



Faculteit Letteren & Wijsbegeerte  
Vakgroep Franse Letterkunde

***De Hérodiás à Hérodiade***  
*Analyse de l'adaptation opératique*  
*de Flaubert par Massenet*

Masterproef voorgelegd tot het behalen van de graad van  
Master in de taal- en letterkunde, afstudeerrichting Frans  
2015-2016

Phaedra Claeys  
mei 2016

Promotor : prof. dr. Pierre Schoentjes  
Co-promotor : prof. dr. Francis Maes

## Remerciements

En préambule à ce mémoire, je voudrais remercier tous ceux qui ont contribué à la réalisation de cette recherche.

Je tiens d'abord à exprimer ma grande reconnaissance à prof. dr. Pierre Schoentjes pour avoir avivé mon grand intérêt pour la littérature française. Les discussions lors de ses cours m'ont appris l'importance d'un regard à la fois ouvert et critique.

Je voudrais également remercier prof. dr. Francis Maes pour l'accompagnement du volet musical de ce mémoire. Ses bons conseils et ses suggestions de sources m'ont mise sur la bonne voie.

Ensuite, je souhaite exprimer ma reconnaissance à dr. Griet Theeten pour son assistance et sa disponibilité tout au long de ma recherche. Ses avis sur la structuration de mon exposé et ses relectures minutieuses, ainsi que ses mots d'encouragement m'ont aidée à mener à bien ce mémoire.

Je voudrais finalement remercier mes proches et mes amis pour leur soutien et pour la confiance qu'ils m'ont apportée tout au long de mes études. En particulier, j'adresse un grand merci à mes parents, à mon oncle, à Aaron, et à mes condisciples Charlotte, Liselotte, Steffie, Maxim et Nicolas.

## Introduction

Il existe très peu de récits qui ont suscité et gardé l'intérêt comme l'a fait l'épisode biblique de la décapitation du saint Jean-Baptiste. Bien que l'histoire remonte au début de notre ère, l'intrigue se lit comme le scénario d'un véritable film hollywoodien : « Lubricité et sadisme, calculs politiques et lâcheté, habileté manipulatrice et soumission enfantine s'y sont conjugués pour provoquer la mort d'un juste, scandaleusement obtenue par l'excitation de pulsions basses à relents d'inceste »<sup>1</sup>. Il n'est donc pas surprenant que l'épisode a toujours été un sujet de prédilection dans le monde des arts.

Au moment où paraît *Hérodias*, un des *Trois contes* (1877) de Gustave Flaubert, l'épisode connaît une véritable prolifération. D'après Décaudin, la « fixation » du légende remonte à la peinture<sup>2</sup> : au Salon de peinture et de sculpture de 1870, une manifestation artistique à Paris, Henri Regnault (1843-1871) expose sa *Salomé* (1870), tandis que quelques années plus tard, en 1876, Gustave Moreau (1826-1898) y montre entre autres *Salomé dansant devant Hérode* (1876) et *l'Apparition* (1876), un tableau qui dépeint Salomé dansant devant une vision de la tête du Baptiste. *L'Apparition* sera évoqué dans *A Rebours* (1884), un roman de Joris-Karl Huysmans (1848-1907), où le personnage principal admire les peintures de Moreau. Décaudin continue que l'épisode biblique, qui a toujours captivé l'imagination populaire de sorte qu'il inspire un grand nombre d'artistes au courant des siècles, n'obtient qu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle également une résonance littéraire significative<sup>3</sup>. Quelques reprises littéraires célèbres du motif remontant à cet époque sont *Les Noces d'Hérodiade* (1864-1867), un poème inachevé de Stéphane Mallarmé (1842-1898), et le poème *Hérodiade* (1874) de Théodore de Banville (1823-1891), ainsi que la pièce de théâtre *Salomé* (1891), écrit en français par l'écrivain irlandais Oscar Wilde et qui constitue en 1905 la base pour l'opéra du même nom du compositeur allemand Richard Strauss (1864-1949). C'est donc plutôt sous l'influence de la littérature symboliste et décadente que le thème de Salomé et de la décapitation gagne en importance dans les arts lyriques et (musico-)dramatiques.

Outre le réveil du récit biblique au tournant du siècle, Huebner indique qu'un véritable réseau d'influence mutuelle s'instaure<sup>4</sup>. La volupté de la danse, la cruauté de la décapitation et la femme fatale orientale, quelques éléments clés dans grand nombre de versions vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, ont assisté à la création d'un véritable mythe fin de siècle.

---

<sup>1</sup> Jean-Michel Brèque, « Loin de Flaubert, très loin des Évangiles », *L'Avant Scène Opéra*, 187, 1998, p. 116.

<sup>2</sup> Michel Décaudin, « Un mythe "fin de siècle": Salomé », *Comparative Literature Studies*, 4/1, 1967, p. 109.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Steven Huebner, *French Opera at the Fin de Siècle: Wagnerism, Nationalism and Style*, Oxford, Oxford University Press, 1999, p. 40.

Bien que l'opéra *Hérodiade* (1881) de Jules Massenet, dont le livret s'est basé sur *Hérodias* de Flaubert, paraisse quand le sujet évangélique est en vogue, Huebner indique que l'opéra n'est considéré que rarement comme faisant partie de ce réseau d'influence mutuelle : « Massenet's opera, however, has rarely been acknowledged by cultural historians as even merely synchronous with this prestigious complex. As much might be expected for a composer quickly disowned by the artistic avant-garde »<sup>5</sup>. Il est vrai que l'*Hérodiade* de Massenet diffère largement des versions avant-gardistes plus connues aujourd'hui, mais l'opéra s'écarte également de la nouvelle de Flaubert qui a servi comme modèle : pendant la rédaction, Massenet et ses librettistes ont modifié non seulement quelques événements principaux dans l'intrigue, mais ils se sont également attachés aux personnages, de sorte que la 'source' flaubertienne soit par moment rendue méconnaissable. Dans ce mémoire de maîtrise, nous voudrions examiner comment l'adaptation opératique qu'a subie *Hérodias* s'est effectuée d'une part, et comment l'opéra *Hérodiade* se rapporte à la nouvelle dont le livret s'est inspiré, d'autre part.

Notre mémoire se composera de deux grandes parties. Dans un premier temps, nous étudierons *Hérodias*, puis nous passerons à l'analyse d'*Hérodiade*, ainsi qu'à la comparaison de l'opéra avec la nouvelle de Flaubert. Visant à mieux comprendre à la fois l'adaptation et son résultat final, nous examinerons rigoureusement les deux œuvres, tant sur le plan thématique, formel et, quant à l'opéra, musical. Un facteur essentiel que nous prendrons en considération lors de notre étude sont les exigences et les conventions des deux genres. Car, bien que les deux œuvres paraissent dans un contexte français et avec uniquement quatre ans d'écart, il est évident que les conventions de l'opéra français du XIX<sup>e</sup> siècle, tout en constituant le cadre de coutumes qu'un compositeur est censé de respecter, sont bien différentes que celles de la nouvelle française du même temps. En comparant l'opéra avec sa 'source' littéraire d'un point de vue principalement littéraire, nous espérons de faire ressortir également la nature spécifique du genre opératique.

Il existe pas mal d'ouvrages qui traitent sur les deux œuvres distinctes, ce qui n'est pas surprenant puisque tant Flaubert que Massenet sont des noms établis dans leurs domaines respectifs. Cependant, une fois que nous combinons *Hérodias* et *Hérodiade* dans notre quête de sources, il devient clair que la comparaison entre les deux œuvres n'a guère été menée. Les quelques sources traitant sur l'opéra de Massenet qui renvoient aussi à *Hérodias* de Flaubert, se limitent toutefois aux différences les plus frappantes entre la nouvelle et l'opéra. En ce qui concerne l'encadrement théorique des caractéristiques des deux genres, nous trouvons déjà un nombre plus grand de sources appropriées. En esquisant les particularités de la nouvelle, notre étude s'appuiera surtout sur *La nouvelle française* (1974) de René Godenne. Quant à

---

<sup>5</sup> Steven Huebner, *op. cit.*, p. 40.

l'adaptation opératique, il existe bel et bien d'ouvrages qui traitent sur le processus d'adaptation en général, mais l'adaptation vers l'opéra (une forme d'art qui dispose toutefois de ses propres lois) paraît un sujet quelque peu négligé. Nous soutiendrons notre analyse d'*Hérodiade* en nous appuyant sur deux des rares études sur l'adaptation qui accordent également de l'attention aux adaptations opératiques : *Literature as Opera* (1977) de Gary Schmidgall et *A Theory Of Adaptation* (2013) de Linda Hutcheon.

Dans la première partie de ce mémoire, nous analyserons *Hérodiade* de Flaubert. Après une esquisse brève de la genèse des *Trois contes* en général et d'*Hérodiade* en particulier (chapitre 1), nous ébauchons les caractéristiques génériques du conte (chapitre 2). Dans le troisième et quatrième chapitres de cette partie, nous passerons à l'analyse de la nouvelle, tout en mettant en exergue quelques éléments fondamentaux d'*Hérodiade* : la confusion religieuse d'une part (chapitre 3) et les oppositions thématiques et formels dans le récit d'autre part (chapitre 4). Notre analyse de l'aspect religieux dans la nouvelle s'appuiera surtout sur *L'écriture hospitalière. L'espace de la croyance dans les Trois contes de Flaubert* de Cécile Matthey et sur *The Novels of Flaubert, a study of Themes and Techniques* de Victor Brombert, complété entre autres par des articles d'Atsuko Ogane. Notre analyse des oppositions dans *Hérodiade* se basera surtout sur deux articles de Michael Issacharoff : « "Hérodiade" et la symbolique combinatoire des *Trois contes* » et « *Trois Contes* et le problème de la non-linéarité ».

Dans la deuxième partie, nous analyserons l'intrigue et les personnages d'*Hérodiade*, tout en les comparant en même temps à *Hérodiade* de Flaubert. En premier lieu, nous parcourons brièvement la genèse de l'œuvre et nous esquissons le synopsis de l'opéra (chapitre 1). Dans un deuxième temps, nous examinerons deux changements signifiants qui marquent le déroulement de l'opéra : d'une part, la filiation cachée entre Salomé et Hérodiade (chapitre 2), d'autre part l'ajout d'une triade amoureuse entre Antipas, Salomé et Jean (chapitre 3). Dans le quatrième et cinquième chapitre de cette partie, nous analyserons deux éléments qui sont également omniprésents dans *Hérodiade* de Flaubert, respectivement le thème religieux (chapitre 4) et les conflits socio-politiques (chapitre 5). Notre analyse de l'opéra s'appuiera principalement sur deux ouvrages de Clair Rowden, sa thèse de doctorat *Massenet, Marianne and Mary : Republican morality and Catholic tradition at the opera* et l'article « L'Homme saint chez Massenet : l'amour sacré et le sacre de l'amour », complétée entre autres par *French Opera at the Fin de Siècle. Wagnerism, Nationalism, and Style* de Steven Huebner.

## I. HERODIAS DE GUSTAVE FLAUBERT

Dans la première partie de ce mémoire, nous regarderons de près *Hérodias*, le troisième volet du triptyque des *Trois contes* (1877). Bien que Dottin-Orsini considère la nouvelle comme un des « textes fondateurs du mythe »<sup>6</sup>, *Hérodias* de Flaubert n'est pas la première apparition du thème dans la littérature française. En 1843 paraît en Allemagne *Atta Troll* d'Heinrich Heine (1797-1856), un long poème allégorique, qui dépeint Hérodias jouant avec la tête de Jean-Baptiste. D'après Ogane, la traduction de ce poème qui est publiée en 1855 « inaugure la mode d'Hérodias et de Salomé dans le domaine poétique en France »<sup>7</sup>. En 1856 (mais daté « juin 1854 »), Théodore de Banville (1823-1891) publie son poème *Hérodias* qu'il dédie à *Atta Troll* de Heine. Ensuite, dans les années qui suivent, un nombre de poèmes qui portent sur l'épisode biblique ou qui y réfèrent font le jour, mais d'après Ogane, ce n'est qu'avec *Hérodias* de Flaubert que le mythe se répandit vraiment dans le domaine romanesque<sup>8</sup>.

Nonobstant le fait qu'*Hérodias* de Flaubert n'est pas le premier traitement littéraire du mythe de Salomé, l'originalité de l'œuvre réside dans le fait que la nouvelle contient la toute première description littéraire de la danse de Salomé<sup>9</sup>. Néanmoins, bien que Flaubert porte de l'attention à la danse de Salomé, sa nouvelle se différencie de la tradition artistique axée sur le personnage de Salomé<sup>10</sup> : comme indiqué par le titre, *Hérodias* se concentre sur Hérodias, tandis que sa fille ne fait son apparition qu'à la fin de la nouvelle.

Nous analyserons la manière dont Flaubert aborde ce mythe de la décapitation à travers de deux grands volets. Dans un premier temps, nous parcourons la genèse de la nouvelle et nous esquisserons les caractéristiques du genre. Dans un deuxième temps, nous analyserons l'intrigue et les personnages d'*Hérodias* à travers deux éléments prépondérants de la nouvelle : la confusion religieuse d'une part, et le jeu d'oppositions qui structurent le récit d'autre part.

---

<sup>6</sup> Mireille Dottin-Orsini, cité dans Atsuko Ogane, « Vers un nouveau mythe lunaire de Salomé. Modernité de la mise en scène de la danse de Salomé », *Cahiers victoriens et édouardiens*, 72, 2010, p. 167.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 169.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 168.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 171.

# 1. Genèse

A la fin de sa vie, en 1877, l'écrivain français Gustave Flaubert (1821-1880) achève les *Trois contes*, un recueil de nouvelles dont les récits paraissent d'abord sous forme d'épisodes dans des journaux avant d'être publiés dans leur intégralité. Malgré le fait que ces trois nouvelles sont regroupées dans un seul volume, les histoires se déroulent à des époques et à des lieux tout à fait différents. *Un cœur simple* fait le récit d'une simple paysanne, Félicité, qui vit dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle. La *Légende de Saint Julien l'Hospitalier* évoque le martyr du ledit saint médiéval, alors qu'*Hérodiad* reprend l'épisode biblique de la décapitation de saint Jean-Baptiste en Judée au I<sup>e</sup> siècle. A première vue, les nouvelles ne présentent aucun lien entre elles, tandis que Peterson<sup>11</sup> pose que ces trois contes représentent dans leur ensemble la Sainte Trinité : le temps de l'Ancien Testament est considéré comme l'époque du Père (*Hérodiad*), celui du Nouveau Testament représente le Fils (*Saint Julien*) alors que l'époque à partir du XIII<sup>e</sup> siècle évoque l'idée du Saint Esprit (*Un cœur simple*<sup>12</sup>). L'encadrement de la Sainte Trinité permet, entre autres, aux *Trois contes* de constituer un véritable triptyque littéraire plutôt qu'un recueil de nouvelles séparées.

La divergence temporelle des contes s'applique non seulement au contenu, mais également à leur genèse. Chronologiquement, Flaubert écrit d'abord la *Légende de Saint Julien l'Hospitalier*. Les premières ébauches de ce conte remontent à 1846, après que l'auteur contemple dans la Cathédrale de Rouen, sa ville natale, un vitrail qui montre des épisodes de la vie du ledit saint<sup>13</sup>. Il reprend l'histoire en 1856, après la publication de *Madame Bovary*, mais *Saint Julien* reste inachevé jusqu'à février 1876<sup>14</sup>. Puis, Flaubert décide d'y ajouter deux autres contes : l'histoire de Félicité, modelée d'après la servante de son enfance, et une nouvelle sur « [l]a vacherie d'Hérode pour Hérodiad »<sup>15</sup>, cette fois-ci inspirée d'une sculpture sur un tympan d'un portail dans la même Cathédrale de Rouen<sup>16</sup>. Contrairement à *Saint Julien*, les deux autres nouvelles ne lui prennent que quelques mois, respectivement de février 1876 à août 1876 et de novembre 1876 à février 1877<sup>17</sup>.

La dernière nouvelle du recueil, *Hérodiad*, est racontée surtout du point de vue de la tétrarque de Galilée, Hérode Antipas, et couvre vingt-quatre heures de sa vie, menant à la

---

<sup>11</sup> Carla Peterson, « The Trinity in Flaubert's *Trois contes*: Deconstructing History », *French Forum*, 8/3, 1983, p. 243-244.

<sup>12</sup> Dans cette nouvelle, le Saint Esprit est également représenté par le défunt perroquet de Félicité.

<sup>13</sup> Gustave Flaubert, *Trois contes. Correspondance 1876-1877*, éd. Maurice Nadeau, Lausanne, Rencontre, 1965, p. 8.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 8-9.

<sup>15</sup> Lettre à Mme Roger des Genettes, fin avril 1876. *Ibid.*, p. 161.

<sup>16</sup> Cette sculpture montre trois scènes de la vie de Jean-Baptiste, nommément Salomé qui danse devant Antipas, la décapitation du Baptiste et sa tête qui est apportée à Salomé. Gustave Flaubert, *Trois contes*, éd. Samuel S. de Sacy, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 1973 [1877], p. 205-206.

<sup>17</sup> Gustave Flaubert, *Trois contes*, *op. cit.*, p. 195.

décapitation de Iaoananann, « le même que les Latins appellent saint Jean-Baptiste »<sup>18</sup>. Iaoananann condamne publiquement le mariage « incestueux » entre Antipas et Hérodiad, l'épouse de son demi-frère et sa nièce, et il ne cesse point ses allégations et malédictions. Puisque le tétrarque n'ose pas tuer le prophète, Hérodiad élabore un plan afin de se venger : lors d'un grand festin pour l'anniversaire de son mari, elle demande à sa fille Salomé de séduire le tétrarque. En dansant pour Antipas, Salomé réalise son dessein et le tétrarque promet et offre la tête de Iaoananann.

Bien que la nouvelle porte le titre d'*Hérodiad*, la femme du tétrarque ne peut pas être considérée comme le seul personnage principal dans le récit : ce sont surtout la triade Antipas-Hérodiad-Iaoananann et les jeux de force entre eux qui occupent le premier plan. Cette idée se reflète également dans les correspondances de Flaubert où le titre de la nouvelle varie au cours du temps : l'auteur parle d'abord d'*Hérodiad* (ou *Hérodiade*, il hésite encore), puis de la *Décollation de Saint Jean-Baptiste*, ensuite de *Iaoananann* et de *Saint Jean-Baptiste* pour enfin retourner à *Hérodiad*<sup>19</sup>. Debray-Genette en conclut que le récit semble « à ses débuts axé sur saint Jean »<sup>20</sup>.

Le récit flaubertien sur la décapitation de Jean-Baptiste est basé sur un épisode biblique qui apparaît d'abord dans le Nouveau Testament, plus précisément dans les évangiles selon Matthieu et selon Marc. Le nom de Salomé, cependant, ne figure que pour la première fois dans l'œuvre de l'historiographe judéo-romain Flavius Josèphe. Avant d'écrire son *Hérodiad*, Flaubert a consulté de nombreuses sources, dont aussi ces évangiles et l'œuvre de Flavius Josèphe, comme il l'avoue dans ces correspondances : « [...] j'ai expédié Flavius Josèphe, lequel était un joli bourgeois ! C'est-à-dire un plat personnage »<sup>21</sup>. Mais il existe encore une autre œuvre qui a considérablement affecté l'auteur lors de l'écriture, même si c'est de manière négative : *Salammbô*, son propre roman historique paru en 1862. En esquisant le cadre oriental de sa nouvelle, Flaubert avait peur de copier *Salammbô*, « car [s]es personnages sont de la même race et c'est un peu le même milieu »<sup>22</sup>.

---

<sup>18</sup> Gustave Flaubert, *Trois contes*, op. cit., p. 97. Toutes les citations d'*Hérodiad* proviennent de cette édition. Dorénavant, nous référons à cette édition par l'abréviation 'F'. Une remarque anachronique, car le culte de *dulie* ne commence qu'au christianisme

<sup>19</sup> D'autres versions du récit biblique accordent à leur tour plus d'attention à la figure de Salomé, pensons à *Salomé* de Wilde (1893) et à l'adaptation opératique de Strauss (1905).

<sup>20</sup> Raymonde Debray-Genette, « Du mode narratif dans les *Trois contes* », *Littérature*, 2, 1971, p. 41.

<sup>21</sup> Lettre à Madame Roger des Genettes, 27 septembre 1876. Cité dans Gustave Flaubert, *Trois contes. Correspondance 1876-1877*, op. cit., p. 240.

<sup>22</sup> *Ibid.*



## 2. Les *Trois contes* ou plutôt les *Trois nouvelles* ?

Le titre du recueil, les *Trois contes*, pourrait semer la confusion parmi les lecteurs contemporains, puisque cette dénomination rappelle surtout les contes moraux et philosophiques des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Cependant, contrairement à l'emploi courant à ces époques, au XIX<sup>e</sup> siècle le terme *conte* ne s'oppose plus à celui de *nouvelle* pour indiquer des types de narrations distincts<sup>23</sup>, mais les deux sont devenus interchangeables<sup>24</sup>. De plus, malgré une longue tradition qui favorise l'emploi du mot *nouvelle* pour ce type de récit, les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle privilégient le terme *conte*. Ce glissement terminologique s'explique par le fait que le terme *conte* prend à ce moment-là une signification plus large pour désigner tout récit de quelque aventure ou anecdote. En outre, comme l'indique Godenne, dans la plupart des nouvelles du XIX<sup>e</sup> siècle le narrateur occupe une position clé dans la narration, les histoires sont alors *contées*<sup>25</sup>.

En tant qu'œuvre littéraire, la nouvelle<sup>26</sup> est souvent comparée au roman et au conte<sup>27</sup>. Dans un premier temps, la nouvelle partage avec le roman le même ton et la même intention, mais l'intrigue de la nouvelle est souvent plus concise que celle du roman. Dans un deuxième temps, la nouvelle est aussi brève et restreinte en personnages que le conte, mais elle ne comporte toutefois pas cette moralité ou ce leçon qui est si typique pour le conte<sup>28</sup>. Le *Dictionnaire des termes littéraires* définit la nouvelle de façon suivante :

Récit bref (par opposition au roman), mettant en valeur un fait divers, un moment de vie. Elle présente en général un nombre de personnages peu important, et relève, bien sûr, du genre narratif. Elle comporte souvent une chute surprenante.<sup>29</sup>

Tout comme le roman, la nouvelle est habituellement une œuvre littéraire en prose qui contient plusieurs personnages et qui décrit une certaine action et/ou certains événements. La différence la plus fondamentale avec le roman réside dans la longueur du récit, la nouvelle étant généralement plus courte que le roman. Cette brièveté entraîne quelques conséquences, comme indiquait déjà la définition citée ci-dessus: l'auteur se limite à un nombre restreint de personnages et l'intrigue se cristallise autour d'une ou de quelques actions, ce qui donne souvent lieu à une histoire condensée. Cependant, ces exigences de la brièveté ne doivent pas poser problème, comme l'affirme Baudelaire :

---

<sup>23</sup> Comme le conte de fées, le conte oriental ou encore le conte allégorique et le conte philosophique.

<sup>24</sup> René Godenne, *La nouvelle française*, Vendôme, Presses Universitaires de France, 1974, p. 53-55.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> Pour éviter toute confusion, nous préférons dorénavant le terme *nouvelle*.

<sup>27</sup> Au sens du XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>28</sup> Christiane Lahaie, « La nouvelle : théories et pratiques d'écriture », *Québec français*, 108, 1988, p. 62.

<sup>29</sup> *Dictionnaire des termes littéraires*, <<http://www.lettres.org/lexique/>>.

La nouvelle a sur le roman à vastes proportions cet immense avantage que sa brièveté ajoute à l'intensité de l'effet. Cette lecture, qui peut être accomplie tout d'une haleine, laisse dans l'esprit un souvenir bien plus puissant qu'une lecture brisée, interrompue souvent par le tracas des affaires et le soin des intérêts mondains. L'unité d'impression, la totalité d'effet est un avantage immense qui peut donner à ce genre de composition une supériorité tout à fait particulière, à ce point qu'une nouvelle trop courte (c'est sans doute un défaut) vaut encore mieux qu'une nouvelle trop longue.<sup>30</sup>

Selon Baudelaire, la brièveté de la nouvelle permet à l'auteur d'organiser son récit autour du dénouement et d'y parvenir sans détours. Par conséquent, le déroulement d'une nouvelle est souvent caractérisé par une certaine rapidité. La forme courte oblige l'auteur d'éliminer tout élément qui n'est pas indispensable pour le développement de l'intrigue et d'aller tout droit au but<sup>31</sup>.

La brièveté du récit s'applique également au choix du sujet : Godenne pose que les nouvelles les plus courtes présentent généralement une action de très courte durée – un jour, quelques heures - à tel point que l'auteur ne raconte presque plus une histoire, mais évoque tout simplement « un instant précis d'une vie »<sup>32</sup>. Cet instant est généralement basé sur « une révélation, une prise de conscience chez un individu, qui met en cause son existence entière »<sup>33</sup>, sans néanmoins perdre les apparences d'une petite histoire. Les nouvelles plus longues, en revanche, ne partent pas d'une seule action, mais présentent plutôt une « accumulation d'incidents »<sup>34</sup>. C'est la raison pour laquelle les nouvelles plus longues sont divisées souvent en chapitres, tout comme le roman. Etant donné que le récit d'une nouvelle ne couvre que très peu de temps, l'évolution psychologique des personnages principaux n'est guère traitée et les auteurs s'abstiennent de condamner ou d'expliquer leur comportement<sup>35</sup>.

Comme indiqué ci-dessus, la nouvelle de Flaubert ne couvre que vingt-quatre heures, racontant un jour dans la vie d'Antipas de l'aube à l'aube suivant, et elle répond ainsi aux exigences de la brièveté du récit. Selon Debray-Genette, Flaubert joue avec l'opposition narrative traditionnelle entre *scène*<sup>36</sup> et *résumé*<sup>37</sup>, de sorte qu'*Hérodias* puisse être considéré comme une seule scène énorme ou « plutôt un drame en trois actes, monnayé en micro-scènes »<sup>38</sup>. D'après Debray-Genette, Flaubert insère les résumés « dans les dialogues, les réflexions intérieures, les descriptions »<sup>39</sup>; d'où son style sec qui rend la compréhension d'*Hérodias* assez difficile, mais qui crée également une œuvre d'une grande originalité.

<sup>30</sup> Cité dans René Godenne, *op. cit.*, p. 84.

<sup>31</sup> Christiane Lahaie, *op. cit.*, p. 62.

<sup>32</sup> René Godenne, *op. cit.*, p. 89-90.

<sup>33</sup> *Ibid.*

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Christiane Lahaie, *op. cit.*, p. 62.

<sup>36</sup> Ce procédé narratif consiste à étendre un événement assez court par une multiplication de détails.

<sup>37</sup> Ce procédé narratif consiste à condenser un grand événement ou une série d'événements en une description courte.

<sup>38</sup> Raymonde Debray-Genette, *op. cit.*, p. 42.

<sup>39</sup> Raymonde Debray-Genette, *op. cit.*, p. 42-43.

### 3. Les croyances à Machærous

En reprenant un épisode biblique, il n'est pas surprenant que Flaubert accorde une place prépondérante à l'aspect religieux dans *Hérodiad*. A cet égard, l'écrivain semble toutefois affirmer le contraire dans sa correspondance :

L'histoire d'Hérodiad, telle que je la comprends, n'a aucun rapport avec la religion. Ce qui me séduit là-dedans, c'est la mine officielle d'Hérode (qui était un vrai préfet) et la figure farouche d'Hérodiad, une sorte de Cléopâtre et de Maintenon. La question des races dominait tout.<sup>40</sup>

En rédigeant un récit qui touche au christianisme naissant, Flaubert ne dépeint pas la religion telle quelle, mais plutôt les conflits qui en découlent, puisque les différences religieuses servent de base à beaucoup de tensions dans la région. La Judée, située au carrefour de l'Occident et de l'Orient, constitue le décor par excellence pour des affrontements à la fois politiques, socio-culturels et religieux, puisque la cohabitation de différents peuples avec leurs propres mœurs et coutumes rend la vie quotidienne assez complexe. Ces difficultés sont renforcées encore par la domination étrangère : le tétrarque galiléen se voit sous la dominance des Romains et il est également entraîné dans une dispute avec le roi des Arabes, « dont il avait répudié la fille pour prendre Hérodiad » (F, 135) et dont les troupes campent à sa porte.

#### 3.1 *Iaokanann*

*Hérodiad* se situe entre deux mondes non seulement sur le plan géographique mais également sur le plan religieux : l'histoire représente le passage de l'Ancien Testament vers le Nouveau Testament, la transition vers une nouvelle croyance qui ne s'exerce « qu'aux dépens d'un sacrifice sanglant »<sup>41</sup>, comme l'indique Matthey. Paradoxalement, le Nouveau Testament, généralement marqué par une douceur qui s'oppose à la dureté de l'Ancien Testament, s'impose dans *Hérodiad* par la violence<sup>42</sup>. Le personnage clé dans cette période de transition est le prophète Iaokanann. Nykrog pose que le lecteur connaît le saint Jean-Baptiste comme un personnage du Nouveau Testament, tandis que Flaubert ne le décrit pas de ce point de vue<sup>43</sup> : l'auteur le désigne systématiquement du nom Iaokanann et dépeint « un Juif vivant encore sous Jehovah, le Dieu jaloux et terrible »<sup>44</sup>. Iaokanann s'inscrit dans la tradition des « anciens prophètes » (F, 161) et pastiche leurs menaces, tout en promettant la vengeance

---

<sup>40</sup> Lettre à Madame Roger des Genettes, 19 juin 1876. Cité dans Gustave Flaubert, *Trois contes. Correspondance 1876-1877*, op. cit., p. 177-178.

<sup>41</sup> Cécile Matthey, *L'écriture hospitalière. L'espace de la croyance dans les Trois contes de Flaubert*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2008, p. 36.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>43</sup> Per Nykrog, « Les "Trois contes" dans l'évolution de la structure thématique chez Flaubert », *Romantisme*, 6, 1973, p.60.

<sup>44</sup> *Ibid.*

divine à ceux qui n'obéissent pas<sup>45</sup> : « Le Très-Haut envoie par moments un de ses fils. Iaokanann en est un. Si tu l'opprimes, tu seras châtié » (F, 147). Cette atmosphère menaçante est inhérente au paysage autour de Machærous, où les « marques d'une colère immortelle » (F, 139) sont omniprésentes.

Il est évident que Iaokanann joue un rôle important dans cette transition puisqu'il annonce la venue du Messie. Cependant, ni le prophète, ni les autres personnages du récit ne connaissent l'identité du sauveur, si bien que cette énigme devient la question centrale dans l'histoire. Matthey note que Flaubert décrit dans *Hérodiad* « l'horreur et la fascination que provoque l'apparition d'un nouveau symbole qui dominera le monde occidental »<sup>46</sup>. Les habitants de la Judée reconnaissent partout les signes du nouveau Messie. L'attente anxieuse du Messie est comparable à celle de Vitellius et le gouverneur romain pourrait bien être le sauveur annoncé, compte tenu de « l'énergie que libère [son] arrivée »<sup>47</sup>.

La prophétie de Iaokanann, « Pour qu'il grandisse, il faut que je diminue » (F, 138), hante le Tétrarque. Qui est ce « il » ? Car, en prônant qu'il n'y a « pas d'autre roi que l'Éternel » (F, 162), la venue du Messie menace également le pouvoir politique du tétrarque. L'annonce relève toutefois encore une autre énigme, car selon la croyance juive, le Messie « devait être précédé de la venue d'Élie » (F, 172). Si Iaokanann est le précurseur du Messie, il doit être Élie, ce dont la foule est bien convaincue. Mais il y a encore une deuxième prédiction qui inquiète Antipas : en étudiant le ciel, le devin Phanuel « augurait la mort d'un homme considérable, cette nuit même, dans Machærous » (F, 165-166). Antipas se demande alors qui est cet « homme considérable » et conclut que c'est bien lui-même dont parle Phanuel : « Lequel ? Vitellius était trop bien entouré. On n'exécuterait pas Iaokanann. "C'est donc moi !" pensa le Tétrarque » (F, 166). Néanmoins, quand Salomé lui demande la tête du prophète, Antipas comprend qu'il peut échapper à 'son sort' : « Mais la mort qu'on lui avait prédite, en s'appliquant à un autre, peut-être détournerait la sienne ? » (F, 183). Encore dans l'incertitude sur l'identité de Iaokanann, Antipas apaise sa conscience : « Si Iaokanann était véritablement Élie, il pourrait s'y soustraire ; s'il ne l'était pas, le meurtre n'avait plus d'importance » (F, 183).

Quand la tête du prophète entre dans la salle, Antipas reconnaît « cette vieille femme [qu'il] avait distinguée le matin sur la plate-forme d'une maison, et tantôt dans la chambre d'Hérodiad » (F, 184) et il comprend la ruse de sa femme. De même que Judas trahira Jésus, le tétrarque a trahi Iaokanann et « [d]es pleurs coulèrent sur [s]es joues » (F, 185). A l'aube, deux messagers de Iaokanann reviennent et Phanuel finit par comprendre la prophétie : « Il est descendu chez les morts annoncer le Christ ! » (F, 185). Comme remarque Ogane à juste titre,

---

<sup>45</sup> Cécile Matthey, *op. cit.*, p. 61.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 69.

« la prophétie de Iaoanan s'est accomplie, et son exécution ouvre un nouveau cycle religieux, celui du christianisme »<sup>48</sup>. Iaoanan meurt toutefois sans connaître l'identité du Messie qu'il vient d'annoncer.

### 3.2 *Le festin : confusion religieuse*

Les disputes religieuses qui caractérisent *Hérodiad* atteignent leur apogée dans la troisième partie lors de la scène du festin. Dans son analyse d'un paragraphe clé de cette scène, Brombert démontre l'atmosphère religieuse étouffante qui y est décrite<sup>49</sup> :

On servit des rognons de taureau, des loirs, des rossignols, des hachis dans des feuilles de pampre ; et les prêtres discutaient sur la résurrection. Ammonius, élève de Philon le Platonicien, les jugeait stupides, et le disait à des Grecs qui se moquaient des oracles. Marcellus et Jacob s'étaient joints. Le premier narrait au second le bonheur qu'il avait ressenti sous le baptême de Mithra, et Jacob l'engageait à suivre Jésus. Les vins de palme et de tamaris, ceux de Safet et de Byblos, coulaient des amphores dans les cratères, des cratères dans les coupes, des coupes dans les gosiers ; on bavardait, les cœurs s'épanchaient. Iaçim, bien que Juif, ne cachait plus son adoration des planètes. Un marchand d'Aphaka ébahissait des nomades, en détaillant les merveilles du temple d'Hiéropolis ; et ils demandaient combien coûterait le pèlerinage. D'autres tenaient à leur religion natale. Un Germain presque aveugle chantait un hymne célébrant ce promontoire de la Scandinavie, où les dieux apparaissent avec les rayons des leurs figures ; et des gens de Sicheim ne mangèrent pas de tourterelles, par déférence pour la colombe Azima. (F, 175-176)

Ce paragraphe, qui précède le climax de l'intrigue, dépeint la frénésie croissante à la fois spirituelle et corporelle parmi les convives au banquet et prépare le lecteur à la danse de Salomé et à la décapitation du prophète qui suit<sup>50</sup>. Au banquet, tout est excessif : les plats somptueux et excentriques vont de pair avec de vives discussions « sur la résurrection » (F, 175). Brombert suggère que ce banquet, qui fonctionne comme un prélude à la violence et à la mort, prend la forme d'une fausse communion, puisque les convives partagent aliments et vins, mais ne se rapprochent toutefois pas l'un de l'autre<sup>51</sup>.

Le paragraphe cité multiplie les croyances et les points de vue : un disciple platonicien critique des Grecs qui abandonnent leurs traditions anciennes et deux autres convives propagent les cultes respectivement de Mithra et de Jésus. Cependant, comme l'indique Brombert, ces conversations à « tendances syncrétiques »<sup>52</sup> ne mènent nulle part, puisque personne n'écoute vraiment les autres, ce qui confirme l'image de la fausse communion. Les

---

<sup>48</sup> Atsuko Ogane, « Mythes, symboles, résonances. Le "festin" comme rite de sacrifice dans *Hérodiad* de Gustave Flaubert », *Études de langue et littérature françaises*, 76, 2000, p. 55.

<sup>49</sup> Victor Brombert, *The Novels of Flaubert, a study of Themes and Techniques*, Princeton, Princeton University Press, 1966, p. 246-257.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 250.

conversations lors du festin présentent alors surtout un affrontement de croyances et Flaubert établit ainsi un climat d'absurdité qui s'exprime en « a frantic bazaar of ideas »<sup>53</sup>.

Alors que le banquet progresse, la confusion religieuse dans la salle monte, renforcée encore sous l'effet du vin qui coule librement. D'après Brombert, les croyances sont réduites aux préférences personnelles ou aux engouements passagers et la spiritualité est remplacée par la matérialité<sup>54</sup>, dont témoigne le marchand qui 'vend' ses expériences de pèlerinage comme de simples attractions touristiques. Outre les conversions (« des Grecs qui se moquaient des oracles » (F, 175)) et les dissimulations religieuses (« Iaçim, bien que Juif, ne cachait plus son adoration des planètes » (F, 175)), d'autres convives tiennent « à leur religion natale » (F, 175), une remarque relativiste qui rappelle le caractère fragmentaire des croyances<sup>55</sup>. Dans la dernière phrase du paragraphe, un Germain païen célébrant les dieux de Scandinavie est mentionné dans le même souffle que les gens de Sichem qui « ne mangèrent pas de tourterelles » (F, 176). Au lieu des conjonctions attendues 'pendant que' ou 'tandis que', Flaubert opte pour un point-virgule, suivi par la conjonction 'et'. De cette façon, la dernière phrase du paragraphe rappelle la première phrase où l'auteur décrit à la fois les plats servis et les discussions à table. Le choix pour cette conjonction implique que les deux parties de la description sont mises sur un pied d'égalité, selon Brombert « the instrument of oblique irony »<sup>56</sup>.

En dépit de cette ironie manifeste qui marque ce paragraphe, il serait erroné de conclure que Flaubert cherche à attaquer toute sorte d'adhésion religieuse. L'auteur y démontre plutôt, comme le suggère Brombert, son « impartialité passionnée »<sup>57</sup>. Car, bien que Flaubert rejette généralement le religieux, il éprouve bel et bien son attrait et l'étudie avec passion à l'occasion de plusieurs de ces œuvres<sup>58</sup>. En rassemblant croyances, valeurs et vérités dans une « juxtaposition désespérée »<sup>59</sup>, Flaubert montre la frustration qui naît de cette coexistence et dont il est impossible de fuir.

### ***3.3 Le festin : rite de sacrifice***

Ogane pose que la description du banquet est caractéristique de l'écriture flaubertienne, puisque l'auteur y concrétise son obsession d'une « glotonnerie inépuisable »<sup>60</sup>, surtout dans le personnage d'Aulus. En dépit de la forme ou de l'atmosphère qui peuvent changer d'œuvre

---

<sup>53</sup> Victor Brombert, *op. cit.*, p. 250.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>58</sup> Cécile Matthey, *op. cit.*, p. 7.

<sup>59</sup> Victor Brombert, *op. cit.*, p. 252.

<sup>60</sup> Atsuko Ogane, « Mythes, symboles, résonances. – Le "festin" comme rite de sacrifice dans *Hérodias* de Gustave Flaubert », *op. cit.*, p. 49.

en œuvre, le repas constitue chez Flaubert toujours une véritable « cérémonie alimentaire »<sup>61</sup>. Dans *Hérodiades*, ce festin prend non seulement même la forme d'une cérémonie alimentaire, mais également celle d'une cérémonie religieuse, nommément un rite de sacrifice qui permet à Hérodiades de se venger de Ioukanann.

Ogane affirme que la troisième partie de la nouvelle réunit en effet les trois éléments fondamentaux pour le rite<sup>62</sup> : outre le « sacrifice » (Ioukanann) et la « sacrificatrice » (Hérodiades), il y a également la « sacrificature », mentionnée à plusieurs reprises dans le texte : « C'étaient des Sadducéens et des Phariséens, que la même ambition poussait à Machérou, les premiers voulant obtenir la sacrificature, et les autres la conserver » (F, 151). Cette sacrificature « représente justement le manteau que le grand prêtre juif doit revêtir à l'occasion de l'offrande des sacrifices pendant le rite » et est « indispensable à l'exécution d'un condamné à mort »<sup>63</sup>. Dans *Hérodiades*, ces deux grands courants du judaïsme, les Sadducéens et les Phariséens, luttent afin d'obtenir la sacrificature, attribuée par la juridiction romaine. Ogane conclut que l'acquisition de cette sacrificature est « le prélude de l'exécution de Ioukanann »<sup>64</sup>, ce sacrifice que le prophète a prédit lui-même par le biais de sa prophétie. En outre, Ioukanann avait déjà discerné le rôle de sacrificatrice à Hérodiades en lui reprochant qu'elle a « dressé [s]a couche sur les monts, pour accomplir [s]es sacrifices » (F, 162)<sup>65</sup>.

La description du banquet contient encore d'autres références aux rites de sacrifice. Un des convives, Marcellus, raconte « le bonheur qu'il avait ressenti sous le baptême de Mithra » (F, 175). Ogane postule que le culte de Mithra, à l'époque populaire surtout parmi les soldats romains, comprend le sacrifice d'un taureau dont le sang sacré devrait sauver l'humanité et assurer la paix; raison pour laquelle ce « bonheur » dont parle Marcellus pourrait référer à « l'extase devant le sacrifice sanglant »<sup>66</sup>. L'évocation d'Hérodiades comme la déesse Cybèle (nous y reviendrons) est également associée au rite de sacrifice, puisque son culte requiert tout comme celui de Mithra le sacrifice d'un taureau. En outre, Hérodiades est « coiffée d'une mitre assyrienne » (F, 179), une coiffure de cérémonie portée par les évêques. La femme du tétrarque opère alors comme « une sorte de femme-évêque »<sup>67</sup> quand elle dirige la cérémonie du sacrifice qu'est le banquet.

---

<sup>61</sup> Atsuko Ogane, « Mythes, symboles, résonances. – Le “festin” comme rite de sacrifice dans *Hérodiades* de Gustave Flaubert », *op. cit.*, p. 49.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>67</sup> *Ibid.*

### 3.4 *Le mythe de Salomé*

La frénésie qui caractérise la scène du festin atteint son apogée lors de la danse de Salomé, la fille d'Hérodiade et son arme ultime dans la lutte contre Ioukannan. Dans les évangiles selon Matthieu et selon Marc, la fille d'Hérodiade fait son apparition mais elle demeure sans nom : le nom de Salomé ne figure que pour la première fois chez l'historiographe judéo-romain Flavius Josèphe. A travers l'histoire, ce récit de la décapitation à statut quasi-mythique devient un sujet de prédilection dans différentes formes d'art mais c'est surtout le personnage de Salomé qui inspire maint artiste. De nombreux peintres comme Rogier Van der Weyden, Botticelli, Le Caravage, et Klimt ont dépeint la jeune fille dansant ou portant la tête du saint Jean-Baptiste. En outre, Salomé et l'histoire de la décapitation occurrent également dans le monde littéraire (chez, entre autres, Huysmans, Apollinaire, Mallarmé et Wilde), musical (pensons aux opéras de Massenet et Strauss ou le ballet et suite symphonique de Florent Schmitt) et cinématographique (comme les *Salomé* de J. Gordon Edwards (1918), de William Dieterle (1953) ou de Claude d'Anna (1986)).

Ogane suggère que Flaubert était le premier à décrire cette fameuse danse de la jeune fille, se situant ainsi à l'origine du « boom de Salomé » au cours de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>68</sup>. Même si la fille d'Hérodiade ne révèle son identité qu'à la troisième partie de la nouvelle, elle fait son apparition déjà au début du récit et suscite aussitôt l'intérêt du tétrarque :

Le Tétrarque n'écoutait plus. Il regardait la plate-forme d'une maison, où il y avait une jeune fille, et une vieille femme tenant un parasol à manche de roseau, long comme la ligne d'un pêcheur. [...] Mais il voyait, des hanches à la nuque, toute sa taille qui s'inclinait pour se redresser d'une manière élastique. Il épiait le retour de ce mouvement, et sa respiration devenait plus forte ; des flammes s'allumaient dans ses yeux. Hérodiade l'observait.

Il demanda :

— Qui est-ce ?

Elle répondit n'en rien savoir, et s'en alla soudainement apaisée. (F, 145-146)

Dès sa première occurrence, Salomé exerce un effet hypnotique sur ceux qui l'observent et elle est assimilée à son apparence physique et aux regards masculins, deux éléments qui occupent également le premier plan lors de sa danse. Lucette Czyba<sup>69</sup> affirme qu'*Hérodiade* fait preuve d'une deuxième obsession flaubertienne, à côté de la glotonnerie : « la terreur provoquée par la puissance de la séduction féminine, synonyme de castration et de mort pour le sujet masculin ». Bien que Salomé effectue la danse séductrice, c'est Hérodiade qui en expérimente la puissance : à travers la danse de sa fille, Hérodiade parvient de nouveau à séduire son mari, mais uniquement pour le priver de son pouvoir. Salomé, quant à elle, ne semble pas

<sup>68</sup> Atsuko Ogane, « Re-lecture de "Hérodiade". L'écriture des miroirs dans la danse de Salomé », *Revue de Hiyoshi langue et littérature françaises*, 31, 2000, p. 1.

<sup>69</sup> Lucette Czyba, *Mythes et idéologie de la femme dans les romans de Flaubert*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1983, p. 291.



disposer d'une propre identité<sup>70</sup>. Lorsqu'elle entre dans la salle, Antipas voit « Hérodiad, comme autrefois dans sa jeunesse » (F, 180). En outre, elle danse sous l'impulsion de sa mère, qui l'« avait fait instruire, loin de Machærous » (F, 181). A l'apogée de la performance, Salomé semble se réveiller de sa transe et elle reste un instant muette, mais de la tribune, Hérodiad lui rappelle ses instructions « d'un claquement de doigts » (F, 182). D'après Knapp, le personnage de Salomé fonctionne dans le mythe comme « a shadow force »<sup>71</sup> : elle n'est que le simple instrument de la volonté de sa mère. Cette non-personnalité de Salomé est adoptée par Flaubert dans son traitement de l'épisode.

La danse, qui constitue le point culminant du banquet, transforme selon Brombert les agitations politiques et religieuses en « fièvre sexuelle »<sup>72</sup>. Ce changement d'atmosphère s'effectue de façon presque inaperçue et sans transition, puisque la danse elle-même se compose de plusieurs facettes : caractérisée d'une innocence juvénile au début, la danse évolue enfin vers une véritable frénésie « which mimes the female lascivious ecstasy »<sup>73</sup>. Ogane reconnaît dans la performance de Salomé trois danses distinctes, chacune accompagnée de différents instruments de musique qui attribuent à l'ensorcellement de son public<sup>74</sup>. La première danse, rappelant le vol d'un papillon, reflète la légèreté. Dans cette phase, Salomé est accompagnée d'une flûte et de crotales, une sorte de cymbales antiques en cuivre (claquettes):

Ses pieds passaient l'un devant l'autre, au rythme de la flûte et d'une paire de crotales. Ses bras arrondis appelaient quelqu'un, qui s'enfuyait toujours. Elle le poursuivait, plus légère qu'un papillon, comme une Psyché curieuse, comme une âme vagabonde, et semblait prête à s'envoler. (F, 180)

L'image du papillon et d'une « Psyché curieuse » introduit une dimension spirituelle à la première phase de la danse, renforcée encore par le fait que ces crotales étaient surtout employés par les prêtres et les prêtresses de Cybèle<sup>75</sup>. Par conséquent, Salomé semble effectuer une sorte de danse religieuse et elle peut être considérée comme une prêtresse de Cybèle, incarnée à Machærous dans la figure de sa mère Hérodiad (voir supra).

Puis, la danse gracieuse et légère évolue vers une danse voluptueuse, caractérisée par un sentiment de langueur qui est également reflété dans la musique « funèbre » :

Les sons funèbres de la gingras remplacèrent les crotales. L'accablement avait suivi l'espoir. Ses attitudes exprimaient des soupirs, et toute sa personne une telle langueur qu'on ne savait pas

---

<sup>70</sup> L'anonymat de Salomé est encore plus manifeste dans les évangiles où elle n'a même pas de nom.

<sup>71</sup> Bettina L. Knapp, « Herodias/Salomé : Mother/Daughter Identification », *Nineteenth-Century French Studies*, 25/1, 1996, p. 179.

<sup>72</sup> Victor Brombert, *op. cit.*, p. 248.

<sup>73</sup> *Ibid.*

<sup>74</sup> Atsuko Ogane, « Re-lecture de "Hérodiad". L'écriture des miroirs dans la danse de Salomé », *op. cit.*, p. 5.

<sup>75</sup> Gustave Flaubert, *Trois contes*, *op. cit.*, p. 180.

si elle pleurait un dieu, ou se mourait dans sa caresse. Les paupières entre-closes, elle se tordait la taille, balançait son ventre avec des ondulations de houle, faisait trembler ses deux seins, et son visage demeurait immobile, et ses pieds n'arrêtaient pas. (F, 180)

Le public ne connaît pas la cause de cette langueur : soit Salomé « pleurait un dieu », un acte qui suggère un contexte religieux, soit elle « se mourait dans sa caresse », une expression qui efface ce contexte religieux pour en donner une connotation érotique. De cette manière, la deuxième phase dans la danse prend également une dimension érotique. Le lien entre spiritualité et érotisme dans la danse de Salomé n'est toutefois pas surprenant, étant donné que beaucoup de religions antiques présentent cette dualité<sup>76</sup>.

Finalement, Salomé se plonge dans une danse frénétique qui reprend la fièvre religieuse, si caractéristique pour cette dernière scène d'*Hérodias* :

Puis ce fut l'emportement de l'amour qui veut être assouvi. Elle dansa comme les prêtresses des Indes, comme les Nubiennes des cataractes, comme les bacchantes de Lydie. Elle se renversait de tous les côtés, pareille à une fleur que la tempête agite. Les brillants de ses oreilles sautaient, l'étoffe de son dos chatoyait ; de ses bras, de ses pieds, de ses vêtements jaillissaient d'invisibles étincelles qui enflammaient les hommes. Une harpe chanta ; la multitude y répondit par des acclamations. 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 avars publicains, les vieux prêtres aigris par les disputes, tous, dilatant leurs narines, palpitaient de convoitise.

Ensuite elle tourna autour de la table d'Antipas, frénétiquement, comme le rhombe des sorcières ; et d'une voix que des sanglots de volupté entrecoupaient, il lui disait :

— Viens ! viens !

Elle tournait toujours ; les tympanons sonnaient à éclater, la foule hurlait.

Mais le Tétrarque criait plus fort :

— Viens ! viens ! Tu auras Capharnaüm ! la plaine de Tibérias ! mes citadelles ! la moitié de mon royaume !

Elle se jeta sur les mains, les talons en l'air, parcourut ainsi l'estrade comme un grand scarabée ; et s'arrêta, brusquement. (F, 181-182)

Salomé est maintenant l'objet de « l'emportement de l'Amour », et ses mouvements représentent la volupté. En transe totale, la fille danse avec tout son corps et elle transporte les spectateurs masculins. Au comble de la danse, Salomé se jette sur les mains et finit sa danse « comme un grand scarabée », une position renversée qui reflète selon Ogane le renversement de la situation<sup>77</sup> : les regards désireux essaient de capturer la fille, mais les hommes finissent par être capturés, surtout Antipas, dont elle demande et obtient la tête de Iakannan. En outre, le scarabée symbolise le soleil levant ou encore la résurrection, un élément indispensable dans le christianisme, dont le début est marqué par la mort de Iakannan.

---

<sup>76</sup> Pensons à la prostitution sacrée.

<sup>77</sup> Atsuko Ogane, « Re-lecture de "Hérodias". L'écriture des miroirs dans la danse de Salomé », *op. cit.*, p. 5.

Les différentes phases dans la danse de Salomé présentent un crescendo qui aboutit finalement à la décapitation de Iaokanann et à l'exhibition de sa tête<sup>78</sup>.

### 3.5 *Cybèle à Machærous*

Bien que Iaokanann annonce dans *Hérodiad* la venue d'un nouveau Messie et, par conséquent, celle d'une nouvelle croyance, les traces des croyances antérieures sont bien visibles dans le récit. Matthey explique qu'une « confrontation avec ses devancières »<sup>79</sup> est nécessaire pour la nouvelle croyance afin de s'imposer dans le territoire. Une de ces devancières dont parle Matthey est le culte de Cybèle, déesse phrygienne de la terre et des montagnes<sup>80</sup>. Déjà dans la description de la forteresse, Flaubert intègre quelques références implicites à la déesse : le « pic de basalte » (F, 133) sur lequel se dresse la citadelle renvoie à la « pierre noire qui symbolise Cybèle », tandis que la « couronne de pierres » (F, 133) est un attribut caractéristique des mères-déeses d'Asie. Cybèle est également évoquée lors du banquet quand un marchand loue les « merveilles du temple d'Hiéropolis » (F, 175), renvoyant ainsi à la ville au nord de Phrygie qui est un des centres du culte de Cybèle<sup>81</sup>. Ces références implicites à la déesse phrygienne évoquent sa présence à la fois dans le paysage et à la citadelle de Machærous.

Mais Cybèle figure également de façon explicite dans le récit, de nouveau lors de la scène du banquet : « Deux monstres en pierre, pareils à ceux du trésor des Atrides, se caressant contre la porte, elle [Hérodiad] ressemblait à Cybèle accotée de ses lions, [...] » (F, 179). En entrant dans la salle du festin, Hérodiad est tout de suite identifiée à la déesse orientale. Comme mentionné ci-dessus, la femme du tétrarque fonctionne dans cette scène comme une sorte de grande prêtresse, la sacrificatrice, qui exécute la cérémonie où Iaokanann est sacrifié. En outre, tout comme le taureau qui est sacrifié en l'honneur de Mithra ou de Cybèle, Iaokanann est sacrifié en l'honneur d'Hérodiad. De cette manière, Hérodiad est haussée au statut de déesse et elle devient une mère-déesse qui exerce sa domination sur Machærous<sup>82</sup>. La vénération d'Hérodiad se manifeste par la danse de Salomé, qui imite celle des prêtres de Cybèle. Effectuée sous l'instigation de sa mère et pendant la « cérémonie » du sacrifice de Iaokanann, la danse de Salomé exprime donc la vénération d'Hérodiad-Cybèle. Parmi les divinités qui sont présentes dans la confusion religieuse à Machærous, Cybèle occupe alors une place particulière puisqu'elle est incarnée dans un des personnages principales de la nouvelle.

---

<sup>78</sup> Victor Brombert, *op. cit.*, p. 248.

<sup>79</sup> Cécile Matthey, *op. cit.*, p. 35.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 93.

## 4. Le jeu d'oppositions dans *Hérodiad*

Dans *Hérodiad*, les différents personnages s'affrontent à plusieurs reprises, si bien que cette multiplication de jeux de force marque non seulement le déroulement de la nouvelle mais également la structure du récit. En jouant sur des couples d'oppositions à la fois formelles et thématiques, Flaubert souligne l'atmosphère tendue à Machærous.

La lutte la plus évidente est celle entre Iaokanann d'une part et Antipas et Hérodiad d'autre part, lorsque le prophète dénonce leur mariage infâme. Les allégations de Iaokanann mettent tout le déroulement de l'épisode en branle. Une deuxième dispute en découle : Hérodiad se voit offensée par le discours du prophète et veut que son mari leur venge, mais le tétrarque ressent une certaine sympathie pour Iaokanann et ne fait rien. Antipas se montre donc lâche aux yeux d'Hérodiad et elle élabore un plan afin de malgré arriver à ses fins. En outre, Antipas se voit non seulement en conflit avec le prophète et avec sa femme, mais il rivalise également avec Vitellius pour le pouvoir, car le proconsul symbolise l'oppression des peuples galiléens par l'Empire romain. Finalement, comme indiqué déjà dans le chapitre précédent, la troisième partie de la nouvelle représente l'affrontement des différentes croyances dans la région.

Flaubert a incorporé ces jeux de force dans la structure de la nouvelle à de travers trois couples d'oppositions : *verticalité-horizantalité*, *dedans-dehors* et *parole-silence*. Très soigneusement construits, ces dualités structurent le récit et elles contribuent au système narratif et symbolique de la nouvelle, de sorte que ces oppositions dirigent la lecture.

### 4.1 *Verticalité – horizantalité*

La première dualité sur laquelle nous traitons dans notre analyse est celle de la *verticalité* et de l'*horizantalité*. Comme l'affirme Leal, cette opposition constitue un véritable motif structural sous-jacent qui est dominant dans *Hérodiad* (et dans les *Trois contes* en général)<sup>83</sup>. Tout au long de la nouvelle, ces deux dimensions spatiales sont clairement soulignées et contribuent ainsi manifestement à la symbolique de l'histoire. La forte présence de l'espace dans la nouvelle devient claire dès le début, puisque la toute première scène de la nouvelle se caractérise par une grande présence de la dimension verticale. Le tétrarque se trouve sur la terrasse de son palais dans la citadelle de Machærous et il contemple les terres autour de lui. La forteresse, toute comme « une couronne de pierre, suspendue au-dessus de l'abîme » et « dont les murailles étaient hautes » est entourée par « [q]uatre vallées profondes » (F, 133). Antipas est plongé dans ses pensées et, jouant sur l'opposition entre hauteur et profondeur,

---

<sup>83</sup> R. B. Leal, « Spatiality and Structure in Flaubert's *Hérodiad* », *The Modern Language Review*, 80/4, 1985, p. 811.

comme l'indique Leal, ces montagnes semblent refléter son état d'esprit<sup>84</sup>. Cependant, le paysage reflète non seulement les troubles du tétrarque mais l'effraye aussi :

Tous ces monts autour de lui, comme des étages de grands flots pétrifiés, les gouffres noirs sur le flanc des falaises, l'immensité du ciel bleu, l'éclat violent du jour, la profondeur des abîmes le troublaient ; et une désolation l'envahissait au spectacle du désert, qui figure, dans le bouleversement de ses terrains, des amphithéâtres et des palais abattus. (F, 139)

Dans ce vaste paysage, Antipas reconnaît « [c]es marques d'une colère immortelle » (F, 139), c'est-à-dire la destruction divine des « villes maudites » (F, 139), la force verticale par excellence. Cette référence aux villes bibliques impudiques est le prélude des allégations torrentielles de Iaokanann contre le mariage dit incestueux du tétrarque avec sa belle-sœur.

En reprenant un récit qui symbolise la transition entre l'Ancien et le Nouveau Testament, *Hérodias* contient de nombreux éléments religieux, à la fois explicites et implicites. Traditionnellement, l'opposition verticalité-horizontalité symbolise l'opposition entre tout ce qui est divin et sacré d'une part et le monde profane et irrégieux d'autre part. Cette signification s'applique également à l'emploi de cette dynamique spatiale dans *Hérodias*. La première scène rattache à la verticalité l'association habituelle du divin qui va persister à travers toute l'histoire, alors que l'horizontalité profane et souvent aussi impie s'y oppose. Iaokanann est la personnification de l'idée verticale ; Hérodias, quant à elle, représente le monde horizontal, tandis qu'Antipas semble coincé au milieu. Par le biais de ses allégations incessantes, le prophète trouble le tétrarque et le « déchire », mais Antipas éprouve toutefois une sorte de sympathie pour lui et pour les principes qu'il représente: « [m]algré moi, je l'aime » (F, 148).

L'apparence de Iaokanann est systématiquement accompagnée de forces verticales, de sorte que le lien avec « le Très-Haut » (F, 147) soit toujours établi. Toute comme les forces torrentielles qui ont détruits Sodome et Gomorrhe, les injures du prophète semblent « tomb[er] comme une pluie d'orage » (F, 144) et Iaokanann « les envoyait, comme de grands coups, l'une après l'autre » (F, 161). Presque pendant toute la nouvelle, Iaokanann est enfermé dans un cachot souterrain, mais dès qu'on ouvre le couvercle, des colombes, le symbole du Saint-Esprit, s'envolent et « [s]a voix grossi[t], se développ[e], roul[e] avec des déchirements de tonnerre, et, l'écho dans la montagne la répétant, elle foudro[ie] Machærous d'éclats multipliés » (F, 163). Ainsi, les propos prophétiques de Iaokanann sont à plusieurs reprises comparés aux précipitations destructrices qui se jettent sur la citadelle<sup>85</sup>.

---

<sup>84</sup> R. B. Leal, « Spatiality and Structure in Flaubert's *Hérodias* », *The Modern Language Review*, 80/4, 1985, p. 812.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 813.

L'opposition morale entre Iakannan et Antipas est également invoquée par un autre couple, celui du *bas* et du *haut*, qui fonctionne comme l'opposition entre l'horizontalité et la verticalité, mais de façon inversée. Cancalon pose que « malgré son infériorité morale, la situation spatiale d'Hérode est élevée par rapport au cachot profond où il a emprisonné Saint Jean-Baptiste »<sup>86</sup>. Le tétrarque commande une forteresse d'où il domine tout son royaume, néanmoins il se sent et se montre tellement faible qu'il cache Iakannan (son « trésor » selon les Romains (F, 158)) afin de cacher sa honte. Hérodias et Vitellius prennent le rôle d'intermédiaires qui forcent Antipas à descendre dans les profondeurs de la citadelle et qui provoquent alors une confrontation entre le tétrarque et son prisonnier. Cette descente vers la prison de Iakannan fonctionne comme « une descente nécessaire dans son âme qui doit permettre à Hérode de comprendre sa faiblesse »<sup>87</sup>.

Aux valeurs essentiellement verticales exprimées dans la première scène s'oppose le monde horizontal du festin dans la troisième partie de la nouvelle. Leal pose que la structure de la salle de banquet y est manifestement soulignée et que la description altère des éléments à la fois horizontaux et verticaux<sup>88</sup>. La salle se constitue de « trois nefs, comme une basilique » (F, 168) alors que les tables sont « alignées dans toute la longueur du vaisseau » (F, 168). Les candélabres, à leur tour, dirigent le regard vers les hauteurs du plafond où leurs lumières brillent « comme des étoiles » (F, 168). En altérant les dimensions horizontales et verticales, Leal affirme que « [t]he scene is set for the dual emphasis on a worldly celebration and on the significant religious and spiritual event with which the chapter concludes »<sup>89</sup>.

## 4.2 *Dedans – dehors*

Un autre couple spatial qui domine la structure sous-jacente est l'opposition du *dedans* et du *dehors*. Issacharoff pose que cette dualité – dont l'idée du dedans comporte tout espace clos ou contraint alors que celle du dehors s'applique à l'ouverture ou l'évasion – peut être liée à deux thèmes importants : la communication et l'ingestion<sup>90</sup>.

Comme nous avons déjà indiqué, Iakannan demeure pendant toute la nouvelle incarcéré dans les profondeurs du palais. La prison du prophète constitue le degré ultime du dedans dans *Hérodias* : sur un premier niveau, elle s'emboîte dans le palais d'Hérode, alors que cet édifice se trouve à l'intérieur de la citadelle de Machærous, qui est à son tour entourée de quatre vallées<sup>91</sup>. Bien que Iakannan se voit emprisonné pendant toute l'histoire, ses propos

<sup>86</sup> Elaine Cancalon, « La symbolique de l'espace dans "Hérodias" », *South Atlantic Bulletin*, 40/1, 1975, p. 23.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>88</sup> R. B. Leal, *op. cit.*, p. 814.

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> Michael Issacharoff, « "Hérodias" et la symbolique combinatoire des *Trois contes* », dans *Langages de Flaubert. Actes du colloque de London (Canada)*, University of Western Ontario, 1973, éd. Michael Issacharoff, Paris, Lettres Modernes Minard, 1976, p. 54-58.

<sup>91</sup> Michael Issacharoff, « *Trois contes* et le problème de la non-linéarité », *Littérature*, 15, 1974, p. 35.

échappent quand même des profondeurs du palais. Issacharoff affirme que sa prison fonctionne comme une sorte d'énorme cavité buccale qui est la source de ses paroles<sup>92</sup>. Par le biais de ses malédictions et ses propos prophétiques, Iaokanann atteint le monde hors de sa prison, ce qui implique un passage du dedans vers le dehors. La prison souligne ainsi l'extériorisation de ses paroles<sup>93</sup>.

D'après Issacharoff, la dynamique du dedans et du dehors est également liée au thème alimentaire, une obsession flaubertienne qui retourne régulièrement dans son œuvre<sup>94</sup>. La symbolique de la mangeaille est exploitée dans la troisième partie de la nouvelle, lors de la scène du banquet. C'est surtout le personnage d'Aulus qui incarne cette dialectique : Flaubert remarque ironiquement que le romain, en vomissant et en remangeant tout au long du festin, fait preuve d'une « faculté d'engloutissement dénotant un être prodigieux et d'une race supérieure » (F, 174). La dialectique du dedans et du dehors est dans cette scène ainsi concrétisée dans « le passage d'aliments de l'extérieur vers l'intérieur » et vice versa<sup>95</sup>.

La dernière partie d'*Hérodias* combine les deux thèmes du dedans et du dehors, la communication et l'ingestion, dans le thème de la décapitation de Iaokanann. Instruite par sa mère, Salomé demande et obtient d'Antipas la tête de Iaokanann, qu'on entre sur un plat dans la salle du banquet où dînent les convives. En sortant de sa prison, comparée ci-dessus à une énorme cavité buccale, la tête de Iaokanann est, pour ainsi dire, vomie. Mais la décapitation du prophète peut également être considérée comme une rupture de la communication, puisqu'elle empêche aux propos prophétiques d'atteindre le monde extérieur. Néanmoins, cette rupture n'est qu'une illusion, puisqu'en tant que saint, Iaokanann continue à influencer ses disciples aussi après sa mort<sup>96</sup>.

### 4.3 Parole – silence

Les jeux de force qui règnent la nouvelle sont sans doute le plus reflétés dans la troisième dynamique, l'alternance entre la *parole* et le *silence*, dont la parole symbolise puissance et force tandis que le silence exprime impuissance et même soumission. La symbolique du silence se montre la plus claire quant au personnage d'Antipas : dès le début de la nouvelle, lorsqu'il se trouve sur sa terrasse, le tétrarque est plongé dans un silence songeur qui est toutefois « constamment assailli par la véhémence de la parole d'autrui »<sup>97</sup>. La toute première personne à le perturber est Iaokanann, qui n'est pas tout de suite identifié comme tel, mais dont la voix échappe de sa prison souterraine :

---

<sup>92</sup> Michael Issacharoff, « “Hérodias” et la symbolique combinatoire des *Trois contes* », *op. cit.*, 1973, p. 54

<sup>93</sup> *Ibid.*

<sup>94</sup> Michael Issacharoff, « *Trois contes* et le problème de la non-linéarité », *op. cit.*, p. 38.

<sup>95</sup> *Ibid.*

<sup>96</sup> Michael Issacharoff, « “Hérodias” et la symbolique combinatoire des *Trois contes* », *op. cit.*, p. 58.

<sup>97</sup> Marc Bertrand, « Parole et silence dans les *Trois contes* de Flaubert », *Stanford French Review*, 1/2, 1977, p. 199.

Il [Antipas] fouilla d'un regard aigu toutes les routes. Elles étaient vides. Des aigles volaient au-dessus de sa tête ; les soldats, le long du rempart, dormaient contre les murs ; rien ne bougeait dans le château. Tout à coup, une voix lointaine, comme échappée des profondeurs de la terre, fit pâlir le Tétrarque. (F, 136)

Quelques règles plus tard, le lecteur apprend que la « voix lointaine » appartient à Iaokanann. Ce premier affrontement entre silence et parole désigne immédiatement le conflit qui sera le moteur de l'histoire. Bertrand pose que dans la première partie d'*Hérodias* « chaque nouvelle présence auprès d'Hérode prend forme d'irruption véhémence dans la tentative de repli sur soi du Tétrarque »<sup>98</sup>. En outre, ces irruptions sont toujours liées à Iaokanann : d'abord, c'est la voix du prophète même qui résonne ; puis, Hérodias lui raconte comment « il cracha sur [elle] toutes les malédictions des prophètes » (F, 143). Finalement, Phanuel entre pour apprendre au tétrarque « une chose considérable » (F, 146). Cependant, le devin n'arrive pas à révéler son message, parce qu'Antipas passe au sujet du prophète et Phanuel affirme « dans une attitude inspirée » (F, 147) que « Iaokanann est un des fils du Très-Haut, envoyé sur terre » (F, 147), une révélation qui a un fort impact sur le tétrarque. Selon Bertrand, le récit tout entier s'est organisé autour de cette alternance constante entre silence et parole<sup>99</sup>. Le silence qui caractérise Antipas est de nature double : d'une part, il dénonce sa faiblesse, à la fois envers son épouse et envers Iaokanann, mais d'autre part, son silence fait également référence à son apathie. L'immobilisme du tétrarque naît alors par force aussi bien que par choix ; ici réside le « drame » d'Hérode, comme le dit Bertrand<sup>100</sup>.

Au silence s'oppose la parole, qui fonctionne dans *Hérodias* comme une véritable arme. Murphy pose que l'idée de la parole comme arme se voit surtout reflétée dans les rapports conflictuels entre Hérode, Hérodias et Iaokanann<sup>101</sup>. Dans le texte figurent de nombreuses références à la force destructrice dont disposent les mots du prophète : ses injures, qu'il « envoyait comme de grands coups, l'un après l'autre » (F, 161) et qui « tombaient comme une pluie d'orage » (F, 161) ont une « force plus pernicieuse que les glaives » (F, 144). Hérodias se demande même d'où vient cette « guerre » (F, 144) contre elle. Issacharoff affirme que cette « pluie d'orage » renvoie non seulement à la force de la nature, mais est également une référence à la deuxième nouvelle des *Trois contes*, la *Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, où ces mots sont utilisés « en parlant de flèches tirées par Julien »<sup>102</sup>.

Outre la force destructrice qu'ont les mots de Iaokanann, ses propos servent également à désarmer les autres. Après avoir répété les injures, Hérodias « parcourait la terrasse, blêmie par sa colère, manquant de mots pour exprimer ce qui l'étouffait » (F, 144). Dans la deuxième

---

<sup>98</sup> Marc Bertrand, *op. cit.*, p. 199.

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> *Ibid.*

<sup>101</sup> Ann L. Murphy, « The Order of Speech in Flaubert's *Trois Contes* », *The French Review*, 65/3, 1992, p. 408.

<sup>102</sup> Michael Issacharoff, « *Trois contes* et le problème de la non-linéarité », *op. cit.*, p. 37.



partie, lors d'un nouveau rencontre entre Hérodiad et Iaokanann, le prophète l'offense de nouveau et « [e]lle chercha du regard une défense autour d'elle » (F, 163), mais en vain ; Antipas, quant à lui, « paraissait mourir » (F, 163). Les propos prophétiques semblent attaquer Hérodiad même physiquement, quand « les roues de [s]on char avaient du sable jusqu'aux essieux » (F, 143) et elle ne sait plus fuir.

A la fin de la première partie, Antipas s'exclame que « [s]a puissance est forte ! » (F, 148). Or cette puissance du prophète s'applique uniquement à sa parole, puisque Iaokanann n'a rien fait que prononcer ses malédictions, un crime mineur qui le fait quand même jeter en prison. Issacharoff stipule que dans les *Trois contes*, la parole prophétique semble « déterminer à elle seule la causalité et l'issue des événements »<sup>103</sup>, une remarque qui vaut certainement pour les propos de Iaokanann, puisque cette parole dirige toute action dans *Hérodiad*. Malgré le fait qu'il soit incarcéré pendant toute la nouvelle, les propos du prophète gardent leur force, grâce à de multiples répétitions. En répétant ses mots, Hérodiad et les autres fonctionnent ainsi comme un porte-parole<sup>104</sup>.

---

<sup>103</sup> Michael Issacharoff, « *Trois contes* et le problème de la non-linéarité », *op. cit.*, p. 29.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 36.

## 5. Conclusion intermédiaire

L'analyse d'*Hérodiad* nous permet de conclure que la nouvelle de Flaubert émane une atmosphère brouillée où dominent de divers conflits. Ce climat explosif se trouve au cœur du récit et est exprimé essentiellement par de nombreuses oppositions qui, tant sur le plan thématique que structurel, sont perceptibles à travers toute l'intrigue. Les différents affrontements atteignent leur paroxysme lors de la dernière partie de la nouvelle, dans la scène du banquet.

Dans un premier temps, l'aspect religieux occupe une place cruciale dans l'intrigue d'*Hérodiad*, dont l'importance se fait sentir déjà dans le choix du thème biblique : un des personnages centraux est le futur saint Jean-Baptiste qui annonce la venue du Christ et dont la prophétie soulève un vif émoi, tant sur le plan religieux et profane. L'exécution du prophète à la fin du récit accomplit sa prophétie et ouvrera de cette manière la nouvelle ère du christianisme. Mais l'aspect religieux n'est pas uniquement présent dans la figure du Baptiste : les personnages secondaires contribuent également aux troubles religieux qui marquent la vie à Machærous. Cette confusion atteint son apogée lors de la scène du banquet qu'organise Hérodiad en l'honneur de son mari. Dans le paragraphe que nous avons analysé sous 3.2, les différentes croyances et vérités, dissimulations et conversions sont réunies dans un véritable « bazar d'idées ». Au fil du récit, ce festin se transforme même en un rite de sacrifice où Hérodiad est assimilée à la déesse phrygienne Cybèle, tandis que Salomé, lors de sa fameuse danse, s'identifie à une de ses prêtresses. Le banquet aboutit finalement au sacrifice de Iaokanann en l'honneur d'Hérodiad-Cybèle.

Mais les tensions montent également sur le plan politique. Le tétrarque se voit entraîné dans de multiples luttes de pouvoir, tant avec Vitellius, qu'avec Hérodiad et avec Iaokanann. Cette multiplication de jeux de force règne surtout la structure du récit, qui joue sur des différents couples d'opposition. D'une part, l'impiété du tétrarque et de sa femme est soulignée par les forces horizontales qui l'entourent, tout en juxtaposition avec les forces verticales dits divines qui accompagnent Iaokanann. D'autre part, l'impuissance d'Antipas est soulignée par sa silence qui contraste avec l'omniprésence des propos du prophète, fonctionnant comme une arme. Une troisième dualité, qui joue sur le dedans et le dehors, traite d'une part l'incarcération et la communication de Iaokanann, d'autre part la mangeaille lors du festin. Par le biais de ces couples d'opposition, l'élément structural dans *Hérodiad* contribue également au système narratif et symbolique et guide ainsi le lecteur.

## II. HERODIADE DE JULES MASSENET

Dans la deuxième partie de ce mémoire, nous regarderons de près *Hérodiade* (1881), le sixième opéra du compositeur français Jules (Emile Frédéric) Massenet (1842-1912). Bien qu'*Hérodiade* s'inspire d'*Hérodias* de Flaubert, Massenet et ses librettistes se sont considérablement éloignés du conte dans la rédaction du livret. Il ne s'agit toutefois pas d'un cas exceptionnel : comme l'indique Hutcheon<sup>105</sup>, chaque processus d'adaptation est également un processus de (ré)interprétation et parfois même de création, d'autant plus lorsque l'œuvre est transposée vers un autre médium. Tel est, en effet, le cas d'*Hérodiade*, qui est transformé de nouvelle en opéra et dont le mode narratif<sup>106</sup> est converti en mode visuel<sup>107</sup>. Hutcheon affirme que chaque médium ainsi que chaque mode dispose de ses propres caractéristiques et par conséquent, ils mettent en lumière des éléments différents<sup>108</sup>. Faute de narrateur, par exemple, les librettistes et le compositeur sont obligés de rendre visibles et audibles les conflits intérieurs et extérieurs des personnages, une opération qui entraîne souvent un changement de focus<sup>109</sup>.

Dans cette partie, nous analyserons l'intrigue et les personnages d'*Hérodiade*, et les comparerons en même temps à *Hérodias* de Flaubert, tout en tenant compte des caractéristiques des deux genres. De cette manière, nous cherchons à comprendre l'adaptation opératique de la nouvelle et les facteurs qui y ont contribué. Dans notre analyse, nous ne ferons pas la distinction entre Massenet et ses librettistes en ce qui concerne les interventions dans l'intrigue : d'une part, nos sources ne révèlent pas à qui remonte chaque intervention et, d'autre part, une telle analyse nous mènerait trop loin de l'objectif réel de cette étude.

Tout d'abord, nous parcourons brièvement la genèse de l'œuvre et nous esquissons le synopsis de l'opéra. Dans un deuxième temps, nous examinerons deux changements signifiants qui marquent le déroulement de l'opéra : d'une part, le fait que Salomé ne connaît sa mère qu'à la fin du récit, d'autre part l'ajout de la triade amoureuse entre Antipas, Salomé et Jean. Ensuite, nous analyserons la manière dont Massenet et les librettistes ont traité le thème religieux dans l'opéra, un des aspects dominants de la nouvelle. Finalement, nous nous concentrerons sur un autre élément prépondérant du récit flaubertien : les conflits politiques et les luttes de pouvoir. En étudiant certains éléments qui sont présents dans les deux versions mais traités différemment, ainsi que d'autres éléments qui sont ajoutés lors de l'adaptation, nous cherchons à appréhender la relation entre les deux œuvres et la manière dont l'adaptation est réalisée.

---

<sup>105</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, London & New York, Routledge, 2013, p. 8.

<sup>106</sup> « telling mode », notre traduction. Dans ce mode d'engagement, le narrateur raconte l'histoire au lecteur, qui se plonge dans le monde fictif en utilisant son imagination.

<sup>107</sup> « showing mode », notre traduction. Dans ce mode d'engagement, le spectateur se sert de sa perception réelle et il voit et entend l'information présentée sur scène.

<sup>108</sup> Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 18-22.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 40.

## 1. Genèse

Le 19 décembre 1881, *Hérodiade* a sa première au Théâtre Royal de la Monnaie à Bruxelles. La soirée est un grand succès : la Monnaie est bondée de notables et de musiciens français, qui ont voyagé depuis Paris par des trains supplémentaires, insérés spécialement pour transporter les nombreux spectateurs français. Pendant la première saison à Bruxelles, *Hérodiade* est portée à la scène cinquante-cinq fois. Deux mois après la première bruxelloise, le 23 février 1882, l'opéra est mis en scène à La Scala, tandis que la première française n'aura lieu que le 29 mars 1883 à Nantes. Finalement, l'opéra est représenté à Paris le 1 février 1884 au Théâtre Italien où l'on joue toutefois la version italienne (*Erodiade*) ; la première parisienne en français a lieu encore une décennie plus tard, le 18 octobre 1903 au Théâtre Lyrique de la Gaîté. Cependant, comme l'indique Milnes<sup>110</sup>, ces premières mettent en scène différentes versions d'*Hérodiade* : bien que dans ses correspondances, Massenet mentionne un opéra en cinq actes, la première bruxelloise présente un spectacle en trois actes et cinq tableaux, tandis que la version définitive, dès la première au Théâtre Italien en 1884, comporte quatre actes et sept tableaux.

Il existe également de la confusion quant à la genèse exacte du livret : seuls les collaborateurs français, Paul Milliet (1855-1924) et Henri Grémont (1843-1900, pseudonyme de l'éditeur Georges Hartmann) sont mentionnés dans le livret de la première bruxelloise, bien qu'ils ne soient pas à l'origine du texte. Selon Irvine<sup>111</sup>, qui se base surtout sur l'avis de l'historien et critique musical Arthur Pougin (1834-1921), c'est le poète italien Angelo Zanardini (1820-1893) qui a écrit la version originale du livret. A la demande de l'éditeur Giulio Ricordi (1840-1912), Zanardini base son texte sur *Hérodias*, un des *Trois contes* de Flaubert. Néanmoins, d'après Harding<sup>112</sup>, l'idée de composer un opéra au sujet d'*Hérodias* vient de Hartmann, qui sait convaincre Ricordi d'exercer son influence sur la gestion de La Scala. Massenet écrit donc la musique pour son *Erodiade* dans le but d'une première italienne au début de l'an 1881, toutefois sans exclure les possibilités chez les deux maisons d'opéra principales de Paris, l'Académie nationale de musique et le Théâtre national de l'Opéra-Comique. Cependant, en juin 1880, Massenet apprend de Ricordi que La Scala a déjà programmé d'autres œuvres, et les maisons d'opéra parisiennes ne sont pas intéressées non plus. En fin de compte, la première d'*Hérodiade* n'aura pas lieu à Milan, ni à Paris, mais à Bruxelles ; ainsi, *Hérodiade* est la première œuvre d'un compositeur français qui a sa première mondiale à La Monnaie. Le livret italien est traduit en français par Milliet et Hartmann, ou plutôt adapté, puisque les librettistes ont apporté quelques modifications

---

<sup>110</sup> Rodney Milnes, « Saved by Melody », *Opera News*, 59/4, 1994, p. 28.

<sup>111</sup> Demar Irvine, *Massenet. A Chronicle of his Life and Times*, Portland, Amadeus Press, 1997, p. 112.

<sup>112</sup> James Harding, *Massenet*, London, Dent, 1970, p. 69.

importantes au texte français. Rowden<sup>113</sup> indique que Massenet était le premier compositeur à porter à la scène lyrique l'épisode du saint Jean-Baptiste. Bien qu'à l'époque de tels thèmes bibliques ne soient pas inhabituels comme sujet dans des oratorios, leur traitement dans le drame lyrique était novateur et plutôt controversé.

Compte tenu de l'intérêt dont jouit l'épisode de la décapitation de Jean-Baptiste dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, l'idée de composer un opéra au sujet d'*Hérodiade* n'a rien de surprenant. Cependant, bien qu'un grand nombre d'opéras soient basés sur des œuvres littéraires, l'adaptation à la scène lyrique de leur richesse de matière n'est pas sans risques. Car en réduisant « a large fresco into a miniature form »<sup>114</sup>, comme l'indique Schmidgall, le compositeur et/ou le librettiste se voient assez souvent obligés à couper dans l'intrigue ; une intervention qui va parfois de pair avec un appauvrissement du récit. En outre, pas n'importe quel style littéraire se prête aussi facilement au genre opératique. Néanmoins, le choix d'*Hérodiade* comme source de l'opéra pourrait s'avérer comme un coup de maître, puisque ce récit court « d'un sujet dramatiquement très fort, point trop riche »<sup>115</sup> se présente très propice pour un livret d'opéra.

*Hérodiade* se déroule à Jérusalem vers l'an 30 et reprend le martyre de Jean-Baptiste, quoique sous forme modifiée. Le prophète condamne le mariage du tétrarque galiléen Hérode Antipas avec l'épouse de son frère, Hérodiade. Cependant, leur mariage est au point mort et Hérode tombe amoureux de Salomé, une des danseuses au palais. Salomé, quant à elle, est amoureuse de Jean-Baptiste, qui la rejette. Contrariée des accusations du prophète, Hérodiade veut se venger de lui et elle cherche le soutien de son mari. Antipas hésite au début mais devenu jaloux de son rival amoureux, il consent finalement à l'exécution du prophète. Lorsque Salomé rend visite à Jean dans sa prison, le prophète cède en fin de compte aux sentiments amoureux qu'il éprouve pour elle. Quand Salomé supplie Hérodiade de pardonner son amant – en vain –, elle apprend que la femme du tétrarque est sa mère et Salomé se suicide par amour de Jean et par haine d'Hérodiade. Entretemps, il existe une agitation croissante vis-à-vis de la suppression romaine et Hérode appelle son peuple aux armes. Le gouverneur romain Vitellius sait toutefois se maintenir en interférant dans le conflit avec Jean.

---

<sup>113</sup> Clair Rowden, *Massenet, Marianne and Mary : Republican morality and Catholic tradition at the opera*, thèse de doctorat, London, City University London, 2001, p. 88.

<sup>114</sup> Gary Schmidgall, *Literature as Opera*, New York, Oxford University Press, 1977, p. 9.

<sup>115</sup> Jean-Michel Brèque, *op. cit.*, p. 121.

## 2. La mère/fille perdue depuis longtemps

De même que chez Flaubert, Salomé fait son apparition dès le tout début de l'opéra, mais, contrairement à la nouvelle, elle est identifiée aussitôt. Au premier tableau du premier acte, nous voyons Salomé qui sort du palais vers une grande cour où elle retrouve le voyant Phanuel, perdu dans ses pensées. Dès qu'elle s'approche de lui, Phanuel se réveille de ses pensées et leur conversation révèle aussitôt les troubles qui hantent Salomé :

Phanuel : (*avec surprise*) Ah ! Salomé ! dans ce palais quelle destinée t'amène ? (*à part*) Ignore-t-elle encore de quel sang elle est née ? (*à Salomé*) Pourquoi de Siloé as-tu quitté les bords heureux ?

Salomé : (*triste et simple*) Phanuel... sans cesse... je cherche ma mère ! Une voix me criait : espère ! Cours à Jérusalem ! Je ne l'ai pas trouvée hélas ! Et je reste seule ici-bas !<sup>116</sup>

Bien que Salomé soit dans l'opéra dès le début nommée telle quelle, Massenet revêt son personnage d'un autre énigme, exprimé par Phanuel : de quel sang Salomé est-elle née ? Il est clair que la fille l'ignore, car elle est venue au palais d'Antipas dans l'espoir d'y retrouver sa mère, encore sans résultat. Mais Salomé n'est pas la seule à se lamenter d'un manque. En épousant Antipas, Hérodiade a « tout quitté, [s]on pays et [s]a fille » (M, 4) un reproche qu'elle lance à son mari en suppliant son soutien dans sa dispute avec Jean. Comme l'indique Brèque<sup>117</sup> à juste titre, cette exclamation est tout en écho au texte de Flaubert : « Pour toi, n'ai-je pas fait plus ?... J'ai abandonné ma fille ! » (F, 141). Au fil du temps, leur amour s'est refroidi et Hérodiade sent qu'Antipas est amoureux d'une autre femme ; elle s'approche alors de Phanuel afin de se venger de « cette femme qui [lui] a volé l'amour du roi » (M, 15). Mais en regardant le ciel, Phanuel constate que les rivales amoureuses sont liées l'une à l'autre : « Vos étoiles sont comme une âme jumelle avec la même vie et la même clarté ! Le destin vous sépare, mais l'amour vous appelle ! » (M, 15). Il ajoute à cette déclaration que « [l]'horizon devient menaçant : je vois l'étoile disparaître... Tu restes seule... (*avec terreur*) Oh ! que de sang ! que de sang couvre ton étoile ! » (M, 15), une image qu'Hérodiade interprète comme le signe de son triomphe : « Du sang ! je suis vengée ! » (M, 15).

Mais la situation n'est pas aussi simple. Le voyant rappelle à Hérodiade qu'elle est mère, et la reine regrette la séparation de sa fille : en l'absence de son enfant, Hérodiade est devenue amère et « [s]on âme a besoin de tendresses » (M, 16). A cet instant, Hérodiade n'établit pas encore le lien entre sa rivale amoureuse et sa fille perdue depuis longtemps. Phanuel la soulage en disant qu'elle « reverb[er]ra l'enfant, l'enfant abandonné » (M, 16), une prédiction qui s'effectue plus rapidement que prévu, car, tout d'un coup, le devin voit l'enfant perdu et

---

<sup>116</sup> P. Milliet, H. Gremot & A. Zanardini, *Hérodiade*, <<http://www.cs.hs-rm.de/~weber/opera/libretto.htm>>, p. 3. Consulté le 8/2/16. Toutes les citations d'*Hérodiade* proviennent de cette édition. Dorénavant, nous référons à cette édition par l'abréviation 'M'.

<sup>117</sup> Jean-Michel Brèque, *op. cit.*, p. 117.

désigne Salomé, la rivale d'Hérodiade : « Là ! regarde ! elle entre dans le Temple ! » (M, 16). Hérodiade, quant à elle, refuse cette identification : « Ma fille ! elle ! ma rivale ! Non ! non ! non ! ma fille est morte... et je n'ai plus d'enfant ! » (M, 16). Phanuel se fâche : « Reine impitoyable et fatale, va, tu n'es qu'une femme ! une mère, jamais ! » (M, 16), une prophétie qui s'effectuera à la fin de l'opéra lorsque Salomé se suicide. En effet, le sang qui couvre l'étoile d'Hérodiade est le sang de sa rivale amoureuse, mais en même temps, cela implique également la mort de son enfant. Hérodiade reste effectivement seule, mais pas de la manière qu'elle espérait.

La tristesse qu'éprouve Hérodiade au sujet de son enfant perdu est selon Rowden motivée par l'égoïsme<sup>118</sup> : bien que ses premiers souvenirs maternels soient accompagnés en do majeur, une tonalité qui exprime ici la pureté, le langage musical d'Hérodiade conserve le même chromatisme sensuel qui est utilisé pendant les moments de séduction tout le long de l'opéra. La tendresse maternelle d'Hérodiade apparaît donc brièvement, mais l'intérêt pour l'amante de son mari et sa sexualité prévalent. En outre, la musique révèle encore plus. Tout comme la prédiction de Phanuel, les références musicales établissent un lien entre Hérodiade et sa fille Salomé<sup>119</sup> : pendant le duo avec Phanuel, la mélodie d'Hérodiade ressemble à celle de Salomé plus tard lors du deuxième tableau du quatrième acte<sup>120</sup>. Cependant, quand Hérodiade refuse tout rapport entre elle et sa fille, le lien entre elles est rompu : accompagné d'un roulement des timbales en forte-piano et d'un accord de neuvième mineure accentué, Phanuel crache le mot « femme », d'après Rowden une référence à la sexualité diabolique d'Hérodiade<sup>121</sup>.

La figure de Phanuel, quoiqu'un personnage secondaire dans *Hérodias*, est crucial dans l'opéra. Comme l'indique Scholler<sup>122</sup>, Phanuel opère dans *Hérodiade* comme une sorte de confident : non seulement Salomé et Hérodiade, mais également Antipas lui confessent les troubles qui hantent leurs âmes. Par conséquent, Phanuel devient un élément indispensable dans le déroulement de l'opéra, car, en manque de narrateur, sa figure permet aux trois camps dits adverses de dévoiler leurs pensées et émotions intimes d'une manière assez naturelle. En outre, en sa qualité de devin qui s'adresse aux étoiles, Phanuel attire l'attention sur les deux énigmes de l'opéra : d'une part la filiation cachée entre Salomé et Hérodiade (dissimulée pour les personnages), d'autre part les doutes sur la nature de Jean (celée tant pour les personnages que pour les spectateurs, nous y reviendrons). De cette manière, Phanuel devient en quelque

---

<sup>118</sup> Clair Rowden, *op. cit.*, p. 128.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>120</sup> Ce tableau entier (III, 1) n'était créé qu'après la première à Bruxelles. Pour la mélodie d'Hérodiade lors de son duo avec Phanuel, Massenet se basait sur la mélodie de Salomé lors du quatrième acte. *Ibid.*, p. 128.

<sup>121</sup> *Ibid.*

<sup>122</sup> Catherine Scholler, « Mais que cherche donc Salomé ? » dans *Salomé et l'opéra*, <<http://www.forumopera.com/v1/opera-no11/salome/02.htm>>. Consulté le 20/4/2016.

sorte le narrateur absent, puisqu'il explicite au public tout ce qui se situe hors de leur réception réelle.

Le dénouement de la filiation Salomé-Hérodiade se présente tout à la fin de l'opéra, lors du deuxième tableau du quatrième acte. Jean est condamné à mort et bien que Salomé ait offerte de mourir avec lui, elle implore la clémence du tétrarque pour Jean. Lorsque Salomé entre sur scène, une grande agitation se produit. Antipas et Hérodiade sont à nouveau confrontés à leur conflit intérieur, et les autres se demandent comment cet affrontement va finir :

Hérode : Elle me doit la vie, et c'est lui seul qu'elle aime !  
Hérodiade : Quel trouble m'envahit... puis-je oublier qu'il l'aime !  
Phanuel : Espère-t-elle sauver celui qu'elle aime ?  
La foule : Elle espère sauver le Prophète !  
Vitellius : Au prophète qu'elle aime, pourra-t-il faire grâce ? (M, 27)

Dans sa supplique, Salomé s'adresse à Hérodiade afin d'aviver son instinct maternel : « Pitié ! si tu fus mère ! Grâce pour lui ! grâce pour lui ! grâce ! » (M, 27), une exclamation qui ne rate pas sa cible, puisqu'Hérodiade retrouve sa tendresse maternelle. Salomé continue, en décrivant comment Jean a comblé les lacunes qu'a laissées sa mère en l'abandonnant : « Lorsque m'abandonnait une mère inhumaine, c'est lui qui m'accueillit et consola ma peine ! » (M, 27). Rowden indique que le mot « peine » est accompagné d'un accord de neuvième mineure accentué, le même accord qui résonnait lorsque Phanuel prononçait le mot « femme »<sup>123</sup>. De cette manière, Massenet souligne la filiation entre les deux femmes, mais il renvoie également au suicide de Salomé imminent.

A cet instant, tout le monde plaint la fille : Antipas renonce à sa haine et Vitellius, Phanuel et la foule reprennent les mots de Salomé en demandant à Hérodiade pitié pour Jean. Mais juste au moment où Hérodiade va parler, le bourreau paraît sur scène, « *tenant à la main un glaive teint de sang* » (M, 28). Enragée de colère, Salomé accuse Hérodiade de la mort de Jean et, en tirant un poignard de sa ceinture, elle se jette sur Hérodiade. Dans le souci de se sauver, Hérodiade dévoile son identité : « Grâce, je suis ta mère ! » (M, 28). Bien qu'Hérodiade déclare qu'elle éprouve des remords, il est clair que sa révélation est issue d'égoïsme, visant uniquement à sauver sa peau. En apprenant finalement l'identité de sa mère perdue depuis longtemps, Salomé change d'avis : par amour de Jean et par haine d'Hérodiade, elle se suicide, tout « en soprano qui se respecte »<sup>124</sup>. La mort dramatique de Salomé constitue le point culminant des deux grandes intrigues dans l'opéra, concluant à la fois sa romance avec Jean et sa parenté avec Hérodiade. Le choix d'une telle mort sur scène n'est toutefois pas incongru. D'après Hutcheon, la mort est un élément préféré à l'opéra, et à la fin du XVIII<sup>e</sup>

---

<sup>123</sup> Clair Rowden, *op. cit.*, p. 130.

<sup>124</sup> Catherine Scholler, *op. cit.*



siècle naît l'idée d'une « mort romantique »<sup>125</sup> : la mort n'est plus un destin naturel, mais souligne une rupture traumatisante. Dans le cas de Salomé, cette rupture provient de l'exécution de son amant et de la nouvelle choquante concernant sa mère.

L'ignorance de la filiation entre Salomé et Hérodiade a une conséquence importante pour le dénouement de l'opéra : puisqu'Hérodiade ne connaît pas sa fille, elle ne peut pas l'utiliser comme une arme afin de séduire son mari et d'obtenir sa vengeance sur Jean. Cela implique que Salomé n'effectue pas sa danse infâme dans *Hérodiade*, l'élément central dans son mythe qui est aussi largement décrit dans *Hérodias*. Cependant, comme l'indique Breque, le ballet au deuxième tableau du quatrième acte, typique des opéras à la française, opère comme une sorte d'avatar de sa danse<sup>126</sup>. Mais la danse de Salomé est également incarnée au premier tableau du deuxième acte lorsque des esclaves babyloniennes dansent devant le lit d'Antipas<sup>127</sup>. Assoupi d'amour, le tétrarque déplore le départ de Salomé et ne désire que la voir. Il cherche refuge dans la danse de ses esclaves : « Dans les clartés de l'aube ou dans l'ombre du soir, c'est elle que j'attends... Elle qui je veux voir ! (*aux esclaves*) Que votre danse, au moins, me la rappelle encore ! » (M, 7). En outre, une jeune babylonienne lui offre un philtre amoureux afin qu'il « retrouv[e] l'image de l'être qui [lui] est si cher » (M, 7). Sous l'influence de ce breuvage, Antipas voit Salomé et dans son air 'Vision fugitive et toujours poursuivie', l'un des morceaux les plus célèbres de l'opéra, il chante les transports de son ivresse amoureuse. Dans *Hérodias*, Salomé enchante le tétrarque avec sa danse sensuelle, tandis que dans *Hérodiade*, Antipas est déjà amoureux d'elle : les esclaves ne sont qu'une distraction de ses douleurs amoureux et l'hallucinogène évoque l'image de Salomé.

Mais ce n'est pas uniquement le livret qui lie la danse des babyloniennes à Salomé : la musique qui accompagne cette scène pointe également dans sa direction. Rowden affirme que la danse babylonienne est basée sur un thème qui est généralement associé au personnage de Salomé et qui évoque une ambiguïté<sup>128</sup> : tout comme Salomé, la danse se présente à la fois sensuelle et dévote ; le même mélange qui caractérise par ailleurs également la danse de Salomé dans *Hérodias*. De même que le philtre que boit Antipas, la musique évoque la présence de Salomé à la scène et de cette manière, l'opéra rappelle quand même cette danse au statut mythique.

---

<sup>125</sup> Linda & Michael Hutcheon, *Opera : The Art of Dying*, Cambridge & London, Harvard University Press, 2004, p. 3.

<sup>126</sup> Faute d'une scène de banquet telle qu'elle figure dans la nouvelle de Flaubert, Breque ajoute que le tout dernier tableau opère dans *Hérodiade* comme une sorte d'avatar du ledit festin. Jean-Michel Brèque, *op. cit.*, p. 117.

<sup>127</sup> Ce tableau est ajouté à la version définitive d'*Hérodiade* et ne fait pas encore partie de l'opéra lors de la première à Bruxelles. La danse babylonienne est tirée de la scène du temple (III, 2) et était antérieurement désignée par 'Les files de Manahim'. Clair Rowden, *op. cit.*, p. 106.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 107.

### 3. La triade amoureuse

Le changement le plus frappant dans l'adaptation d'*Hérodiade* est l'ajout d'une véritable triade amoureuse entre Antipas, Salomé et Jean. Cette triade figure à côté d'une autre triade, non-romantique mais basée sur les rapports de force entre Antipas, Hérodiade et Jean, et qui est également présente dans la nouvelle. En une seule phrase, Brèque résume les rapports amoureux de la façon suivante : « Hérodiade aime toujours un Hérode sur lequel elle a perdu toute influence, qui lui-même brûle pour Salomé, laquelle n'a d'yeux que pour Jean, lequel résiste d'abord mais finira par répondre à son amour »<sup>129</sup>. L'ajout de cette triade répond à la requête du compositeur, qui demande à Milliet d'écrire « un petit poème d'amour où tout ce qui est mystique dans l'Eglise serait appliqué à la passion sensuelle, où par exemple, les cheveux de la femme seraient considérés comme le cilice de l'homme »<sup>130</sup>. Scholler indique qu'en affadissant les personnages et en banalisant les situations, les librettistes ont modifié l'histoire afin de plaire au public bourgeois ; une méthode qui n'a abouti à rien d'autre qu'à une histoire des « amours d'une soprano douce et pure avec un vaillant ténor, contrariées par un méchant baryton et une vilaine mezzo »<sup>131</sup>.

L'élément le plus novateur dans cette triade amoureuse est la romance entre Salomé et Jean-Baptiste : la danseuse sensuelle et le prophète rigide flaubertiens sont dans l'opéra impliqués dans un véritable intérêt amoureux, un tournant de l'intrigue qui affecte la manière dont les personnages sont dépeints. Rowden pose que Massenet, en s'attaquant à *Hérodiade*, s'intéressait surtout à l'aspect humain de cette histoire et, en particulier, à l'intérêt amoureux dans un contexte religieux<sup>132</sup>. Tout comme la filiation cachée, l'intrigue amoureuse est introduite dès le début de l'opéra. La recherche de sa mère n'est pas la seule raison qui mène Salomé à Jérusalem ; elle y cherche également l'homme qui sait calmer les troubles de son cœur :

Celui dont la parole efface toutes peines, le Prophète est ici ! c'est vers lui que je vais ! Il est doux, il est bon, sa parole est sereine : il parle... tout se tait... Plus léger sur la plaine, l'air attentif passe sans bruit... (*avec ardeur*) Ah ! quand reviendra-t-il ? quand pourrai-je l'entendre ? Je souffrais... j'étais seule et mon cœur s'est calmé en écoutant sa voix mélodieuse et tendre, mon cœur s'est calmé ! (M, 3)

Dans l'air 'Il est doux, il est bon', Salomé chante l'effet que le prophète et ses mots exercent sur son âme troublée. La mélodie est accompagnée d'accords de septième de dominante, ce qui évoque une sorte d'attente chez le public qui n'a pas encore rencontré le prophète<sup>133</sup>.

<sup>129</sup> Jean-Michel Brèque, *op. cit.*, p. 117-118.

<sup>130</sup> Cité dans Clair Rowden, *op. cit.*, p. 115.

<sup>131</sup> Catherine Scholler, *op. cit.*

<sup>132</sup> Clair Rowden, *op. cit.*, p. 88.

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 113.

Cependant, l'intérêt que lui porte Salomé ne semble pas uniquement de nature spirituelle : « *(avec élan et amour)* Prophète bien aimé, puis-je vivre sans toi ! » (M, 3). Cette idée est confirmée à la fin du premier acte lorsque Salomé retrouve Jean et se jette à ses genoux :

Salomé : *(avec transport)* Ce que je veux ô Jean ! *(tendre et émue)* Ce que je veux... te dire que je t'aime, [...]

Salomé : Et que je t'appartiens ! que je vis par toi-même... Qu'au son de ta voix tout mon être est suspendu ! Je t'appartiens ! je t'aime ! Loin de toi je souffrais... ah ! je souffrais ! et me voilà guérie ! Dans ton regard est ma patrie... Mon visage est baigné de larmes... Et mon cœur tressaille de bonheur ! (M, 5-6)

Néanmoins, Jean rejette Salomé en indiquant que pour elle « c'est la saison d'aimer ! d'aimer ! », tandis que pour lui « tout autre est le destin » (M, 6). Il veut se vouer à sa mission d'annoncer « la foi nouvelle [qui] est près d'éclorre » (M, 6), si bien que des affaires romantiques ne cadrent pas dans cette vocation. Rowden remarque que le chant de Salomé est accompagné d'un motif sur l'accord de septième de dominante en si bémol majeur, tandis que la réplique de Jean est soutenue d'un accord de dominante en mi majeur, une tonalité très éloignée de si bémol majeur<sup>134</sup>. De cette manière, Massenet souligne la distance initiale entre les deux personnages. En outre, la ligne vocale du prophète exprime une certaine religiosité par le biais d'un récitatif dans un style psalmodique, et l'emploi de la harpe ainsi que l'accord de do majeur souligne sa morale élevée<sup>135</sup>. Salomé tente de le convaincre en déclarant que « l'amour n'est pas un blasphème » (M, 6) mais Jean refuse catégoriquement. En guise d'alternative, il lui propose de l'aimer d'une manière spirituelle :

Aime-moi donc alors, mais comme on aime en songe ! Dans la mystique ardeur où l'idéal te plonge, transfigure l'amour qui consume tes sens ! Bannis tous les transports d'un sentiment profane, élève ton âme jusqu'au ciel, qu'elle plane au milieu des parfums d'un nuage encens ! (M, 6)

Comme l'indique Rowden, ces mots entraînent une modulation vers la tonalité de mi majeur<sup>136</sup> : Jean retrouve son calme et se tourne vers Salomé en tant que mentor spirituel. Il continue ses propos en ajoutant son message prophétique, d'après Rowden « the first and the last prophetic statement uttered in the opera by Jean »<sup>137</sup>:

Enfant, regarde cette aurore de vie et d'immortalité ! Regarde ! N'entends-tu pas les saints cantiques qui prennent leur essor et les vœux des âmes mystiques ouvrant leurs ailes d'or ! La foi nouvelle est près d'éclorre ! [...] Regarde ! cette aurore ! ô vérité ! (M, 6)

---

<sup>134</sup> Clair Rowden, *op. cit.*, p. 118.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 115.

Ayant proclamé ces mots, les indications scéniques signalent que « *Jean se délivre des bras de Salomé qui tombe à genoux en levant les mains vers le ciel* » (M, 6). A ce moment-là, Salomé est en manque total d'amour, à la fois de sa mère et de l'homme qu'elle aime.

Hérodiade et Antipas se sont éloignés au fil du temps et bien qu'Hérodiade tente de remuer à nouveau le feu matrimonial, ses tentatives échouent : Antipas est tombé amoureux de Salomé, une danseuse au palais, et les passions du tétrarque deviennent indubitablement claires dès son premier air<sup>138</sup> lorsqu'il cherche Salomé parmi les autres danseuses :

Elle a fui le palais... Elle a quitté ces lieux... et soudain l'angoisse a pénétré mon âme ! Déesse ou femme au charme séducteur ! Forme à peine entrevue et qui déjà m'est chère, reviens encore ! reviens, rêve enchanteur ! Salomé ! Salomé ! ah ! reviens ! je te veux ! c'est ma voix qui t'implore ! Salomé ! Salomé ! Quelle ivresse ineffable illumine mes cieux ! Mon rayon de soleil c'est l'éclat de tes yeux ! c'est toi ! toi que j'attends ! je te veux, je t'adore ! Salomé ! Salomé ! je te veux, reviens ! (M, 3)

Lorsqu'ils se rencontrent finalement (au deuxième tableau du troisième acte), le tétrarque déclare son amour à Salomé, quoique d'une manière assez autoritaire : « Je t'aime ! Oui, je n'aime que toi ! Et c'est toi que je veux ! Oui, ton corps et ton âme vont m'appartenir, car je suis le roi ! » (M, 18). Il est intéressant de remarquer que l'aveu d'Antipas se déroule au souterrain, près de l'endroit où Jean est incarcéré<sup>139</sup>. La déclaration du tétrarque que Salomé seule est « le trésor qu'[il] cherche sur terre » peut être perçue comme une référence à la nouvelle de Flaubert où les Romains cherchent sous-sol « le trésor d'Hérode » (F, 158) , juste avant de découvrir la prison de Iaokanann.

D'après Brèque, les transports amoureux d'Antipas revêtent son personnage d'une certaine invraisemblance : ses exclamations languissantes reflètent des « émois d'adolescents »<sup>140</sup> ou encore ceux d'un « homme mûr que possède le démon de midi »<sup>141</sup> et elles éloignent le tétrarque massenetien du « despote lubrique »<sup>142</sup> tel qu'il l'est dans la nouvelle de Flaubert. Néanmoins, comme le pose Schmidgall, l'exagération est propre au genre opératique, si bien que des compositeurs et librettistes cherchent lors du processus d'adaptation « for moments in literature – call them lyric or explosive or hyperbolic – which permit them to rise to an operatic occasion »<sup>143</sup>. De cette manière, les soupirs amoureux d'Antipas cadrent plutôt dans l'exigence de personnages éloquemment passionnés, d'après Schmidgall l'ingrédient opératique le plus important<sup>144</sup>.

---

<sup>138</sup> Cet air suit immédiatement l'aveu amoureux de Salomé, nota bene.

<sup>139</sup> Il faut noter que Jean n'est pas incarcéré pendant toute l'opéra, contrairement au prophète de Flaubert qui demeure pendant toute l'histoire dans sa prison pour n'en sortir qu'après sa mort.

<sup>140</sup> Jean-Michel Brèque, *op. cit.*, p. 119.

<sup>141</sup> *Ibid.*

<sup>142</sup> *Ibid.*

<sup>143</sup> Gary Schmidgall, *op. cit.*, p. 10.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 20.

Par analogie avec la situation initiale de Salomé, Antipas finit par être rejeté : « Je te méprise, toi, ton amour, ta puissance ! J'aime ! un autre possède tout mon cœur ! » (M, 18). En outre, la fille insulte le tétrarque en prétendant que « cet autre qui [l']offense est plus fort que César, plus grand que les héros ! » (M, 18). Salomé touche Antipas non seulement sur le plan romantique mais également en sa qualité de souverain, une ressemblance avec la nouvelle où le prophète (et le Messie qu'il annonce) menace le pouvoir du tétrarque : « Il n'y a pas d'autre roi que l'Éternel » (F, 162).

Le désir d'Antipas pour Salomé dans l'opéra se différencie donc de l'attrait qu'éprouve Antipas dans la nouvelle de Flaubert. En premier lieu, le tétrarque de Massenet est amoureux de Salomé dès le début, tout en ignorant sa véritable identité tandis que l'Antipas de Flaubert n'est pas vraiment amoureux de Salomé mais plutôt enchanté et il ne l'est qu'à travers sa danse lors du banquet (à la fin de l'histoire). En outre, contrairement à l'opéra, l'Antipas de la nouvelle sait bel et bien que Salomé est la fille de sa femme. Par conséquent, les sentiments du tétrarque sont dans l'opéra dépourvus de cette dimension presque incestueuse.

Jusqu'au troisième acte, le « parcours amoureux » du tétrarque s'effectue d'une manière parallèle à celui de Salomé. Cependant, contrairement à la passion qu'éprouve Antipas, l'amour de Salomé est en fin de compte partagé. Au début du dernier acte, Jean se trouve emprisonné dans une sorte de crypte où il s'apprête à mourir : « Adieu donc, vains objets qui nous charment sur terre ! Salut ! Salut ! premiers rayons d'immortalité ! L'infini m'appelle et m'éclaire, je meurs pour la justice et la liberté » (M, 24). Le prophète prétend de ne rien regretter, néanmoins, il songe à Salomé, « à cette enfant dont les traits radieux sont présents à [s]es yeux » (M, 24). L'objet de ses pensées se manifeste également par la musique, d'après Rowden une variante de leur duo au premier acte<sup>145</sup>. Mais l'emploi du saxophone ainsi que l'indication scénique « *il retombe accablé* » constitue également une référence à l'air d'Antipas, 'Vision fugitive', où le tétrarque chante ses désirs charnels pour Salomé. Par le biais de références musicales et dramatiques, conclut Rowden, Massenet dépeint un changement subtil dans la nature des sentiments de Jean<sup>146</sup>.

Quand Salomé apparaît, Jean cède finalement à son amour pour elle en avouant qu'aimer n'est « pas un blasphème » (M, 24), à nouveau une référence à leur premier duo mais cette fois-ci, les rôles sont inversés. En soulignant l'aisance avec laquelle Jean surmonte son conflit intérieur, Brèque insiste sur la métamorphose qu'a subi Iaokanann, un homme tout à fait intransigeant dans la nouvelle de Flaubert<sup>147</sup>. Cependant, leur bonheur amoureux ne fera pas long feu puisque Jean est condamné à mort. Dans l'expression ultime de son amour, Salomé offre de mourir avec lui :

---

<sup>145</sup> Clair Rowden, *op. cit.*, p. 124.

<sup>146</sup> *Ibid.*

<sup>147</sup> Jean-Michel Brèque, *op. cit.*, p. 120.

Ami, la mort n'est pas cruelle, qui nous prends tous les deux, qui nous prends tous les deux et va nous réunir ! Si Dieu l'avait permis, l'âme heureuse, et ravie, à tes côtés, j'aurais passé ma vie ! Dieu ne l'a pas voulu ! Je saurais donc mourir près de toi... près de toi... dans tes bras... près de toi ! Ô sublime martyr ! je veux mourir... (M, 25)

D'abord, Jean rejette cette proposition (« Non ! Dieu n'accepte pas ton sacrifice ! » (M, 25)) mais il cède de nouveau : « Il est beau de mourir en s'aimant ma chère âme ! Quand nos jours s'éteindront comme une chaste flamme, notre amour dans le ciel rayonnant de clarté, trouvera le mystère et l'immortalité ! » (M, 25). Comme une sorte de Roméo et Juliette avant la lettre, les amants se préparent à mourir ensemble. Rowden indique que la proposition de Salomé évoque un mélange subtil de mysticisme et d'érotisme<sup>148</sup> : sa mélodie en do majeur (dit chaste), une tonalité souvent utilisée pour évoquer la piété et la pureté, est accompagnée d'un contre-chant aux altérations chromatiques, joué par le saxophone, qui est la représentation du désir charnel dans l'opéra. Leur duo devient de plus en plus extatique : le motif d'ouverture de leur thème passionné est successivement répété, transposé chaque fois un demi-ton plus haut, d'intensité de plus en plus forte et accompagné de l'accord de septième diminuée<sup>149</sup>. La confusion d'amour spirituel et charnel culmine dans l'exclamation « Transport de l'amour, embrasse-nous ! embrasse-nous toujours ! » (M, 25) tandis que le climax extatique de leurs mélodies se termine par un do aigu et fortissimo, et les amants « *se tiennent enlacés* » (M, 25).

Bien que les amants déclarent que l'amour n'est « pas un blasphème », leur romance était toutefois perçue comme telle, si bien qu'une bonne partie des critiques sur *Hérodiade* étaient liés à cette histoire d'amour :

S'il est nécessaire d'attaquer de tels sujets à la scène, qu'on prenne au moins le commun des martyrs, mais qu'on laisse le fils de Zacharie sur le bord du Jourdain. Jean à son désert, le Christ à sa croix. Notre époque a trouvé l'amour dans l'évangile ; ce n'est pas une découverte dont elle doit être fière.<sup>150</sup>

La polémique autour d'*Hérodiade* aboutit même à l'excommunication mineure des acteurs par l'archevêque-primat des Gaules lorsque l'opéra était représenté à Lyon en 1885<sup>151</sup>. Cependant, ce n'est pas tellement l'intérêt romantique en soi qui déshonore le premier martyr du christianisme mais plutôt la fille dont Jean est amoureux : Brèque indique que le nom de Salomé, quoiqu'une fille pure dans l'opéra, reste « le symbole de la lascivité orientale »<sup>152</sup>.

Le dernier couple dans le réseau romantique d'*Hérodiade* est celui d'Antipas et Hérodiade. Leur mariage est également présent dans *Hérodias* et leurs rapports restent dans l'opéra le

---

<sup>148</sup> Clair Rowden, *op. cit.*, p. 126.

<sup>149</sup> Jean-Michel Brèque, *op. cit.*, p. 126.

<sup>150</sup> E. Reyer, « Revue Musicale », *Journal des débats*, 25/12/1881. Cité dans Clair Rowden, « L'Homme saint chez Massenet : l'amour sacré et le sacre de l'amour », dans *Opéra et religion sous la III<sup>e</sup> République*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2006, p. 277.

<sup>151</sup> Jean-Michel Brèque, *op. cit.*, p. 120.

<sup>152</sup> *Ibid.*

plus proche de la nouvelle. Tout comme dans le conte, Hérodiade veut que son mari la venge « d'une suprême offense » (M, 4) :

J'allais ce matin au désert, quand un homme à peine couvert, le front menaçant, la voix brève (*la voix entrecoupée*) se dresse... au milieu... du chemin ! comme un vent d'orage se lève, sa voix invoquant le destin, me poursuit... me trouble... et m'outrage ! Tremble, me dit-il ! tremble, Jézabel !! Que de fléaux sont ton ouvrage ! Il faut en rendre compte au ciel ? Va, la colère du prophète a fait appel aux nations : bientôt tu courberas la tête devant leurs malédictions ! (M, 4)

Mais les indications scéniques révèlent qu'Hérodiade ne peut pas compter sur le soutien du tétrarque : impatientement, Antipas demande qui est cet homme et pourquoi Hérodiade le dérange. Elle va droit au but : « C'est sa tête que je réclame ! » (M, 4), un désir qu'elle ne prononce pas dans la nouvelle. Hérodiade supplie de la venger, mais Antipas refuse par peur de la popularité de Jean parmi le peuple. Contrairement à la nouvelle où le tétrarque comprend également que « sa puissance est forte » (F, 148), l'Antipas de Massenet n'éprouve pas de sympathie pour le prophète et par conséquent, une exclamation telle que « Malgré moi, je l'aime ! » (F, 148) serait impensable dans *Hérodiade*.

Pendant le premier tableau du deuxième acte, Phanuel révèle à Antipas ce que l'aveuglement de l'amour lui a caché : « Autour de toi, la révolte et le sang ! Roi, le ciel devient menaçant ! Parcourant, en ton nom, les cités et la plaine, partout ! partout ! j'ai demandé de l'appui de nos voisins ! Nos plus sûrs alliés sont soumis aux Romains ! » (M, 8). La révolte dont chantent les chœurs au début de l'opéra (nous y reviendrons) semble s'approcher et bien que le peuple tremble devant le tétrarque, « c'est Jean qu'il acclame ! » (M, 8). Mais Antipas croit se servir du prophète à son profit pour après s'occuper de lui : « Ce Jean me servira ! Et les Romains chassés, je vaincrai les prophètes ! Tu verras à mes pieds tomber toutes les têtes de ces fous dangereux que la gloire a tentés ! » (M, 8). Tout comme Hérodiade se sert de sa fille dans la nouvelle, Antipas tente de se servir de Jean comme un instrument politique afin d'obtenir son but.

Au deuxième tableau du troisième acte, cette idée est renforcée encore. Antipas déplore le fait que, malgré sa flatterie envers les Romains, Tibère est devenu roi de la Judée au lieu de lui, et il cherche à se venger : « Tremble ! tremble ! je sauverai Jean, ce hardi prophète qui n'attend rien de ta faveur et les Juifs briseront ton joug envahisseur ! » (M, 17). Il espère que Jean incitera le peuple galiléen à se révolter contre les Romains. Cependant, Antipas apprend plus tard dans cette scène que Salomé est amoureuse de Jean, ce qui fait du prophète son rival amoureux. Bien que le tétrarque jure qu'il « châtier[a] [leurs] funestes amours » (M, 19), il ne veut quand même pas condamner Jean à mort : « On ne peut condamner cet homme, en vérité ! C'est un fou ! » (M, 21). Mais quand Salomé exclame de façon dramatique qu'elle

veut partager le sort du prophète, Antipas en a assez : « Malédiction, c'est lui qu'elle aime ! et j'allais le sauver ! » (M, 21). Il s'adresse aux prêtres pour dépeindre Jean comme émeutier :

Prêtres, vous disiez vrai ! C'est le peuple qu'il voulait soulever ! Il menaçait les grands d'un châtement sévère , il prêchait la révolte aux humbles de la terre, et lui, le saint prophète, est l'amant odieux de Salomé, la courtisane ! Frappez les ! frappez les ! car ma voix les condamne ! (M, 22)

La décision finale d'Antipas de condamner Jean correspond parfaitement aux caractéristiques d'une telle triade amoureuse opératique où, d'après Scholler, « le baryton rejeté va contrarier les amours de la soprano et du ténor »<sup>153</sup>.

L'ajout de cette triade amoureuse a des conséquences majeures pour le dénouement de l'opéra. Brèque affirme que dans la nouvelle, c'est Hérodiade qui provoque la mort de Iakob<sup>154</sup> : dans le but d'obtenir sa vengeance ultime, Hérodiade « prostitue froidement » sa fille, qui demande la tête de Iakob conforme aux instructions de sa mère. Or dans l'opéra, Salomé est amoureuse de Jean et par conséquent, elle ne demanderait jamais la mort de son amant. En outre, Hérodiade n'élabore pas un tel plan pour tuer le prophète. Comme le pose Brèque, Salomé est pour Hérodiade « un objet de haine plus important encore que le prophète »<sup>155</sup> et bien que Salomé l'accuse de la mort de Jean (« Il est mort de ta main ! tu mourras aussi ! » (M, 28)), c'est plutôt la jalousie d'Antipas dont Jean est victime. Hérodiade n'a donc pas de part dans la mort de Jean, une constatation qui permet à Brèque de conclure que « cette éclipse de la responsabilité d'Hérodiade justifie mal que l'opéra porte son nom »<sup>156</sup>.

---

<sup>153</sup> Catherine Scholler, *op. cit.*

<sup>154</sup> Jean-Michel Brèque, *op. cit.*, p. 119.

<sup>155</sup> *Ibid.*

<sup>156</sup> *Ibid.*



#### 4. La religion dans *Hérodiade*

Comme nous avons indiqué dans la première partie de ce mémoire, la description des diverses croyances à Machærous et les affrontements entre elles jouent un rôle important dans *Hérodiade* et par conséquent, elles contribuent dans une large mesure à l'atmosphère étouffante de la nouvelle de Flaubert. Cette diversité religieuse est reflétée surtout lors de la scène du banquet dans la troisième partie : convictions et superstitions, conversions et dissimulations s'y rassemblent dans une juxtaposition brouillée. La dimension religieuse occupe également une place prépondérante dans *Hérodiade*, mais elle est abordée d'une toute autre manière : dans l'opéra, la confusion religieuse ne se présente pas à travers de différentes croyances, mais plutôt à l'intérieur d'une seule religion, nommément le christianisme naissant.

Dans les deux versions de l'épisode, le religieux est incarné surtout par la figure de Jean-Baptiste/Iaokanann, qui, en tant que prophète, annonce la venue du Messie. Nonobstant le fait que le prophète joue plus au moins le même rôle dans la nouvelle et dans l'opéra, Massenet le dépeint d'une toute autre façon que Flaubert. Iaokanann est un précurseur dans la tradition des anciens prophètes et bien que sa prophétie marque le début du temps du Nouveau Testament, il représente surtout l'ardeur et la rigidité qui caractérisent l'Ancien Testament. Le Jean de Massenet, en revanche, semble osciller entre ces deux pôles : en fonction des personnages qui l'entourent, soit Jean ressemble à Iaokanann de Flaubert, soit il se montre plus doux. De la même manière que Iaokanann, Jean condamne le mariage du tétrarque et il saisit la moindre opportunité d'insulter Hérodiade (« Jézabel ! Jézabel !! Jézabel !!! Pas de pitié ! » (M, 5)), tandis que la présence de Salomé réveille un tout autre côté de lui. Rowden indique que ces deux facettes antagonistes de Jean se manifestent dans le premier tableau du premier acte, où Jean rencontre dans deux scènes successives Antipas et Hérodiade et puis Salomé<sup>157</sup> : d'après les indications scéniques, il avance vers le tétrarque et sa femme de façon « *calme et terrible* » (M, 5) alors qu'un peu plus tard Jean adresse Salomé « *avec bonté* » (M, 5). Contrairement à Iaokanann qui se présente tout à fait intransigeant, Jean a donc un point faible, dévoilé lors de la présence de Salomé. Cette modification dans le caractère du prophète est parfaitement conforme au projet de Massenet qui consiste à mettre en lumière la dimension humaine de l'épisode biblique.

La figure du prophète suscite dans l'opéra beaucoup de questions concernant son identité : à plusieurs reprises, les librettistes introduisent des doutes quant à la nature divine ou mortelle de Jean. Comme l'indique Huebner<sup>158</sup>, cette confusion se manifeste clairement lors de l'air de

---

<sup>157</sup> Clair Rowden, *Massenet, Marianne and Mary : Republican morality and Catholic tradition at the opera*, op. cit., p. 114.

<sup>158</sup> Steven Huebner, op. cit., p. 40.

Phanuel ‘Astres étincelants’<sup>159</sup> au premier tableau du troisième acte dans lequel le devin consulte les étoiles afin d’y trouver des réponses : « Astres qui dévoilez la destinée humaine, astres étincelants ! parlez ! quel est ce Jean ? Est-ce un homme ? parlez ! est-ce un Dieu ? » (M, 14). Ces trois questions, qui constituent une sorte de refrain dans cet air à trois parties (ABA’), sont renforcées encore par la manière dont Phanuel les pose : dans les parties extérieures (A et A’), elles sont accompagnées d’une cadence, tandis que dans la partie intermédiaire (B), les questions résonnent toutes seules lors d’une déclamation qui ressemble à un récitatif<sup>160</sup>. En outre, les cadences qui consistent en l’accord de tonique dans la deuxième inversion soutenu et qui sont laissées en suspens, imbibent la musique d’une espérance frustrée ; de cette manière, Massenet évoque la nature inconnue de Jean<sup>161</sup>. Mais ce sentiment d’attente rappelle également l’air de Salomé ‘Il est doux, il est bon’, si bien que la musique suscite ainsi de l’ambiguïté quant aux intentions du prophète. Au moment de la dernière cadence, l’orchestre aboutit à un accord de do majeur ; puis, tous s’éteignent, à l’exception des cordes supérieures, qui remplissent le vide ainsi d’un son chatoyant<sup>162</sup>. Accompagné du symbole de chasteté et de divinité dans l’opéra, Phanuel « *reste absorbé dans la contemplation de la nuit étoilée* » (M, 15) mais avant qu’il trouve des réponses, Hérodiade entre sur scène et elle l’interrompt ; la nature de Jean reste par conséquent inconnue.

Contrairement à Phanuel, d’autres personnages semblent connaître la réponse à cette énigme. Lorsque Jean passe devant un tribunal au deuxième tableau du troisième acte, les prêtres l’accusent d’être un « faux Messie » (M, 20) et Antipas se moque de lui, tout en minimisant l’importance et la puissance du prophète : « Voilà donc ce mortel qui soulève le monde ! » (M, 20). Salomé, quant à elle, semble convaincue du contraire. Plus tard dans cette scène, elle sort de la foule, accourt vers Jean et elle affirme la nature divine du prophète : « C’est Dieu que l’on te nomme ! Car il n’est pas un homme » (M, 22). En évoquant des camps adversaires, le mystère autour de l’identité de Jean est renforcé encore.

Cette énigme concernant la nature du prophète figure également dans la nouvelle de Flaubert, mais elle n’y est abordée qu’en passant, comme l’affirme Straughn<sup>163</sup>. Ignorant l’identité de Iaokanann, Antipas fait taire sa conscience par le biais d’une astuce rhétorique, qui rappelle la chasse aux sorcières bien des siècles plus tard : « Si Iaokanann était véritablement Elie, il pourrait s’y soustraire ; s’il ne l’était pas, le meurtre n’avait plus d’importance » (F, 183). Après la mort du prophète, Phanuel comprendra l’identité de Iaokanann. Le même raisonnement se présente dans *Hérodiade* lorsque la foule demande

<sup>159</sup> Cet air ne figure pas encore dans la version originale d’*Hérodiade*, mais est ajouté à la production de La Scala en 1882. Steven Huebner, *op. cit.*, p. 40.

<sup>160</sup> *Ibid.*

<sup>161</sup> Clair Rowden, *Massenet, Marianne and Mary : Republican morality and Catholic tradition at the opera*, *op. cit.*, p. 113-114.

<sup>162</sup> Gregory Straughn, *Reconstructing Convention : Ensemble Forms in the Operas of Jules Massenet*, thèse de doctorat, Denton, University of North Texas, 2004, p. 68.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 69.

l'exécution de Jean au deuxième tableau du troisième acte (nous y reviendrons) : « Que l'on l'attache à la croix ! et s'il doit vivre, que son Dieu le délivre ! » (M, 21).

Un dernier facteur qui contribue largement aux doutes quant à l'identité de Jean sont les nombreuses références au Christ dans *Hérodiade*, largement remarquées par le public. Un correspondant du *Figaro* écrit que « ce drame d'Hérodiade, c'est le drame de la Passion, mais la Passion accommodée aux exigences de la scène théâtrale où les conventions exigent que l'amour joue son rôle, et un rôle prépondérant »<sup>164</sup>. Cette remarque paraît tout à fait justifiée puisque bien plus tard, d'après les notes de classe du compositeur français Charles Koechlin (1867-1950), Massenet avoue cette ressemblance aux étudiants : « in my conception, John is not the Precursor of history, but Christ himself, and Salomé is the Magdalen. The entry of John into Jerusalem imitates the entry of Jesus. Everything is modelled on the life of Christ »<sup>165</sup>. *Hérodiade* n'est d'ailleurs pas la première œuvre de Massenet qui s'inspire (indirectement) de la vie du Christ : une vingtaine d'années avant *Hérodiade*, Massenet écrit le drame sacré *Marie-Magdeleine* (1873<sup>166</sup>), un oratoire en trois actes et quatre tableaux, basé sur *La vie de Jésus* (1863) d'Ernest Renan<sup>167</sup>. Tout comme Flaubert a situé son *Hérodiade* dans le même cadre oriental de son roman antérieur *Salammbô*, Massenet, quant à lui, s'est également inspiré d'une de ses œuvres précédentes, toutefois sans peur de la copier : « C'est peut-être le meilleur (ouvrage) au théâtre, parce qu'il est écrit sous l'influence de *Marie Magdeleine*. Même pays, même couleur – et pourtant j'ignore encore s'il réussira »<sup>168</sup>.

Au premier plan, comme l'explique aussi le compositeur, le couple de Jean et Salomé ressemble à celui de Jésus et Marie-Madeleine, et d'après Huebner, les deux récits partagent le même déroulement initial : « The reformed courtesan appears at an analogous position in both works. After a choral introduction, she awaits the return of the Saviour and sings of his spiritual sustenance – the Magdalen of his 'douceur infinie', Salomé more famously of how 'Il est doux, il est bon' »<sup>169</sup>. Le parallélisme est poursuivi également par le biais de la musique, puisque les phrases finales de ces deux airs sont accompagnées d'une descente dramatique à travers l'intervalle d'une treizième couvrant trois mesures. Néanmoins, ajoute Huebner, l'amour de Salomé s'avère plus profane que celui de Marie-Madeleine et ses paroles deviennent de plus en plus ardentes lors du duo avec Jean au deuxième tableau du premier

---

<sup>164</sup> Perkéo, « Lettre de Bruxelles », *Le Figaro*, 7/12/1881. Cité dans Clair Rowden, « L'Homme saint chez Massenet : l'amour sacré et le sacre de l'amour », *op. cit.*, p. 275.

<sup>165</sup> Steven Huebner, *op. cit.*, p. 40.

<sup>166</sup> *Marie-Magdeleine* est d'abord mis en scène en version oratorio, tandis qu'en 1903, la version scénique débute.

<sup>167</sup> *La vie de Jésus* de Renan est également compté parmi les influences importantes sur *Hérodiade* de Flaubert. Gustave Flaubert, *Trois contes*, *op. cit.*, p. 206.

<sup>168</sup> Lettre de Jules Massenet à sa famille, entre 24/11 et 13/12/1881. Cité dans Alban Ramaut, « La création d'*Hérodiade* à Lyon », dans *Opéra et religion sous la III<sup>e</sup> République*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2006, p. 163.

<sup>169</sup> Steven Huebner, *op. cit.*, p. 41.

acte<sup>170</sup>. L'ardeur de ses passions se manifeste également dans les indications scéniques, signalant que Salomé chante « *avec transport* », « *avec ardeur* » ou même « *avec ivresse* ». A l'apogée de sa déclaration d'amour, Salomé désire « [qu]'à [s]es genoux s'épande l'or de [s]es cheveux ! » (M, 6), une référence à Marie-Madeleine qui essuie les pieds du Christ avec ses tresses, mais cette fois-ci dotée de l'image voluptueuse « *of feminine hair sensuously engulfing the legs of the Baptist* »<sup>171</sup>. Par ailleurs, comme l'explicite Rowden, dans l'ancienne civilisation juive les cheveux d'une femme détenaient une forte attirance érotique, raison pour laquelle des femmes juives ultra-orthodoxes et mariées se rasent la tête et portent des perruques<sup>172</sup>. En outre, continue Rowden, Massenet suggère dans sa lettre à Milliet citée ci-dessus cette force érotique des tresses féminines lorsqu'il donne l'exemple des « cheveux de la femme [qui] seraient considérés comme le cilice de l'homme ». Mais l'exclamation de Salomé réfère également de façon intratextuelle à la sensualité. Un peu plus tard dans l'opéra, lors du premier tableau du deuxième acte, Antipas chante les transports de son amour pour Salomé dans l'air 'Vision fugitive et toujours poursuivie'. Par analogie avec Salomé qui veut se livrer au « sublime martyre » (M, 25), Antipas demande « pitié de [s]on martyre » (M, 8). Cherchant la délivrance de ses tourments amoureux, il souhaite au point culminant de son extase amoureuse « que [s]a lèvre effleure l'or de [s]es cheveux ! » (M, 8). En faisant écho à l'exclamation de Salomé, l'amour de la fille qui semble à première vue pur est lié directement au désir charnel qu'éprouve Antipas<sup>173</sup>.

Outre la manière dont Massenet dépeint ses personnages, quelques événements dans *Hérodiade* rappellent également la vie du Christ. Au deuxième tableau du deuxième acte, une grande foule se rassemble devant le palais, et l'un après l'autre, Antipas, Hérodiade, Phanuel et Vitellius entrent sur scène. Finalement, Jean et Salomé font leur entrée dramatique : accompagné des femmes et des enfants cananéens chantant le 'Hosannah !' et « *agitant des palmes fraîches* » (M, 13), le couple paraît sur scène, auréolé par le clair de lune. Evidemment, leur entrée calque l'arrivée du Christ à Jérusalem le Dimanche des Rameaux dans la mesure où « il n'y a que l'âne qui manque »<sup>174</sup>. Parallèlement, la scène de masse suivante, celle de la condamnation de Jean, imite le tribunal de Jésus : les Phariséens présentent Jean comme un malfaiteur qui « prêche la discorde et méconnaît [l]a loi ! » (M, 19) et, plus encore, « des juifs se dit Roi » (M, 19)<sup>175</sup>. Vitellius, en tant que représentant de Rome, joue le rôle de Ponce Pilate, mais à l'inverse des évangiles car, dans le but de rester en dehors de ce conflit, le proconsul laisse la responsabilité à Antipas en affirmant que « Jean est

<sup>170</sup> Steven Huebner, *op. cit.*, p. 41.

<sup>171</sup> *Ibid.*

<sup>172</sup> Clair Rowden, *Massenet, Marianne and Mary : Republican morality and Catholic tradition at the opera*, *op. cit.*, p. 115.

<sup>173</sup> *Ibid.*

<sup>174</sup> Johannès Weber, cité dans Clair Rowden, « L'Homme saint chez Massenet : l'amour sacré et le sacre de l'amour », *op. cit.*, p. 275.

<sup>175</sup> *Ibid.*, p. 276.

Galiléen, c'est à [Antipas] de le juger » (M, 19). Cette décision de Vitellius inverse également le récit de Flaubert, où le tétrarque est consolé que « Iaokanann ne dépen[d] plus de lui ; les Romains s'en charge[ent] » (F, 165)<sup>176</sup>. A l'instar de Jésus, la foule finit par demander la crucifixion de Jean : « Qu'on l'attache à la croix ! et s'il doit vivre, que son Dieu le délivre ! » (M, 21). De cette manière, le martyre de Jean rappelle celui du Christ.

Finalement, le prophète suscite lui-même de la confusion quant à sa nature divine ou humaine en s'adressant à Dieu lors de son emprisonnement au premier tableau du dernier acte : « Seigneur ! si je suis ton fils, dis-moi pourquoi tu souffres que l'amour vienne ébranler ma foi ! [...] Seigneur ! suis-je ton fils ? suis-je ton fils ? » (M, 24). A cet instant, Jean semble lui-même ignorer qui il est vraiment et quel sort l'attend. D'après Rowden, le comportement du Jean opératique contraste fortement avec celui de Iaokanann, car le prophète flaubertien « fait preuve d'humilité et se montre conscient du rôle qu'il joue dans un destin plus grand »<sup>177</sup>, ce qui ressort clairement de sa prophétie dans *Hérodiade* : « Pour qu'il grandisse, il faut que je diminue » (F, 138)<sup>178</sup>.

A l'époque d'*Hérodiade*, l'opinion publique n'accepte généralement pas que Jésus soit porté à la scène opératique, moins encore qu'il soit impliqué dans une intrigue amoureuse et d'après Huebner, cette réticence constitue une raison possible pour laquelle Jean est dépeint comme une figure du Christ<sup>179</sup>. Car en faisant passer Jésus pour le Baptiste, Massenet fournit aux spectateurs un prétexte pratique pour ignorer cette lecture blasphématoire. Cependant, bien que Jean ressemble à Jésus, Rowden conclut que le prophète massenetien n'est qu'une « figure à part, inférieure »<sup>180</sup>, ou en citant Weber « un diminutif du Christ »<sup>181</sup> ; une opinion largement partagée par le public du XIX<sup>e</sup> siècle. Le refus d'assimiler Jean au Christ est également alimenté par le langage (musical) du prophète, car tout au long de l'opéra, son message religieux semble osciller entre mysticisme et érotisme. Rowden affirme que le livret ainsi que la musique présentent le message évangélique du Baptiste d'une façon ambiguë, mélangeant spiritualité et sensualité dans leurs prédications<sup>182</sup>. En outre, l'accent mis sur les relations humaines entre les protagonistes, la diffusion du message chrétien passe dans *Hérodiade* au second plan. En persuadant Salomé de sublimer l'amour charnel pour un amour spirituel, Jean semble propager la ferveur mystique mais d'après Weber, sa ligne musicale est

---

<sup>176</sup> Clair Rowden, *Massenet, Marianne and Mary : Republican morality and Catholic tradition at the opera*, *op. cit.*, p. 144.

<sup>177</sup> Clair Rowden, « L'Homme saint chez Massenet : l'amour sacré et le sacre de l'amour », *op. cit.*, p. 276.

<sup>178</sup> Bien que Phanuel avertisse Antipas que « [l]a misère s'accroît selon la prophétie » (M, 8), et plus tard dans l'opéra, Antipas demande Jean si c'est vrai que « par [s]a prophétie, le peuple est agité » (M, 20), il n'est pas établi sur quoi cette prophétie porte. En outre, une prophétie pareille à celle citée ci-dessus ne figure pas dans *Hérodiade*.

<sup>179</sup> Steven Huebner, *op. cit.*, p. 42.

<sup>180</sup> Clair Rowden, « L'Homme saint chez Massenet : l'amour sacré et le sacre de l'amour », *op. cit.*, p. 278.

<sup>181</sup> Johannès Weber, « Critique Musicale », *Le Temps*, 4/1/1882. Cité dans *ibid.*, p. 276.

<sup>182</sup> Clair Rowden, *Massenet, Marianne and Mary : Republican morality and Catholic tradition at the opera*, *op. cit.*, p. 138.

«plutôt une expression passionnée» qui n'a rien de mystique<sup>183</sup> : la phrase musicale du prophète est «entrecoupé[e] d'un contrechant chromatique joué par la clarinette, le saxophone, le basson et le cor, accompagnés par des accords de harpe et des trémolos chatoyants aux violons»<sup>184</sup>. De cette manière, le message de Jean confond la ferveur mystique aux passions charnelles.

D'après Rowden, il n'y a qu'un seul moment dans *Hérodiade* où Jean proclame vraiment un message évangélique, lors de son premier duo avec Salomé : «Enfant, regarde cette aurore ! La foi nouvelle est près d'éclorre ! Enfant, regarde cette aurore de vie et d'immortalité ! » (M, 6). Cependant, son message est entrecoupé de la voix de Salomé qui chante simultanément son amour terrestre<sup>185</sup>. Rowden finit par conclure que le vrai prophète dans *Hérodiade* n'est peut-être pas Jean mais plutôt le devin Phanuel, puisque c'est Phanuel qui annonce le véritable message évangélique d'espoir et d'amour : «Ils restent sourds à la voix immortelle, à la voix immortelle qui leur répète : Amour ! Pardon ! Vie éternelle ! » (M, 2). Cette idée est renforcée encore par les indications scéniques : lors de son duo avec Hérodiade, Phanuel chante «avec un accent prophétique» (M, 15) et «sous l'influence prophétique» (M, 15), tandis que Jean proclame son seul message évangélique de façon «inspiré[e]» (M, 6), un adjectif dont le sens est beaucoup plus faible<sup>186</sup>.

A travers l'opéra, Massenet et ses librettistes établissent un réseau de références à la fois musicales et littéraires qui créent une véritable énigme autour du personnage de Jean-Baptiste. Bien que l'aspect religieux dans *Hérodiade* se limite surtout au christianisme naissant, nous pouvons conclure qu'en intensifiant le mystère du prophète et en augmentant le suspense, le compositeur sait bel et bien capturer cette confusion religieuse qui marque tellement l'*Hérodias* de Flaubert.

Outre le message mystique de Jean, aussi la cérémonie religieuse des juifs dans le Temple au deuxième tableau du troisième acte est imbibée d'un mélange subtil de mysticisme et d'éroticisme : «all the religious musics, whether Jewish or Christian, reflect the late-nineteenth-century French fashion for sensual devotional music»<sup>187</sup>. De plus, Massenet mêle ce goût français à l'orientalisme, tout en jouant sur des oppositions musicales : la marche sainte diatonique, jouée par l'orchestre entier et qui ressemble à un hymne dans le style occidental est juxtaposée au chant hébreu authentique, par le biais duquel le compositeur ajoute un élément de couleur locale<sup>188</sup>.

---

<sup>183</sup> Johannès Weber, « Critique Musicale », *Le Temps*, 4/1/1882. Cité dans Clair Rowden, « L'Homme saint chez Massenet : l'amour sacré et le sacre de l'amour », *op. cit.*, p. 271.

<sup>184</sup> *Ibid.*

<sup>185</sup> Clair Rowden, « L'Homme saint chez Massenet : l'amour sacré et le sacre de l'amour », *op. cit.*, p. 271.

<sup>186</sup> Clair Rowden, *Massenet, Marianne and Mary : Republican morality and Catholic tradition at the opera*, *op. cit.*, p. 139.

<sup>187</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>188</sup> *Ibid.*

## 5. Les agitations socio-politiques dans *Hérodiade*

Les conflits socio-politiques, omniprésents dans *Hérodiade*, sont repris dans l'adaptation opératique. Dans les deux versions du récit, les luttes de pouvoir sont menées principalement sur deux fronts : d'une part, il y a le conflit entre Antipas et Vitellius pour la dominance sur la Judée ; d'autre part, les pouvoirs terrestre et divin s'affrontent sous la forme du conflit entre le tétrarque et Jean/laokanann. D'après Huebner, l'élément politique présent dans *Hérodiade* fait de la nouvelle un sujet propice pour un livret d'opéra : « Flaubert's short story *Hérodiade*, a finely wrought rendering of the Herodias-cum-Salome/Herod/John the Baptist triangle, contained a strong political backdrop in an exotic setting, with ample opportunity for massed choral tableaux and strong roles »<sup>189</sup>. Une remarque fondée, puisque dans l'opéra de Massenet, les différentes tensions se présentent surtout à travers de grandes scènes de masse où les chœurs chantent les divers conflits qui dominent la vie quotidienne.

La tension socio-politique est perceptible dès l'ouverture de l'opéra, qui débute par une telle scène collective. Des chœurs de chefs de l'armée, d'esclaves et de marchands se sont rassemblés dans une grande cour à l'intérieur du palais et bientôt une dispute se déclenche entre Pharisiens et Samaritains, deux communautés ethno-religieuses juives en Judée :

Marchands : (*avec mépris*) : Ah ! le Pharisien ! Ah ! le Pharisien ! Comme les sauterelles des rives du Jourdain !

Esclaves, marchands et chefs : Quoi ! cette indigne race ose nous outrager ! D'une pareille audace nous saurons nous venger ! Va ! va ! Samaritain ! Samaritain ! Samaritain ! Nous acceptons la lutte ! [...]

Marchands : Croient-ils vraiment nous égaler ? Quoi ! cette indigne race ose nous outrager ! (M, 2)

Un conflit pareil est présent dans *Hérodiade* puisque les Pharisiens et les Sadducéens, un autre grand courant juif, luttent afin d'obtenir la sacrificature (voir 4.2 de la première partie). Bien que la lutte pour la sacrificature soit mentionnée à quelques reprises dans la nouvelle de Flaubert, la dispute entre les courants juifs n'y est pas aussi explicite qu'elle ne l'est dans l'opéra.

Lorsque Phanuel entre sur scène, les chœurs arrêtent leur querelle par respect pour « le Chaldéen » (M, 2), remontant d'un ancien peuple sémite nomade, et Phanuel dénonce les disputes dans la Judée :

Eh ! quoi ! toujours se quereller ? Le monde est inquiet, la patrie est en larmes. Et les voilà ! les voilà contre eux-mêmes, contre eux tournant leurs armes ! Les insensés ! les insensés ! Les débiles humains, ils en viennent aux mains ! (M, 2)

---

<sup>189</sup> Steven Huebner, *op. cit.*, p. 39.

Le devin finit ce discours en proclamant son message dit chrétien d'amour et de pardon. Mais malgré ses propos pacifistes, il prévoit que « [c]ontre les Romains la révolte est prochaine » (M, 2), car le peuple a assez du « joug des ennemis » (M, 2) ; cette déclaration anticipe sur une intrigue qui se développera plus tard dans l'opéra. Par ailleurs, la dominance romaine s'exprime également sur le plan musical, puisque la Rome impérialiste sert d'après Locke comme la norme stylistique à laquelle Massenet juxtapose l'orientalisme de la religion juive<sup>190</sup>. En outre, continue Locke, la musique qui accompagne des personnages que les Juifs eux-mêmes considèrent comme exotiques, tels que les marchands et les esclaves étrangers, se montre encore plus moyen-orientale<sup>191</sup>. Par le biais des chœurs dans la scène d'ouverture, Massenet intègre les agitations socio-politiques d'*Hérodias* dans *Hérodiade* et le compositeur crée de cette manière aussitôt une atmosphère explosive qui marque le déroulement de l'opéra.

La deuxième grande scène de masse faisant preuve des agitations socio-politiques est celle au deuxième tableau du deuxième acte, analysée déjà dans le chapitre précédent, où Jean et Salomé entrent sur scène dans le style du Dimanche des Rameaux. La foule qui s'est rassemblée devant le palais demande au tétrarque de la sauver « d'un joug détesté » (M, 9) et Antipas, suivi de messagers, échauffe les esprits davantage :

Depuis assez longtemps nous nous courbons flétris par le joug! Le romain n'a que notre mépris, mais installé chez nous avec un front superbe, il donne à ses troupes le meilleur de notre herbe! Peuple, pour le chasser seconde de mon effort: voici mes alliés! Es-tu prêt? (M, 9)

Finalement, Antipas appelle même à « une guerre sacrée » (M, 10) contre les « Romains orgueilleux » (M, 10) et la foule ne se contentera de rien d'autre que « la mort ou [son] indépendance » (M, 10). Soudainement, Hérodiade apparaît sur l'escalier et de manière ironique, elle demande à Antipas et aux autres de « cesse[r] donc un moment [leurs] appels héroïques » (M, 10) pour attirer l'attention sur l'arrivée du proconsul romain et de son escorte, dont les fanfares sont déjà audibles. Les propos d'Hérodiade, chantés dans un style de récitatif, entrecourent le rythme des trompettes romaines et par le biais de sa ligne vocale, accompagnée d'une progression en accord de septième chromatique, Hérodiade change le cours de la musique<sup>192</sup>. A travers son langage musical, Hérodiade impose ainsi son autorité vis-à-vis des Romains.

L'arrivée de Vitellius et les siens cause de l'agitation et le feu de la révolution s'éteint un instant : « Nous sommes perdus ! » (M, 10). Cependant, lorsque les Romains sont arrivés, tout

---

<sup>190</sup> Ralph P. Locke, « Cutthroats and Casbah Dancers, Muezzins and Timeless Sands: Musical Images of the Middle East », *19th-Century Music*, 22/1, 1998, p. 42.

<sup>191</sup> *Ibid.*

<sup>192</sup> Clair Rowden, *Massenet, Marianne and Mary : Republican morality and Catholic tradition at the opera*, op. cit., p. 134.



le monde revient du choc et simultanément, les camps adversaires dévoilent leur propre « agenda spirituel et/ou politique »<sup>193</sup> : Vitellius, qui soupçonne un « complot odieux » (M, 11), jure que « le châtement est proche pour ce peuple orgueilleux » (M, 11) tandis qu'Antipas et la foule sentent que leur « vengeance est proche contre un joug odieux » (M, 11). Phanuel, quant à lui, y voit l'indice que le temps de Jean est venu. En outre, Hérodiade semble également disposer d'un propre agenda. Bien qu'elle se comporte souvent de façon « méprisante » (M, 4) envers Antipas, Hérodiade dissimule son dédain et elle adresse son mari « avec tendresse » (M, 11). Comme l'indique Rowden, le langage musical d'Hérodiade se manifeste à cet instant très séduisant, combinant des rythmes triples avec des appoggiatures de tons entiers et accompagnés d'accords de septième diminuée et de sixième augmentée<sup>194</sup>. Néanmoins, lorsque les camps adversaires chantent leurs vœux, Hérodiade montre son vrai visage : « Hélas ! l'ingrat qui m'oubliait se courbe devant eux ! Il tremble ! mais mon triomphe est proche ! et le sort va combler mes vœux ! » (M, 13). De même que dans la nouvelle de Flaubert, les époux se méprisent<sup>195</sup> et Hérodiade se sent abandonnée par son mari ; un sentiment qui est renforcé encore dans l'opéra par le fait qu'Antipas est tombé amoureux d'une autre femme. En outre, Hérodiade reproche au tétrarque d'être lâche, mais malgré la couardise de son mari, elle croit prévaloir bientôt. Quels sont les vœux et le triomphe dont parle Hérodiade ? Comme l'indique Rowden à juste titre, Hérodiade n'a pas manifesté des ambitions autres que celles de son mari, ce qui suggère que son triomphe renvoie à la vengeance sur Jean et sur sa rivale amoureuse, des souhaits exprimés respectivement au premier acte et au premier tableau du troisième acte<sup>196</sup>. Cependant, ce triomphe peut référer à une victoire de nature politique. Car, tout comme son homologue flaubertien, Hérodiade est séparée de son mari Hérode Philippe pour épouser le frère de celui-ci, Hérode Antipas ; un divorce qui est dans la nouvelle motivé par les ambitions politiques d'Hérodiade : « 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 » (F, 144). Bien que le divorce d'Hérodiade ne soit pas explicité tel quel dans l'opéra, il est bien probable que sa séparation est de nouveau inspirée par des intérêts de puissance. Ainsi, l'idée d'une révolte imminente prévoit pour Hérodiade la possibilité de finalement satisfaire ses ambitions politiques.

Lorsque Vitellius, Antipas et Hérodiade ont dévoilé leur propre agenda, le proconsul romain s'adresse au peuple et il proclame son autorité dans la Judée, tout en déclarant qu'il

<sup>193</sup> Clair Rowden, *Massenet, Marianne and Mary : Republican morality and Catholic tradition at the opera*, op. cit., p. 139.

<sup>194</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>195</sup> Ce mépris qu'éprouve Hérodiade pour Antipas est bien reflété dans la citation suivante : « Et, exhalant le mépris de la patricienne pour le plébéien, la haine de Jacob contre Édom, elle lui reprocha son indifférence aux outrages, sa mollesse envers les Pharisiens qui le trahissaient, sa lâcheté pour le peuple qui la détestait » (F, 145).

<sup>196</sup> Clair Rowden, *Massenet, Marianne and Mary : Republican morality and Catholic tradition at the opera*, op. cit., p. 134.

« représente ici César et la justice » (M, 13). Etant donné que la Rome antique sert comme exemple de pouvoir républicain pour le gouvernement de la III<sup>e</sup> République, Rowden affirme que le personnage de Vitellius peut être perçu par les contemporains de Massenet comme un représentant de l'idéal politique<sup>197</sup>. Puis, en parallèle avec la nouvelle de Flaubert où les Romains accordent la sacrificature aux Sadducéens, Vitellius intervient dans les conflits religieux : en accordant à la foule le Temple d'Israël, il implémente ainsi la justice du César dans la Judée. A peine Vitellius a-t-il cessé de parler ou Jean et Salomé font leur grande entrée. Sur le plan musical, l'entrée de Jean entrecoupe les fanfares romaines et remplace leur musique profane par la musique céleste du 'Hosannah', accompagnée « d'arpèges de harpe en cascade »<sup>198</sup>. Mais outre son langage musical, les paroles de Jean affrontent Vitellius et les Romains encore plus, puisque le prophète exclame que « [t]oute justice vient du ciel! » (M, 14) et que la « puissance fragile [de Vitellius] se brise aux pieds de l'Eternel comme un vase d'argile! » (M, 14). En opposant diamétralement Antipas, Hérodiade, Vitellius et Jean, comme l'indique Rowden, Massenet souligne dans la finale de cet acte les pouvoirs antagonistes du droit civil et du droit divin et de cette manière, le compositeur reprend dans son opéra le débat idéologique qui fait rage pendant la III<sup>e</sup> République sur la place de l'Eglise dans l'Etat<sup>199</sup>. Sous cette lumière, la déclaration de Jean peut être perçue comme un éclatement réactionnaire de l'Eglise catholique, attaquant l'anticléricalisme de l'époque qui est représenté dans *Hérodiade* par les Romains<sup>200</sup>. Lorsque Jean proclame la justice céleste, sa ligne vocale simple est accompagnée de triades diatoniques ainsi que du même thème qui soutient sa proclamation d'amour mystique lors de son duo avec Salomé : une mélodie chromatique jouée par la clarinette, le saxophone, le basson et la corne et accompagnée de violons chatoyants en *trémolando*<sup>201</sup>. De cette manière, indique Rowden, le langage musical de Jean consiste à nouveau en un entrecroisement de sensualité et de mysticisme, de sorte que les idées du prophète ne semblent jamais clarifiées : ainsi, Massenet laisse le public lui-même décider quant à la nature et aux intentions du prophète<sup>202</sup>.

Le point culminant des tensions socio-politiques ainsi que de l'intrigue amoureuse est atteint au deuxième tableau du troisième acte, où les différents éléments de l'opéra sont en alternance constante. Le tableau débute dans le Saint Temple où le peuple rend hommage à Antipas : « Hérode! à toi ces palmes! à toi ces fleurs! à toi ces palmes et ces fleurs! » (M, 16). Ces exclamations sont opposées à la haine qu'éprouve Salomé pour le tétrarque maintenant que Jean est emprisonné : « On acclame Hérode et la Reine! Ah! qu'ils soient maudits à

<sup>197</sup> Clair Rowden, *Massenet, Marianne and Mary : Republican morality and Catholic tradition at the opera*, *op. cit.*, p. 140.

<sup>198</sup> Clair Rowden, « L'Homme saint chez Massenet : l'amour sacré et le sacre de l'amour », *op. cit.*, p. 275.

<sup>199</sup> Clair Rowden, *Massenet, Marianne and Mary : Republican morality and Catholic tradition at the opera*, *op. cit.*, p. 143.

<sup>200</sup> *Ibid.*

<sup>201</sup> *Ibid.*

<sup>202</sup> *Ibid.*

jamais, ceux qui poursuivent de leur haine Jean mon bien-aimé! » (M, 16). Mais Antipas, qui entre dans le Temple, a eu lui aussi de mauvaises nouvelles : il voit le titre de roi de Judée arraché de ses mains, raison pour laquelle il se rend à Jean afin de le manipuler. Néanmoins, le tétrarque retrouve Salomé à l'intérieur du Temple qui le rejette, de sorte qu'Antipas jure de les livrer « tous les deux au bourreau » (M, 18). Bien qu'Antipas soit attendri un instant par le chant israélien 'Schemâh Israël Adonâi Éloheinou' ('Ecoute Israël, l'Éternel, notre Dieu') qui résonne dans les profondeurs du Temple, un nouveau rejet de Salomé le fait décider de « châti[er] [s]es funestes amours » (M, 19). Dans cette scène du Temple, il devient clair que les intérêts à la fois romantique, religieuse et politique s'enchevêtrent et ne peuvent plus être dissociés.

La scène religieuse est suivie par le tribunal de Jean, une scène où l'enchevêtrement des trois intrigues atteint son apogée. À l'inverse d'Antipas qui avait auparavant appelé à une révolte contre les Romains, Vitellius exhorte maintenant la foule de rendre « justice à la grandeur de Rome » (M, 19), mais les prêtres demandent leur *quid pro quo*, c'est-à-dire la condamnation de Jean. Le proconsul passe la décision à Antipas, tout en le flattant : « N'es-tu pas son roi ? » (M, 19). De cette manière, Vitellius s'éloigne adroitement de toute intervention dans cette affaire religieuse et d'après Rowden, Massenet établit ainsi de nouveau un parallélisme entre les Romains et la politique de laïcisation de la III<sup>e</sup> République<sup>203</sup>. La tension monte pendant l'interrogatoire de Jean, ce qui est reflété dans les réponses du prophète, accompagnées d'un motif errant menaçant par le basson, complété par une séquence de quatre accords jouée par les cordes<sup>204</sup>. Lorsque le tétrarque demande à Jean de quelles armes il dispose « pour fonder [s]on symbole » (M, 20), le prophète déclare qu'il n'a « qu'une arme: la parole! » (M, 20) ; une réponse qui rappelle la nouvelle de Flaubert, où les propos de Jean sont dépeints comme une arme (voir 4.3 de la première partie de ce mémoire). Sur le plan musical, la réponse de Jean exprime son exaspération croissante, tout en augmentant en ton et en volume. Finalement, Antipas demande le but de Jean, à quoi le prophète répond : « la liberté ! » (M, 21). Mais à quelle liberté Jean réfère-t-il ? Dans un premier temps, indique Rowden, le mot « liberté » suscite des connotations révolutionnaires chez les contemporains de Massenet<sup>205</sup> ; un effet qui est en ligne avec la manière dont les prêtres présentent Jean à Antipas, à savoir comme un révolutionnaire qui menace l'État : « On t'amène ce faux Messie, pour l'état et pour nous mesure le danger! » (M, 20). Mais sur le plan musical, les accords qui accompagnent la « liberté » de Jean ressemblent aux accords qui soutiennent la demande de liberté de culte par le peuple au premier tableau du deuxième acte. D'après Rowden, ce lien musical entraîne un paradoxe, car « c'est le régime laïque romain qui garantit cette liberté de

---

<sup>203</sup> Clair Rowden, *Massenet, Marianne and Mary : Republican morality and Catholic tradition at the opera*, op. cit., p. 145.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>205</sup> *Ibid.*

culte, tout comme celui de la III<sup>e</sup> République »<sup>206</sup>, bien que l'affrontement entre Jean et Vitellius au deuxième tableau du deuxième acte ait bel et bien démontré le mépris qu'éprouve Jean pour un tel régime laïque. Encore une fois, les propos de Jean et la musique qui les soutient relèvent de l'ambiguïté.

Lors de la confusion qui naît après l'interrogatoire, Antipas tente de sauver Jean pour que le prophète puisse l'aider dans son plan vengeur. Car, comme le souligne Brèque, les pouvoirs du tétrarque dépendent « de la bonne volonté romaine »<sup>207</sup> ; raison pour laquelle Antipas, malgré sa jalousie amoureuse, a besoin du prophète populaire s'il veut secouer le joug romain. Brèque indique à juste titre que l'utilité politique du prophète a pour but de mettre « un instant le destin de Jean en balance, sans pour autant le modifier »<sup>208</sup>. Cependant, lors d'une nouvelle rencontre avec Salomé, la balance penche finalement en faveur de la jalousie et Antipas finit par condamner Jean à mort, tout en l'accusant de ses propres tentatives révoltées et de l'amour qu'il éprouve lui-même pour Salomé :

Prêtres, vous disiez vrai! Contre César et Rome, c'est le peuple qu'il voulait soulever! Il menaçait les grands d'un châtement sévère, Il prêchait la révolte aux humbles de la terre, et lui, le saint Prophète, est l'amant odieux de Salomé, la courtisane! (M, 22).

La condamnation de Jean soulève donc des tensions à la fois sur le plan religieux, amoureux et politique : les prêtres se débarrassent de ce « faux Messie » (M, 20), de même qu'Antipas se débarrasse de son rival amoureux et que Vitellius se débarrasse de la menace révoltée ; et de surcroît, en délaissant la responsabilité au tétrarque, le proconsul romain sait également apaiser Antipas. En outre, dans un deuxième temps, l'exécution du prophète constituera également le dénouement de la filiation cachée entre Salomé et Hérodiade, puisque la mort de Jean poussera Hérodiade à révéler son secret.

---

<sup>206</sup> Clair Rowden, « L'Homme saint chez Massenet : l'amour sacré et le sacre de l'amour », *op. cit.*, p. 276.

<sup>207</sup> Jean-Michel Brèque, *op. cit.*, p. 118.

<sup>208</sup> *Ibid.*, p. 118-119.

## 6. Conclusion intermédiaire

L'analyse d'*Hérodiade* nous permet de conclure que l'opéra s'éloigne en effet considérablement d'*Hérodias*. L'intrigue du récit flaubertien connaît deux modifications considérables, celles de la filiation cachée entre Salomé et Hérodiade et de l'ajout de la triade amoureuse Antipas-Salomé-Jean, qui entraînent des conséquences importantes pour le déroulement de l'opéra : étant donné que Salomé est amoureuse de Jean et qu'elle ne connaît pas Hérodiade, sa fameuse danse est absente dans l'opéra, quoique évoquée dans l'ivresse amoureuse du tétrarque. Mais cette triade romantique conduit également à une diminution de la rôle d'Hérodiade : étant donné qu'Antipas et Hérodiade se sont tous les deux préoccupés de leurs rivaux amoureux, respectivement Jean et Salomé, ce n'est plus la haine que ressent Hérodiade pour Jean qui provoque l'exécution du prophète, mais bien la jalousie amoureuse du tétrarque. De cette manière, l'Hérodiade opératique ne remplit pas la même fonction dans l'intrigue que son homologue flaubertien.

Deux éléments prépondérants de la nouvelle de Flaubert, les tensions à la fois religieuses et socio-politiques, occupent également le premier plan dans l'opéra, mais ils sont toutefois abordés d'une manière différente. L'opéra ne traite le thème religieux pas tant à travers de différentes croyances, mais se limite plutôt au christianisme naissant, où la nature énigmatique de Jean pose des problèmes : est-il un dieu ou bien un homme mortel ? Ce mystère est renforcé encore par de nombreuses références au Christ tout au long de l'opéra. Par rapport à la nouvelle, le rôle de Vitellius et les Romains est dans *Hérodiade* amplifié et occupe une large part de l'intrigue. Les tensions politiques entre Antipas et Vitellius se présentent surtout à travers des scènes de masse avec de grandes chœurs. Dans ces scènes collectives, Massenet établit un lien entre les Romains et le gouvernement de la III<sup>e</sup> République, et en opposant le pouvoir terrestre d'Antipas et de Vitellius au pouvoir divin de Jean, le compositeur évoque le débat sur la place de l'Eglise dans l'Etat. Les tensions amoureuses, religieuses et socio-politiques se réunissent dans la dernière scène collective, celle du tribunal de Jean, qui pourrait fonctionner comme l'avatar du banquet dans *Hérodias*.

## Conclusion

Dans ce mémoire de maîtrise, nous avons étudié comment l'adaptation opératique d'*Hérodias* s'est effectuée et comment l'opéra *Hérodiade* se rapporte à la nouvelle de Flaubert. Afin d'y trouver des réponses, nous avons examiné les deux œuvres et les avons comparées, tout en tenant compte des caractéristiques des deux genres respectifs.

L'étude de ces deux versions du récit, ainsi que leur comparaison nous permet de conclure qu'il y a des divergences considérables entre *Hérodias* et *Hérodiade*. Ces différences se manifestent tant sur le plan de l'intrigue que dans la manière dont les personnages sont dépeints. Un bon nombre de ces changements sont liés aux exigences de l'opéra de la XIX<sup>e</sup> siècle qui contraignent le compositeur et les librettistes dans leur rédaction du livret, tandis que certaines modifications ressortent également des demandes spécifiques du compositeur.

La première modification majeure touche à la filiation entre Salomé et sa mère. Dans la nouvelle, Hérodias engage sa fille comme arme ultime dans son plan de vengeance : la danse séduisante permet à Salomé (et donc à sa mère) d'obtenir la tête de Iakob. Dans l'opéra, en revanche, Salomé ignore l'identité d'Hérodiade et par conséquent, la fille n'exécute pas sa danse infâme qui sert à séduire Antipas. De plus, en détachant Salomé de sa mère, la fille devient un personnage en chair et en os qui agit pour son propre compte, tout comme il sied à une héroïne d'opéra.

Le deuxième changement, plus frappant encore, se constitue de la création d'une vraie intrigue amoureuse. A la demande du compositeur, les librettistes ont ajouté une véritable triade romantique qui est conforme aux exigences opératiques du XIX<sup>e</sup> siècle et qui s'inscrit dans la répartition traditionnelle des rôles : l'amour d'une soprano (Salomé) et d'un ténor (Jean) se voit contrarié par un baryton rejeté (Antipas) et par une mezzo-soprano (Hérodiade). L'insertion de l'intrigue d'*Hérodias* dans ce modèle opératique a requiert quelques modifications considérables.

Premièrement, les librettistes ont créé une romance entre Salomé et saint Jean-Baptiste, une liberté audacieuse vis-à-vis de la nouvelle de Flaubert, ainsi qu'aux évangiles et dont le caractère blasphématoire a fait couler beaucoup d'encre. En revêtant Jean de sentiments amoureux, Massenet veut surtout aborder l'aspect humain du saint.

Dans un deuxième temps, l'attrait qu'éprouve l'Antipas flaubertien pour Salomé est dans l'opéra approfondi et transformé en coup de foudre à part entière : le désir du tétrarque pour la fille, quoique principalement de nature charnelle, n'est pas issu d'une danse voluptueuse à la fin du récit mais se présente dès le début de l'opéra. Par ailleurs, en ignorant le lien entre Salomé et sa femme Hérodiade, Antipas ne fait plus preuve des sentiments à caractère incestueux qui marquent son intérêt pour Salomé dans la nouvelle. Hérodiade, quant à elle, est

attribuée le rôle de femme trompée : puisqu'elle est préoccupée de sa rivale amoureuse, le désir d'Hérodiade de se venger de Salomé prendra le dessus aux dépens de sa vengeance de Jean.

Suite à cette triade amoureuse, un jeu de jalousies s'instaure qui va diriger le déroulement de l'opéra. Contrairement à la nouvelle, la responsabilité finale de la mort de Jean ne réside plus dans l'honneur sali d'Hérodiade, mais plutôt dans la jalousie du tétrarque : en exécutant Jean, Antipas tue son rival amoureux. De cette manière, la triade amoureuse conduit à une diminution de l'importance de la figure d'Hérodiade, dont l'opéra porte paradoxalement toujours le nom. Dans *Hérodiade*, l'intrigue romantique prend par conséquent le relais de l'intrigue originale, axée surtout sur une lutte d'autorité entre les antagonistes.

Outre le déroulement du récit, les librettistes se sont également attaqués à deux motifs qui sont au cœur de l'épisode flaubertien, nommément la confusion religieuse et les tensions socio-politiques. Bien que ces deux thèmes soient repris dans l'adaptation et qu'ils se manifestent tout au long de l'opéra, ils n'y sont pas abordés de la même manière que dans la nouvelle.

Contrairement à *Hérodias*, où Flaubert traite l'atmosphère religieuse brouillée à travers les différentes religions qui s'affrontent à Machærous, les librettistes d'*Hérodiade* se sont limités principalement au christianisme naissant du début de notre ère. En tant que précurseur d'une nouvelle foi, la figure du Baptiste occupe une place centrale dans les deux versions du récit, mais il n'est pourtant pas dépeint de la même manière. Iaokanann s'inscrit dans la tradition des anciens prophètes et il représente la dureté de l'Ancien Testament. Par le biais de ses fulminations, Iaokanann évoque une atmosphère menaçante qui se manifeste également dans le paysage inhospitalier autour de la citadelle. Jean, par contre, héberge à la fois l'ardeur de l'Ancien Testament (manifestée lorsqu'il voit Antipas ou Hérodiade) et la douceur du Nouveau Testament (dévoilée en présence de Salomé). En revêtant le prophète opératique d'une côté moins intransigeante, Massenet veut de nouveau souligner la dimension humaine de Jean.

Dans *Hérodias*, la prophétie de Iaokanann suscite des questions quant à l'identité du Messie qu'il annonce. Dans *Hérodiade*, en revanche, cette prophétie n'est abordée qu'en passant et le mystère du Messie est remplacé par l'énigme de la nature de Jean : divine ou bien mortelle ? Ce mystère est renforcé par différents moyens. Au niveau de la musique, le langage musical de Jean relève de l'ambiguïté, tout en mélangeant des éléments de mysticisme et d'érotisme (dont le dernier est lié principalement à ses rapports avec Salomé). Suite à l'ambiguïté qui entoure Jean dans *Hérodiade*, la ligne de démarcation morale y est moins claire que celle qui se manifeste dans *Hérodias* par le biais de l'opposition *horizontalité-verticalité*. Mais la confusion quant à la nature de Jean naît surtout des nombreuses références au Christ dans l'opéra. Massenet avouera plus tard que son traitement

de l'épisode biblique n'est rien d'autre que la Passion déguisée. Cette dissimulation est probablement issue à la réticence à l'époque de porter le Christ à la scène opératique, sans parler d'un Christ amoureux.

Contrairement à la nouvelle de Flaubert où Iakobann est incarcéré pendant toute l'histoire et qu'il ne dispose de rien d'autre que sa parole, l'opéra se concentre beaucoup plus sur le caractère et l'identité de Jean que sur ses propos prophétiques. En mettant l'accent sur la dimension humaine de l'épisode, l'annonce d'une nouvelle foi passe donc au second plan dans *Hérodiade*.

Le dernier élément dans notre analyse était le traitement des conflits socio-politiques. Les deux versions du récit dépeignent un climat explosif, dominé par de divers conflits qui sont perceptibles tout au long de l'intrigue et qui atteignent leur paroxysme vers la fin de l'histoire, respectivement pendant le banquet et pendant le tribunal de Jean. L'instrument principal dont se sert Flaubert pour afficher ces affrontements est l'opposition entre parole et silence, représentant respectivement force et impuissance. Dans l'opéra, en revanche, les conflits socio-politiques se manifestent surtout dans les scènes de masse, où Massenet se sert de grands chœurs pour susciter cette atmosphère troublée.

Le rôle de Vitellius et de la domination des Romains, des éléments présents mais plutôt mineurs dans la nouvelle, sont dans *Hérodiade* amplifiés de sorte qu'ils occupent une large part de l'intrigue. Dans les scènes collectives, Massenet évoque le contexte historique de son époque, tout en établissant un lien entre les Romains et le gouvernement de la III<sup>e</sup> République. En outre, les affrontements entre le pouvoir laïc d'Antipas et de Vitellius et le pouvoir divin de Jean rappellent le débat sur la place de l'Eglise dans l'Etat, très actuel au moment où Massenet écrit son *Hérodiade*.

Comme nous avons démontré dans ce mémoire, *Hérodiade*, l'adaptation opératique d'*Hérodias*, s'éloigne considérablement du modèle flaubertien. La cause des modifications les plus frappantes dans l'intrigue et dans les personnages du récit est double : soit elles ressortent des exigences opératiques du XIX<sup>e</sup> siècle, soit elles s'effectuent sous l'influence du contexte historique de l'époque de Massenet. Par ailleurs, l'accent mis sur la dimension humaine de l'épisode biblique, nous pouvons supposer qu'*Hérodiade* se distingue non seulement de la nouvelle de Flaubert, mais également de la plupart des interprétations du mythe fin de siècle.



## Bibliographie

### *Sources primaires*

1. Gustave FLAUBERT, «Hérodiade» dans *Trois contes*, éd. Samuel S. de Sacy, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 1973 [1877], p. 133-186.
2. P. MILLIET, H. GREMONT & A. ZANARDINI, *Hérodiade*, <<http://www.cs.hs-rm.de/~weber/opera/libretto.htm>> (consulté le 8/2/16).

### *Sources secondaires*

#### **I Hérodiade de Gustave Flaubert**

3. Marc BERTRAND, « Parole et silence dans les *Trois Contes* de Flaubert », *Stanford French Review*, 1/2, 1977, p. 191-203.
4. Victor BROMBERT, *The Novels of Flaubert, a study of Themes and Techniques*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1968.
5. Elaine CANCALON, « La symbolique de l'espace dans "Hérodiade" », *South Atlantic Bulletin*, 40/1, 1975, p. 23-38.
6. Lucette CZYBA, *Mythes et idéologie de la femme dans les romans de Flaubert*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1983.
7. Raymonde DEBRAY-GENETTE, « Du mode narratif dans les *Trois contes* », *Littérature*, 2, 1971, p. 39-62.
8. Michel DECAUDIN, « Un mythe "fin de siècle" : Salomé », *Comparative Literature Studies*, 4/1, 1967, p. 109-117.
9. Gustave FLAUBERT, *Trois contes. Correspondance 1876-1877*, éd. Maurice Nadeau, Lausanne, Rencontre, 1965.
10. René GODENNE, *La nouvelle française*, Paris, Presses universitaires de France, 1974.
11. Michael ISSACHAROFF, « *Trois Contes* et le problème de la non-linéarité », *Littérature*, 15, 1974, p. 27-40.

12. Michael ISSACHAROFF éd., « “Hérodiade” et la symbolique combinatoire des *Trois contes* », dans *Langages de Flaubert. Actes du colloque de London (Canada)*, University of Western Ontario, 1973, Paris, Lettres Modernes Minard, 1976.
13. Bettina KNAPP, « Herodias/Salome : Mother/Daughter Identification », *Nineteenth Century French Studies*, 25/1/2, 1996-97, p. 179-202.
14. Christiane LAHAIE, « La nouvelle : théories et pratiques d’écriture », *Québec français*, 108, 1988, p. 62-64.
15. R. B. LEAL, « Spatiality and Structure in Flaubert’s Hérodiade », *The Modern Language Review*, 80/4, 1985, p. 810-816.
16. Cécile MATTHEY, *L’écriture hospitalière: l’espace de la croyance dans les Trois contes de Flaubert*, Amsterdam & New York, Rodopi, 2008.
17. Ann L. MURPHY, « The Order of Speech in Flaubert’s *Trois Contes* », *The French Review*, 65/3, 1992, p. 402-414.
18. Per NYKROG, « Les *Trois contes* dans l’évolution de la structure thématique chez Flaubert », *Romantisme*, 6, 1973, p. 55-66.
19. Atsuko OGANE, « Mythes, symboles, résonances. Le ‘festin’ comme rite de sacrifice dans “Hérodiade” de Gustave Flaubert », *Etudes de langue et littérature françaises*, 76, 2000, p. 44-56.
20. Atsuko OGANE, « Re-lecture de “Hérodiade”. L’écriture des miroirs dans la danse de Salomé », *Revue de Hiyoshi langue et littérature françaises*, 31, 2000, p. 1-11.
21. Atsuko OGANE, « Vers un nouveau mythe lunaire de Salomé. Modernité de la mise en scène de la danse de Salomé », *Cahiers victoriens et édouardiens*, 72, 2010, 167-184.
22. Carla L. PETERSON, « The Trinity in Flaubert’s *Trois contes*: Deconstructing History », *French Forum*, 8/3, 1983, p. 243-258.

## **II Hérodiade de Jules Massenet**

23. Jean-Michel BREQUE, « Loin de Flaubert, très loin des Evangiles », *L’Avant Scène Opéra*, 187, 1998, p. 116-121.

24. James HARDING, *Massenet*, London, Dent, 1970.
25. Steven HUEBNER, *French Opera at the Fin the Siècle*, New York, Oxford University Press, 2004.
26. Linda HUTCHEON, *A Theory of Adaptation*, London & New York, Routledge, 2013.
27. Linda & Michael HUTCHEON, *Opera : The Art of Dying*, Cambridge & London, Harvard University Press, 2004.
28. Demar IRVINE, *Massenet: A Chronicle of his Life and Times*, Portland, Oregon, Amadeus Press, 1997.
29. Ralph P. LOCKE, « Cutthroats and Casbah Dancers, Muezzins and Timeless Sands: Musical Images of the Middle East », *19th-Century Music*, 22/1, 1998, p. 20-53.
30. Rodney MILNES, « Saved by Melody », *Opera News*, 59/4, 1994, p. 28-30.
31. Alban RAMAUT, « La création d'Hérodiade à Lyon », dans *Opéra et religion sous la III<sup>e</sup> République*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2006, p. 147-172.
32. Clair ROWDEN, *Massenet, Marianne and Mary : Republican morality and Catholic tradition at the Opera*, thèse de doctorat, London, City University London, 2001.
33. Clair ROWDEN, « L'Homme saint chez Massenet : l'amour sacré et le sacre de l'amour », dans *Opéra et religion sous la III<sup>e</sup> République*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2006, p. 257-284.
34. Catherine SCHOLLER, « Mais que cherche donc Salomé ? » dans *Salomé et l'opéra*, <<http://www.forumopera.com/v1/opera-no11/salome/02.htm>> (consulté le 20/4/2016).
35. Gary SCHMIDGALL, *Literature as Opera*, New York, Oxford University Press, 1977.
36. Gregory STRAUGHN, *Reconstructing Convention: Ensemble Forms in the Operas of Jules Massenet*, thèse de doctorat, Denton, University of North Texas, 2004.

## Table des matières

Remerciements .....	I
Introduction .....	1
<b>I. HERODIAS DE GUSTAVE FLAUBERT .....</b>	<b>4</b>
1. Genèse .....	5
2. Les <i>Trois contes</i> ou plutôt les Trois nouvelles ? .....	7
3. Les croyances à Machærous .....	9
3.1 <i>Iaokanann</i> .....	9
3.2 <i>Le festin : confusion religieuse</i> .....	11
3.3 <i>Le festin : rite de sacrifice</i> .....	12
3.4 <i>Le mythe de Salomé</i> .....	14
3.5 <i>Cybèle à Machærous</i> .....	17
4. Le jeu d'oppositions dans <i>Hérodiad</i> .....	18
4.1 <i>Verticalité – horizontalité</i> .....	18
4.2 <i>Dedans – dehors</i> .....	20
4.3 <i>Parole – silence</i> .....	21
5. Conclusion intermédiaire .....	24
<b>II. HERODIADE DE JULES MASSENET .....</b>	<b>25</b>
1. Genèse .....	26
2. La mère/fille perdue depuis longtemps .....	28
3. La triade amoureuse .....	32
4. La religion dans <i>Hérodiade</i> .....	39
5. Les agitations socio-politiques dans <i>Hérodiade</i> .....	45
6. Conclusion intermédiaire .....	51
Conclusion .....	52
Bibliographie .....	55
<i>Sources primaires</i> .....	55
<i>Sources secondaires</i> .....	55
I <i>Hérodiad</i> de Gustave Flaubert .....	55
II <i>Hérodiade</i> de Jules Massenet .....	56
Table des matières .....	58

Nombre de mots : 25.799