

Sophie Lege

Université de Pau et des Pays de l'Adour

La figure de Salomé dans les récits de la fin du XIX^e siècle : l'hypotexte biblique réinvesti à l'heure du décadentisme

« Dieu est mort » (Nietzsche, 1983, p. 12). Cet aphorisme lancé par le *Zarathoustra* nietzschéen raisonne dans toute l'Europe finisécularisée comme une sentence à la fois terrible et énigmatique dont chacun, pourtant, semble saisir la puissante vérité. En effet, en prêtant à son avatar littéraire de tels propos, Nietzsche se fait le porte-parole d'une société dite décadente, dont la vision d'une déchéance inéluctable se mêle étroitement au constat d'une perte de religiosité ; et si le siècle des lumières avait délibérément écarté la religion – affirmant qu'elle était à l'origine des troubles que seuls la raison, les sciences et le progrès pouvaient annihiler – de nombreux penseurs de la fin du XIX^e siècle, à l'inverse, paraissent peu à peu déplorer cet affaïssissement du religieux et y voir une source des maux du siècle. Alors que la modernité est en marche, une vague de pessimisme, portée par les écrits de Schopenhauer, déferle sur les sociétés européennes : l'être humain n'est plus porté par l'omnipotence divine mais est esclave de ses propres désirs tandis que le monde n'est plus régi par une force supérieure et raisonnable mais par les lois du hasard. Face à ce désenchantement qui sévit et plonge l'élite artistique et littéraire dans un spleen languissant, quelques anti-modernes s'opposent et se détachent de cette société qu'ils jugent dès lors avilie en se tournant vers l'Ailleurs, le Lointain – spatial et temporel – que représentent les temps bibliques ; ils recherchent dans les Écritures un monde perdu, farouche et parfois sensuel, apte à les extraire de leur quotidien et entendent « exploite[r] la religion pour en tirer des sensations » (Praz, 1977, p. 307). La morale de ces fables bibliques est

■ Sophie Lege – doctorante en Littérature et Histoire de l'Art à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour. Adresse de correspondance : Laboratoire Alter, Université de Pau et des pays de l'Adour, Avenue de l'Université, 64000, Pau, France ; e-mail : sophieclairlege@gmail.com
ORCID iD : <https://orcid.org/0009-0002-5611-0930>

de fait parfois détournée, réarrangée voire occultée afin de s'adapter aux considérations, aux doutes ou aux peurs de cette société du XIX^e siècle finissant et les légendes que les hommes de lettres se réapproprient ont souvent en commun de mêler mort et sensualité, *Eros* et *Thanatos*. En outre, les écrivains semblent montrer un attrait particulier pour le péché et le sacrilège, oscillant ainsi entre les deux grands pôles du décadentisme que sont le sadisme et le catholicisme (Praz, 1977, p. 307).

Dans ce contexte réapparaît le mythe de Salomé et de Saint Jean-Baptiste. Apparue dans les Évangiles saint Matthieu¹ (Mt 14 : 6) et selon saint Marc (Marc 6 : 22), celle qui, anonyme d'abord, dansa devant Hérode puis exigea la tête du prophète pour prix de son art devient alors une figure obsessionnelle de la littérature française – et européenne – éclipsant parfois jusqu'au prophète, relégué alors à un rang accessoire. Les écrivains antimodernes et décadents se réapproprient la fable et le personnage de la danseuse qui prend alors plusieurs visages – sensuels et inquiétants à la fois – et tirent de l'hypotexte biblique des récits mettant en lumière les inquiétudes et convictions de l'époque. Quels symbolismes revêt cette princesse judéenne dans la littérature finisécular ? Comment se manifeste la fable dans les esprits de l'élite littéraire et à quelles fins ? C'est avec les exemples de Gustave Flaubert, Jean Lorrain et Jules Laforgue – trois auteurs français de la fin du XIX^e siècle, ayant chacun saisi et travaillé le mythe sous un aspect particulier – que nous chercherons à répondre à ces problématiques.

1. Gustave Flaubert, Salomé et l'Orient fantasmé

En 1876, alors qu'il achève l'écriture d'*Un cœur simple*, Gustave Flaubert s'est retiré à Croisset où il vit ses dernières années en ermite loin des mondanités de Paris, souffrant de la disparition de ses proches et de difficultés financières. Il s'engage aussitôt dans la rédaction du dernier de ses *Trois contes*, qu'il médite depuis plusieurs mois : après avoir plongé dans l'univers médiéval avec *La légende de Saint-Julien l'Hospitalier*, puis s'être tourné vers sa propre époque avec *Un cœur simple*. C'est désormais cet Orient biblique, qui le fascine depuis de nombreuses années, que l'écrivain aspire à faire renaître en composant *Hérodias*. Au mois d'avril 1876, Flaubert résume ainsi à Edma Roger des Genettes cette ambition, qui n'est alors encore qu'à « l'état de rêve » : « Savez-vous ce que j'ai envie d'écrire après cela ? L'histoire de saint Jean-Baptiste. La vacherie d'Hérode pour Hérodias m'excite. Ce n'est encore qu'à l'état de rêve, mais j'ai bien envie de creuser cette idée-là » (Flaubert, 1876a).

1. « La fille d'Hérodiade dansa devant tous les convives ; et elle plut de telle sorte à Hérode qu'il lui promit avec serment de lui donner tout ce qu'elle lui demanderait. Elle, ayant été instruite auparavant par sa mère, lui dit : donnez-moi présentement dans un bassin la tête de Jean-Baptiste. » (Mt 14 : 6)

Si l'auteur mentionne « l'histoire de saint Jean-Baptiste » (Flaubert, 1876a), la figure de Salomé/Hérodias n'est alors que sous-tendue et non exprimée clairement : elle n'apparaît donc pas initialement comme le pivot central du conte. Ce que Flaubert veut dépeindre, comme il le souligne, est avant tout la « vacherie d'Hérode » (Flaubert, 1876a), terme qu'il faut entendre dans le sens de nonchalance, de faiblesse du tétrarque face à Hérodias. De fait, Sylvie Giraud affirme que « ce qui intéress[e] Flaubert, [est] moins l'aspect religieux de l'événement [...] que sa dimension humaine » (2020, p. 143). Une vision sociale donc anime ce projet, mais également une volonté de *peindre* un orient lointain, au-delà du spleen de la France fin-de-siècle.

1.1. La fable saloméenne comme exutoire esthétique

« Que toutes les énergies de la nature que j'ai aspirées me pénètrent et qu'elles s'exhalent dans mon livre. À moi puissances de l'émotion plastique ! résurrection du passé, à moi ! à moi ! » (Flaubert, 1910, p. 347). Ces mots enflammés que Flaubert couche sur ses carnets en 1858, au retour de son voyage en Afrique du Nord – et alors qu'il se penche sur la rédaction de *Salammbô* – témoignent de la prédominance de l'aspect esthétique dans l'écriture flaubertienne. « Il faut », clame-t-il, « faire à travers le Beau, vivant et vrai » (Flaubert, 1876b). Cette même aspiration se retrouve entre les lignes d'*Hérodias*, dans lesquelles les descriptions diffusent les couleurs pourpres, chatoyantes de cette Afrique qu'il connaît et le transporte, les mirages de l'Orient, sa chaleur, ses reliefs, ses vastes paysages. La pourpre de l'Orient doit revivre sous la plume flaubertienne, et l'écrivain affirme d'ailleurs cette nécessité d'« avoir des images nettes, de donner une illusion ». Cette illusion, avant de la dessiner, Flaubert la convoque en son esprit :

Maintenant que j'en ai fini avec Félicité, Hérodias se présente et je vois (nettement comme je vois la Seine) la surface de la mer morte scintiller au soleil. Hérode et sa femme sont sur un balcon d'où l'on découvre les tuiles dorées du temple. (Flaubert, 1876b)

Comme le souligne Gisèle Séginger, si Flaubert s'adonne à des recherches fastidieuses, se documente, lit, médite longuement avant de se lancer dans la rédaction d'un récit, « c'est souvent une impression visuelle, une couleur, un effet de lumière qui se trouvent associés à l'idée initiale d'une œuvre » (2021, p. 33). Ainsi animé par le *visuel*, l'écrivain se fait *peintre* et livre des pages inspirées des teintes orientales, des levers et couchers de soleil qu'il a pu admirer durant son périple africain :

Les montagnes [...] commençaient à découvrir leurs crêtes, pendant que leur masse, jusqu'au fond des abîmes, était encore dans l'ombre. Un brouillard flottait, il se déchira, et les contours de la Mer Morte apparurent. L'aube, qui se levait derrière Machaerous, épanchait une rougeur.

Elle illumina bientôt les sables de la grève, les collines, le désert et, plus loin, tous les monts de la Judée, inclinant leurs surfaces raboteuses et grises. (Flaubert, 1892, p. 2)

Toutefois, cet usage abondant du descriptif semble avoir apporté, aux yeux de certains de ses contemporains, une certaine *illisibilité*². Gérard Genette lui-même parle d'un « art d'obscurcir » (1982, p. 315) : « Ce qui [...] était limpide en vingt lignes de Marc ou de Matthieu devient obscur en trente pages de Flaubert » (1982, p. 315). Cette opacité, consécutive à une « expansion descriptive et historique » (Genette, 1982, p. 314), apparaît de fait comme le résultat d'une recherche esthétique de Flaubert, au détriment de la narration d'un mythe qui, somme toute, est connu du lecteur idéal du fait de son omniprésence dans les esprits du XIX^e siècle et les nombreux hypertextes. C'est en peintre orientaliste que Flaubert entend *peindre* son récit : « Quel magnifique Delacroix que votre Hérodiade ! » (Flaubert, 1877b) s'exclame d'ailleurs en avril 1877 Edma Roger des Genettes après sa lecture. Le mythe biblique du martyr de Saint Jean-Baptiste offre donc avant tout à l'ermite de Croisset un décor qui l'enchantait et lui permet, par le biais d'une amplification narrative, de s'extraire de la grisaille parisienne et d'un quotidien qui le désolait pour se perdre dans un Orient flamboyant et mythique.

1.2. Hérode/Napoléon : le mythe pour dénoncer

Toutefois, les décors orientalistes de la fable n'accaparent pas l'intégralité de la réflexion de l'auteur. Les protagonistes eux-mêmes, et leur rôle dans le dénouement tragique, se voient étudiés en profondeur. Ainsi, Salomé apparaît comme la danseuse sensuelle dont la danse est si envoûtante – assez pour éveiller les sens d'un vieux tétarque – que Flaubert s'effarouche devant sa description. Il note en janvier 1877 : « Je suis malade de la peur que m'inspire la danse de Salomé ! Je crains de la bâcler ! » (Flaubert, 1877a). Hérodiade, elle, se fait la femme puissante rendue amère par l'éloignement affectif de son époux. Hérode, enfin, dont la « vacherie » occupe l'esprit de l'écrivain en amont de l'écriture, présente le profil particulier d'une figure de l'autorité affaiblie et craintive. Outre leurs traits psychologiques, la manière dont les personnages agissent et interfèrent est porteuse de symboliques que l'on retrouvera chez beaucoup d'auteurs antimodernes, notamment celle du renversement de l'Ordre Moral que revendique le général Mac-Mahon et dont l'idée se diffuse avec anxiété dans les cercles artistiques et littéraires (Grojnowski, 2020). Une telle affirmation se doit d'être éclairée par le contexte dans lequel naît le conte *Hérodiade*.

L'année 1871 voit la France défaite dans sa bataille contre la Prusse. Si l'empereur Napoléon III déclare la guerre en juillet 1870, les troupes françaises, peu préparées, se voient vaincues et la capitulation entraîne à la fois la perte de l'Alsace ainsi que d'une partie de la Lorraine et la chute du régime. Cet événement capital précipite la France dans le sentiment de déchéance, de *décadence* qui marque la fin-du-siècle. Napoléon III est alors perçu comme un empereur veule ayant nuit à l'Empire, au même titre que le tétarque de Judée. Ce rapprochement, s'il n'est pas spécifique au conte de Flaubert, est mis en valeur par le traitement particulier de la figure d'Hé-

2. Nous reprenons ici un terme utilisé par Gérard Genette dans son *Palimpsestes*.

rode et la narration. En effet, comment ne pas reconnaître une allusion au siège de Paris alors que Flaubert met en scène, dès l'ouverture du récit, le tétrarque observant les troupes arabes depuis un balcon du palais :

Antipas reconnut ce qu'il craignait d'apercevoir. Des tentes brunes étaient dispersées ; des hommes avec des lances circulaient entre les chevaux, et des feux s'éteignant brillaient comme des étincelles à ras du sol. C'étaient les troupes du roi des Arabes (Flaubert, 1892, p. 3).

De même, l'aspect craintif et peu combatif du tétrarque – qui est, en fin de compte, la véritable cause de la tragédie finale et de la déchéance de l'empire – est maintes fois souligné : « il se rongea d'inquiétudes » (p. 4), « le tétrarque était las de réfléchir » (p. 8), « [il] était tombé aux genoux du proconsul » (p. 24), « le tétrarque balbutia » (p. 26), « Il haletait » (p. 45), « Antipas paraissait mourir » (p. 46), « des pleurs coulèrent sur les joues du tétrarque » (p. 80) – autant d'indices glissés par l'auteur accentuant la faiblesse de celui qui apparaît de fait comme un avatar caricatural de Napoléon III. Les deux monarques s'inscrivent ainsi, dans l'imaginaire anti-moderne, dans deux ères marquées par la chute, la déchéance. Les figures d'Hérodiade et de Salomé, à l'inverse, apparaissent investies d'un pouvoir absent chez le tétrarque (permettant à Flaubert – inscrit dans une époque profondément gynophobe – d'accentuer la notion de déclin d'une société et de perte de contrôle d'Hérode). Finalement, et comme questionne Marc Bochet :

Salomé ne serait-elle pas la France brisée qui, dans un sursaut d'orgueil, exige du saint, martyr et prophète [...], l'énergie qui manque à l'Empereur ? Une sorte de Muse patriotique, une passionaria de la révolte ! (2007, p. 125).

Il apparaît donc que pour Flaubert, le mythe de Saint Jean-Baptiste et Salomé est avant tout le moyen d'une fuite impériale loin du quotidien et de la grisaille, une fuite d'autant plus nécessaire que l'auteur vit ses dernières années. Mais il permet en outre d'effectuer un parallèle entre deux ères finissantes, entre deux âges précédant la chute, en faisant du tétrarque une triste figure Napoléonienne.

2. Lorrain et Laforgue : Salomé autrement

Si Gustave Flaubert voit dans la fable biblique qu'il interprète un exutoire à sa société moderne, et qu'il en respecte, de fait, les décors et la thématique, certains auteurs de la fin du siècle entendent briser au contraire la teneur du mythe en se le réappropriant entièrement. C'est le cas de Jean Lorrain qui isole de la fable le seul personnage de Salomé – qu'il déguise, qu'il occulte et convoque – ainsi que de Jules Laforgue qui voit dans ce mythe tant de fois réinvesti matière à parodie.

2.1. Jean Lorrain et l'ombre de la danseuse

L'esthète décadent, amateur d'art et aux critiques cinglantes qu'est Jean Lorrain trouve dans le personnage de Salomé, à la fois inquiétant et séduisant, une figure apte à incarner ses angoisses esthétiques. Qui est-elle, en effet, et que représente-t-elle cette danseuse dont la silhouette semble s'étendre sur les écrits lorrainiens comme une ombre fatale ? Tour à tour mentionnée, travestie ou effacée, la princesse apparaît comme un motif obsédant dans l'esprit de l'écrivain. Pourtant, celle-ci n'intervient jamais comme personnage d'un récit. Elle est une évocation, un mot, un regard jeté par un protagoniste ; une mise en scène, une danse, une peur vague. Elle est, pour Lorrain, cette lumière sombre qui confère aux événements et à la trame une teinte particulière, à la fois fascinante et troublante. Afin de bien comprendre sa signification sous la plume de Lorrain, il nous faut mettre ici en évidence une importante facette de l'écrivain : son attrait particulier pour l'art. En effet, Lorrain, journaliste d'art de prime abord, pose sur les œuvres picturales de ses contemporains un regard souvent acerbe mais pénétrant et vit face à celles-ci ce que son ami Octave Uzanne nomme des « coups de poings » de l'art (1913, p. 9). Face à une telle passion, les musées prennent d'ailleurs tour à tour dans ses écrits l'apparence de refuges (*Monsieur de Bougrelon*) ou de pièges de l'âme (*Monsieur de Phocas*). Or, Salomé, dont il retrouve le visage dans les peintures de Gustave Moreau ou de Luini, semble, par son statut de danseuse, apparaître comme une incarnation des Arts, de cette Beauté silencieuse et insensible : mais cette Beauté qui fascine et enchante est aussi celle qui entraîne la mort – de l'esprit ? –, la déchéance de celui qui la recherche activement, qui l'espère et la désire. Elle est la Muse cruelle et inaccessible. Cette personnification est particulièrement mise en avant dans *La marquise de Spolète*. Le personnage de la belle Simonetta Foscari apparaît inspirée à Lorrain – là encore – par un portrait rencontré aux Offices :

Une anonyme figure d'un élève de Vinci, et qui pourrait bien être la Foscari de cette histoire (car le catalogue des Uffizi l'intitule Portrait de la Marquise de Spolète) a transmis jusqu'à nous sa périlleuse beauté. Reléguée dans une petite salle obscure du musée, le hasard seul [...] peut découvrir la précieuse toile, mais je défie bien quiconque a contemplé une fois cette petite tête altière de pouvoir jamais l'oublier (Lorrain, 2007, p. 133).

De fait, la marquise incarne une beauté picturale lointaine. Ces traits, issus d'une peinture renaissante (que l'auteur décrit en suivant par une ekphrasis du tableau), n'en sont que plus charmants. En outre, elle semble faire germer les Arts par sa seule présence dans la forteresse :

Ce furent désormais, de l'aube au soir et surtout du soir à l'aube, des pizzicati de mandolines, des sanglots comme râlés de guitares et des vers de poètes [...]. Il y eut des décameron dans les vieilles salles basses, jusqu'ici réservées aux lansquenets ; les murailles nues s'ornèrent de fresques. La jeune duchesse fit venir des peintres de Fiséoles et des sculpteurs

de Romagne et son image [...] embellit les couloirs et les cours du palais (Lorrain, 2007, p. 135).

Or, la duchesse maîtresse des Arts s'entiche de trois amants, tous trois représentants d'un art : un poète, un musicien et un peintre-sculpteur. En régnant de toute sa superbe sur ces trois malheureux, Simonetta devient la Muse exigeante. Celle-ci décide alors de « paraître elle-même sur la scène devant toute la cour, à côté de ses trois favoris [...] dans une comédie ou ballet » (Lorrain, 2007, p. 140). Et c'est à travers la mise en scène de la mort de Saint Jean-Baptiste qu'elle décide d'apparaître :

Parmi tant d'héroïnes de la Bible et de la Fable Salomé l'avait requise entre toutes ; et elle, née princesse [...] c'était l'impudique princesse de Judée qu'il lui plaisait d'évoquer, d'incarner, de vivre un soir devant son peuple (Lorrain, 2007, p. 141).

Ce choix n'est bien sûr pas anodin : par l'incarnation de Salomé, il semble que la duchesse dévoile le statut que l'auteur lui confère. Elle met en lumière l'image d'une princesse « débauchée » et cruelle, femme-enfant par ses jeux pervers, mais qui conduit les poètes, musiciens et artistes à leur mort par sa souveraineté exigeante.

Si le personnage de Salomé n'apparaît pas de manière aussi visible dans les autres récits lorrainiens, nous retrouvons néanmoins cette obsession pour la beauté hypnotique mais inflexible qui fait perdre la raison – à l'image de l'art de Moreau, par exemple, qui sait troubler l'esprit du duc de Fréneuse au point qu'il en revienne « avec une âme d'assassin » (Lorrain, 2001, p. 257) – et que seule la silhouette de la danseuse sait figurer chez l'écrivain décadent.

Derrière la danse lascive d'Izé Kranile ou les yeux verts obsédants que recherche févreusement le duc de Fréneuse (*Monsieur de Phocas*), derrière la fascination morbide de la princesse aux lys blancs (*Princesses d'ivoire et d'ivresse*), ou encore la figure peinte d'une Luini devant laquelle un amateur râle d'amour (*Monsieur de Bougrelon*), c'est le visage saloméen qui apparaît. Mais c'est aussi, par elle, le symbole de l'Art, du Sublime pour lequel l'artiste et l'écrivain fin-de-siècle soupirent.

2.2. Jules Laforgue et la princesse parodiée

Chez Laforgue au contraire, Salomé perd de sa superbe et de son aura angoissante. Le mythe biblique est mis à mal dans cette *Salomé*, une des premières nouvelles amenées à composer le recueil des *Moralités Légendaires* que publie Jules Laforgue en 1887 : la volonté principale de Laforgue étant en effet de livrer avec ces *Moralités* « une série de réécritures comiques de mythes ou d'œuvres littéraires bien connues » (Jacquemard-Truc, 2013, p. 20). Or, alors qu'il compose ce conte, le personnage éponyme est déjà omniprésent tant dans la sphère artistique que littéraire et peut être considéré comme « un morceau de bravoure pour toute une école esthétique » (Jacquemard-Truc, 2013, p. 1). De fait, Laforgue joue sur cette récurrence et s'appuie sur plusieurs hypotextes qu'il détourne et où la Bible ne semble finalement

qu'une source mineure. Ainsi, l'écriture particulière de Laforgue, volontairement empesée, propose au lecteur, dès l'ouverture du récit, une vision à la fois satirique du mythe mais également de la littérature fin-de-siècle, puisqu'il « raille les excès d'ornements dans le style de Flaubert et des auteurs du XIX^e siècle » (Jacquemard-Truc, 2013, p. 8). Mais outre l'écriture, Laforgue détourne et parodie également les personnages de cette fable obsédante. Le prophète lui-même, pour commencer, perd toute sacralité pour ne devenir sous la plume de Laforgue qu'un « pauvre diable déjà si peu prophète en son pays » (Laforgue, 1977, p. 120). Sa mort elle-même est dénuée de sens ou de profondeur : la tête est exigée par Salomé dans le seul but d'essayer de « fameuses expériences scientifiques » (p. 143), expériences qui lassent aussitôt la jeune femme désabusée : « elle s'y attendait ; les passes électriques ne tirèrent de la face que grimaces sans conséquences. Elle avait son idée maintenant. » (p. 144). Cette demande est adressée à un Tétrarque devenu ici Emeraude-Antipas en un jeu de mot soulevant ironiquement l'aspect princier d'Hérode. Salomé elle-même n'échappe pas à ce détournement : la danseuse se fait ici astronome et poétesse. Alors même que dans les Évangiles, puis dans la plupart des hypertextes qui suivent, la princesse se voit privée d'une parole nette (muette la plupart du temps, n'exposant aux yeux que son corps, ou bégayant comme dans l'*Hérodias* flaubertienne), elle est chez Laforgue présentée déclamant des vers inspirés : elle fascine par sa verve, non pas l'assemblée, mais le tétrarque seul. Son art n'est ici plus celui du mouvement mais bien celui de la voix. Salomé, sûre d'elle-même, est en outre brossée sous les traits d'une adolescente arrogante, contrastant avec la vision d'une enfant inconsciente et soumise à la volonté de sa mère. Sa fin tragique n'en apparaît que plus méritée puisqu'elle semble venir punir l'orgueil et la suffisance :

ainsi connu le trépas, Salomé, du moins celle des Iles Blanches Esotériques, moins victime des hasards illettrés que d'avoir voulu vivre dans le factice et non à la bonne franquette, à l'instar de chacun de nous. (Laforgue, 1977, p. 144).

Il apparaît donc, comme l'avance Adélaïde Jacquemard-Truc, que cette moralité « se moque de l'époque contemporaine, bien plus qu'elle ne réécrit l'épisode biblique, qui apparaît comme un prétexte ». En exagérant la préciosité de l'écriture et en affublant les personnages du mythe de surnoms volontairement absurdes, Laforgue raille la littérature décadente et avec elle le leitmotiv saloméen qui semble la définir. Mais la figure de Salomé n'apparaît-elle pas ici, en outre, comme une personnification de cet art littéraire que Lorrain craint mais adule quand Laforgue en dénonce les raffinements à travers l'orgueil de la « petit astronome » (Laforgue, 1977, p. 143) ?

Si Flaubert, Lorrain et Laforgue ne sont que trois exemples issus du large panel d'hommes de lettres à exploiter la figure de Salomé, ils permettent d'appréhender les modalités et enjeux de cette intense résurgence, à la fin du XIX^e siècle, d'un mythe biblique. Ce n'est pas seulement une volonté de réactualiser la condamnation du féminin – alors que le féminisme s'affirme et que s'accroît un mépris mêlé de crainte

vis-à-vis de la Femme – qui anime les écrivains, mais un besoin cathartique symptomatique d'une fin-de-siècle *maladive*³. La réapparition de personnages incarnant la fin d'une ère peut être entendue comme une volonté de s'identifier à une Chute antérieure, à voir dans cette fin d'un Empire un rappel biblique d'un présent perçu comme décadent. Toutefois, le sacrifice du prophète, qui, dans la Bible, apparaît nécessaire pour l'avènement d'une nouvelle ère⁴, semble ici dénué de sens : l'avenir de l'Europe finisécularaire apparaissant moins radieux, plus trouble. En outre, le personnage de Saint Jean-Baptiste tend à perdre de son importance – voire à disparaître – chez les auteurs fin-de-siècle : seule Salomé règne dans ces écrits, souveraine. Qu'elle incarne la fin d'un monde, un renversement de l'ordre, ou qu'elle se fasse personification des Arts et de la Beauté qui mènent artistes et hommes de lettres à leur souffrance et déchéance, la danseuse voit son visage régner sur une société marquée par la peur – et la certitude – de sa chute inéluctable.

RÉFÉRENCES

- Bochet, M. (2007). *Salomé, du voilé au dévoilé ; Métamorphoses littéraires et artistiques d'une figure biblique*. Paris : Cerf.
- Flaubert, G. (1876a). Lettre de Gustave Flaubert à Edma Roger des Genettes, 20 avril 1876. Transcription(s) réalisée(s) pour l'édition électronique de la *Correspondance* de Flaubert, Centre Flaubert, [en ligne]. <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/correspondance/20-avril-1876-de-gustave-flaubert-a-edma-roger-des-genettes/>.
- Flaubert, G. (1876b). Lettre de Gustave Flaubert à Caroline Commanville, 17 août 1876. Transcription(s) réalisée(s) pour l'édition électronique de la *Correspondance* de Flaubert, Centre Flaubert, [en ligne]. <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/correspondance/17-août-1876-de-gustave-flaubert-a-caroline-commanville/>.
- Flaubert, G. (1877a). Lettre de Gustave Flaubert à Caroline Commanville, 28 janvier 1877. Transcription(s) réalisée(s) pour l'édition électronique de la *Correspondance* de Flaubert, Centre Flaubert, [en ligne]. <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/correspondance/28-janvier-1877-de-gustave-flaubert-a-caroline-commanville/>.
- Flaubert, G. (1877b). Lettre de Edma Roger des Genettes à Gustave Flaubert, 27 avril 1877. Transcription(s) réalisée(s) pour l'édition électronique de la *Correspondance* de Flaubert, Centre Flaubert, [en ligne]. <https://flaubert.univ-rouen.fr/correspondance/correspondance/27-avril-1877-de-edma-roger-des-genettes-a-gustave-flaubert/>.
- Flaubert, G. (1892). *Hérodias*. Paris : Ferroud.
- Flaubert, G. (1910). *Notes de voyages, II*. Dans *Œuvres complètes*. T. IV. Paris : Louis Conard, Libraire-Éditeur.

3. C'est à dessein que nous utilisons ce mot afin de rappeler les motifs de la maladie, de la faiblesse, de la dégénérescence physique comme mentale particulièrement présents dans la littérature fin-de-siècle.

4. La mort de Saint Jean-Baptiste, inévitable, joue un rôle dans la reconnaissance du Christ, rôle dont le prophète semble prendre conscience lorsqu'il affirme : « Il faut qu'Il croisse et que je diminue ». (Jean 3 : 30)

- Genette, G. (1982). *Palimpsestes*. Paris : Seuil.
- Giraud, S. (2020). La tête coupée et rayonnante de Jean-Baptiste. Dans B. Vinken, P.-M. De Biasi, A. Herschberg Pierrot (éds.), *Flaubert et les sortilèges de l'image* (p. 131-150). Boston : De Gruyter.
- Grojnowski, D. (2020). *Huysmans, Moreau, Salomé ; la fin du moderne*. Lille : Presses universitaires du Septentrion.
- Jacquemard-Truc, A. (2013). Salomé et la danse avec les mots. *Arts et Savoirs*, 3 [En ligne]. <http://journals.openedition.org/aes/382>.
- Laforgue, J. (1977). *Moralités légendaires*. Paris : Gallimard.
- Lorrain, J. (2001). *Monsieur de Phocas*. Paris : Gallimard.
- Lorrain, J. (2007). *Princesses d'ivoire et d'ivresse*. Paris : Le Rocher.
- Nietzsche, F. (1983). *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris : Librairie Générale de France.
- Praz, M. (1977). *La chair, la mort et le diable : le romantisme noir*. Paris : Denoël.
- La Sainte Bible*. (1858). Typographie de Ch. Meyrueis et Compagnie.
- Séginger, G. (2021). *L'Orient de Flaubert en images*. Paris : Citadelles et Mazenod.
- Uzanne, O. (1913). *Jean Lorrain. L'artiste – L'ami. Souvenirs intimes – Lettres inédites*, Abbeville : Les amis d'Edouard.

RÉSUMÉ : La fin du XIX^e siècle – marquée par une vague de spleen et de pessimisme induite en partie par la perte du sentiment religieux concomitante, chez les décadentistes, à un refus du modernisme – voit l'intense résurgence du mythe de Salomé. Perçue comme une enfant naïve (Flaubert) ou une fleur vénéneuse (Huysmans), comme une ombre occultée bien que toujours présente (Lorrain) ou une figure satirique (Laforgue), Salomé arbore au cours de cette ère dite décadente un visage protéiforme et se fait catalyseur des angoisses de l'époque.

Cet article a pour objectif d'interroger plus en profondeur la lecture de l'hypotexte biblique par les écrivains antimodernes ainsi que la manière dont celui-ci est assimilé puis réinvesti dans l'ère désillusionnée qu'est le XIX^e siècle finissant, afin de mettre en avant les modalités et les enjeux de cette hypertextualité. Les exemples de Lorrain, de Flaubert ou encore de Laforgue nous aideront à comprendre comment une fable du Nouveau Testament intervient à l'heure du décadentisme.

Mots-clés : Flaubert, Lorrain, Laforgue, Salomé, mythe biblique, hypertextualité, décadentisme, anti-modernes

The Figure of Salomé in Late 19th Century Narratives: The Biblical Hypotext Reinvested in the Age of Decadence

ABSTRACT: The end of the 19th century - marked by a wave of melancholy and pessimism induced in part by the loss of religious sentiment, and a concomitant rejection of modernism among the Decadents - sees the intense resurgence of the myth of Salome. Perceived as a naive child (Flaubert) or a poisonous flower (Huysmans), an occult yet ever-present shadow (Lorrain) or a satirical figure (Laforgue), Salomé dur-

ing this so-called decadent era displays a protean face and becomes a catalyst for the anxieties of the time. This article aims to further examine the reading of the biblical hypotext by anti-modern writers as well as the way in which it is assimilated and then reinvested in the disillusioned era of the late 19th century, in order to highlight the modalities and challenges of this hypertextuality. The examples of Lorrain, Flaubert or even Laforgue will help us understand how a fable from the New Testament reemerges in the age at the time of decadence.

Keywords: Flaubert, Lorrain, Laforgue, Salome, biblical myth, hypertextuality, decadence, anti-moderns

