

Mythes, symboles, résonances

— Le « festin » comme rite de sacrifice dans *Hérodiad* de Gustave Flaubert —

Il est bien connu que Flaubert, comme anti-chrétien et rationaliste, a souvent fait des critiques sévères contre le christianisme et les autres religions tout au long de sa vie. Pourtant, il ne faut pas oublier qu'il se nourrissait des livres bibliques dans sa jeunesse et a continué à écrire tout un éventail d'œuvres d'inspiration religieuse dont notamment *La Tentation de Saint Antoine*. De ce point de vue, *Hérodiad*, même s'il s'agit d'un récit très court, et s'il est intitulé par l'auteur *Trois Contes*, occupe une place très importante en tant que dernière œuvre achevée de Flaubert, et on peut dire qu'il fournit un parfait exemple de toutes ses techniques d'écriture et de son inclination littéraire, autrement dit, du Romantisme, du Réalisme et du Symbolisme.

C'est en 1876, au moment du succès inouï de « Salomé » dans le monde artistique¹⁾ que Flaubert entreprend ce thème. Il changera souvent l'appellation de cette petite histoire — d'abord, « mon *Hérodiade* (ou *Hérodiad*) », « mon *Saint Jean-Baptiste* », « ma *Décollation de Saint Jean-Baptiste* » pour enfin l'intituler « *Hérodiad*²⁾ ». Et ce n'est pas Salomé qu'il a choisie comme héroïne, mais la reine du Tétrarque, en la mettant au premier plan.

1) Voir Françoise Meltzer, *Salome and the dance of writing*, Chicago, The University of Chicago Press, 1987, pp. 13-18.

2) A Emile Zola, 23 juillet 1876, *Correspondance* dans *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, Edition Conard (que nous abrég-

gerons en *Corr.*), 1910, tome VII, p. 326 ; à Edmond Laporte, 4 septembre 1876, *ibid.*, supplément (1872-juin 1877), p. 281 ; à M^{me} Tennant, 19 octobre 1876, tome VII, p. 353 ; à Guy de Maupassant, 25 octobre 1876, *ibid.*, p. 353.

L'intention de l'auteur s'éclaircit si l'on prête attention à la composition de ce conte : il est constitué des trois unités du cadre classique¹⁾ — du matin (chapitre 1^{er}), de l'après-midi (chapitre 2^{ème}), et du soir (chapitre 3^{ème}) où Salomé en personne et Iaoakanann décapité vont finalement apparaître au milieu du banquet, point culminant de cette histoire. En d'autres termes, l'histoire a trait non seulement au sujet de Salomé mais elle met aussi l'accent sur d'autres sujets dont notamment l'entrelacement des égoïsmes : la question des races entre Rome et la Judée, les scissions et les conflits à l'intérieur des sectes judaïques et enfin l'antagonisme des origines familiales entre le Tétrarque Antipas et la reine Hérodiad²⁾. Et ces conflits deviennent plus intenses au fur et à mesure que s'approfondissent les mystères, avec les questions que posent les personnages³⁾ — « Qui te l'a dit ?⁴⁾ » (*C.H.H.*, p. 256) ; « Qui est-ce ? » (*C.H.H.*, p. 259) On se demande qui va mourir cette nuit même, dans Machærous. Et que signifie « il », quand Iaoakanann annonce « Pour qu'il grandisse, il faut que je diminue ! » (*C.H.H.*, p. 255) ? Les énigmes se condensent, s'intensifient, finissent par soulever la grande problématique de cette histoire : qui est le Messie ? et qui est cet Elie qui doit le précéder ? L'exécution de Iaoakanann ne doit pas subsister seulement comme épisode historique. Il est nécessaire qu'elle devienne le martyre du vrai Elie, si cette histoire est appelée à être un des maillons de la chaîne circulaire du christianisme.

Il paraît utile de rappeler ici le jugement de Flaubert sur le livre de Renan. Treize ans avant de commencer à écrire *Hérodiad*, Flaubert exprime

1) Voir Giovanni Bonaccorso, « Science et fiction : le traitement des notes d'*Hérodiad* », in *Flaubert, l'autre*, Presses Universitaires de Lyon, 1989, p. 90.

2) Voir Atsuko Ogane, « Etude sur *Hérodiad* — Avec plus d'appareil scientifique », in *Revue de Hiyoshi langue et littérature françaises*, n° 19, 1994, pp. 58–63, en japonais. Effectivement, Flaubert avoue dans sa lettre : « Après saint Antoine, saint Julien ; et ensuite saint Jean-Baptiste ; je ne sors pas des saints. Pour celui-là je m'arrangerai de façon à ne pas « édifier ». L'histoire d'*Hérodiad*, telle que je la com-

prends, n'a aucun rapport avec la religion. [...] La question des races dominait tout. » ; à M^{me} Roger des Genettes, 19 juin 1876, *Corr., op. cit.*, tome VII, p. 309.

3) A. Ogane, *art. cit.*, pp. 67–79, « III. L'enveloppement des filets d'énigmes ».

4) La référence de la citation textuelle d'*Hérodiad* renvoie à l'édition établie par la Société des Etudes littéraires françaises, Club de l'Honnête Homme, dans *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*, tome 4, 1972. (Nous désignons cette édition par le sigle *C.H.H.* Le chiffre arabe qui le suit en indique la page.)

son impression sur *La Vie de Jésus* : « Le livre de mon ami Renan ne m'a pas enthousiasmé comme il a fait du public. J'aime que l'on traite ces matières-là avec plus d'appareil scientifique.¹⁾ » En tant qu'écrivain réaliste, comment Flaubert traite-t-il donc ces matières religieuses pour que l'histoire devienne un des mythes chrétiens ? De quoi s'agit-il quand il dit « plus d'appareil scientifique » ? Nous allons essayer d'analyser ce petit conte, *Hérodiades*, dont l'écriture est très condensée, tout en mettant en évidence la disposition et les images symboliques des documents scientifiques utilisés, ainsi que son traitement de la résonance et des connotations.

I. Indices révélateurs — la question de « la sacrificature »

Il faudrait noter d'abord que l'entrelacement des égoïsmes engendre « de la colère », qui se lit symboliquement dès le premier chapitre dans la description du site à l'entour de la Mer Morte que domine le château fort de Machærous : « Ces marques d'une colère immortelle effrayaient sa pensée [= d'Antipas] » (*C.H.H.*, p. 256). C'est la colère enracinée dans le sol, la rage des races, qui s'amplifie tant et si bien qu'elle se porte enfin vers Iaokanann. La plus grande est la fureur d'Hérodiades qui est empêchée dans son amour pour Antipas et dans son ambition politique. Et il en résulte qu'il faut célébrer absolument « un sacrifice » pour apaiser ces rages.

Cette soif pour « le sacrifice » est symbolisée par la lutte pour le pouvoir entre les prêtres, les Sadducéens et les Pharisiens, concernant surtout l'acquisition de « la sacrificature », c'est-à-dire « le manteau du grand prêtre détenu dans la tour Antonia par l'autorité civile » (*C.H.H.*, p. 262). « Sacrificature » est un mot qui est étymologiquement lié au « sacrifice ». Et il est probable qu'au commencement de l'histoire le Tétrarque, anxieux, détourne sa vue de la tour Antonia, qui « de son cube monstrueux, dominait Jérusalem » (*C.H.H.*, p. 254), parce qu'elle est un des grands vestiges de gloire de son père, le Grand Hérode, et aussi parce qu'elle détient « le manteau du grand prêtre » dont la juridiction est du ressort de l'autorité civile, et non pas de celle du Tétrarque. L'arrivée

1) *Corr.*, tome V, p. 110, à M^{lle} Leroyer de Chantepie, 23 octobre 1863.

de Vitellius, Proconsul du Rome, introduit de nouveaux personnages, dont notamment des prêtres. « C'étaient des Sadducéens et des Pharisiens, que la même ambition poussait à Machærous, les premiers voulant obtenir la sacrificature, et les autres la conserver » (*C.H.H.*, p. 261). Entre autres, le Sadducéen Jonathas, et le Pharisien Eléazar, s'insinuent obstinément dans les bonnes grâces du Proconsul, et le second réclame « pour les Pharisiens le manteau du grand prêtre détenu dans la tour Antonia par l'autorité civile » (*C.H.H.*, p. 262). Au premier abord, il semble que les méandres de cette diplomatie concernant « la sacrificature » n'aient aucune relation avec l'exécution de Iaokanann, mais tout en se superposant avec sa mort, les négociations se déroulent pendant le festin. En effet, l'auteur fait une parenthèse, au cours de son récit, pour expliquer au lecteur que « le lendemain, la sacrificature leur fut rendue [= aux Sadducéens] » (*C.H.H.*, p. 272). Il est naturel, d'ailleurs, que ce soit Aulus, fils de Vitellius, qui tranche cette affaire, car son avidité (« Aulus n'avait pas fini de se faire vomir qu'il voulut remanger » (*C.H.H.*, p. 272)) est étroitement liée à celle du peuple, la soif pour « le sacrifice ». « La sacrificature », conformément au signifiant de ce mot, représente justement le manteau que le grand prêtre juif doit revêtir à l'occasion de l'offrande des sacrifices pendant le rite. Autrement dit, ce manteau est indispensable à l'exécution d'un condamné à mort, et sans ce manteau, nous le savons, le rite ne peut plus s'exécuter, le sacrifice n'est pas considéré comme un sacrifice légitime. C'est pourquoi, en définitive, la convoitise de « la sacrificature », à l'intérieur des sectes juives, est en rapport avec celle du rite légitime.

Dès le premier stade du plan et des scénarios, Flaubert essaie de souligner les manigances des prêtres de Jérusalem à propos de l'acquisition de « la sacrificature », et il met l'accent sur la juridiction de Vitellius pour arriver à la conclusion de ce conflit¹⁾, et sur le pouvoir du grand prêtre

1) On trouve dans plusieurs folios du scénario, retranscrit dans *C.H.H.*, la question de la sacrificature approfondie par l'auteur : « Que le costume du grand prêtre ne soit plus gardé par les Romains dans la tour Antonia. Cette concession paraît possible à Vitellius et l'idée de l'obtenir recon-

forte les Pharisiens. », pp. 556-557, « 2^{ème} version de l'arrivée de Vitellius (Folio 734) ». Cette question est étroitement liée à celle des impôts, qui intéresse tellement Vitellius qu'il a établi des sentinelles aux portes de la prison de Iaokanann afin qu'il ne puisse pas s'enfuir.

(nous rapportons les notes de Flaubert telles quelles) :

Arrivent sur des mules, *les envoyés des prêtres de Jérusalem*. Ils avaient guetté Vitellius et viennent intriguer pour la Sacrificature. (Caïphe étant grand prêtre).

Question de la Sacrificature. / On la vendait. Sous les Armodeus, le Pontife était devenu un chef temporel, avait une cour. Les offrandes, des taxes fiscales, le Temple, un palais. / (*C.H.H.*, p. 551)

Ainsi, c'est la procédure du sacrifice légitime par l'acquisition de la « sacrificature », qui est le prélude de l'exécution de Iaokanann, et qui construit cette histoire en couches plus stratifiées.

II. La disposition et les images du « sacrifice » : le festin

Il va sans dire que Flaubert aime très souvent transposer dans ses œuvres les documents extraits de ses lectures et les fruits des investigations qu'il a faites. C'est le cas, par exemple, de *L'Éducation sentimentale* ou *Salammbô*, et il est clair qu'il utilise largement les mêmes procédés, de manière plus condensée, dans *Hérodiade*. Examinons la disposition et les images du « sacrifice » dans ce récit.

Pour la disposition, il est à signaler que le festin et l'exécution (dont l'apparition de Iaokanann décapité) sont étroitement associés. En d'autres termes, tout se passe pendant le festin, le point culminant de l'histoire. Non seulement cette juxtaposition des scènes est conforme au récit biblique¹⁾, mais encore Flaubert s'y est intéressé et l'a volontairement choisie. Dans son analyse de l'avant-texte documentaire du festin d'*Hérodiade*, R. Debray-Genette a bien montré que près des termes « Mets », « Festin » ou « Convives », Flaubert laisse deux ajouts intéressants dans la marge du folio 740^{ro}, retranscrit dans *C.H.H.* (pp. 618–620) : « Assassinats pendant les festins » ; « les Juifs tenaient à faire ressembler un repas à un sacrifice ». Même si Flaubert a interprété à sa façon certains documents après ses lectures, comme la critique l'a relevé, il faut pourtant insister sur le fait qu'il a sélectionné lui-même cette coutume ancienne où se

1) Cf. « Évangile selon Marc », 6.14–6.29, p. 61 et aussi « Évangile selon Matthieu », 14. 1–12, p. 25 in *le Nouveau*

Testament, La Bible, Alliance biblique universelle, 1982.

commettaient des assassinats¹⁾. C'est ainsi que le Proconsul Vitellius est tourmenté pendant le festin par des scènes de meurtres ou d'holocaustes, car « il avait rencontré des autels sur la route; et les sacrifices d'enfants lui revinrent à l'esprit » (*C.H.H.*, p. 274).

On retrouve aussi ici une caractéristique bien flaubertienne : le repas comme obsession d'une « glotonnerie inépuisable », et Jean-Pierre Richard l'a déjà fort pertinemment signalé : « la cérémonie alimentaire change de climat selon la situation et l'atmosphère propre de chaque roman, mais elle demeure toujours cérémonie, et toujours la table se dresse entre les hommes comme un lieu de rencontre, presque de communion.²⁾ » C'est le banquet, festin somptueux, qui donne à Hérodiade une belle et seule occasion de se venger de Ioukannan.

Antipas, bien vite, tira la médaille de l'Empereur, et, l'observant avec tremblement, il la présentait du côté de l'image.

Les panneaux de la tribune d'or se déployèrent tout à coup ; et à la splendeur des cierges, entre ses esclaves et des festons d'anémone, Hérodiade apparut, — coiffée d'une mitre assyrienne qu'une mentonnière attachait à son front; ses cheveux en spirales s'épandaient sur un péplos d'écarlate, fendu dans la longueur des manches. Deux monstres en pierre, pareils à ceux du trésor des Atrides, se dressant contre la porte, elle ressemblait à Cybèle accotée de ses lions ; et du haut de la balustrade qui dominait Antipas, avec une patère à la main, elle cria :

— Longue vie à César !

Cet hommage fut répété par Vitellius, Antipas et les prêtres.

Mais il arriva du fond de la salle un bourdonnement de surprise et d'admiration. Une jeune fille venait d'entrer. (*C.H.H.*, p. 274)

Le sujet de conversation à table se concentrant sur la question de savoir « Qui est le Messie ? », l'exaltation du peuple, qui croyait que « tous les conquérants avaient été châtiés » (*C.H.H.*, p. 274), atteint son comble, ce qui accule Antipas. Il tire « la médaille de l'Empereur », talisman donné par Hérodiade à toute éventualité, et « la présentait du côté de l'image ». On le sait, toute idolâtrie est interdite aux Juifs, de sorte que la seule image de l'Empereur romain constitue une hérésie et qu'elle fait éclater

1) Raymonde Debray-Genette, « Les débauches apographiques de Flaubert », in *Roman d'Archives*, Presses Universitaires de Lille, 1987, p. 64.

2) Jean-Pierre Richard, *Littérature et sensation — Stendhal, Flaubert*, Editions du Seuil, collection « Points », 1954, p. 137.

le pouvoir suprême du Tétrarque qui gouverne la Galilée tributaire du Royaume romain. Et c'est justement au moment où Antipas l'a montrée aux convives comme atout, que « les panneaux de la tribune d'or se déploierent » pour introduire Hérodiade incarnée en Cybèle, première déesse officielle du Rome, qui crie un hommage à César une patère à la main. Sitôt après, c'est l'entrée spectaculaire de Salomé, sa fille, qui va capter l'attention des convives et stimuler leur volupté avec sa danse ensorcelante. Ainsi, c'est seulement, dirait-on, quand se mélangent l'un à l'autre tous les égoïsmes, c'est-à-dire la glotonnerie augmentant à la vue du festin somptueux sur la table, le plaisir des sens aiguisés à la vue de Salomé et enfin le désir sanglant pour l'holocauste, que la ruse d'Hérodiade arrive enfin à réussir. A propos de ce point culminant, Jane Robertson l'a bien remarqué aussi : « Hérodiade knows that the moment has come when she can turn the guests' thirst for violence to suit her own ends »¹⁾.

L'auteur introduit de la tension dramatique non seulement par la disposition que nous venons de voir, mais aussi en parsemant son récit d'abondantes images de sang et de délire. Ici, il faudrait en particulier insister sur les autres religions dont on parle à table ; le sujet de conversation passe des miracles qu'a faits Jésus, Nazaréen, à la question de la résurrection, et encore à l'apparition d'Elie, prophète qui doit le précéder, pour entrer dans le vif du sujet. Marcellus confesse alors sa croyance au dieu de Mithra, à Jacob, qui engage à suivre Jésus, et enfin son baptême. Ouvrons ici une parenthèse pour préciser les cadres sociaux de cette histoire : au temps du royaume de l'ancienne Rome où apparaît Jésus-Christ, la religion de Mithra, venue de l'Inde par l'Iran, vénérait le dieu du Soleil, et est restée en rivalité du christianisme pendant à peu près 300 ans, du I^{er} siècle av. J.-C. au IV^e siècle apr. J.-C.²⁾ Ainsi, on dirait qu'il y a une sorte de chassé-croisé d'antagonisme religieux, judaïsme-christianisme-mithracisme, sur le plan historique. Et, dans *Hérodiade*, l'exécution de Iaokanann constituerait une sorte de pivot du judaïsme au christianisme. En effet, ce qui nous semble frappant, c'est qu'à l'initiation

1) Jane Robertson, « The structure of *Hérodiade* », in *French Studies*, 1982, pp. 175-176.

2) Cf. Martin Vermaseren, *Mithra ce dieu mystérieux*, éditions Sequoia, Paris-

Bruxelles, 1960, traduit en français ; Franz Cumont, *Les mystères de Mythra*, trad. en japonais par Hideo Ogawa, Heibonsha, 1993.

au culte de mithra, Mithras, dieu de l'élément lumière, presque solaire, fait naître une nouvelle vie en sacrifiant un taureau donnant le sang sacré par lequel l'humanité pourra être sauvée, et la paix assurée. Et si Marcellus, le lieutenant du Proconsul, narrait « le bonheur qu'il avait ressenti sous le baptême de Mithra » (*C.H.H.*, p. 272), il va sans dire que ce bonheur signifie l'extase devant le sacrifice sanglant.

C'est ainsi qu'on découvre que cette image d'offrir un sacrifice sanglant s'applique parfaitement au dessein de vengeance d'Hérodiad, à son intention meurtrière envers Iaokanann. D'autant plus qu'elle s'incarne en Cybèle à sa dernière et cinquième apparition, quand elle finit par l'exécuter avec un pouvoir écrasant. Cybèle, culte officiellement adopté par les Romains en 204, requiert aussi le sacrifice sanglant d'un taureau, le taurobole, dans les principales pratiques de ses rites...¹⁾. Et l'on s'aperçoit que la chaîne des connotations s'étend toujours davantage, lorsque l'on compare le rôle d'Hérodiad en tant que Cybèle au symbole généralement utilisé : la déesse qui est assise avec une couronne en forme de château fort, un tambourin et une patère à la main, flanquée de deux lions. En plus, les pratiques culturelles de ce culte demeuraient au début orgiastiques, avec des prêtres qui célébraient leurs rites dans le délire et en danses scandées par la flûte phrygienne, les cymbales et le tympanon, ce que rappelle tout à fait la danse frénétique de Salomé, au son de la flûte et des tympanons (instruments orientaux). L'auteur a donc choisi Cybèle avec d'autant plus de perspicacité qu'Hérodiad apparaît elle-même comme une déesse à ce moment crucial du récit.

Point de doute, on peut la considérer comme la grande organisatrice de ce banquet sacré ; « coiffée d'une mitre assyrienne » (*C.H.H.*, p. 274), elle dirige ce rite. D'origine perse et phrygienne, « une mitre » représente une coiffure ou une sorte de couronne qui s'assimile miraculeusement aux bonnets phrygiens que portent Mithras ainsi qu'Attis, fils de Cybèle ; à présent cela signifie une haute coiffure triangulaire de cérémonie portée notamment par les évêques. En fin de compte, Hérodiad « coiffée d'une mitre », c'est une sorte de femme-évêque qui dirige ce banquet sacré, où

1) Cf. Martin Vermaseren, *Cybèle et Attis*, trad. en japonais par Hideo Ogawa, Yamamoto-shoten, 1973 ; Hideo Ogawa,

« La relation entre le culte de Mithra et le culte de Cybèle », in *Orient*, n° 36-1, 1993, pp. 38-54.

s'exécute le sacrifice de Iaokanann, autrement dit, c'est « la sacrificatrice ». Il s'agit donc ici d'un rite, car comme Richard l'a bien signalé, « parfois même, le repas apparaît comme un rite religieux »¹⁾. A partir de là, on peut mieux saisir le sens de l'accusation contre Hérodiad d'Iaokanann, qui crie du fond d'une caverne : « Tu as dressé ta couche sur les monts, pour accomplir tes sacrifices ! » (*C.H.H.*, p. 267) Remarquons que c'est Iaokanann lui-même, le futur sacrifié, qui avait discerné comme un présage le rôle essentiel d'Hérodiad, qui mettra tout en œuvre pour accomplir ses sacrifices en question, et cette accusation prend tout son sens au point culminant de cette histoire, l'exécution de Iaokanann en tant que sacrifice.

Ce qui nous paraît intéressant ici, ce n'est pas seulement la résonance littérale des mots et celle des images symboliques, mais aussi le tâtonnement de l'auteur dans ses recherches documentaires, sur le plan de la connotation. On constatait déjà dans le « Mémento mythologique de Flaubert pour *la Tentation de saint Antoine* » qu'il tâtonnait concernant la signification et les images des mots « Mithra » ou « mitre », tout en changeant les articles : « Mithra-Mithras, mâle et femelle » ; « Mystères. Sept degrés. I. Soldats. Une couronne présentée et reçue avec ces mots : « Mithras est ma couronne. » » ; « Mithra signifie à la fois soleil et amour et une coiffure que les Grecs représentent par le féminin Mitra. » ; « Mithra porte le soleil ou la mitre. »²⁾ Il est bien probable que l'auteur cherchait l'image essentielle de ces mots. Mais ce qui est important, ce n'est pas la seule trouvaille de la signification littérale du mot, mais le fait qu'il ait bien su tirer profit de la connotation, à savoir la religion antagoniste au christianisme, l'image du sacrifice sanglant, l'élément directeur d'une cérémonie et le rôle purificateur, entre autres.

D'autres éléments initiatiques nécessaires au rite religieux sont abondamment utilisés par Hérodiad ainsi que par Salomé, sa fille : Antipas considère déjà la séduction d'Hérodiad comme « l'ensorcellement » (*C.H.H.*, p. 268) ; Salomé, dont les « caleçons noirs étaient semés de mandragores » (*C.H.H.*, p. 274), célèbres comme philtre, tourne autour d'Antipas « comme le rhombe des sorcières » (*C.H.H.*, p. 275) au comble de sa danse frénétique, comme si elle voulait enrouler sa proie d'une corde ensorceleuse.

On voit comment Flaubert réussit à transformer ce festin somptueux

1) Jean-Pierre Richard, *op. cit.*, p. 137.

2) *C.H.H.*, *op. cit.*, pp. 380-381.

en Sabbat, banquet sanglant et légitime où a lieu l'exécution de Iaokanann comme sacrifice. Pour ce faire, il introduit à mesure des images initiatiques dans la disposition de la composition, tout en exploitant habilement ses souvenirs documentaires et la résonance des mots.

III. Formation du Mythe

Dès le commencement et tout au long de la nouvelle, l'énigme « Pour qu'il grandisse, il faut que je diminue » (*C.H.H.*, p. 255) professée par Iaokanann tourmente Antipas et pose une problématique à Phanuel, astrologue essénien, pour la déchiffrer. Ce n'est qu'après l'exécution que les deux messagers envoyés par Iaokanann apportent une réponse qui éclaire son importante mission : conformément à la prophétie de l'Ancien Testament, Iaokanann était chargé d'annoncer la venue du Messie. Cette réponse convertit Phanuel au christianisme. Et il semble que l'histoire de Iaokanann soit parvenue à son terme. Pourtant, stratifiant ce récit à thème religieux « avec plus d'appareil scientifique » comme nous l'avons cité, l'auteur nous fournit encore plusieurs éléments majeurs, de sorte que la cérémonie de ce festin se termine par un dénouement tout à fait imprévu, pour constituer un vrai mythe.

En premier lieu, on trouve dans les « Fiches de lecture de Flaubert pour *Hérodias* » des remarques intéressantes concernant Hérodias : « Ses ancêtres avaient été rois et sacrificateurs » (*C.H.H.*, p. 615). De la famille des Asmonéens, elle était donc du sang royal et illustre des prêtres, destinée à être elle-même sacrificatrice. Et c'est bien elle, coiffée d'une mitre d'évêque, qui doit exécuter de sang pur le sacrifice de Iaokanann. De plus, il semble qu'Hérodias, en tant que conservatrice, était plus favorable aux Sadducéens qu'aux Pharisiens, et même qu'elle complotait avec eux. Flaubert, pendant que Salomé danse, nous révèle que « Le Tétrarque se perdait dans un rêve, et ne songeait plus à Hérodias. Il crut la voir près des Sadducéens. » (*C.H.H.*, p. 275), ce qui nous laisse supposer qu'elle entretenait effectivement des relations ambiguës avec les Sadducéens. Il est aussi fort probable que ces Sadducéens étaient au courant de la stratégie d'Hérodias, voulant ensorceler Antipas à travers la danse frénétique de sa propre fille Salomé. Quoi qu'il en soit, pendant le festin, ils entourent Aulus (malade à cause de sa gloutonnerie) de sollicitude, et « le lendemain,

la sacrificature leur fut rendue. » (*C.H.H.*, p. 272) Et c'est ainsi, on le voit, que les trois éléments fondamentaux pour le rite peuvent être réunis : « la sacrificature », robe légitime pour offrir le sacrifice d'une manière orthodoxe, Iaokanann comme « sacrifice » orthodoxe, et Hérodiad comme « sacrificatrice » orthodoxe. Le rite pourra alors s'accomplir et Iaokanann s'acquittera de sa mission comme un vrai prophète.

En second lieu, la description de la danse de Salomé, à la fin, provoque la surprise et nous révèle le rôle imprévu de la jeune fille. Comme agent d'Hérodiad, elle séduit Antipas et en tire la permission d'assassiner Iaokanann. Pourtant, tout en provoquant sa mort, elle s'arrête soudain dans une figure particulière, celle d'« un grand scarabée ».

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

Sa nuque et ses vertèbres faisaient un angle droit. Les fourreaux de couleur qui enveloppaient ses jambes, lui passant par-dessus l'épaule, comme des arcs-en-ciel, accompagnaient sa figure, à une coudée du sol. Ses lèvres étaient peintes, ses sourcils très noirs, ses yeux presque terribles, et des gouttelettes à son front semblaient une vapeur sur du marbre blanc. (*C.H.H.*, p. 275)

Or, le scarabée est le symbole cyclique du soleil, et aussi le symbole de la résurrection. Il est souvent appelé le dieu khépri, le soleil levant¹⁾, ce qui signifierait que, tout comme la résurrection d'Elie, celle de Iaokanann est tout à fait justifiée.

De même, les caleçons de Salomé « semés de mandragores » qui avaient répandu des philtres pendant sa danse frénétique, se transforment en « arc-en-ciel ». Et justement, cet arc-en-ciel est généralement considéré comme le pont médiateur entre la terre et le ciel que traversent les dieux et les héros. On voudrait dire que Iaokanann devient enfin un des apôtres et passe de la terre au ciel après avoir été martyrisé. « L'arc-en-ciel » s'interprète dans l'Ancien Testament comme la résurrection de l'ordre cosmique et la naissance d'un nouveau cycle, mais il signifie aussi l'accomplissement d'une promesse (Dieu ne trahit jamais)²⁾. Il s'agit donc là d'un

1) Cf. *Dictionnaire des symboles*, Editions Robert Laffont, 1969.

Robert Laffont, trad. en japonais, 1982, pp. 733-734.

2) Cf. *Dictionnaire des symboles*, Editions

symbole extrêmement important : la prophétie de Iaokanann s'est accomplie, et son exécution ouvre un nouveau cycle religieux, celui du christianisme. Il constitue une sorte de pivot, du point de vue historique, de l'Ancien Testament au Nouveau Testament. Le rôle de Salomé comme médiatrice s'éclaircit maintenant, d'autant plus qu'elle entraîne la mort, le martyr d'Iaokanann, sans connaître le dessein de Dieu¹). La correspondance de la description « ses murailles de marbre blanc » (*C.H.H.*, p. 255) du Temple de Jérusalem avec celle de Salomé « une vapeur sur du marbre blanc » (*C.H.H.*, p. 275) nous révèle ainsi le changement du rôle de Salomé, qui passe de celui d'une séductrice à celui d'une médiatrice sacrée.

Enfin, en troisième lieu, la dernière posture de Phanuel qui, « debout au milieu de la grande nef, murmurait des prières, les bras étendus » (*C.H.H.*, p. 277) est riche en suggestions sur le plan architectural : il prie dans la salle de festin qui « avait trois nefs, comme une basilique » (*C.H.H.*, p. 269). Nous savons que la forme primordiale de l'église chrétienne s'appellait « une basilique » et sa posture, avec les bras étendus, rappelle exactement la forme de la croix²). Elle symbolise dans « la basilique » le mythe de la résurrection « à l'instant où se levait le soleil » (*C.H.H.*, p. 277). Et c'est le soleil levant, symbole du « grand scarabée », qui achève cette image du passage de l'univers de l'Ancien Testament au Nouveau Testament.

Ainsi, en analysant le thème en apparence secondaire de « la sacrificature », et celui, essentiel, du sacrifice, on s'aperçoit qu'ils sont tous deux très riches en connotations, images symboliques et mythologiques concernant Mithra, Cybèle et d'autres encore dans la danse de Salomé. Tous ces symboles conduisent à la fin au mythe du soleil et au thème de

1) Voir Michael Issacharoff, « *Hérodias* et la symbolique combinatoire des *Trois Contes* », in *Langages de Flaubert*, Actes du Colloque de London (Canada), « Situation 32 », 1973, p. 59. En relevant le rôle ambivalent de Salomé, Issacharoff signale la fécondité : « elle est une cause contribuant à l'assassinat de Iaokanann, mais en même

temps en occasionnant cette mort, elle provoque la fécondité posthume de l'assassiné : il devient un saint et ses idées se répandent. »

2) Voir R. B. Leal, « Spatiality and structure in Flaubert's *Hérodias* », in *Modern Language Review*, vol. 80, 1985, p. 816.

la résurrection, qui est l'essentiel du christianisme. Ce qui nous paraît remarquable, c'est que Flaubert, tout en traitant la question des races, des égoïsmes, avec d'abondantes images symboliques doublées de connotations, et en donnant une structure stricte au développement de l'intrigue, autrement dit avec plus « d'appareil » symbolique, connotatif et historique, a réussi à disséquer et à dépeindre différents organes de l'histoire religieuse à un moment capital. En ce sens, ne pourrait-on pas dire qu'il s'agit là effectivement d'une écriture « avec plus d'appareil scientifique », et que l'auteur a atteint son but ?

Atsuko OGANE

Chargée de cours (non-titulaire)

à l'Université Keio