

Ana Fernandes

Universidade de Aveiro, Centro de Literatura e Cultura

Hérodiade, entre l'art et la littérature

Les relations entre la littérature et la peinture sont indubitables et privilégiées dans les études inter-arts. Quand on prend comme motif un mythe ou une figure légendaire (biblique) les confluences entre l'art verbal et l'art visuel deviennent survalorisées.

Quand on parle du mythe d'Hérodiade en art, on pense plutôt à Salomé et à la façon dont les symbolistes et les décadents l'on traitée de la fin du XIX^{ème} au début du XX^{ème} siècle. Moins traitée que sa descendante Salomé, Hérodiade est également à l'origine de diverses créations. Nous avons pris comme terme de comparaison la protagoniste d'"Hérodias", un des *Trois Contes* de Gustave Flaubert, et la figure portraiturée par Paul Delaroche dans sa toile "Hérodiade". Souvent confondues dans leur désignation, c'est Salomé qui prend souvent le relais sur sa mère. Si dès le Moyen Âge les deux femmes, complices, ne jouent qu'un rôle de comparses, jusqu'au XIX^{ème} siècle (et même au-delà) c'est Salomé qui fascine et est prise comme femme castratrice qui incarne le désordre féminin, mélange de fascination et d'horreur, d'adoration et de dénonciation.

Nous commencerons par mettre en évidence les postures différentes de cette figure féminine chez le peintre et l'écrivain, non sans souligner que la figure biblique évolue et se fortifie à travers la transposition d'images et de sens.

Divergeant par l'attitude, les deux créations sont des œuvres de transition qui se rapprochent de l'orientalisme mais avec une interprétation particulière, annonçant les œuvres qui suivront, lesquelles

souligneront tout le goût de l'effroi à travers la peinture de la perversité d'Hérodiade.

Nous avons préféré étudier une toile d'un peintre moins connu, Paul Delaroche¹, parce qu'il s'agit d'une œuvre à la frontière entre un néo-classicisme digne de Ingres et le romantisme. Delaroche est un peintre de transition, d'où notre intérêt de voir comment il traite le mythe d'Hérodiade.

D'autre part, l'œuvre de Gustave Flaubert est également une œuvre de transition: tout en y restant réaliste, Flaubert tend à un style plus épuré, à mettre en œuvre le projet d'un "livre sur rien"².

1. Deux postures: entre la femme-bourreau de Delaroche et la femme ambitieuse de Flaubert

Trois des quatre évangiles du Nouveau Testament (Marc, Mathieu, Luc) présentent les deux femmes, mère et fille (Hérodiade et Salomé) mais c'est sur la première que repose la culpabilité de l'exécution de Jean-Baptiste: petite-fille d'Hérode le Grand, mariée à son oncle Hérode Philippe (dont elle eut Salomé), elle le quitta pour Hérode Antipas. Cette union, à la fois adultère et incestueuse, fut stigmatisée par Jean-Baptiste (Mathieu, 14, 3-12; Luc, 3, 19). Elle fit arrêter le prophète et, grâce à sa fille Salomé, finit par obtenir sa tête (Marc, 6, 17-29).

Delaroche et Flaubert s'intéressent plutôt à Hérodiade qu'à Salomé car elle annonce déjà celle-ci en tant que femme perverse.

La perversité de l'Hérodiade de Delaroche est transmise par son regard, placé au sommet le plus supérieur du triangle. Situé au centre du tableau, tous les regards convergent vers le visage blanc d'Hérodiade. Il

¹ De son vrai nom Hippolyte Delaroche, ce peintre est né et mort à Paris (1797-1856). Élève de Watelet, puis de Gros, son talent n'a jamais été vraiment reconnu bien qu'il ait été très loué par sa décoration de l'Hémicycle du Palais des Beaux-Arts. Le romantisme mitigé de classicisme pratiqué par Paul Delaroche ne lui a guère survécu et il reste un peintre d'effets dramatiques qui ne dissocient pas ses œuvres d'une certaine aridité dans leur exécution et d'un coloris sombre.

² Flaubert, lors de la composition de *l'Éducation sentimentale*, désirait écrire "un livre sur rien", maintenu uniquement par "la force de son style", dont le roman mentionné est bien l'illustration.

est le seul qui soit éclairé et le seul qui soit dirigé hors de la scène. Il est le seul regard franc, contrairement à la servante qui a les yeux baissés et à Jean-Baptiste qui a les yeux fermés mais dont les regards pourraient se croiser s'ils pouvaient se voir. La jeune femme ne peut apparemment pas éloigner ses yeux de la tête du martyr bien qu'elle tente en vain de l'éviter. Tableau à sensation lors d'une exposition à Gand, Belgique, en 1844, il séduit par son pouvoir d'attraction perverse.

Dans sa monographie sur Paul Delaroche, Norman Ziff³ définit le regard d'Hérodiade comme celui d'une femme "d'une froide et d'une cruelle sensualité, qui fait appel aux femmes fatales narcissiques du symbolisme fin-de-siècle". Ce regard est percutant.

Il s'agit d'un regard ambigu qui fascine: il paraît transmettre en même temps de la froideur, du mépris ainsi qu'il semble défier, affronter le public, l'interpellant même. L'artiste a prévu un regard dirigé directement vers le spectateur afin de le dépouiller. Delaroche vise à exciter les émotions du spectateur ; l'ambiguïté du regard d'Hérodiade défie le spectateur à présenter ses propres idées et sentiments. Dans ce tableau, la mort est exposée à travers la tête coupée de Jean-Baptiste. Peintre aux sujets historiques, Paul Delaroche sut concilier les élans romantiques avec la mentalité bourgeoise, appelant au caractère mélodramatique de l'histoire, mise en scène avec une indubitable aptitude scénographique. Sentimentalisme, vérité historique et réalisme pictural sont les ingrédients qui étaient à la base de ses grandes reconstitutions historiques, qui se distribuent entre le passé de la France et de l'Angleterre, profitant de l'anglomanie des romantiques.

Simultanément aux sujets historiques, vingt-six de ses tableaux représentent une mort violente, un assassinat, une exécution, ou l'attente d'une exécution imminente.

Son attrait pour la mort a une suite dans son attrait pour les exécutions ("Lady Jane Grey au moment du supplice", "Assassinat du duc de Guise", "Lord Stattford allant au supplice", "Marie-Antoinette devant le tribunal", "Les enfants d'Édouard", "La jeune martyre"); il met souvent en avant les victimes, mais il lui arrive aussi de s'intéresser aux

³ Norman Ziff, *Paul Delaroche: a study in nineteenth-century French history painting* (New York: New York Garland Publications, 1974), p. 125.

bourreaux: c'est le cas d'"Hérodiade", figure de bourreau dérangeante qui oscille entre dédain et froide cruauté.

L'"Hérodiade" de Delaroche montre une femme qui cache le secret de son crime. Si on ne regarde que ses yeux, elle paraît froide et cruelle plutôt que perverse. Mais en les associant à sa bouche triste et résignée, on ressent une tristesse, une souffrance, non pas tant d'un repentir que d'une résignation à la fatalité.

Dans son *Histoire des peintres de toutes les écoles*, Charles Blanc souligne le caractère énigmatique des compositions de Paul Delaroche, en affirmant que son art consiste à "laisser deviner ce qu'il ne faut pas dire"⁴. C'est ce qui fait d'"Hérodiade" une présentation complexe et intrigante. Elle n'est pas perverse comme la "Salomé" de Gustave Moreau, qui regarde Jean-Baptiste en face et le provoque, mais elle n'a pas non plus le regard désespéré et coupable que lui prête Caravaggio. Elle reste meurtrière tout en étant mystérieuse, et donc fascinante.

Suscitant tout l'intérêt et l'attrait par sa nature criminelle, Hérodiade oscille entre la cruauté et la culpabilité chez Delaroche.

Chez Flaubert, Hérodiade est une femme méchante qui se venge par peur de perdre du pouvoir mais elle n'est pas non plus perverse dans la séduction. C'est la danse de Salomé qui charme; les charmes d'Hérodiade, justement, semblent ne plus opérer sur Hérode, car il ne cède pas à ses ordres:

Hérodiade lui cria: «Tue-le!

– Arrête!» dit le Tétrarque.

Il devint immobile; l'autre aussi.

Puis ils se retirèrent, chacun par un escalier différent, à reculons, sans se perdre des yeux.

«Je le connais! dit Hérodiade, il se nomme Phanuel, et cherche à voir Iakob, puisque tu as l'aveuglement de le conserver!»

Antipas objecta qu'il pouvait un jour servir. Ses attaques contre Jérusalem gagnaient à eux le reste des Juifs.

⁴ Charles Blanc, *Histoire des peintres de toutes les écoles. École française*, tome III (Paris: Renouard, 1865), p. 287.

«Non! reprit-elle, ils acceptent tous les maîtres, et ne sont pas capables de faire une patrie! Quant à celui qui remuait le peuple avec des espérances conservées depuis Néhémias, la meilleure politique était de le supprimer.»

Rien ne pressait, selon le Tétrarque. Iakannan dangereux! Allons donc! Il affectait d'en rire⁵.

Ayant un intérêt commun avec sa femme (le pouvoir), cette convergence est brisée par la méfiance et la lassitude qu'ils éprouvent l'un envers l'autre. Le prisonnier devient la pierre angulaire de leur division : l'un veut le garder en vie, attiré par le pouvoir extraordinaire du personnage, par calcul politique et par crainte du châtement ; l'autre, à cause de ce même pouvoir et par vengeance personnelle, veut sa mort.

Flaubert s'inspire directement du Nouveau Testament, et, notamment, de l'«Évangile de Saint Marc». Il obéit au schéma narratif de la Bible, adoptant la même distribution des rôles et surtout accordant un rôle secondaire à Salomé.

C'est sur Hérodias que se concentre notre attention. Elle veut le pouvoir mais elle n'a plus celui de séduire même si elle tente tout par la sensualité pour attirer son mari: «Elle le regardait comme autrefois, en se frôlant contre sa poitrine, avec des gestes câlins. [...] L'amour qu'elle tâchait de ranimer était si loin, maintenant!» (p.178).

Au début du conte, elle s'agite en vain. Il est difficile de comprendre sa souffrance, car celle-ci est présentée comme une «*exaspération*» envers Jean-Baptiste:

Iakannan l'empêchait de vivre. Quand on l'avait pris et lié avec des cordes, les soldats devaient le poignarder s'il résistait, il s'était montré doux. On avait mis des serpents dans sa prison; ils étaient morts.

L'inanité de ces embûches exaspérait Hérodias. D'ailleurs pourquoi sa guerre contre elle? Quel intérêt le poussait? Ses discours, criés à des foules, s'étaient répandus, circulaient; elle les entendait partout, ils emplissaient l'air. Contre des légions elle aurait eu de la bravoure. Mais cette force plus pernicieuse que les glaives, et qu'on ne pouvait saisir, était stupéfiante; et elle parcourait la terrasse, blémie par sa colère, manquant de mots pour exprimer ce qui l'étouffait (pp.181-182).

⁵ Gustave Flaubert, *Trois Contes* (Paris: G. Charpentier, éditeur, 1877), p. 180. Toutes les citations renverront à cette édition, de même que les indications des pages dans le corps du texte.

Dans ce passage on remarque qu'Hérodiad ressent Jean-Baptiste comme un adversaire et établit contre lui une lutte déloyale puisqu'il ne réagit pas à l'expression de colère, la laissant frustrée. D'une nature plus forte que celle d'Hérode, elle se sent capable de résister aux forces de l'inconscient, même si elle ne sait pas au juste de quoi il s'agit.

Flaubert exploite dans son personnage d'Hérodiad sa quête de pouvoir et la manière dont la situation va se retourner à son avantage. Il la présente comme une Cléopâtre dans sa *Correspondance*, comme une "figure farouche"⁶. On lit ses ambitions dans la suite de son altercation avec Hérode:

Elle songeait aussi que le Tétrarque, cédant à l'opinion, s'aviserait peut-être de la répudier. Alors tout serait perdu! Depuis son enfance, elle nourrissait le rêve d'un grand empire. C'était pour y atteindre que, délaissant son premier époux, elle s'était jointe à celui-là, qui l'avait dupée, pensait-elle.

«J'ai pris un bon soutien, en entrant dans ta famille!

– Elle vaut la tienne!» dit simplement le Tétrarque.

Hérodiad sentit bouillonner dans ses veines le sang des prêtres et des rois ses aïeux.

«Mais ton grand-père balayait le temple d'Ascalon. Les autres étaient bergers, bandits, conducteurs de caravanes, une horde, tributaire de Juda depuis le roi David! Tous mes ancêtres ont battu les tiens! Le premier des Makkabi vous a chassés d'Hébron, Hyrcan forcés à vous circoncrire!» (pp.182-183).

L'importance que donne Hérodiad aux événements qui se passent à Rome, préoccupée qu'elle est de ses buts personnels, les sacrifices qu'elle a faits ou encore qu'elle serait prête à faire, marquent toute son ambition et dénotent son dédain des éléments psychiques. Au profit des valeurs matérielles, elle est disposée à tout faire, sa plus grande crainte étant de perdre Hérode et donc le pouvoir.

À la décapitation de Jean-Baptiste, Hérodiad réagit comme une furie assoiffée de sang:

⁶ Gustave Flaubert, *Correspondance (1873-1876)*, 7ème série (Paris: Louis Conard Librairie, éditeur, 1930).
<http://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/conard/outils/1876.htm>

La fureur d'Hérodiade dégorgea en un torrent d'injures populacières et sanglantes. Elle se cassa les ongles au grillage de la tribune, et les deux lions sculptés semblaient mordre ses épaules et rugir comme elle (p.244).

La furie d'Hérodiade est exprimée soit verbalement ("en un torrent d'injures populacières et sanglantes"), soit physiquement ("elle se cassa les ongles au grillage de la tribune") et sa bestialité est mise en parallèle avec la réanimation des sculptures des lions. Cette fureur d'Hérodiade s'explique donc par le fait que, parmi les deux courants qui constituent l'"entendre sexuel", c'est le courant "agressif" qui domine⁷. Flaubert ne décrit pas la façon dont elle reçoit la tête du saint. Et tout ce qui suit expose les réactions des hommes: la honte du bourreau Mannaï ("Mannaï sortit, en se cachant la face" (p.244), l'horreur du Tétrarque ("Il se reculait pour ne pas la voir" (p.245) et même sa grande souffrance causée peut-être par un certain repentir ("Des pleurs coulèrent sur les joues du Tétrarque" (p.246), l'indifférence de Vitellius ("Vittellius y jeta un regard indifférent"(p.245). Aucune réaction non plus de Salomé ("Quand il l'eut mise sur un plat, il l'offrit à Salomé. Elle monta lestement dans la tribune" (p.245). Hérodiade est associée aux lions, ce qui nous amène à la comparaison de ce personnage avec Cybèle, figure de la déesse-mère dans la mythologie gréco-latine : "Deux monstres en pierre, pareils à ceux du trésor des Atrides, se dressant contre la porte, elle ressemblait à Cybèle accotée de ses lions." (p.237). La comparaison à Cybèle est d'autant plus intéressante qu'elle établit un lien entre la mère et la dévoration (qui résulte du fait que les lions sont associés à Cybèle) et un autre lien entre la déesse-mère et la terre. Métaphoriquement, ces relations soulignent l'image de domination d'Hérodiade.

Hérodiade est chez Flaubert une femme cruelle et perverse mais elle ne suscite pas la fascination comme celle de Delarochette. Dans le conte, Hérode est distrait de ce qu'elle lui dit par la vision de Salomé: c'est celle-ci qui fascine, surtout par la sensualité de sa danse.

Il est intéressant de repérer les différentes apparitions de Salomé. Elle surgit presque invisible à trois moments du texte, antérieurs à la danse, en utilisant des déguisements et d'une façon innommée. La

⁷ M. Milner, *On est prié de fermer les yeux* (Paris: Gallimard, 1991).

première apparition arrive quand Hérode est accoudé à la balustrade de son palais. Salomé est à peine vue, accompagnée d'une vieille femme. Salomé jouait avec des bijoux qu'elle retirait d'un panier de voyage. Hérode observait surtout le mouvement du corps de la jeune fille qui se courbait pour se lever d'une façon élastique. " Il épiait le retour de ce mouvement, et sa respiration devenait plus forte ; des flammes s'allumaient dans ses yeux." (p.185). Interrogée sur l'identité de cette jeune fille, Hérodiade ment et répond qu'elle ne sait pas. C'est en ce moment qu'elle articule ses plans de domination car le soudain intérêt d'Hérode envers sa fille, faiblesse révélée, lui donne encore une fois de l'ascendance sur lui.

La seconde apparition de Salomé ne révèle qu'un bras surgit derrière un rideau. Hérode, qui ne sait d'ailleurs pas qu'il s'agit de sa belle-fille, le transforme en une image érotique projetée dans sa mémoire, quelque chose qu'il ne peut pas préciser, mais qu'il avait vu quelques jours auparavant : "Sous une portière en face, un bras nu s'avança..." (p.219).

La troisième apparition de Salomé est encore plus curieuse. Aulus, fils de Lucius Vitellius, rencontre dans la cuisine du château "un enfant très beau" (p.223) au nom étrange qu'il appelle Asiatique. Hérodiade recourt perspicacement à ce déguisement à travers des vêtements masculins pas seulement pour cacher Salomé du regard concupiscent d'Hérode mais aussi comme une stratégie narrative pour faire ressortir l'ambiguïté sexuelle du personnage et sa beauté androgyne.

La dernière apparition de Salomé se fait à travers la narration impersonnelle du bruit qui l'annonce et de son effet sur les convives de la fête. En ce moment elle est déjà entrée : "il arriva au fond de la salle un bourdonnement. Une jeune fille venait d'entrer." (p.238). De cette façon l'apparition mystérieuse des personnages et sa présentation indirecte dans le texte augmente le sens du mystère et suspend la résolution de découvrir et divulguer le message de Phanuel.

Revenons à la danse. Ici nous trouvons une atmosphère semi-mystique. La description de la danse, à la fin du conte, associe différentes mythologies: "... comme une Psyché curieuse, comme une âme vagabonde [...]. Elle dansa comme les prêtresses des Indes, comme les Nubiennes des cataractes, comme les bacchantes de Lydie." (pp.239-240). Chez

Flaubert, on retrouve une description très sensuelle des charmes de la danseuse, plus proche de la Salomé de Wilde, découvrant sa sexualité, que de la Salomé de Moreau ou Huysmans:

Sans fléchir ses genoux en écartant les jambes, elle se courba si bien que son menton frôlait le plancher; et les nomades habitués à l'abstinence, les soldats de Rome experts en débauches, les avarés publicains, les vieux prêtres aigris par les disputes, tous, dilatant leurs narines, palpitaient de convoitise (p.240).

Nous ne pouvons pas ne pas associer le mouvement de la danse de Salomé au décor mythique: "La citadelle de Macherous se dressait à l'orient de la mer Morte, sur un pic de basalte ayant la forme d'un cône." (p.167). La mer suggère l'apparition d'un élément essentiel dans le mythe: l'ondulation. Entre une Salomé dansante qui tourne, et la mer qui ondule, la présence de l'ondulant se convertit en une idée qui contamine l'espace: "dans le cercle d'un mur qui ondulait... par un chemin de zigzag... les contours de la mer Morte apparurent... Hébron s'arrondissait en dôme." (p.167) Quand Salomé apparaît, l'idée de l'ondulation marine acquiert son expression la plus finie au moment de la danse: "Les paupières entre-closes, elle se tordait la taille, balançait son ventre avec des ondulations de houle..." (p.239). Cette métaphore rend très explicite le mouvement du corps.

La scène est décrite en focalisation externe au travers d'un narrateur omniscient. Le personnage qui a du mal à fixer son regard pour organiser la description affiche peut-être aussi sa volonté de ne pas fixer la danseuse et surtout pas son regard, comme s'il craignait d'être envoûté. Bien que ne sachant pas où se situe la scène, le lecteur est aussitôt transporté dans un univers exotique, évoquant pour lui les contes des mille et une nuits. Cela passe tout d'abord par la jeune fille voilée qui suggère une danseuse orientale et dont l'apparition suscite surprise et admiration. L'imparfait de description installe le texte dans une lenteur qui renvoie à celle de la danse sensuelle et langoureuse.

Nous sommes en présence d'un exotique affolant. Le choix du terme "crotales" renforce le côté exotique en suggérant des pays lointains. Le terme "crotale" fait aussi référence à un serpent venimeux dont la blessure peut être mortelle. La danseuse elle-même connote la

mort au travers de la blancheur de sa peau qui peut être perçue comme une blancheur cadavérique, ou encore par l'adjectif "immobile", ce qui est assez surprenant pour une danseuse en action.

L'Orient qui fascine peut alors devenir l'Orient qui inquiète, d'autant que la mort est suggérée à diverses reprises : par le biais de l'âme qui s'envole au travers de la comparaison ; par l'adjectif "funèbres" ; par le verbe "mourir".

C'est une danse sensuelle qui éveille tous les sens. La danse à laquelle on assiste est évocatrice et rappelle celle des danseuses du ventre orientales : les mots "reins, taille, ventre, seins" l'illustre bien. L'ouïe est sollicitée au travers d'instruments qui suggèrent une musique langoureuse. Le champ lexical du vêtement renvoie à des matières et à des couleurs évocatrices, à la fois douces ("soie, duvet") et transparentes ("voiles"). La syntaxe est aussi au service de cette lenteur. Les nombreuses virgules qui ponctuent le texte, lui donnent un rythme lent et régulier.

Cette danse dessine un portrait charnel, celui du corps humain, très riche, nous permettant d'imaginer une jeune fille charmante et envoûtante. Le portrait ne suit pas une progression, il explore toutes les parties du corps en une série d'aller/retour comme pour ne pas en perdre une partie.

Salomé incarne la figure de la femme fatale, une femme envoûtante jusqu'à la mort. Le côté femme fatale est visible dans l'indétermination de son mime ("qu'on ne savait pas si elle pleurait un dieu, ou se mourait dans sa caresse"), elle est insaisissable. Espoir et accablement se réunissent dans une série d'antithèses. De son visage immobile se dégage la détermination et peut-être une certaine domination sur les hommes. Elle semble éprise de liberté.

Mais cette danseuse est accompagnée par la mort. Sachant qu'il s'agit de Salomé, on en conclut bien sûr que c'est de la mort de Jean-Baptiste qu'il est question ici. Au spectacle sensuel va succéder un spectacle plus macabre suggéré par l'opposition «visage immobile» / pieds dansants. On préfigure l'image d'une tête décapitée sur un plateau d'argent. Et cette tête résulte de la volonté d'une femme et de son pouvoir sur un homme : Salomé et Hérode.

Flaubert revisite ici le thème de la femme fatale à travers le personnage de Salomé et sa danse des sept voiles. Le texte parle à nos sens : la vue, l'ouïe et le toucher sont sollicités rendant ainsi cette danse très sensuelle. Mais l'ombre de la mort plane dans ce décor exotique dans lequel le lecteur perd tous ses repères, prisonnier, lui aussi, de cette femme à la beauté troublante et au pouvoir de séduction infini.

L'attention portée aux couleurs est aussi une évidence parmi les différents niveaux de la narration et se concentre sur l'opposition entre le blanc et le rouge: "l'aube épandait une rougeur... la plaine aride. Toute blanche, elle éblouissait comme une nappe de neige." (pp.168-169). Le fait que la beauté de Salomé soit représentée par ces deux couleurs montre la dualité de sa personne. Cette composition au double coloris apparaîtra plus tard condensée en une image plus puissante: "Il retournera vos membres dans votre sang comme de la laine dans la cuve d'un teinturier."(p.209). La prophétie de Iaokanann introduit la mort à travers la contraposition symbolique entre le rouge et le blanc à partir d'un symbolisme sans équivoque: le rouge du sang c'est du désir, du sacrifice, tandis que le blanc du mouton et de la laine est synonyme d'innocence. Lorsque Hérodiade entre en scène pour la première fois, elle est entièrement vêtue d'une robe rouge : "Une simarre de pourpre légère l'enveloppait jusqu'aux sandales" (pp.175-176). On peut penser que ce rouge, symbole d'Hérodiade, dénote sa très forte volonté, sa grande capacité d'action et son dynamisme. En fait, ce qui entoure Salomé pour cacher son corps n'est que l'expression de la volonté d'Hérodiade.

Si les personnages masculins ne restent pas indifférents et sont séduits par la danseuse, Hérodiade regarde la scène du haut de sa tribune ("du haut de la balustrade" (p.237) : Salomé n'est en fait qu'une marionnette de la volonté d'Hérodiade. Flaubert arrive même à la ridiculiser car elle oublie le nom de sa victime et ne commande le meurtre de Iaokanann qu'en zézayant: "«Je veux que tu me donnes dans un plat... la tête...» Elle avait oublié le nom, mais reprit en souriant: «La tête de Iaokanann!»" (p.242).

Même après ce détour par Salomé, Hérodiade reste le centre de la narration, car c'est bien son nom qui donne le titre au conte ; elle est cause et enjeu du conflit. Si Hérodiade est peu présente dans le texte, par rapport à Antipas par exemple, si son rôle est moins spéculaire que celui

de Salomé ou de Iaokanann, ce personnage n'en est pas moins celui qui tire les ficelles de l'action : son passé est la cause des difficultés politiques de son époux Hérode-Antipas, son ambition le moteur de son stratagème, sa pénétration psychologique l'agent de sa réalisation. Hérodiade synthétise en elle les trois conflits autour desquels s'organise la structure du conte, ce qui justifie pleinement le titre : le conflit amoureux a Hérodiade comme agent ("Elle avait vieilli le Tétrarque" (p.178) ; le conflit politique où se voit imprégné Antipas vient en partie de son mariage avec Hérodiade et c'est précisément pour cela que le roi des Arabes le menace de sa présence ; d'autre part, les intrigues d'Hérodiade provoquent la méfiance de Vitellius ("elle lui parut dangereuse", p.193) ; et finalement, le conflit avec Iaokanann, ayant commencé avec le mariage d'Antipas et Hérodiade, considéré adultère par le prophète. Quand Phanuel intercède pour Iaokanann auprès d'Antipas, Tétrarque se justifie en disant que l'attaque est partie du prophète ("C'est lui qui me persécute ! [...] Il a voulu de moi une action impossible. Depuis ce temps-là il me déchire.", p.187).

Selon Qian Sun⁸, ce qui intéresse Flaubert, c'est le thème "de la décadence de Rome, les jeux et les fantasmes sur la mort, la volupté, le sang, la volupté du sang, le voyeurisme, le sadisme et le désarroi." Cet auteur soutient que le conte traite d'un sujet politique et non d'un sujet biblique: ainsi peut-on dire qu'Hérodiade résume et concentre toutes ses dimensions de violence, de cruauté, d'ambitions déçues et d'orgueil qui se venge, de décadence et de lutte de pouvoir. Sans elle, il n'y aurait pas de mythe, car pas d'exécution.

Chez Flaubert, c'est Hérodiade la femme dangereuse et criminelle et c'est par elle que Salomé prend du poids, et non l'inverse. Salomé incarne la jeunesse d'Hérodiade mais elle est exempte de sa froide perversité: "Sur le haut de l'estrade, elle retira son voile. C'était Hérodiade, comme autrefois dans sa jeunesse." (p.238).

De ces deux œuvres, c'est surtout le tableau de Delaroche qui fait appel à la littérature car au centre de son sujet nous avons une histoire

⁸ Qian Sun, *Poétique et génétique de l'espace. «Hérodiade» de Flaubert*. [Thèse de doctorat en Littérature Française, Univ. Paris VIII, sous la direction de Jacques Neef, 1994].

qui reste mystérieuse, qui doit être imaginée, le tableau évoque une fiction. En tant que peintre aux sujets historiques fameux, Delaroche s'inspirait beaucoup des écrits littéraires pour stimuler sa création: dans le cas d'"Hérodiade" il est peut-être conduit par le poème de Heinrich Heine, Atta Troll⁹, paru deux ans auparavant et suscitant un vif succès en France.

Ces deux Hérodiade annoncent le développement qui en sera fait par les décadents et les symbolistes autour de Salomé parce qu'elles ressemblent à des figures de femmes fatales, vénéneuses, mystérieuses et inquiétantes. C'est Hérodiade la criminelle et pour faire de Salomé une femme fatale il faudrait qu'on lui attribue la responsabilité du crime de Jean-Baptiste comme chez Oscar Wilde¹⁰.

Ces deux œuvres annoncent aussi les œuvres qui suivront par le fait qu'elles entretiennent le goût de l'effroi à travers la peinture de la perversité d'Hérodiade. Mario Praz¹¹ fait de Salomé, et par conséquent d'Hérodiade, la figure de la femme fatale chère au romantisme noir. S'il n'est pas étonnant de parler de romantisme à propos de Delaroche, car il fut fort apprécié des romantiques, et beaucoup de ses élèves se rattachèrent à l'école romantique, en ce qui concerne Flaubert, le réalisme des dernières lignes d'*Hérodias* sur le transport de la tête de

⁹ Publié en 1841, ce poème de l'auteur allemand sera traduit en français en 1847. Dans ce long texte, Salomé et sa mère Hérodiade ne forment qu'une seule entité, une sorte de fée païenne côtoyant deux autres beautés chasseresses: Diane, déesse de la mythologie gréco-romaine, et Habonde, déterrée des légendes celtiques.

¹⁰ Après avoir subi le rejet du prophète Ioakanann, pour qui Salomé, cette capricieuse et jeune femme, ressent un amour presque obsessionnel, la protagoniste demande qu'il soit décapité. Ce désir accompli, Salomé s'approche du plat d'argent où est placée la tête de Ioakanann, pose ses lèvres sur ceux du prophète et, dans ce contexte, le libidineux Hérode ordonne que cette princesse juive, sa belle-fille dont il est amoureux, soit tuée. *Salomé* de Oscar Wilde est un drame plein de symbolisme et chargé d'une perversité et d'un érotisme très accentués; la passion obsessionnelle transforme les personnages en des êtres morbides et provoque des déclenchements tragiques.

¹¹ Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^{ème} siècle. Le romantisme noir* (Paris: Denoël, 1977), p. 219.

Jean Baptiste est tel que s'il n'est pas romantique, on peut en tout cas dire qu'il est noir¹²:

La tête entra; et Mannaëi la tenait par les cheveux au bout de son bras, fier des applaudissements.

Quand il l'eut mise sur un plat, il l'offrit à Salomé. [...] Mannaëi descendit l'estrade, et l'exhiba aux capitaines romains, puis à tous ceux qui mangeaient de son côté.

Ils l'examinèrent.

La lame aiguë de l'instrument, glissant du haut en bas, avait entamé la mâchoire. Une convulsion tirait les coins de la bouche. Du sang, caillé déjà, parsemait la barbe. Les paupières closes étaient blêmes comme des coquilles. (p.245).

Nous ne pouvons pas oublier la position d'indépendant de Flaubert, sa liberté d'artiste. En fait, cet auteur ne voulait appartenir à aucune école ; dans une lettre à George Sand du mois de décembre 1875, il déclare véhémentement : “Mais je m'abîme le tempérament à tâcher de n'avoir pas d'école ! *A priori*, je les repousse toutes.” En réalité, les influences des trois grands mouvements du XIX^{ème} siècle – le romantisme, le réalisme et le Parnasse – se croisent dans ses œuvres et sont réinterprétées et réorganisées par lui dans un style et une vision qui lui sont propres¹³.

Ces deux œuvres ne débutent pas la série d'œuvres dédiées à Salomé parce qu'elles insistent davantage sur la froideur ou la furie criminelle d'Hérodiade que sur sa puissance de séduction.

¹² C'est surtout un romantisme noir qui s'y représente avec le goût pour le mystère, l'occultisme, voire la nécromancie.

¹³ Hérodiade, personnage du Moyen-Orient fait bien sûr écho à l'intérêt du début du siècle pour l'ailleurs, les régions exotiques, thèmes si chers au romantisme. Pour ce qui est du Parnasse, Flaubert participe à cette tendance par sa recherche permanente et forcenée du beau style et par le choix de certains de ses sujets : le thème de la danse de Salomé, qui allie la beauté de la danse et un thème choisi dans l'Antique ; la manière stylisée avec laquelle Flaubert le traite (il compare la danseuse à un “scarabée”, animal dont la carapace noire évoque la dureté, la raideur et la couleur du bronze de la sculpture ; plus loin, la jeune fille est comparée à du “marbre blanc”).

2. Hérodiade, un sujet orientaliste

Présentées souvent comme une représentation de la femme fatale, Hérodiade et Salomé exhibent l'exotisme oriental signalé par Mario Praz¹⁴ comme étant un des traits du personnage type auquel on les associa; cet exotisme est facteur de sensualité et de mystère.

L'exotisme existant dans ces deux œuvres est du type oriental. Le traitement orientaliste que Flaubert et Delaroche font d'Hérodiade se rattache au fait qu'il s'agit d'un sujet biblique. En cela ils se distinguent des décadents et des symbolistes qui rattacheront davantage l'orientalisme de l'histoire à son exotisme sensuel, à son mystère lascif.

L'orientalisme proprement dit apparaît avec le romantisme et désigne l'ensemble des productions artistiques et littéraires européennes qui ont l'Orient pour objet. L'orientalisme est un courant multidisciplinaire où se rejoignent les arts, les sciences et la politique. Il évoque le voyage, l'exotisme; du point de vue pictural, il amène un travail sur la lumière et la couleur, mais aussi la sensualité féminine (nombreux harems) et les scènes violentes ("Massacre de Sardanapale" de Delacroix). Le sujet d'Hérodiade est justement à la croisée de ces deux sources d'inspiration: Eros et Thanatos.

Dans sa thèse, Qian Sun attire l'attention sur la prolifération des couleurs du ciel, du sol, des mots, des villes, des fleuves. Un exemple bien net est celui de l'ouverture qui s'initie par une vue d'ensemble du paysage pour situer la citadelle¹⁵. L'objectif est de mettre en place le cadre général, la topographie de l'endroit. Cependant le chromatisme est porteur de symbolisme et annonce les événements futurs. Ce sont des couleurs vives (rouge), foncées (gris, brun) et contrastées (noir, blanc): entre les couleurs sombres de la toile peinte par Delaroche et la toile en train de se peindre de Flaubert, nous assistons à tout un coloris qui bâtit une ambiance et construit un décor, cependant peu importants les choix définitifs de palettes chromatiques: il est remarquable de constater la portée symbolique des couleurs. Dans la description de *l'incipit*, il existe une évolution logique de la tonalité rougeâtre du petit

¹⁴ Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXème siècle. Le romantisme noir* (Paris: Denoël, 1977), p.210.

¹⁵ Gustave Flaubert. *Trois Contes* (Paris: G. Charpentier, éditeur, 1877), pp.168-170.

matin vers la luminosité du jour : pourtant cette palette ne transmet pas une impression claire et joyeuse. Le rouge semble annoncer la rougeur du sang à venir et l'éblouissement du blanc semble préfigurer l'aveuglement d'Antipas entièrement fasciné par Salomé. Il s'agit donc d'une description explicative : dans un tel lieu, il va se passer des événements graves et sanglants.

Les couleurs qui entourent Salomé, ne sont pas celles présentes dans *la Bible*, mais se mêlent plutôt aux couleurs réelles des prostituées orientales, excitant ainsi le désir d'Hérode. Dans *Hérodias*, le corps de la femme orientale est représenté non pas par une couleur unique, mais par un ensemble et une surabondance de couleurs.

Ces couleurs rappellent les récits de voyage de Flaubert en Egypte¹⁶, notes dans lesquelles il pointe le vert, le blond rouge et le roux comme des taches de couleurs abstraites. Ce primat des couleurs n'est pas sans rappeler le cœur de l'intérêt de l'orientalisme en peinture, qui est l'utilisation de couleurs chaudes et vives, d'une lumière violente et crue. Cette palette de couleurs chaudes évoque, à travers la pesanteur du climat, une certaine langueur et une certaine sensualité.

La sensualité est évidente dans la description que Flaubert fait de la danse de Salomé: c'est la danse de l'abeille qu'il décrit et à laquelle il a assisté lors de son voyage en Egypte et dont il fait le récit:

Ruchiouk nous danse l'abeille. [...] on a mis sur les yeux de l'enfant un petit voile noir, et on a rabattu sur les yeux du vieux musicien un bourrelet de son turban bleu. Ruchiouk s'est déshabillée en dansant. Quand on est nu, on ne garde plus qu'un fichu avec lequel on fait mine de se cacher et on finit par jeter le fichu; voilà en quoi consiste l'abeille¹⁷.

La danse de l'abeille est aussi un motif pictural de l'orientalisme: il met en valeur la sensualité des femmes orientales, leur pouvoir de séduction. Ce thème très oriental n'est pas sans lien avec la figure de la

¹⁶ Gustave Flaubert, *Notes de voyage*, tome I (Paris : Louis Conard, Librairie éditeur, 1910).

¹⁷ *Idem*, pp. 158-159.

femme fatale qu'incarne Hérodiade, même si chez Flaubert son pouvoir de séduction n'est plus qu'un souvenir de jeunesse.

L'Orient est évoqué chez Flaubert comme symbole de la nature sulfureuse de la femme. Mais l'Orient enchanteur et magique des mille et une nuits revêt ici un aspect inquiétant, à la fois occulté et accentué par la sensualité de la danse. Dans le cas d'*Hérodiade*, l'orientalisme est d'abord motivé par un souci réaliste: l'histoire d'Hérodiade est un sujet biblique qui a ses origines dans le Moyen Orient du I^{er} siècle! Dans *Hérodiade*, l'Orient n'est qu'un prétexte, un outil d'où le fait qu'on ne peut pas considérer ce conte comme orientaliste. Pour Flaubert, l'Orient est un espace de rêverie et une source de la création. L'Orient où vivait Salomé est pour l'écrivain un monde idéal, c'est-à-dire une utopie.

Et pour ce qui est de Delaroche, s'agit-il d'un tableau orientaliste? L'orientalisme pictural dans un premier temps est plus une source d'inspiration iconographique qu'un ensemble de techniques. Même si cet orientalisme n'est qu'imaginé (dans le cas de Ingres, par exemple), il s'inspire toujours des thèmes et des couleurs d'un Orient comme évocation d'un ailleurs où les mentalités seraient différentes et certaines pratiques tolérées.

Delaroche n'est pas considéré comme peintre orientaliste¹⁸, car il n'a pas fait de voyage en Orient et il n'a peint que trois tableaux à motifs orientaux: "Hérodiade", "Les pèlerins à Rome" et "Une tête d'apôtre".

¹⁸ Tel qu'étudié aujourd'hui, l'orientalisme est à envisager comme étant la vision de l'Occident d'une culture qui lui est étrangère, l'Orient. Depuis la publication de l'ouvrage *Orientalism* de Saïd en 1978, le terme fut de plus en plus utilisé pour décrire le corpus d'études et les idées relatives à l'administration politique associée à Sir William Jones (1746-1794) orientaliste, philologue et juriste anglais reconnu pour ses extraordinaires connaissances des langues et cultures du monde arabe, de l'Europe et de l'Asie. Bien que nous considérions que l'Orientalisme soit plutôt un courant artistique, nous ne pouvons que constater le large éventail d'œuvres du genre laissant croire que l'ensemble tient plus à une thématique, celle de lieux exotiques, colorés, lointains qui étaient soit réels, soit inventés. Dans la hiérarchie des genres, l'ensemble est surtout redevable de la sphère de la peinture de genre, catégorie fort prisée au milieu du XVIII^e siècle, compte tenu de l'intérêt que portaient les Français à des peintres comme Le Nain et Vermeer. Avant 1820, cependant, les tableaux annonçant l'orientalisme étaient des tableaux dits d'histoire, du moins, les premiers temps.

Ses tableaux sont orientaux essentiellement à cause du type de visage dont il fait le portrait, à savoir des visages parfaitement ovales, très bruns, aux yeux en amande noirs et mystérieux. Dans “Hérodiade”, ce sont les draperies chatoyantes qui ajoutent à son orientalisme.

Que Delaroche ne soit pas allé en Orient n’est pas un problème. Il est allé en Italie et c’est aussi par Venise qu’ont été introduits les premiers sujets à tendance orientalisante parce que Venise était un carrefour entre Orient et Occident. C’est peu avant “Hérodiade” que Delaroche s’est rendu en Italie. Il est donc tout imprégné de motifs potentiellement orientaux pour peindre ce tableau, notamment celui de la lumière méditerranéenne.

Sa rencontre et ses liens¹⁹ avec Horace Vernet – peintre orientaliste sans aucun doute – l’influencèrent vivement. Il semble bien probable que ce soit par souci de réalisme qu’il ait introduit l’orientalisme dans le sujet biblique. L’orientalisme mis au service du sujet biblique est en effet toute une branche de la peinture orientaliste, à côté des scènes pittoresques, sensuelles et effroyables.

En tant que peintre soucieux du vrai avant toute chose, Delaroche soutient que “dans un sujet [...] son idéalité, sa vraie poésie, c’est la vérité” et que l’artiste doit être conduit par “de nouvelles idées, basées sur le simple et le vrai”²⁰. Pour Delaroche, l’utilisation de motifs orientalisants est donc justifié par un souci de réalisme.

Par ce que nous venons de montrer, c’est surtout l’œuvre de Flaubert qui est plus proche de l’orientalisme malgré le traitement narratif que fait Delaroche de ce sujet par les détails orientaux qui lui permettent de suggérer une histoire, un contexte.

Ce qui lie en effet les deux œuvres c’est surtout leur utilisation de l’orientalisme comme motif: dans les deux cas, l’orientalisme est là pour servir le souci de réalisme dans le traitement du sujet biblique.

Si Flaubert et Delaroche annoncent le traitement du thème d’Hérodiade en littérature et en peinture à la charnière du XIX^{ème} et du XX^{ème} siècles, ils ne l’amorcent pas car l’usage qu’ils font de

¹⁹ Il était son beau-père car il épousa sa fille Louise, en 1835.

²⁰ *Apud* Louis Ulbach, *Écrivains et hommes de lettres* (Paris: Dalahays, Librairie-éditeur, 1857), pp. 334-335.

l'orientalisme est différent de celui qu'en feront les symbolistes et les décadents.

Aussi bien *Hérodias* de Flaubert que "Hérodiade" de Delaroche ouvrent une voie largement exploitée par la suite dans chacun de leurs arts et donnera lieu à un dialogue très fécond entre littérature et peinture: ils exploitent tous les deux le thème de la femme perverse, et ceci par le biais du motif de l'orientalisme.

Flaubert et Delaroche se concentrent davantage sur la perversité du crime d'Hérodiade, sur sa haine, sa colère ou sa froide détermination. Ils s'intéressent à son orgueil de femme et à son obsession de pouvoir plus qu'à son entreprise de séduction.

D'autre part, l'orientalisme leur servira d'instrument pour aller dans le sens du réalisme exigé par ce sujet biblique, alors que leurs successeurs le prendront comme un vecteur de symboles. Il y a une ressemblance entre ces deux visions du mythe d'Hérodiade, ce qui autorise une lignée, un travail d'interprétation mais il n'y a pas d'identité.

À notre avis entre ces deux œuvres il n'y a pas de dialogue même si chacune fait appel à l'autre art: Delaroche raconte une histoire à travers son image, Flaubert peint une palette de couleurs et de lumière à travers sa narration. Cependant le pont entre l'une et l'autre peut être admis si nous tenons compte du fait qu'Hérodiade est interprétée dans sa personnalité perverse.