

PATRICE MANIGLIER

PENSER AVEC SALOMÉ*Variantes d'un symbole, du mythe à l'opéra*

ABSTRACT: Using as an example the opera *Salome* by Richard Strauss (1905), which was adapted from the play by Oscar Wilde (1893), the article argues that artworks can be considered as *concrete thinking* for the same reason as myths, and even more so, because they transform myths into *texts* (understood as remediations of a mythic matrix within particular mediums). The article thus propounds a new interpretation of the Romantic concept of *symbol*, understood as a figure emerging from those textualizations of myths, each transfer of the myth from one medium to another requiring a re-symbolization. The article analyses those operations within Strauss' opera, and then, moving backward in time, it studies the transformations of the myth of Salome through the history of its resymbolizations, which ended in making of her not only the symbol of Art, but also, as in Wilde's version, an allegory of desire far removed from the original tradition coming from the Gospels. The article thus intends to show that thought import of the artworks is contained in the way they transform others.

KEYWORDS: Claude Lévi-Strauss; Myth; Richard Strauss; Salome; Symbol; Textualization; Oscar Wilde.

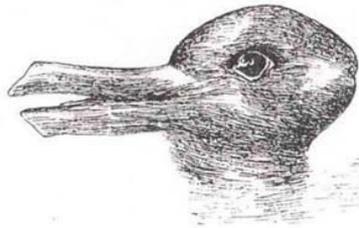
Comment l'esprit vient aux arts: introduction au symbole en général et à Salomé en particulier

Les philosophes qui ont voulu comprendre en quel sens l'on pouvait dire de l'art qu'il pensait, qu'il pensait authentiquement, c'est-à-dire aussi bien que ces philosophes eux-mêmes, et peut-être même mieux parce qu'il fait l'économie de la formulation abstraite, l'ont fait en appliquant aux œuvres d'art ce qu'ils croyaient avoir découvert à propos du mythe. Celui-ci aura fourni le modèle d'une pensée non encore capturée par la philosophie, et dont l'expérience effective pour nous autres, modernes, se réalise dans les arts. Les romantiques allemands, ici, comme sur tant d'autres choses, furent précurseurs.¹ Mais l'idée en est aussi présente chez Lévi-Strauss lorsqu'il aborde le mythe comme une modalité particulière de ce qu'il appelle par ailleurs la "logique concrète," celle qui

¹ Sur l'histoire de la manière dont la conception romantique du mythe a été à l'origine des premières théories esthétiques modernes, voir Todorov 1977.

s'exprime à travers les rites, la magie et d'une manière générale toutes ces pratiques symboliques qu'il appela, notoirement, la *pensée sauvage* (Lévi-Strauss 1962).

Il se peut cependant que les œuvres d'art ne fassent pas penser *comme les mythes*, mais parce qu'elles contiennent en elles à chaque fois un véritable *noyau mythique*. La dimension symbolique d'une œuvre tiendrait donc à sa manière de faire passer, dans une culture non-orale, quelque chose du mythe. Or, c'est la leçon la plus précieuse de Lévi-Strauss, on ne répète pas un mythe sans le transformer. Comme le disait l'anthropologue français, dans la mythologie, redire c'est conte-redire (Lévi-Strauss, 1971, 576) ... Pour qu'un mythe soit réactivé au sein d'une œuvre artistique moderne, il faut qu'il fasse l'objet d'une transformation plus ou moins spectaculaire au terme de laquelle on aura parfois du mal à reconnaître 'le' mythe originel: Électre, Médée, Salomé... Il serait faux cependant de parler de 'détournement' ou de 'perversion.' Car non seulement de tels détournements et perversions sont nécessaires pour que le mythe puisse être redit, mais on peut de surcroît parier que la puissance symbolique de ces œuvres modernes tient à leur capacité à *faire voir* une possibilité de transformation du mythe qui était jusqu'alors imperceptible, un peu comme l'on doit parfois être entraîné pour voir un canard au lieu d'un lapin (ou inversement) dans la célèbre figure ambiguë du canard-lapin.



La *Salomé* de Richard Strauss, opéra créé le 9 décembre 1905 à Dresde, illustre ces remarques d'une manière exemplaire.² Œuvre d'une admirable puissance symbolique, sa métaphysique n'a rien de vague ni d'incident; l'on sent bien qu'elle n'est guère prétexte à l'exercice musical, mais qu'elle participe de son intention esthétique la plus profonde autant que de sa puissance émotive. L'œuvre touche parce qu'elle touche au mythe et qu'elle construit en nous un de ces êtres contingents et universels que sont les grands personnages mythiques. La *Salomé* de Strauss est, tout comme don Quichotte ou don Juan, une possibilité éternelle de notre âme, une de ces cristallisations particulières de nos affects qui est installée une fois pour toutes comme une vérité concrète de l'être humain. Cette puissance métaphysique n'est pas à mettre au seul crédit du librettiste et de son compositeur, ni même d'Oscar Wilde, auteur de la pièce, parue en 1893, dont l'opéra est adapté: elle est le résultat d'un processus d'élaboration qui s'étend sur tout un siècle. *Salomé*, dont le nom même n'est pas formulé dans le passage des Évangiles sur

² *Salomé*, opéra en un acte de Richard Strauss (créé en 1905 au Königliches Opernhaus de Dresde), sur un livret de Hedwig Lachmann, adapté de la pièce de théâtre, *Salomé*, d'Oscar Wilde (1893), jouée pour la première fois à Paris en 1896 au Théâtre de l'Œuvre.

lesquelles les traditions écrites et orales subséquentes s'appuieront, devient au dix-neuvième siècle une figure obsédante, certains ont dit un 'mythe littéraire,' peut-être même le mythe de la Littérature comme telle — quelque chose comme le *symbole du Symbole* (au sens symboliste, donc de l'art). L'opéra de Strauss est l'apothéose de cette histoire, qui commence relativement discrètement avec Heine, mais ne s'installe définitivement que sous la plume de Flaubert, Mallarmé, Huysmans, et sans doute surtout par la médiation des peintres, Puvis de Chavanne d'abord, mais Gustave Moreau, bien sûr, avant tout (Salomé apparaît pour la première fois dans l'œuvre de Moreau dans le tableau intitulé *L'Apparition* en 1876). C'est Oscar Wilde pourtant qui accomplit les opérations nécessaires à la reconstitution de Salomé comme un véritable mythe moderne. L'opéra se rapporte ainsi au mythe par des décisions esthétiques bien particulières qui permettent de mettre en évidence le lien entre cette puissance symbolique et cette présence plus ou moins spectrale du mythe dans l'art. De la figure mythique issue des Évangiles, qui a connu au cours de l'histoire des incarnations variées dans la peinture et la littérature, aux différentes récritures symbolistes menant à l'opéra, on atteint finalement une œuvre qui jette une lumière oblique sur les mécanismes de la symbolisation — et, par conséquent, sur ceux de la perception esthétique, car il n'y a pas de perception sans compréhension.

Deux points méritent sans doute d'être précisés d'emblée. D'abord, il paraîtra peut-être surprenant qu'on appelle 'mythe' une figure issue des Évangiles, et qui aurait ainsi connu une existence écrite avant même de circuler dans la culture orale, comme le font normalement les mythes. Mais l'origine importe peu pour qualifier un mythe; importe surtout le fonctionnement, et il ne fait aucun doute que Salomé a circulé comme une figure mythique, au même titre que la Judith de l'Ancien Testament. Par ailleurs, que Salomé ait été un véritable mythe au sens anthropologique du terme, avant de devenir un 'mythe littéraire' au XIXe siècle, est attesté par le grand nombre de 'versions' de son histoire qui furent données après les Évangiles, à travers les 'Mystères' médiévaux, les textes patristiques, les 'tragédies de Saint Jean,' etc. Quand nous parlons de Salomé comme d'une figure mythique, nous en parlons bien comme de Médée ou de Thésée.³

De quoi la Salomé de Strauss-Wilde est-elle donc le mythe? La réponse est simple: Salomé y figure une *allégorie du désir*, et, plus précisément, du détournement (constitutif du désir) de l'aspiration à la transcendance en désir sensuel. L'œuvre insiste sur la structure tragique de l'amour: d'un côté, Salomé reçoit l'annonce du message évangélique, elle perçoit la sainteté de Jean-Baptiste, elle devient amoureuse de l'ange de l'amour, elle reconnaît donc le Bien pour ce qu'il est, c'est-à-dire pour désirable; mais, d'un autre côté, elle méconnaît la forme même sous laquelle le Bien doit être aimé: elle ne peut l'aimer que de manière sensible, le posséder, elle cherche un contact charnel, une caresse des sens. Cet objet d'amour infini qu'est Dieu, le principe abstrait que Jean-Baptiste représente, est converti en un objet de désir sensuel impossible, qui ne peut être atteint que dans la mort de l'objet — et, finalement dans celle du sujet. Au fond, Salomé

³ Sur l'histoire de cette figure, on consultera avec profit Bochet 2007.

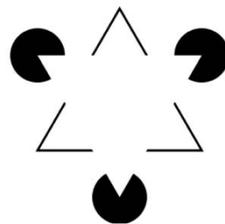
est une allégorie du fétichisme, comme rapport vrai et manqué à la fois à la transcendance.⁴ L'œuvre ici fait du personnage une manière de figurer un problème: le Bien est impossible (transcendant); la vraie valeur est forcément inaccessible. Salomé figure de la tragédie humaine, qui ne peut être dans la vérité qu'à condition d'être damnée. Figure de la passion, qui inverse la Passion du Christ, puisqu'elle est passion pour la damnation, contre la Rédemption, mal au second degré, puisqu'elle est perception du Bien que représente le Rédempteur et, dans le même temps, profanation de ce Bien. Salomé, paradoxalement, est désir de sa propre rédemption, mais désir qui la condamne, la maudit. La manière même dont elle s'ordonne au Bien, la forme de son amour, est transgressive. Elle subit et suscite une double malédiction, puisqu'elle se perd de *trop* désirer la source du Bien, de confondre le corps d'où vient la Bonne Nouvelle, et l'objet même de l'appel (le doigt et la lune, comme dit la fable). Figure extrêmement émouvante, qui touche quelque chose d'essentiel dans la structure de notre désir, qui rend indécidable, finalement, la valeur morale de ce mythe: trop extrême pour être méprisable, mais en même temps trop maléfique pour être admirable (ne sommes-nous pas tous comme Hérode qui ordonne finalement d'exécuter l'idolâtre en la voyant baiser les lèvres du Prophète décapité et en se réjouissant du désespoir de l'amour enfin *à elle?*); trop active et trop passive à la fois, visionnaire dans un monde (familial) de philistins, mais aveugle néanmoins à la nature (morale) de ce qu'elle voit, elle est tragique dans la plus pure signification du mot. On comprend dès lors que Salomé puisse être le symbole pur, le symbole du symbole: car s'il faut, pour les 'symbolistes,' recourir au 'symbole' en art, c'est précisément parce que ce qui doit être dit (peint, montré, entendu...) en même temps ne saurait l'être — et ne peut être qu'évoqué, suggéré, indiqué — jamais donné en tant que tel. Le chef décapité du double du Christ est le témoin de cet échec essentiel à toute tentative de possession du Bien. Salomé, allégorie du corps transi par l'attrait vers le transcendant, vers ce qui ne saurait être *réalisé* — Salomé est bien le symbole de l'artiste.

Le symbole dans son texte: la Salomé de Strauss

C'est donc en mettant en œuvre un certain nombre d'oppositions constitutives (le corporel et le spirituel, le désirable et l'accessible, la loi et le plaisir, etc.), à la manière de la 'pensée concrète' telle que la décrivait Lévi-Strauss, que cette œuvre nous délivre, sans jamais les articuler comme telles, quelques paroles profondes, vérités sages et lentes où s'abîme notre contemplation et se confirme notre admiration. Mais si Salomé apparaît dans l'opéra comme une allégorie si puissante qu'on peut la commenter, la développer, l'amplifier sans fin, la faire jouer dans notre propre expérience de la vie, pour qu'elle nous

⁴ Cette interprétation du fétichisme auquel nous faisons ici allusion a été particulièrement exploré par la psychanalyse, mais sa définition en est simple: le fétiche est la réalisation paradoxale dans un chose concrète de l'idéalité et de la transcendance du divin.

éclairer comme doit le faire tout vrai symbole, qui donne plus de sens qu'il n'en a, elle doit cette puissance à la manière très précise dont l'opéra fait jouer tous ses médiums pour incarner ce symbole. Ce symbole qu'est Salomé n'existe pas détaché de sa mise en œuvre: il n'y a pas un lieu particulier de l'opéra où la figure de Salomé serait pour ainsi dire décrite et présentée avec tous ses attributs symboliques, tel Jupiter avec sa foudre et son sceptre; c'est à travers le déploiement de l'œuvre, dans le détail de son existence à la fois parlée, musicale, scénique, narrative, poétique, bref dans son *texte*, que quelque chose comme un symbole est produit, comme par touches dispersées. Le *symbole* ne flotte pas au dessus de ce qu'on pourrait appeler le *texte* de l'œuvre (et l'on peut entendre par *texte*, ici, le tissu ramifié de tous les traits, appartenant éventuellement à différents médiums, dont le jeu réciproque constitue le fonctionnement de la machine artistique); il y tient par des *incarnations* précises sans lesquelles il n'existerait tout simplement pas. Le symbole et le texte ne se confondent pas, mais l'œuvre d'art est une manière de donner forme à un symbole, ce qui exige bien plus que de donner une apparence extérieure à une idée intérieure. Il faut disposer les traits des médiums de l'œuvre de telle sorte qu'émerge un symbole, un peu comme émerge un triangle de Kanizsa à partir des figures tracées sur le papier, c'est-à-dire en n'étant ni réductible à elles, ni séparable d'elles.



Ces traits d'incarnation, il faut les chercher d'abord dans le livret, et avant tout évidemment dans des *phrases* précises. Ainsi la phrase: "le mystère de l'amour est plus puissant que celui de la mort." Reprise détournée et inversée de Paul — "l'Amour est plus fort que la Mort" —, cette phrase dit bien ironiquement, et tragiquement, ce renversement de l'*Agapé* évangélique: si l'amour est mystère, ce n'est pas parce qu'il peut triompher du négatif même de la mort, mais au contraire parce qu'il pousse cette négativité si loin que le néant de la mort paraît *simple* en comparaison. Ce qu'il y a d'énigmatique dans l'amour, c'est précisément qu'il peut s'accomplir dans l'anéantissement tant de l'objet que du sujet... Or cet essentiel *manqué* de l'amour tient au jeu de la transcendance et de la possession que l'expression 'fétichisme' tente de saisir, maladroitement peut-être.

Les traits textuels qui supportent la symbolisation ne se réduisent pas nécessairement à des phrases individuelles. Ce peuvent être des figures de rhétorique microstructurales, comme lorsque Salomé tente de convaincre Iokanaan de la laisser avoir accès à son corps (alors que seule sa voix jusqu'alors comptait), à travers trois vagues de surenchère (ton corps, qui est ce qu'il y a de plus blanc au monde, tes cheveux qui sont ce qu'il y a de plus noir au monde, tes lèvres qui sont ce qu'il y a de plus rouge au monde), auxquelles la musique donne une intensité proche de l'ivresse, comme de grandes houles de parole

butant sur une falaise de sainteté incorruptible, allant du silence à la saturation sonore. La fétichisation se trahit ici par la structure même de la surenchère: le mystère de l'incarnation est retourné en intensification de la présence charnelle, qui fait du corps d'Iokanaan une limite extrême de ce qu'un corps peut recevoir au titre de qualité. Ce qui est soustrait au regard des hommes par ordre du Roi (Iokanaan est enfermé dans une prison et l'on n'entend que sa voix), apparaît ainsi à la limite du visible, tout simplement parce qu'il est transcendant.

Mais ce peuvent être aussi des figures macrostructurales. L'œuvre est composée de trois parties qui 'informent' la question posée plus haut: deux tentatives de séduction verbale infructueuses (Salomé tente de séduire Iokanaan et Hérode tente de séduire Salomé), encadrent une tentative de séduction non verbale (la danse) réussie. Cette forme 'met en situation' les termes de l'allégorie, et de manière particulièrement forte dans l'opéra de Strauss, qui présente un combat entre le *corps*, instance volumineuse et silencieuse, et la *voix*, instance incorporelle et sonore. Car Iokanaan, étant enfermé, est d'abord pure voix: on l'entend et on ne le voit guère. Bien sûr, cela est conforme à sa nature de prophète: homme de l'annonce et de l'annonce même, plus précisément, de l'incarnation du verbe. Ce duel se résout au détriment de la voix, et représente le Bien vaincu par le mal, par le silence de la chair — mais au nom de l'amour, comme détournement fondamentalement ambigu du Bien.

Le dernier, et le plus évident, des traits d'incarnation, c'est la musique de Strauss, cette harmonie si absolument tourmentée qu'elle semble toujours tenir à sa limite, au point qu'une anecdote raconte que lors d'une répétition à Prague, Strauss encouragea l'orchestre à jouer plus fort, parce que l'effet était "trop doux — nous voulons des bêtes sauvages ici! Ce n'est pas de la musique civilisée: c'est de la musique qui doit s'écraser!"⁵ Il s'agit donc de saturer les sens au point que la splendeur de la musique se retourne en effondrement de l'harmonie. L'indicible, l'inappropriable, s'incarne dans cette musique littéralement *impossible*...

L'œuvre a donc une puissance symbolique parce que son texte laisse émerger une *figure mythique*, c'est-à-dire un personnage fictionnel qui concentre des contradictions spirituelles. Cependant, cette dernière ne s'y réduit pas, de sorte que cette relation du mythe à son texte éclaire de manière précieuse les mécanismes de la symbolisation. Lévi-Strauss en effet disait du mythe qu'il se caractérisait par son caractère relativement détachable de son support linguistique, à tel point que lui-même procédait à des résumés des mythes qu'il étudiait et ne citait que rarement le *texte* d'une des versions recueillies.

On pourrait définir le mythe comme ce mode du discours où la valeur de la formule *traduttore, traditore* tend pratiquement à zéro. A cet égard, la place du mythe, sur l'échelle des modes d'expression linguistique, est à l'opposé de la poésie, quoi qu'on ait pu dire pour les rapprocher. La poésie est une forme de langage extrêmement difficile à traduire dans une langue étrangère, et toute

⁵ Anecdote rapportée par Petra Dierkes-Thrun, *Salome's Modernity, Oscar Wilde and the Aesthetics of Transgression*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2011. En anglais, l'expression est frappante: "this is music which must crash!" (67).

traduction entraîne de multiples déformations. Au contraire, la valeur du mythe comme mythe persiste, en dépit de la pire traduction. Quelle que soit notre ignorance de la langue et de la culture de la population où on l'a recueilli, un mythe est perçu comme mythe par tout lecteur, dans le monde entier. La substance du mythe ne se trouve ni dans le style, ni dans le mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans *l'histoire* qui y est racontée. Le mythe est langage; mais un langage qui travaille à un niveau très élevé, et où le sens parvient, si l'on peut dire, à décoller du fondement linguistique sur lequel il a commencé par rouler (Levi Strauss 1959, 232).

Il faut bien, néanmoins, qu'il se textualise, et, puisque le mythe est immédiatement pensée, pensée concrète, on peut appeler *symbole* la textualisation d'une figure mythique — et poser l'hypothèse suivante: c'est à travers les symboles (opérateurs de textualisation d'un mythe) qu'une œuvre fait penser. Ou encore: la dimension symbolique d'une œuvre repose sur la textualisation d'un mythe.

Le cas de *Salomé* est d'autant plus intéressant qu'on dispose d'une série de réécritures du mythe dans des médiums différents qui fournissent pour ainsi une expérience de laboratoire sur les mécanismes de textualisation du mythe. Commençons par le terme du parcours chronologique qui nous intéresse: l'adaptation opératique. Elle ne saurait être arbitraire. Il faut que Strauss ait perçu dans la pièce de Wilde une dimension opératique qui rendait l'adaptation pertinente. On ne va pas du mythe au texte, mais d'un texte à l'autre. Le mythe n'existerait pas comme tel, dans ce relatif décollement dont parle Lévi-Strauss, si les textes n'opéraient pas l'un sur l'autre. Une *adaptation* est la perception puis la sélection, dans un contenu déjà formé (un texte), d'une disponibilité pour un transport dans une autre forme, dans un autre médium, qui non seulement manifestera qu'il y a dans ce dernier des unités disponibles pour devenir les agents d'un drame symbolique, mais aussi qu'il est possible d'intensifier l'expression du drame symbolique. Il faut que les matières même de l'œuvre (les unités de son médium) deviennent les agents du drame symbolique: ainsi la voix et le corps dans l'opéra, plus qu'au théâtre et plus que dans la lecture. La voix est l'organe de la transcendance, le corps le symbole de l'immanence. Le corps peut être dit symbole parce qu'il est agent, qu'il dispose d'une *force* qui l'oppose à la voix, entre autres. *Agent* signifie aussi que le 'personnage' se confond avec cet élément: *Iokanaan est voix*. Si *Iokanaan* est prophète, c'est qu'il est voix. Tout ce qui permettra au spectateur de voir dans *Iokanaan* un prophète, l'agent d'une annonce du Bien, sera exprimé par la voix. Aussi entend-on d'abord *Iokanaan* avant de le voir. Le conflit entre le christianisme et l'ancienne loi doit devenir conflit de la voix et du corps, pour que ce conflit soit symbolisé à l'opéra. Nous ne voulons pas dire ici qu'il y a seulement passage d'une forme dans une autre, ou *codage*, comme s'il y avait une idée abstraite d'un côté (l'opposition de l'idéalité et de la sensualité) et un matériau concret de l'autre (la voix et le corps). L'idée d'un conflit entre la voix et le corps est *déjà*, elle-même, *symbolique* ou allégorique, en ceci que telle voix particulière devient *la Voix*. *La Voix* devient principe, sans cependant cesser d'être ce qu'elle est, voix. Simplement, il semble que les forces de la nature, les puissances existantes, fussent-elles les plus terrestres, les plus banales (ainsi la voix, le corps), participent à un drame cosmique, entrent comme Principes dans une

lutte des Principes. C'est en ce point où une voix devient Voix que l'opéra insère les oppositions structurantes du mythe.

La variante Wilde: resymbolisation d'un mythe

Mais avant que Strauss ne perçoive la potentialité opératique de la tragédie de Wilde, il a fallu que Wilde perçoive dans le personnage mythique de Salomé une disponibilité à incarner l'amour tragique comme transgression pure. On l'a dit: Salomé n'est pas même nommée dans les Évangiles. Elle n'est que la 'fille d'Hérodiade.' Elle est à peine un acteur du drame: instrument entre les mains de sa mère, ce n'est pas elle mais sa mère qui veut obtenir la tête du Baptiste parce qu'il ne cesse de dénoncer son mariage avec Hérode. Sa seule initiative, dans la lettre du texte de Marc, est que la tête du Baptiste lui soit servie *sur un plateau*. Le détail, il est vrai, est assez cruel pour nourrir l'élaboration mythopoétique, mais il ne saurait expliquer à lui seul comment cette figure de fille pré-pubère entièrement soumise à sa mère et anonyme a pu devenir le symbole du symbole en général. S'agit-il d'une pure et simple invention, licence poétique qui ne retient du mythe évangélique que quelques détails pittoresques, la danse, le plat, et construit cette figure plus encore qu'elle ne s'en empare afin d'y projeter ses propres contradictions? Nous ne le pensons pas. La Salomé symboliste est bien une transformation du mythe qui lui redonne toute sa puissance spéculative en en proposant une *variante* extrême mais tout à fait légitime.

En relisant le texte des Évangiles (que l'on trouvera ci-dessous en annexe de cet essai), il apparaît que l'opération des Symbolistes consiste à détacher les 'sèmes' du personnage-figure, à se tenir à une perception qu'on pourrait dire micro-sémique, ou micro-sémantique: en l'occurrence, on ne retient que le 'thème' général de l'érotisme transgressif.⁶ Il a, dans le texte évangélique, un motif très précis, qui n'est autre que l'inceste. L'inceste est double d'ailleurs: la relation d'Hérode à Hérodiade est incestueuse (Hérodiade est l'ex-épouse du frère d'Hérode et c'est la raison pour laquelle Jean la condamne et suscite ainsi sa vengeance), et la relation d'Hérode à Salomé (sa belle-fille) est évidemment incestueuse. On se situe à chaque fois sur des *bords* de l'inceste, où la

⁶ On appelle 'sème' un trait distinctif sémantique, c'est-à-dire une opposition caractéristique qui permet d'identifier le signifié d'un mot. Par exemple, les mots 'rue,' 'bus,' 'métro,' actualisent également le sème 'urbain' (par opposition à extra-urbain), de même que 'ferme,' 'champ,' 'sentier,' actualisent le sème 'extra-urbain.' Dans certains mots, les sèmes ne sont pas évidents: par exemple 'blé' n'actualise pas forcément le sème 'extra-urbain,' puisqu'on peut parler d'une 'baguette de blé blanc' sans que cela évoque le moins du monde la campagne. En revanche, le voisinage de mots qui eux actualisent le sème de manière plus claire le met aussi en avant dans ce mot. Ainsi dans l'expression 'les sentiers à travers les champs de blé,' le mot 'blé' actualise nettement le sème 'extra-urbain.' Il y a donc une instabilité relative des sèmes, qui viennent en avant ou reculent dans le fond en fonction des contextes, c'est-à-dire, dans notre vocabulaire, des textes. L'adaptation repose sur cette possibilité d'actualiser des sèmes qui étaient dans le fond. Rappelons que l'expression 'sème' vient du linguiste Greimas (1966); elle a été réélaborée dans le sens que je mobilise ici notamment par Rastier (1987), et développée dans sa relation au couple figure/fond par Cadiot & Visetti (2001).

question posée est celle du remariage, des interdictions de mariage qui résultent de l’alliance — et non pas directement de la filiation.⁷ Dans l’opéra de Strauss (comme dans la pièce de Wilde), le motif de la transgression érotique, qui concernait dans les Évangiles le désir d’Hérode pour Salomé, est déplacé sur le désir de Salomé pour Jean-Baptiste. Dans le récit évangélique, Salomé n’est qu’un pur objet: objet du désir pour Hérode, objet d’échange pour la mère qui prostitue sa fille: Hérodiadès ne fait que profiter de la transgression qu’il y a dans le désir d’Hérode, de l’*hybris*, de l’excès, du dérèglement de ce désir, pour le piéger et commettre une transgression supérieure. Il faut noter que cette transgression supplémentaire est un *déicide*, plus précisément, une répétition du déicide (au sens théâtral du mot ‘répétition,’ comme une répétition générale): c’est du moins ce que croit Hérode, qui voit en Jésus la réincarnation de Jean-Baptiste. Autrement dit, Salomé devient figure du déicide. La conséquence est importante: le plus grand drame cosmique, le drame de la Passion, le sacrifice, a pour fondement incarné, socle, non pas la haine, ni la nécessité du salut, mais la *séduction*? Une logique de l’échange. Salomé est une nouvelle Ève (le texte de Wilde le dit clairement: *c’est par la femme que le péché est entré dans le monde*), mais une Ève de la fin des temps. Non pas celle qui commet la faute à l’origine, mais celle qui sacrifie le rachat de la faute — et du coup, paradoxalement, lui permet de s’accomplir.

Tout cela se trouve déjà virtuellement dans le récit évangélique, et ce sont ces jeux sémiologiques qui font de la figure mythique une matrice de ‘pensée concrète.’ Wilde et les Symbolistes introduisent une seule transformation, mais dont toutes les autres dépendent comme en cascade, qui est, simplement, de faire de Salomé non plus un objet, mais un sujet. Elle, l’objet de séduction, la monnaie si l’on veut du péché, celle qu’on échange contre la tête de Jean-Baptiste, devient le sujet de cette transgression. Alors seulement la monstruosité est complète; alors, seulement, la damnation devient illimitée. Si le Mal suprême c’est de refuser la rédemption (le déicide), il faut que le *moyen* de ce refus (Salomé) soit aussi le *sujet* de ce refus: qu’il y ait une ‘souveraineté’ dans le mal.⁸ C’est là ce qu’on pourrait appeler le troisième niveau de la transgression. *Transgression simple* d’un interdit (de l’inceste par Hérodiadès); *méta-transgression* qui fait taire la voix qui dénonce la transgression, c’est-à-dire qui abolit le principe même de la Loi (on ne transgresse pas seulement une loi, ou détruit le principe même de la légalité); *transgression suprême* qui revendique cette transgression comme activité absolument libre, revendication d’indépendance de la part de Salomé — comme si celle-ci disait: “je veux cela pour mon plaisir, et non pour obéir à ma mère.” Finalement, pour obtenir sa Salomé, Wilde n’a eu à faire qu’une chose: aller jusqu’au bout du principe de la transgression, supprimer et abolir toute forme de légalité dans cet acte, fût-elle l’obéissance filiale à une mère dévoyée. Que restait-il alors, quel motif pouvait-on donner à une transgression accomplie contre toute loi, à une *révolte* pure, si l’on peut dire, sinon ce très vieux motif, la *passion*. Alors, la passion de Salomé peut inverser la Passion du

⁷ Il s’agit là de cas typique de ce que Françoise Héritier a appelé des “incestes du deuxième type” (Héritier 1994).

⁸ Le mot ‘souveraineté’ est ici utilisé au sens de Georges Bataille, voir notamment Bataille 1957.

Christ. Alors, le fétichisme apparaît, mais comme une conséquence d'une opération préalable, qui est d'avoir retourné l'objet en sujet, et de l'avoir fait afin de pousser la logique même du texte, logique transgressive, jusqu'au bout.

La transformation de Wilde repose donc sur une potentialité du texte évangélique, qui tient à ce redoublement de la transgression. Elle opère par ailleurs une conflagration des deux termes que le texte évangélique opposait, la sensualité d'Hérode et la légalité de Jean: là où la tradition patristique voyait un symbole de la démesure humaine, de la corruption de l'ordre des vraies valeurs, d'un côté la danseuse parée et de l'autre la tête du jumeau du Christ,⁹ Wilde voit un symbole du paradoxe du désir à la fois spirituel et sensuel. "Quelle chair de femme a donc pu valoir plus que la parole qui annonçait le Sauveur?" — telle était la question fascinée que la tradition se posait à elle-même à travers Salomé (et cela encore jusqu'à Huysmans¹⁰). Wilde fait passer le désir du côté de la femme et demande: "Quelle chair d'homme peut articuler l'annonce du Verbe divin?" — et il libère ainsi la parole de la passion pure. L'irreprésentable, ici, ce n'est plus ce corps féminin capable de l'emporter sur le Bien suprême, mais le corps masculin qui *incarne* ce Bien suprême. Il ne s'agit plus de choisir entre Dieu ou le plaisir; il s'agit de savoir comment *aimer l'absolu* sans annihiler le présent. Cette transformation est bien 'recharge symbolique,' re-symbolisation, reprise, et non pas modification arbitraire et détournement. C'est d'ailleurs pour cette raison qu'elle fonctionne, car elle dit une vérité sur une figure mythique qui circule et n'est pas figée, qui est 'universelle' en ce sens précis qu'elle est *ouverte*, susceptible de reprises. Wilde nous dit: Salomé, vous connaissez? ... eh bien, Salomé c'est *cela*, c'est la fétichisation de l'amour chrétien lui-même, notre malédiction! La tête de Jean-Baptiste, ce n'est pas l'attribut si commun du martyr, c'est l'ultime figure de l'idole, un veau d'or proche, très proche, de Jéhova, la transcendance faite chose et donc *séparée* de tout corps vivant pour être mieux possédée, emportée avec soi, *partie* parce que détachable avant tout de ce fond entêté d'irréalité qu'est l'idéalité elle-même. Et c'est bien cela l'amour, cette superposition de l'objet du désir et de l'idéal du moi. L'amour est structurellement tragique car l'on n'aime que la transcendance *pure*, et pourtant, aimer, c'est aussi vouloir atteindre cette transcendance. Une seule solution, la décapitation ... L'amour est tragique, mais il est aussi sacrilège: ainsi de Salomé baisant les lèvres de Iokanaan décapité, et exécutée par Hérode qui, débauché qu'il est, ne peut supporter l'*obscénité* de l'amour véritable, de l'amour absolu. "Ah Iokanaan, tu as été le seul homme que j'aie aimé. Tous les autres hommes m'inspirent du dégoût. Mais toi, tu étais beau. Ton corps était une colonne d'ivoire sur un socle d'argent." Ce caractère sacrilège n'est pas un accident, un dérapage pathologique; c'est l'essence même de l'amour tel que le déploie Oscar Wilde.

⁹ Cette opposition est explicite dans les premiers textes patristiques où Salomé apparaît. Ainsi Hilaire de Poitiers dans son commentaire de l'Évangile de Mathieu: "la tête de Jean est apportée sur un plat — entendez que la perte subie par la Loi accroît le plaisir physique et le luxe du monde" (cité par Bochet 2007, 19).

¹⁰ "Rebelle aux peintres de la chair, à Rubens qui la déguisa en une bouchère des Flandres, incompréhensible pour tous les écrivains qui n'ont jamais pu rendre l'inquiétante exaltation de la danseuse, la grandeur raffinée de l'assassine" (Huysmans 1884, ch. V).

Certes, Wilde n'est pas tout à fait le premier à opérer cette identification du sujet de l'objet dans la figure de Salomé. Elle est d'abord passée par une fusion de la mère et de la fille, la commanditaire et l'exécutrice, qui est attestée pour la première fois semble-t-il chez Heinrich Heine, dans l'*Atta Troll* (1841), qui introduit aussi le motif de l'amour: "une femme demande-t-elle jamais la tête d'un homme qu'elle n'aime pas?" (cité par Bochet 2007, 35) Flaubert, dans *Hérodiade*, prolonge en un sens cette fusion, mais du côté de la mère, en imaginant le Tétrarque ignorant tout de la présence dans son palais de Salomé qui, lorsqu'elle se met à danser, lui apparaît d'abord comme une vision, celle d'Hérodiade jeune, dans un court-circuit temporel qui l'affole et le rend disponible à la faute.¹¹ Le romancier s'intéressait avant tout à la conjonction dans un même personnage de tous les attributs de la *souveraineté féminine*, l'ascendant moral et la séduction sensuelle — Cléopâtre et Maintenon, dit-il dans une lettre.¹² L'originalité de Wilde reste donc radicale: elle ne consiste pas à fusionner la mère et la fille, mais à renverser leur relation: c'est la fille qui devient désormais le sujet du désir de mort, c'est elle le lieu de la *souveraineté*, mais d'une souveraineté, comme aurait dit Bataille, *mineure*, car elle n'est même pas celle de l'épouse. C'est par cette décision qu'il fera de Salomé le point de départ de la reconstruction d'un nouveau mythe.

Il se peut que l'opération de Wilde ait été conditionnée par les textualisations précédentes du mythe, mais il faudrait en chercher la source non pas chez Flaubert, mais chez Mallarmé, et donc au plus loin du mythe, puisqu'il ne reste rien du récit évangélique chez Mallarmé, qui déclara n'avoir dû "le peu d'inspiration" qu'il eut qu'à ce nom Hérodiade, "sombre, et rouge comme une grenade ouverte."¹³ On peut se demander s'il n'y a pas dans la fascination pour le couple de Salomé et de Saint Jean Baptiste de la part des artistes, quelque chose comme une identification à cette séductrice absolue. Il se peut que l'idée sous-jacente soit finalement celle de Baudelaire, celle des 'fleurs du mal,' celle qui en somme met la littérature, et plus généralement l'art, du côté du Beau — donc *contre* le Bien: une manière de revendiquer une insoumission du Beau à l'égard du Bien, c'est-à-dire de l'Art en regard de la Morale. Que cela soit au nom d'une plus haute morale, d'une morale de la transgression, d'une morale anti-bourgeoise, voilà qui semble très vraisemblable, mais ne change rien à l'affaire. En effet, Salomé reste la figure de la séduction décisive. La danse de Salomé, c'est l'Art même, l'Art qui affole les Rois au point qu'ils donnent la mort à Dieu lui-même (en les piégeant à leur rôle de garants et détenteurs de la Loi, qui repose précisément sur le fait de tenir ses promesses). Il a donc peut-être fallu d'abord que Salomé devienne une allégorie de l'Art, donc une surface

¹¹ "C'était Hérodiade, comme autrement dans sa jeunesse. Puis, elle se mit à danser. [...] Ce n'était pas une vision. Elle avait fait instruire, loin de Machaerous, Salomé sa fille, que le Tétrarque aimerait; et l'idée était bonne. Elle en était sûre, maintenant!" (Flaubert 1877).

¹² Lettre du 19 juin 1876 à Madame Roger des Genettes (Flaubert 2007, 58).

¹³ Lettre à Lefébure (in Mallarmé 1997, 669). Dans la même lettre, le poète remercie son ami pour l'envoi d'une documentation substantielle sur la figure d'Hérodiade, qu'il écarte cependant ainsi: "Merci du détail que vous me donnez, au sujet d'Hérodiade, mais je ne m'en sers pas. La plus belle page de mon œuvre sera celle qui ne contiendra que ce nom divin Hérodiade. [...] Du reste je tiens à en faire un être purement rêvé et absolument indépendant de l'histoire."

d'identification, pour que quelque chose comme une revendication subjective vienne l'habiter: *Je le fais pour mon plaisir*. Que Mallarmé y voie la figure de la stérilité ne contredit en rien cette hypothèse: cette idiosyncrasie porte sur sa conception de la Littérature, et non sur le fait qu'Hérodiade *est* l'Art. Étrange transformation, donc, qui aura exigé que l'artiste s'identifie d'abord à son objet pour que cet objet puisse devenir dans la fiction un sujet, et ainsi donner lieu à une authentique variante du mythe.

Ainsi va le mythe: de texte en texte, par le jeu du symbole, il exige à la fois des incarnations précises dans les médiums propres à chacun de ces textes et des transformations nouvelles qui lui permettent de donner forme aux contradictions pertinentes à un temps. Les mécanismes de re-symbolisation d'un mythe reposent sur une textualisation de potentialités sémiologiques, qui sont elles-mêmes les effets d'un jeu; celui-ci mêle la *répétition* (ou radicalisation) d'un thème sémiologique présent et doté d'une dynamique (la double transgression, ici, qui devient *triple* sous la plume de Wilde), et un renversement, un *retournement*, comme le passage d'un seuil, permettant soudain de faire voir dans le mythe ancien un autre sens, de faire naître un nouveau mythe (cette troisième transgression fait de Salomé un sujet et un non plus un instrument, ouvrant à une réorganisation structurale de l'ensemble du mythe). Ce 'contre-sens,' dans le cas de Salomé, est la revendication du Mal comme réponse paradoxale à la transcendance du Bien — ce qui fait d'elle, aussi, le symbole du Symbole, c'est-à-dire de ce qui articule, dans la séparation, le texte et le mythe.

BIBLIOGRAFIA

- BATAILLE, G. 1957. *La Littérature et le Mal*. Paris: Gallimard.
- BOCHET, M. 2007. *Salomé. Du voilé au dévoilé. Métamorphoses littéraires et artistiques d'une figure biblique*. Paris: Les Éditions du Cerf: 2007.
- CADIOT, P., VISETTI, Y.M. 2001. *Pour une théorie des formes sémiologiques: Motifs, Profils, Thèmes*. Paris: P.U.F.
- FLAUBERT, G. 1877. "Hérodiade." In *Trois contes*. Paris: G. Charpentier & Cie.
- . 2007. *Correspondance*. Tome V. Paris: Gallimard.
- GREIMAS, A.J. 1966. *Sémiologie structurale*. Paris: Seuil.
- HÉRITIER, F. 1994. *Les deux sœurs et leur mère, Anthropologie de l'inceste*. Paris: Odile Jacob.
- HUYSMANS, J.K. 1884. *À rebours*. Paris: G. Charpentier & Cie.
- LÉVI-STRAUSS C. 1958. *Anthropologie structurale*. Paris: Plon.
- . 1962. *La pensée sauvage*. Paris: Plon.
- . 1971. *L'homme nu*. Paris: Plon.
- MALLARMÉ, S. 1998. *Œuvres complètes*. Tome I. Paris: Gallimard.
- RASTIER, F. 1987. *Sémiologie interprétative*. Paris: PUF.
- TODOROV, T. 1977. *Théories du symbole*. Paris: Seuil.
- WILDE, O. 1893. *Salomé*. Paris: Librairie de l'art indépendant.