et se renouvellent constamment – s'apparente à une œuvre qui se dévoile en se feuilletant, tout en s'épaississant à mesure que de nouvelles pages sont écrites. L'analogie biblio-anatomique qui, après avoir servi de point de départ à cette étude, nous ramène à l'entité du livre ne suffit pourtant pas à rendre compte de la fonction transesthétique de la danse de Salomé dans l'entre-deux siècles. La plupart des avatars de la « danse des sept voiles », à partir du drame de Wilde, sont en effet des danses non écrites, et qui partant se dérober au livre.

30. Wilde, *Salomé*, éd. citée, p. 95.

31. Voir, par exemple, Claude Cahun, « La *Salomé* d'Oscar Wilde, le procès Billing et les 47 000 parvertis du "livre noir" », *Mercur de France*, n° 481, 1^{er} juillet 1918, p. 69-80.

32. L'exécution de la danse par Rita Hayworth dans le film *Salomé* réalisé par William Dieterle en 1953 et celle par Brigid Bazlen dans *King of Kings* (1961) de Nicholas Ray sont sans doute les plus célèbres à ce jour. On peut également mentionner la danse de Jessica Chastain dans le documentaire *Wilde Salomé* réalisé par Al Pacino en 2011.

LE CORPS LUMINEUX

En mars 1895, Loïe Fuller, la « danseuse aux voiles » américaine, débarquée en France en 1892, joue le rôle-titre de Salomé dans une pantomime composée par Armand Silvestre et Charles Meltzer [fig. 2]. Ces « scènes mimées en deux actes, quatre tableaux et un prologue » ne sont pas directement inspirées du drame de Wilde (sauf peut-être en ce qui concerne l'amour de Salomé pour Jean-Baptiste) et renversent le dénouement de l'épisode biblique : fou de jalousie, Hérode demande la tête de Jean, alors que Salomé tâche de le sauver. Dans le scénario, reproduit dans le supplément théâtral du *Journal* du 31 mars 1895, les quatre danses de Salomé, correspondant aux quatre « tableaux », ne sont pas décrites, mais simplement indiquées par de vagues notations psychologiques : 1. « Danse très chaste, presque enfantine, de Salomé inconsciente et joyeuse de sa toilette nouvelle » ; 2. « Seconde danse de Salomé, d'un caractère plus nerveux, légèrement angoissée » ; 3. « Dans cette troisième danse, [...] elle exprime sa terreur, ses angoisses » ; 4. « Alors Salomé devient folle. Machinalement, inconsciemment, elle danse toujours pour attendrir Hérode³³. » Ce sont pourtant ces mêmes danses, créées et exécutées par Loïe Fuller, dans lesquelles « les plis de sa robe tournoient autour d'elle et l'enveloppent comme la queue d'un serpent³⁴ », qui constituent le véritable intérêt du spectacle, et qui ont de fait survécu à la pantomime. Deux de ces danses, la *Danse du lys* et la *Danse du soleil*, allaient ainsi être recrées en 1897 – la seconde sous le titre de *Danse du feu* – en enflammant la plume, entre autres, de Jean Lorrain, en l'occurrence chroniqueur du *Journal* sous le pseudonyme de Raitif de la Bretonne :

Dans la nuit de la scène, au milieu de la complète obscurité de la salle, un immense calice d'arum, une sorte de lys géant est là qui s'évase et tournoie sur lui-même, lumineuse fleur lente aux corolles d'opale, transparence enroulée de volutes de givre et de lueurs de lune... C'est de la chair de lys et c'est de la chair de femme, cela s'effeuille dans des incandescences froides, cela se déploie et se fane, cela renaît, s'épanouit et puis meurt, sombre dans les ténèbres et puis en resurgit.

Une grâce étrange et navrante
Est dans le blanc trépas des lys.

La salle croule en applaudissements, la fleur vivante s'est effacée, le blanc calice est tombé dans la nuit, la Loïe Fuller reparait dans une projection électrique³⁵...

Le distique cité est tiré du poème « La Mort des lys » paru dans *La Forêt bleue*, le deuxième recueil de Lorrain³⁶. La danseuse est dès lors incorporée non seulement à la

33. Armand Silvestre et Charles H. Meltzer, « Salomé », *Le Journal. Supplément théâtral illustré*, 31 mars 1895, p. 4.

34. Adolphe Aderer, « À travers la danse », *Le Théâtre*, n° 12, décembre 1898, p. 18.

35. Raitif de la Bretonne [pseud. de Jean Lorrain], « Pall-Mall Semaine », *Le Journal*, 24 octobre 1897, p. 2.

36. Jean Lorrain, *La Forêt bleue*, Paris, A. Lemerre, 1882 [1883], p. 67.

fleur, conformément au titre de la danse, mais aussi au poème, selon un procédé qui caractérise également la genèse d'*Hérodiade*³⁷.



Figure 2. « Loïe Fuller », *Le Monde illustré*, 6 novembre 1897.

Mallarmé envisage lui-même le « Ballet » comme « la forme théâtrale de poésie par excellence », en reconnaissant dans la danse de Loïe Fuller « le rendu plastique, sur la scène, de la poésie³⁸ ». Or on sait que la « scène » et la « page » sont analogues dans la critique et la poétique de l'auteur d'*Hérodiade* : « le plancher évité par bonds ou *dur* aux pointes » sur lequel « apparaît » la danseuse, et qui « acquiert une *virginité* de site pas songé, qu'isole, bâtura, fleurira la figure³⁹ » n'est pas sans évoquer le « lac *dur* » du sonnet « *Le vierge*, le vivace et le bel aujourd'hui », ce « lieu » auquel le « cygne » (signe/figure), dans son « pur éclat », est « assign [é]⁴⁰ ». Aussi la danse de Loïe Fuller est-elle, à la lettre et non par métaphore, un poème aux yeux de Mallarmé : « La scène libre, au gré de fictions, exhalée du jeu d'un voile avec attitudes et gestes, devient le très pur résultat⁴¹ », à savoir le poème. Le corps de la danseuse ne s'est donc guère éloigné du livre (« le corps n'est pas plus qu'une page blanche, écrit Rodenbach, la

37. Guy Ducrey a bien montré comment la danse de Loïe Fuller devient une source d'écriture à la fin du siècle, dans *Corps et Graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIX^e siècle*, Paris, H. Champion, 1996, p. 433-530.

38. Mallarmé, « Autre étude de danse » [1897], dans *Œuvres complètes*, éd. citée, t. II, p. 175 et p. 178. Ce chapitre des *Divagations* reprend et développe un article, intitulé « Considérations sur l'art du ballet et la Loïe Fuller », paru dans *The National Observer* le 13 mai 1893.

39. *Ibid.*, t. II, p. 175. Je souligne.

40. *Ibid.*, t. I, p. 36-37. Je souligne.

41. *Ibid.*, p. 176.

page où le poème va s'écrire⁴² »), mais d'un livre qui s'est désormais émancipé de l'Écriture sainte – et de tout texte s'y référant, fût-il celui de Flaubert ou celui de Wilde – pour affirmer sa propre autonomie esthétique, au point de créer un espace transartistique.

Loïe Fuller allait certes rejouer *La Tragédie de Salomé*, composée par Robert d'Humières sur une musique de Florent Schmitt, en novembre 1907, et la série des danses de Salomé était loin d'être conclue au tournant du siècle, comme le prouvent, entre autres, le drame *The Vision of Salome*, chorégraphié et interprété par Maud Allan en 1906, l'opéra de Strauss, avec sa mise en musique de la « Danse des sept voiles » en 1907, et les grosses productions hollywoodiennes des années 1950 et 1960⁴³. Il n'en reste pas moins qu'en s'affranchissant de sa filiation biblique, c'est-à-dire de sa malédiction, le corps de la danseuse s'est approprié sa liberté de mouvement à la fin du XIX^e siècle⁴⁴, en se voilant et en se dévoilant tel un livre feuilleté, de manière à se prêter à des transformations qui n'ont pas manqué de stupéfier les poètes et les critiques, à l'instar de Rodenbach face à Loïe Fuller :

Quel miracle d'incessantes métamorphoses ! La Danseuse prouvait que la femme peut, quand elle le veut, résumer tout l'Univers : elle était une fleur, un arbre au vent, une nuée changeante, un papillon géant, un jardin avec les plis de l'étoffe pour chemins. Elle naissait de l'air nu, puis, soudain, y rentrait. Elle s'offrait, se dérobaient. Elle allait, soi-même se créant⁴⁵.

Cette création en acte en vient dès lors à enfreindre les frontières des genres et des formes artistiques, en établissant de nouveaux rapports entre les arts et en frayant la voie à une esthétique d'avant-garde, bien avant le Nijinski de *L'Après-midi d'un faune* (1912) et du *Sacre du printemps* (1913). En « appel[ant] tous les arts à concourir, à se compléter, afin de plénifier, de porter au paroxysme la jouissance esthétique », comme l'observe Roger Marx au sujet de Loïe Fuller⁴⁶, le corps de la danseuse incarne non seulement un *corpus* en expansion, qui s'accroît de toutes les « figures » – au sens mallarméen – que dessinent les mouvements de ses voiles, mais aussi une extension du corps, qui transcende ses limites anatomiques pour se projeter dans un nouvel espace lumineux, ouvert par l'invention de la lumière électrique, également à l'origine du cinéma⁴⁷. L'impression récurrente que les danses de Loïe Fuller laissent

42. « Danseuses », art. cité, p. 1.

43. Voir n. 33.

44. Roger Marx constate la situation de la danse en France à la fin du siècle : « La science du ballet y végète soumise à des règles, elles aussi fixes et hors d'usage. Loïe Fuller allait apporter la diversion souhaitée à tant de redites » (« Une rénovatrice de la danse » [1905], dans *L'Art social*, Paris, Charpentier, 1913, p. 2015).

45. « Danseuses », art. cité, p. 1.

46. « La vie au théâtre », *Revue encyclopédique*, Paris, Larousse, 1895, p. 127. Pour sa part, Jules Claretie affirme, dans *Le Temps* du 1^{er} février 1907, que Loïe Fuller « a révolutionné toute une époque, créé un style, influé sur les étoffes, les couleurs, jusqu'à la statuaire », en évoquant les nombreuses œuvres sculptées qu'a inspirées le mouvement des voiles de la danseuse (chronique rééditée dans *La Vie à Paris*, 1907, Paris, E. Fasquelle, 1908, p. 69). Plusieurs de ces sculptures sont reproduites dans l'étude de Giovanni Lista, *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*, Paris, Hermann, 2006.

47. Il est significatif que, dans les années 1890, la plupart des pionniers du cinéma, parmi lesquels Thomas Edison, les frères Lumière et Georges Méliès, ont filmé ou ont eu l'intention de filmer *La Danse*

sur les spectateurs est en effet celle d'une apparition lumineuse, d'un *facta est lux* : « L'apparition s'échappe de la nuit, écrit encore Marx, elle naît à la vie et à la lumière sous la projection adamantine⁴⁸. » Alors que le poète, selon Mallarmé, « poursuit noir sur blanc », la danseuse serait effectivement parvenue à écrire « lumineusement, sur champ obscur », non pas certes en reproduisant l'« alphabet des astres⁴⁹ », mais bien en inscrivant sa poésie, en projetant son art dans la modernité industrielle, sous l'égide de la fée Électricité.

(Indiana University Bloomington)

serpentine de Loïe Fuller. Voir le chapitre « Le cinématographe » et la filmographie de l'étude de Lista, ouvr. cité, p. 347-382 et p. 613-636.

48. « Une rénovatrice de la danse », art. cité, p. 218.

49. Mallarmé, « L'Action restreinte », dans *Œuvres complètes*, t. II, p. 215.