

Québec français



Une femme armée Salomé

Hans-Jürgen Greif

Numéro 113, printemps 1999

D'une décadence à une autre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/56228ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (imprimé)

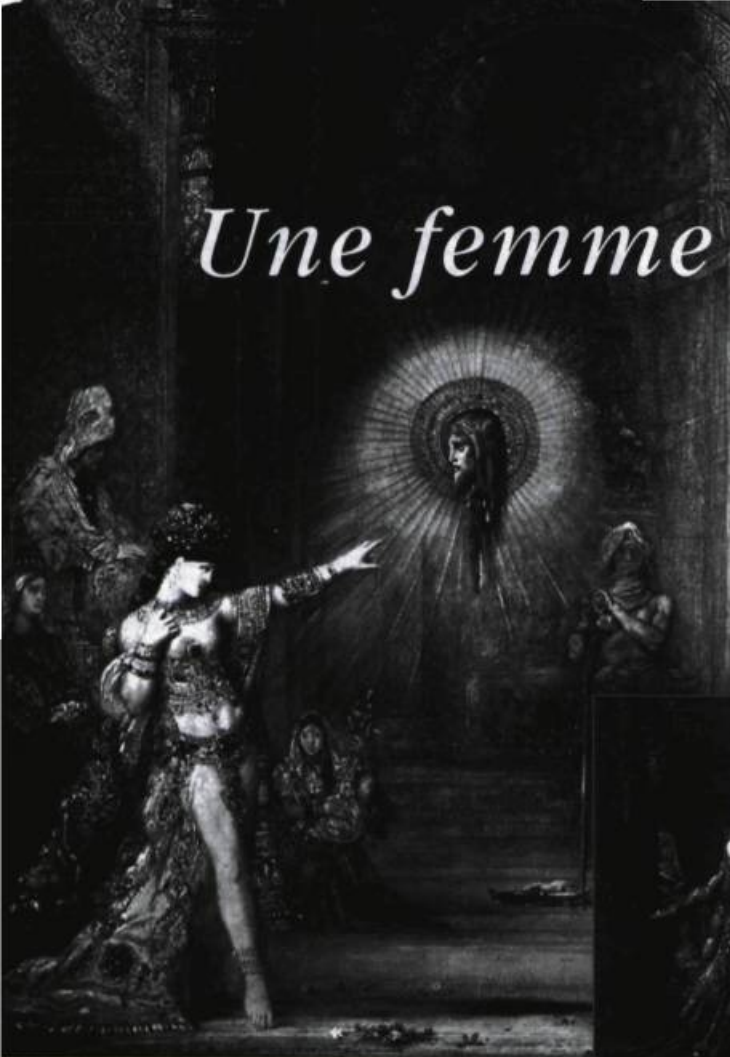
1923-5119 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Greif, H.-J. (1999). Une femme armée : Salomé. *Québec français*, (113), 71–74.

Une femme armée SALOMÉ



L'apparition (Musée du Louvre, Paris) ; *Salomé dansant*

devant Hérode (The Armand Hammer Foundation, Los Angeles) ; *Étude pour Salomé* (Musée Gustave Moreau, Paris).



PAR HANS-JÜRGEN GREIF*

Que Salomé soit devenue, en Europe, la figure emblématique féminine au XIX^e siècle est largement redevable au fait qu'elle appartient au groupe des « femmes marginales », comme l'a souligné Hans Mayer dans son étude magistrale *Les marginaux*¹. Mayer s'intéresse essentiellement à deux autres femmes célèbres de la Bible, Judith et Dalila ; il laisse de côté Salomé, peut-être parce que le sujet s'avérait trop vaste ou encore trop souvent traité par la critique. La réponse à la question : « Pourquoi tant de femmes mortifères ? » se dessine toute seule : les hommes — et pas uniquement les écrivains — ont peur de la femme, et ils parlent de cette peur. Car chacune de ces trois femmes (il y en a beaucoup d'autres, et les hommes se les rappellent encore aujourd'hui, comme nous allons le voir) porte des armes, ou elle tient à portée de la main un couteau, prête à couper les cheveux ou le cou de l'homme.

Mais pourquoi cette fascination de l'homme pour la femme dangereuse ? L'Europe de la seconde moitié du XVIII^e siècle tendait vers une égalisation des droits entre hommes et femmes, la Révolution de 1789 étant le point culminant de ce mouvement égalitaire. Cependant, Napoléon I^{er} mena une contre-offensive : il n'y a qu'à feuilleter le Code Napoléon (le « Code civil ») pour comprendre pourquoi des femmes

comme Germaine de Staël s'opposaient au petit empereur. Mais les femmes se divisaient en deux camps, désormais : d'un côté, les femmes vertueuses, évoluant dans le cadre d'une famille bourgeoise fortement hiérarchisée, de l'autre, les courtisanes, les femmes fatales à l'homme. Bientôt, des femmes qui mènent leur vie en dehors des normes établies meurent à cause de leur marginalité : Effi Briest, Emma Bovary, Anna Karenina... Et puisque ce siècle est celui de la bourgeoisie, il n'est pas surprenant que des auteures comme George Sand ou encore George Eliot ne soient guère acceptables, au plan social, et doivent attendre près d'un siècle avant que la critique ne leur accorde le rang qui leur est dû. Car l'homme du siècle dernier ne craint pas uniquement la femme pour ses charmes ; quand elle est intelligente et rivalise avec lui dans un domaine qui lui est propre (politique, religion, philosophie, littérature), les raisons pour reléguer la femme au second rang se font évidentes. Relisons comment Alfred de Vigny voyait George Sand : « Son aspect est celui de la Judith célèbre du musée. [...] Sa figure est sévère et immobile... Sans grâce dans le maintien, rude dans le parler. Homme dans la tournure, le son de voix et la hardiesse des expressions »².

La baronne Dudevant, née Amandine-Aurore-Lucile Dupin, dérangeait, avec ses pantalons et ses chemises d'homme

(Marlène Dietrich n'a rien inventé), avec ses hauts-de-forme et ses redingotes ; l'aristocratie et la bourgeoisie la méprisaient ouvertement. Que les romans de Sand aient remporté des succès énormes n'avait guère d'importance — elle restait marginale et devait payer pour cette marginalité (tout comme G. Eliot dans l'Angleterre victorienne). Elle avait écrit un roman, *Indiana*, où elle demandait les mêmes droits pour l'homme et la femme : Indiana est une Créole qui n'aime pas son mari parce qu'elle a été forcée au mariage. Ses collègues allemandes (Rachel Levin-Varnhagen, Dorothea von Schlegel-Mendelssohn ou encore Caroline von Schlegel-Michaelis-Schelling), non moins marginales (et juives, ce qui n'arrangeait rien), tentaient l'opposition à un certain courant anti-féministe de leur temps qui allait trouver son porte-parole en la personne d'un des plus influents philosophes du siècle : selon Schopenhauer, la femme reste le *sexus sequior*, le deuxième sexe, destinée à reproduire l'espèce et à accepter l'homme comme guide — ce qu'a répété Nietzsche, à peine une génération plus tard³. La peur de la femme transparait clairement lorsque le philosophe du pessimisme déclare que, puisque la nature n'a pas voulu accorder à la femme la force physique, elle lui a donné la ruse et le désir irrépressible de mentir (p. 133). Mais qui ment trame aussi des conspirations, dont la première est celle d'attraper l'homme dans les filets du mariage⁴. Les femmes se liguent contre l'homme qui possède l'argent dont elles veulent s'emparer. Il s'agit donc d'une lutte entre les sexes : qui aura le pouvoir de l'argent, de l'influence, de la propriété ? Cette lutte s'intensifie au tournant du siècle : dès que la femme s'autonomise, elle devient un danger pour l'homme. Alors il la range du côté des figures féminines mythiques ayant toujours menacé l'homme tout en suscitant chez ce dernier un sentiment de peur mêlé d'admiration : Salomé, Judith, Dalila, mais aussi Pandore avec sa « boîte » célèbre, funeste (une formation en psychanalyse n'est guère nécessaire pour saisir le sens de l'attribut), Hélène, Circé, Cléopâtre, Omphale, Calypso, Vénus (Mérimée), ces belles venues d'Orient (comme Esmeralda dans *Notre-Dame de Paris*, ou encore Astiné Aravian dans *Les déracinés* de Barrès) — toutes sont des séductrices démoniaques, des sorcières, des vampires.

En 1841, Heinrich Heine, qui vient de s'établir définitivement à Paris, écrit un étrange poème, très long, où il parle d'une « chasse sauvage » se poursuivant dans les airs, la nuit précédant la Saint-Jean. Voici un extrait d'*Atta Troll* :

Et l'image de la troisième femme qui a si profondément remué ton cœur était-ce une diablesse comme les deux autres ?⁵

Si c'était un diable ou un ange, je ne sais. Chez les femmes on ne sait jamais où finit l'ange et où commence le diable.

Sur son visage enfiévré s'étendait la magie de l'Orient, le faste de ses vêtements rappelait les contes de Shéhérazade. [...]

Elle était une princesse véritable, la reine de Judée, la belle femme d'Hérode, celle qui avait demandé la tête du baptiste.

Elle a été damnée à cause de ce crime ; phantôme, elle doit chevaucher au milieu de la chasse sauvage jusqu'à la fin des temps.

Dans ses mains elle porte toujours ce plat avec la tête de Jean, et elle l'embrasse ; oui, elle embrasse la tête, frénétiquement.

Car elle aimait Jean, dans le temps — la Bible ne le dit pas, mais dans le peuple vit le conte de l'amour sanglant d'Hérodiade —

Comment expliquer autrement le désir de cette dame — une femme demanderait-elle la tête d'un homme qu'elle n'aime pas ?

Peut-être était-elle quelque peu courroucée et fit décapiter son ami ; mais quand elle vit sur le plat la tête aimée

Elle fondit en larmes et perdit la raison, elle mourut folle d'amour. (Folle d'amour ! Pléonasme ! L'amour est déjà folie !)⁶

Il peut paraître étonnant que Heine ait abordé si tôt le thème de Salomé, et qu'avec son traitement ironique il l'ait *dépassé* en même temps ; cette distance face au sujet ne s'effectuera que près de cinquante ans plus tard en France, et jamais en Angleterre. Dans cette citation, Heine, d'une part, lui donne le nom de la femme d'Hérode, la mère de Salomé ; ses traits sont ceux d'une Orientale. D'autre part, elle fait partie du groupe des grandes pécheresses occidentales, condamnées pour l'éternité (Richard Wagner sera plus clément lorsqu'il la présente au deuxième acte de son *Parsifal*, sous le masque de Kundry). Cependant, c'est l'amour d'Hérodiade pour Jean qui frappe le plus — un élément nouveau dont les récits de Matthieu (XIV, 3-11) et de Marc (VI, 17-29) ne parlent pas. Ce dernier révèle les liens entre Hérodiade, la femme de Philippus, frère d'Hérode Antipas — il la nomme expressément — et son mari, Hérode Antipas. Toujours chez Marc, le roi exprime clairement sa sympathie pour Jean, qu'il aime entendre parler. Hérode promet à la jeune fille — dont le nom sera inventé, au V^e siècle, par Isidore de Pelusium — jusqu'à la moitié de son royaume, un motif clairement emprunté aux contes de fée, tout comme la scène de la décapitation qui reprend une vieille tradition littéraire (Tite Live, Valerius Antius et Sénèque, pour ne nommer que ceux-là, racontent qu'en 192 avant notre ère, le consul Flaminius avait fait décapiter un prisonnier lors d'un banquet pour faire plaisir à son mignon ; d'autres auteurs, plus près de nous, remplacent le jeune garçon par une maîtresse). Puisque les Évangiles ont été rédigés plus d'une génération après la mort de Jésus, et qu'ils ne constituent pas des récits de témoins oculaires, il est tout à fait possible que ces récits reprennent des sujets plus anciens que les événements entourant la vie et la mort de Jésus. Ainsi se développe, en Europe septentrionale, le sujet d'une « Salomé » ayant dansé sur la glace. Quand celle-ci cède, elle tranche la tête de la danseuse. En Allemagne, Salomé porte le nom de « Pharaildis » ; ici, elle jure devant Hérode de vouloir n'appartenir qu'à Jean, dont elle est amoureuse. Le roi, jaloux, ordonne de le décapiter. La jeune fille veut embrasser la tête coupée, mais dans un souf-fle celle-ci l'envoie dans les airs, et la condamne à la « sauvage chevauchée ». On comprend mieux alors où Heine a puisé son matériau, ancré dans la tradition germanique.

En France, où Salomé est appréhendée différemment, il s'agit avant tout de souligner le caractère mortifère de la femme. Un peu plus de vingt ans après l'*Atta Troll*, Stéphane Mallarmé montre un tout autre côté de la danseuse, dans le fragment de sa tragédie *Hérodiade* (1864). Narcisse au féminin, elle se regarde dans le miroir : « Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée.../ Triste fleur qui croît seule et n'a pas d'autre émoi/ Que son ombre dans l'eau vue avec atonie.../ Hérodiade au clair regard de diamant/ Oui, c'est pour moi que je fleuris, déserte !/ [...] J'aime l'horreur d'être vierge [...] Ô charme dernier, oui ! je le sens, je suis seule »⁷. Le poète compare Hérodiade-Salomé à une fleur solitaire, emprisonnée dans

son *ennui*, un des motifs les plus importants dans la littérature française du XIX^e siècle. C'est justement le côté volontairement marginal qui a fasciné écrivains et poètes. Elle devient ainsi l'unique pendant possible à l'autre figure résolument solitaire du siècle, le dandy (tel qu'on le rencontre dans *Les diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, ou encore dans *À rebours* de J.-K. Huysmans), qui se retire de la société bourgeoise tant méprisée pour se constituer en œuvre d'art. Comme lui, Hérodiade-Salomé s'enferme dans un monde de pierres précieuses, de parfums, d'objets insolites auquel elle interdit l'accès. C'est ainsi qu'elle ouvre le chemin à la littérature du décadentisme tout en y occupant une place importante. À partir de Mallarmé, deux voies se dessinent dans la littérature : d'un côté, Salomé est la beauté solitaire menant une vie chaste, portant la mort à ceux qui la désirent ; de l'autre, elle devient l'outil des manigances politiques de sa mère, une jolie jeune fille, un peu stupide, mortifère malgré elle.

Le meilleur exemple pour la première voie reste la description de deux tableaux célèbres de Gustave Moreau. Le peintre, qui puisait souvent ses sujets dans la mythologie occidentale, a sans doute laissé libre cours à ses phantasmes personnels : devant un décor richement orné, ses Salomés sont des hétaires virginales. Chaque fois, la danseuse est au centre d'un immense espace, entre cathédrale byzantine et lieu de débauche, plongé dans une lumière incertaine. Jean des Esseintes, le « héros » d'*À rebours*, et qui présente clairement les symptômes d'une psychose schizoïde, se réfugie dans un monde artificiel, avec une aversion marquée pour la ville et les femmes, qu'il perçoit souvent comme des monstres. Voici la description de la première Salomé : « Les seins ondulent et, au frottement de ses colliers qui tourbillonnent, leurs bouts se dressent ; sur la moiteur de la peau les diamants, attachés, scintillent ; ses bracelets, ses ceintures, ses bagues, crachent des étincelles ; sur sa robe triomphale, ceinturée de perles, ramagée d'argent, lamée d'or, la cuirasse des orfèvreries dont chaque maille est une pierre, entre en combustion, croise des serpenteaux de feu, grouille sur la chair mate, sur la peau rose thé, ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissants, marbrés de carmin, ponctués de jaune aurore, diaprés de bleu d'acier, tigrés de vert paon »⁸.

Cette Salomé est clairement la perversion féminine personnifiée. Jean des Esseintes n'est pas seulement attiré par l'hystérie qu'exsude le tableau (nous reviendrons au terme « hystérie ») ; il compare la danseuse à l'Hélène antique, beauté mortifère. Cette Salomé est l'image éternelle de la débauche, charmante parce qu'elle prétend à la virginité, portant dans la main une fleur de lotus, symbole, dans l'Égypte ancienne, de chasteté. La danseuse est prostituée babylonienne et vierge à la fois. Pour des Esseintes, elle est « la déité symbolique de l'indestructible luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite [...], la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche » (p. 86).

Ce dernier tableau, une aquarelle portant le titre « Apparition » (le premier est à l'huile) montre une Salomé bien différente de la première : devant la danseuse, presque nue, la tête tranchée de Jean flotte comme dans un rêve ; le sang versé a taché sa virginité ; elle n'est plus « l'innocente et dangereuse

idole » (p. 89), mais « vraiment fille [...], avec son charme de grande fleur vénérienne, poussée dans des couches sacrilèges, élevée dans des serres impies » (p. 89 seg.).

Revenons aux textes de Matthieu et de Marc. Dans les deux versions, les auteurs accordent peu de place à la danseuse sans nom ; elle est le lien entre la mère, Hérodiade, et le prophète. En fait, elle n'y est guère plus qu'un corps, sans volonté propre : les Évangélistes rapportent qu'elle demande, « sur l'instigation de sa mère », la tête de Jean. Dès que le bourreau la lui donne, elle l'apporte à sa mère, comme un trophée. Ici, la femme mortifère est la mère, pas la fille, montrant ainsi que s'éloignent des artistes illustrant ou commentant ultérieurement les récits bibliques.

Dans toutes les représentations littéraires de Salomé, les écrivains gardent le cadre oriental tout en « complétant » les questions restées ouvertes dans les récits de Matthieu et de Marc ; certains en modifient considérablement la narration. Si Mallarmé fondait encore la mère et la fille en une seule personne, Flaubert va non seulement donner à chacune son nom, mais aussi une personnalité propre. Chez lui, Salomé est la jeune princesse juive, éduquée à Rome (où princes et princesses des cours de l'empire étaient souvent éduqués). Quand Hérode la revoit après une longue absence, il se sent redevenir jeune — elle ressemble à sa mère, dont la beauté avait séduit le roi, dans le temps. De plus, c'est Salomé qui demande la décapitation de Jean, rien de bien particulier, semble-t-il : « [...] en zézayant un peu, [elle] prononça ces mots, d'un air enfantin : — "Je veux que tu me donnes dans le plat, la tête..." Elle avait oublié le nom, mais reprit en souriant : "La tête de Iakannan !" »⁹. Une conspiration mère-fille n'est pas manifeste.

Nous avons déjà dit que l'Orient occupe une place importante dans la littérature du XIX^e siècle. Quand Flaubert écrit ses *Trois contes* en 1876, il prend comme point de départ pour *La légende de Saint-Julien l'hospitalier* comme pour *Hérodiade* un vitrail du Moyen Âge. Mais il puise dans d'autres sources encore : d'abord il se renseigne à la Bibliothèque Nationale (comme la plupart de ses contemporains, tout particulièrement les naturalistes) ; ensuite, il s'appuie sur ses notes prises au cours de deux voyages en Orient. Lors du premier (1849-1851), il avait visité l'Afrique du Nord et l'Asie mineure ; son deuxième le mena en Tunisie afin d'y assembler du matériel pour *Salammô*. Nous savons que le 6 mars 1850 il avait eu une rencontre avec la célèbre courtisane égyptienne Kutchiuk-Hânem, un souvenir qui ne quittera plus jamais l'écrivain. Il est possible qu'elle ait été le modèle pour sa Salomé, mais la question est de moindre importance si l'on considère que Flaubert a ancré son récit dans un cadre réaliste, avec des descriptions de lieux très précises desquels émerge, de façon logique, l'action. Chez Flaubert, le tétarquet et la reine sont des *politiciens* ; l'indication des Évangélistes que la décapitation a eu lieu le jour de l'anniversaire d'Hérode est récupérée par l'écrivain dans une confrontation entre les cultures occidentale et orientale, où les visiteurs romains admirent malgré eux le luxe de cette cour « barbare ». La danse de Salomé et la promesse du roi — absurde et sans doute ridicule aux yeux des Romains — ne fait sens que si l'on considère la démesure de cet Orient mythique. Salomé devient partie intégrante d'un tableau, mais elle n'est plus au centre. Flaubert développe une

scène du temps de Jean, un pré-texte pour un événement politique, où la femme ne joue qu'un rôle subordonné. En regardant de près le caractère du roi selon Flaubert, il est hautement improbable que ce politicien rusé et expérimenté ait voulu tuer l'homme dont il craint l'influence auprès du peuple.

Une vision toute différente de la mort du prophète est celle d'Oscar Wilde, dont la pièce *Salomé* a été écrite en 1891 à Paris, en français, et publiée en 1893. La scène centrale est celle du baiser que Salomé veut donner à la tête coupée. Elle est préparée par deux autres scènes : la confrontation entre Salomé et Iokanaan, d'une part ; d'autre part, par l'entrée en scène d'Hérode et de la reine. Wilde accorde au regard une extrême importance : au début de la pièce, le jeune Syrien observe Salomé qui observe Iokanaan à son tour (et qui le désire). Plus tard, la reine rappelle Hérode à l'ordre : il regarde trop souvent la princesse. Dans la scène finale, Salomé reproche à Iokanaan de ne l'avoir pas regardée. Comme on le voit, le thème du regard est intimement lié à celui du désir, dominé par « l'hystérie ».

Comme le souligne Pascal Aquien⁹, il y a une différence fondamentale entre l'*Hérodiade* flaubertienne et la *Salomé* de Wilde : ce dernier place la princesse au centre de l'action tout comme il rend le prophète aussi coupable que Salomé puisqu'il commet un crime contre l'amour en dédaignant la passion de la princesse. Selon Wilde, Jésus a été avant tout le prophète de l'amour (cf. son texte *De profundis*, une longue lettre adressée à son amant, lord Alfred Douglas, dans laquelle il expose sa philosophie). Le désir de Salomé est légitime, selon Wilde ; c'est le désir qui est à la base même du drame. Le scandale que provoqua la pièce dès ses premières représentations réside dans la passion et l'hystérie de la princesse — un sujet que Wilde reprend directement de Huysmans.

Ce n'est pas un hasard si les contemporains, Cosima Wagner en tête (pour qui le sujet n'était pas inconnu puisqu'il se retrouve dans bon nombre d'opéras de son mari), voyaient dans la pièce anglaise une illustration de l'hystérie : Sigmund Freud avait tenté de situer le phénomène dans une « hyperféminité déçue ». Selon lui, l'hystérique tend sans cesse à devenir l'objet désiré de l'homme. Elle demande qu'il lui prouve sa virilité, tout particulièrement face à la mère. Mais le père la déçoit ; la mère n'a pu assumer le rôle du père puisqu'elle a contribué à la chute de son mari. Dès lors, l'hystérique joue son défi devant chaque homme qu'elle rencontre. L'action de *Salomé* se dessine alors plus clairement : la princesse met au défi la figure du père méprisée par elle et par sa mère. Comme chez Flaubert, la mère aspire chez Wilde au pouvoir. Elle ne méprise pas seulement Hérode Antipas, mais aussi son premier mari, Hérode Philippus, le père de Salomé. Puisque la princesse méprise Hérode Antipas, elle tourne son désir vers Iokanaan, figure inaccessible. Et parce qu'il se soutire elle ne cesse de le convaincre de son amour. Quand elle a réalisé son désir — le prophète lui appartient, elle l'a fait décapiter (et, par là, châtré, puisqu'elle a coupé l'origine du refus, les yeux, du porteur du désir, le corps) — elle vit dans l'illusion de l'amour : pour la première fois, elle est devenue la femme obéissante, et donc « normale ». Elle dit : « J'étais une princesse, tu m'as dédaignée. J'étais une vierge, tu m'as déflorée. J'étais chaste, tu m'as rempli mes veines de feu... Ah ! ah ! pourquoi ne m'as-tu pas regardée, Iokanaan ? Si tu m'avais regardée, tu m'aurais aimée. [...] Il ne faut regarder que l'amour ». La réaction d'Hérode, se tournant

vers la mère : « Elle est monstrueuse, ta fille, elle est tout à fait monstrueuse ». Celle-ci répond : « J'approuve ce que ma fille a fait et je veux rester ici maintenant » (p. 163).

Cette représentation de la marginale laisse entrevoir de nouveaux traitements du sujet au XX^e siècle, dont les meilleurs exemples restent *Hérodiade* de Richard Schaukal (1918), les marginales des drames expressionnistes (surtout celles de Frank Wedekind, l'Hélène Bezukoff dans *Guerre et paix* de Tolstoï, Sonia dans *Crime et châtiment* de Dostoïevski. Déjà, en 1912, Maurice Krafft avait recensé pas moins de 2 789 poèmes sur la belle danseuse¹¹. Dans la littérature contemporaine, elle réapparaît, comme dans *Cowboy* de Louis Hamelin, ou encore dans *Vamp*, de Christian Mistral. Comme on le voit, Salomé, « la paisible » ou encore « celle qui apporte la paix », continue à nous hanter : « Quelque part dans la cité, une Salomé très fatale respirait et allait subjuguier les décadents et rire tandis qu'ils se roulaient à ses pieds, pantelants de désir. Cette femme qui était la quintessence du destin et de la dernière épopée possible, nous la cherchions tous avec au creux de l'hypothalamus la cuisante réminiscence de la quête ancestrale d'un ventre sec et impur pour assouvir notre machisme masochisme. Le fantasme anonyme arborait un différent visage pour chacun de nous, mais c'était foncièrement une créature vénéneuse et délétère aux lourdes paupières en éventail battant sur des yeux de braise, ses lobes d'oreilles parés de bijoux coruscants et ses cuisses en nylon croisées dans leur fuite de la jupe fendue et l'échancrure du corsage négligé flottant sur le bronze parfumé de ses seins. Elle n'avait pas de nom, elle les avait tous : Reine de Saba, Dalila, Théodora, Messaline, Cléopâtre, Sémiramis, Marguerite de Bourgogne, Nana, Mata-Hari, Salammbô, Carmen, Nastassia Philippovna ; fictions et réalités aux traits confondus dans le même idéal, une multitude de symboles pour le même idéal. [...] On rêvait de notre sirène au chant mortel ou vierge ou incestueuse ou lesbienne ou lépreuse, c'était selon... (Nous voulions nous damner pour cette fatalité-là.) »¹²

* Professeur de littérature, Université Laval.

Notes

1. Hans Mayer, *Les marginaux. Femmes, juifs et homosexuels dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel (Idées), 1994 [1975, pour la version allemande], 535 p.
2. Cité d'après Hans Mayer, op. cit., p. 113.
3. Arthur Schopenhauer, *Essai sur les femmes*, dans *Pensées et fragments*, Paris/Genève, Slatkine Reprints (Ressources), 1979, p. 131. Sur la question de la peur de l'homme devant les femmes, voir aussi l'excellent travail de Annelise Maugue, *L'identité masculine en crise, au tournant du siècle, 1871-1914*, Paris, Rivages, 1987, 194 p.
4. Un magnifique exemple pour les tactiques féminines reste le dixième roman des *Rougon-Macquart* de Zola, *Pot Bouille*, souvent d'un comique grinçant.
5. Les deux autres femmes sont la déesse Diane et la fée Abunde.
6. Heinrich Heine, *Atta Troll*, dans *Werke*, Berlin, Deutsche Buchgemeinschaft, 1968, p. 581 seg. La traduction littérale est de l'auteur de cet article.
7. Stéphane Mallarmé, « Hérodiade », dans *Poésies*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), p. 46 seg.
8. Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Paris, Éditions Fasquelle, 1968, p. 84 seg.
9. Gustave Flaubert, « Hérodiade », dans *Trois contes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 180.
10. Pascal Aquien, « Préface », dans Oscar Wilde, *Salomé*, Paris, Garnier-Flammarion, 1993, p. 9-37, tout particulièrement les p. 32-34.
11. Voir *ibid.*, p. 9.
12. Christian Mistral, *Vamp*, Montréal, Éditions Typo, 1995 [1988], p. 16-17.