

Quand la littérature et la danse entrent en résonance

Zoulikha NASRI. Université de Bejaia. Algérie

Résumé : Le chapitre III d'*Hérodias* de Gustave Flaubert nous semble un terrain intéressant à l'étude de la thématique texte-danse... Comment le verbe devient dandinement ? est la question qui fonde ici notre démarche. Dégager les qualités techniques du texte et tenter d'expliquer leur impact sur la façon de la danseuse de se mouvoir est précisément l'idée autour de laquelle s'organise ce travail. **Mots-clés :** Flaubert-Hérodias-Salomé-Littérature-Danse-Dialogue-Arts

Abstract : In the present paper, we have for ambition to try showing how through literary strategies the text establishes a communication with the dance. For this study we chose to explore the famous story of Gustave Flaubert: *Hérodias*. The corpus submitted to examination is precisely the third chapter of the volume.

Keywords : Flaubert-Hérodias-Salomé-Literature-Dance-Dialogue-Arts

Introduction

L'objet de cette étude est tout simplement de tenter d'expliquer comment le texte d'*Hérodiades*, dernier des *Trois contes* de Flaubert (1877), consacré à la description de la danse de Salomé, donne l'impression d'être lui-même un corps dansant.

Pour inscrire la gestuelle et les mouvements ondulatoires de la danseuse dans le langage, l'auteur a mobilisé un arsenal de moyens rhétoriques et stylistiques assez impressionnant. Au nombre des procédés employés pour faire émerger l'image suggérée, mentionnons, entre autres, l'hypotypose, le blason, la synesthésie, l'acoustique des mots et la rythmique des phrases. Par ce choix stylistique, l'auteur parvient à créer une dynamique de l'image qui permet au lecteur le plus endurci de rêver en plein jour. Nous pouvons dire que les mots sous la plume de celui dont l'écriture est une danse à la façon de Kuchuk-Hanem sont vivants et palpitants. Pour Igor SRAVINSKY, il est bien évident que chez Flaubert, «la manière de dire est la chose même.» (1958 : 49)

Ces quelques allusions suffisent, pensons-nous, à asserter la complexité du travail artistique accompli dans ce texte : faire bouger par le biais de la lettre un être de papier est un exercice de style qui demeure l'apanage des artisans de génie. Nous le soulignons pour faire remarquer notamment la difficulté de la tâche que cette étude implique. En effet, disons-le sans fard et sans détour : discuter les fondements de cette relation d'inhérence nous met presque au défi.

Pour simplifier le plus possible, deux grandes idées seront présentées ci-dessous : le texte comme spectacle théâtral et le texte comme mouvements acrobatiques.

Le texte, spectacle théâtral

Pour qui connaît la vie des Rois, la magnificence du festin organisé par Hérode à l'occasion de son anniversaire ne surprend pas. Tout a été orchestré pour entretenir l'illusion de la grandeur et de la puissance du Tétrarque. L'espace physique réservé à la cérémonie, le nombre impressionnant des convives, la diversité des plats et mets servis sont des symboles liés à l'exercice du pouvoir. Or, il ne suffit pas d'être dans le culte de l'apparat pour incarner un rôle hégémonique. Le pouvoir appartient à ceux qui agissent pour pallier les faiblesses d'une autorité contestée. Dans le royaume de la Judée, Hérodiades, dont le nom, note Bertrand Cardin (1996), évoque le diadème, est le monarque qui protège le trône.

L'épouse adultère et incestueuse du roi Hérode est aussi la mère de la danseuse qui se donne en spectacle pour obtenir la tête de Iaoanan.

Salomé, en fille obéissante, au stratagème de la mère, adhère. Sur les conseils de la maligne, la jeune fille, sous le regard glouton d'une horde affamée de chair, dévoile sa sensualité dans le zoomorphisme d'une danse qui convie aux plaisirs. Spectaculaire, la représentation de la fille d'Hérodiade l'est. Fondée sur la figure de l'hypotypose, la mise en jeu du corps, qui se déploie de façon très animée, laisse le lecteur ébahi.

D'une netteté remarquable, la description flaubertienne est un véritable art de l'allusion. Elle est «tellement vive et animée, tellement riche, tellement précise que le lecteur ou l'auditeur croit avoir sous les yeux, la scène ou la chose décrite» (Patrick BACRY, 1992 : 21)

D'ailleurs pour Bernard Lamy (cité par Christine NOILLE-CLAUZADE, 2001), l'hypotypose n'est pas une figure, elle est une espèce d'enthousiasme qui fait qu'on s'imagine voir ce qui n'est point présent.»

Flaubert, rappelons-le avec Isabelle DAUNAS (1993 : 39), confère à ses récits l'allure de pièces de théâtre. C'est pourquoi, lorsqu'il écrit : «*Mais il arriva du fond de la salle un bourdonnement de surprise et d'admiration. Une jeune fille venait d'entrer*», il parvient à travers l'usage du mot «bourdonnement» à rendre le spectacle vivant, doué de mouvement. L'air de rien, on se sent pourtant saisi par ce détail presque insignifiant lequel contre toute attente provoque notre imagination. Fort belle en soi, cette image poétique ne doit sa force énergétique qu'au réalisme maximal du détail évoqué.

C'est un fait, sous la plume de Gustave Flaubert, les mots deviennent puissamment suggestifs, ils deviennent chair, chaude et fraîche à la fois. La dimension figurative inhérente au langage flaubertien est donc une énigme à résoudre.

A la vérité, si le système descriptif chez Flaubert rend le plus fidèlement possible la suggestion, c'est bien parce qu'il trouve sa définition dans ce procédé qui se décrit comme une «force en action». C'est en effet à travers elle, l'hypotypose, que l'auteur parle à l'imagination du lecteur. Cette technique à laquelle il emprunte ses peintures est aussi une façon d'éveiller un sentiment de présence. Le bourdonnement des voix qui émanent de la foule des convives indique que l'auteur non seulement fait jouer Salomé, mais il fait également jouer les autres. En tendant l'oreille, on discernerait même le bruit de leurs gémissements. Ce mot de surcroît, si l'on s'arrête à ses sonorités, frappe les esprits : les phonèmes /b/ et /d/ qui entrent dans sa composition font deviner l'agitation de tous ces hommes qui la dépouillent de son corps.

Yves LE BOZEC, dans son étude sur la figure en question(2002), aborde cette interdépendance entre le son et l'*eikon* (image) dont il est l'imitation. «Le mot, note-t-il, sonne déjà comme une promesse, chaque consonne semble marteler le bouclier d'Achille : c'est l'*hypotypose*».

Pour nous, le destinataire pour lequel l'auteur écrit, il n'est que juste d'affirmer, puisqu'on voit immédiatement le fait énoncé sous nos yeux se réaliser, que la dynamique hypotypotique a réellement produit ses effets.

Sommes-nous en train d'insinuer qu'on voit bien Salomé sur scène danser ? En effet, la donner à voir en train de se mouvoir est le pari que l'auteur s'est ici lancé et qu'il a manifestement sans grande peine réussi. Son dandinement et le tum-tum que ses petites pantoufles en duvet de colibri font résonner provoquent agréablement le tressaillement de toute l'assemblée, précise le texte.

On dit qu'en danse, tout est sens, que «Danser, c'est faire du corps un média de communication.» (E. COMANDE, 2006). Pour la fille d'Hérodiad, la danse est une pancarte sur laquelle il est écrit : «Se donner à consommer, c'est recevoir». Alors, elle danse les yeux fixés sur la victoire.

Fortement motivée, la jeune fille dont le projet maléfique de la génitrice inspire les mouvements érotiques offre aux hauts dignitaires présents au banquet une prestation provocante qui stimule leurs fantasmes sexuels. Le tableau que Flaubert nous livre ici rend la scène limpide : «*Vitellius la compara à Mnester, le pantomime. Aulus vomissait encore. Le Tétrarque se perdait dans un rêve, et ne songeait plus à Hérodiad*». Dire qu'ils sont dans un état d'excès émotionnel est une lecture euphémisante du propos. Par : «*...ce fut l'emportement de l'amour qui veut être assouvi*», l'auteur crée ce que le symbolisme des nasales qui ouvrent et qui ferment le substantif «emportement» laissent imaginer. C'est-à-dire des captifs qui attendent la délivrance.

L'appel à copuler, puisque c'est ainsi qu'elle allait obtenir l'objet convoité par la mère, a évidemment commencé dès les premiers instants de son arrivée sur scène. Cachée sous un voile, garant du suspense, la danseuse se sachant suivie des yeux s'abandonne au regard réifiant des hommes en leur jetant son corps en pâture.

La technique du blason employée par Flaubert permet de deviner la réaction de ceux dont la bouche s'agite devant cette chair blasonnée. Par cette description avilissante : «*(...) les nomades habitués à l'abstinence, les soldats de Rome experts en débauches, les avarès publicains, les vieux prêtres aigris par les disputes, tous, dilatant leurs narines, palpitaient de*

convoitise», Flaubert paraît confirmer cette parole sage : «On a beau être humain, on en est pas moins bête.»

On ne s'étonnera donc pas de les voir prêts à dévorer la moindre parcelle de ce corps livré à la débauche. Affamés, chacun d'eux focalise goulûment son attention sur toutes les parties du tout. Le mouvement de l'énumération synecdochique que nous pouvons voir dans le passage cité infra est destiné à montrer les effets de chaque élément de ce corps désiré sur ceux dont le désir de la possession ravage. Cette composition blasonnée rend compte, autrement dit, du désir sexuel que suscite cet objet pulsionnel dont chaque partie est érotisée :

« Sous un voile bleuâtre lui cachant la poitrine et la tête, on distinguait les arcs de ses yeux, les calcédoines de ses oreilles, la blancheur de sa peau. Un carré de soie gorge-pigeon, en couvrant les épaules, tenait aux reins par une ceinture d'orfèvrerie. Ses caleçons noirs étaient semés de mandragores, et d'une manière indolente elle faisait claquer de petites pantoufles en duvet de colibri. »

Ce qui est très important ici dans cette esthétique du blason, c'est surtout la production de l'illusion du vrai : la description minutieuse du tout par la partie donne à Salomé, ce personnage de papier, tout son poids de chair.

C'est aussi l'avis de Roland BARTHES qui fait remarquer, à propos de la question du réalisme de la description, que «pour faire voir un corps, il faut le (...) réfracter dans la métonymie de son vêtement ou le réduire à une de ses parties...» (1971 : 131)

Cette conception exhibitionniste que l'auteur met en place aide ainsi à comprendre le jeu de séduction auquel Salomé semble prendre goût. En mettant en avant tour à tour tous ses atouts, la jeune fille tire profit des fantasmes liés à l'animalité dont l'homme est fait. Nous le disions plus haut, le voile qui lui couvre la tête et la poitrine n'est qu'un accessoire qui sert sa stratégie d'effeuillage. Il est vrai qu'il ne s'agit pas d'une mise à nu proprement parlé, mais il y a bien dévêtement dès lors qu'il y a dévêtissement. Ce passage illustre, d'après nous, l'intention de Salomé de solliciter l'œil de celui qu'elle place dans la position du voyeur : «*Sur le haut de l'estrade, elle retira son voile (...) Puis elle se mit à danser.*»

Il faut dire que tout le spectacle est placé sous le signe de l'émerveillement. L'utilisation de la synesthésie qui se manifeste dans le texte par plusieurs occurrences ne dément pas cette constatation. A l'évidence, elle est exploitée pour renforcer le réalisme de la scène. Le regard médusé des spectateurs en témoigne.

Le recours à la synesthésie des couleurs pour dépeindre l'habillement de la danseuse ne semble donc avoir qu'un seul objectif : contribuer à donner vie au spectacle décrit. Additionnées, ces différentes teintes et leurs nuances illuminent le corps dansant et déclenche

chez les contemplateurs, comme nous le faisons remarquer, une sensation d'extrême chaleur : «(...) *l'étoffe de son dos chatoyait ; de ses bras, de ses pieds, de ses vêtements jaillissaient d'invisibles étincelles qui enflammaient les hommes*».

Il est en effet bien connu, depuis la théorie des correspondances, que les couleurs correspondent à des sons musicaux. Le peintre V.KANDINSKY affirme, dans son essai *Du Spirituel dans l'art*, que « l'audition des couleurs est tellement précise qu'on ne trouverait certainement personne qui tente de rendre l'impression de jaune criard sur les basses d'un piano ou compare le carmin foncé à une voix de soprano ». Pour lui, par exemple, « musicalement, le bleu clair s'apparente à la flûte, le foncé au violon, s'il fonce encore à la sonorité somptueuse de la contrebasse ; dans ses tons les plus profonds, les plus majestueux, le bleu est comparable aux sons graves d'un orgue.» ([1910], 1989 : 109-110)

Pendant l'un de l'autre, la couleur peut donc servir à pousser plus loin le sentiment de fascination. Ainsi, au-delà du bleu, du blanc et du noir lesquelles sont des couleurs froides, le costume hautement coloré de Salomé, que l'on peut assimiler à un arc-en-ciel, crée un climat qui se laisse deviner. Un climat fortement favorable à la jouissance.

Le texte, un ensemble de mouvements acrobatiques

Nomen omen, dit l'adage latin. Le nom est présage, autrement dit. Les Burundais, eux, disent selon Jacques FEDRY (2009), *Izina ni ryo muntu*, «le nom, c'est l'homme».

Dans l'univers romanesque, où tout peut faire signe, le nom propre est un indice d'identification. Il se substitue, au sens saussurien, à l'ensemble des traits caractéristiques du personnage mis en scène.

Salomé, comme le suggèrent les éléments phoniques de sa structure matérielle, a un corps qui se plie et qui s'allonge. Cette propriété physique qui prend appui sur la sifflante à l'initiale du nom offre un parallèle évident avec le serpent. L'allongement que l'on attribue à la consonne permet aussi, à notre avis, de l'identifier à cet animal.

Considérons maintenant les caractéristiques tirées de son nom. Elles semblent bien lui convenir. Belle et dangereuse. Ces traits ne nous rappellent-ils pas une figure mythique ? En effet, la nature ophidienne ici supposée met en valeur deux mythèmes, la beauté et la monstrosité, qui rappellent fort bien la figure de Mélusine. Au croisement de l'humain et du bestial, Mélusine dont le nom signifie «merveille» est néanmoins une fée serpentine. Cette créature est surtout, soulignons-le, un serpent ailé. Se produit ainsi un lien entre Salomé et une

autre figure mythique dont le nom, Lilith, évoque par ses deux /l/ tout ce qui la dépouille de sa nature humaine. Dans la tradition hébraïque, cette dernière est en effet représentée comme un serpent doté d'une paire d'ailes. Séductrices et meurtrières, telles sont les caractéristiques qui définissent ces femmes fatales.

Le /s/, le /l/ et le /m/ ne semblent donc pas arbitraires. Leurs propriétés phonétiques semblent dire derrière leur banale apparence le secret du mot qui se trouve par eux produit. La tentation est grande de dire que c'est le cas. Selon nous, les trois sons consonantiques corroborent parfaitement la fluidité et la sensualité qui caractérisent les gestes dansés de la jeune fille.

L'image nous semble claire même pour les yeux les plus faibles : Salomé danse comme un serpent et cet exemple permet de le constater : *«...elle se tordait la taille (...) et son visage demeurait immobile»*. La première idée qui se présente à l'esprit, en parcourant ce passage, est celle du reptile qui ondule au son de la flûte, la tête parfaitement immobile.

Cet aspect animalier associé à la danseuse est maintes fois souligné dans le texte. Elle est assimilée tantôt à un oiseau, tantôt à un papillon, mais dans tous les cas, on voit bien qu'elle ne danse pas, puisqu'elle voltige partout sur ses pas. *«...comme une âme vagabonde»*. Sur la pointe des pieds : un, deux, trois, elle paraît *«prête à s'en voler»*. Effleurant à peine la terre, Salomé semble en effet flotter dans les airs : *«Ses pieds passaient l'un devant l'autre (...) Ses bras arrondis appelaient quelqu'un, qui s'enfuyait toujours. Elle le poursuivait»*.

Dans un autre passage, la fille d'Hérodiade est comparée à un scarabée. La référence à cet animal aérien désigne ici une femme qui, encore une fois, ne danse pas, mais qui ouvre ses ailes pour rejoindre le ciel. Devant ce corps féminin doté d'une habileté gymnique, on comprend la réaction du public masculin qui regarde sans doute avec grand appétit cette femme mi-ange mi-démon.

Danseuse ou jongleuse, Salomé dont la gracieuse silhouette ne laisse personne indifférent fait briller les yeux de ses voyeurs de mille feux. La rigueur des positions, le caractère rythmique des mouvements, la précision des gestes chorégraphiques, l'action corporelle ordonnée, le tout témoigne de sa maîtrise de cet espace qui lui sert d'aire de jeu. Ses déplacements en cadence d'un point à l'autre dans l'espace qui entoure son corps sont la preuve notamment de sa capacité à capter l'attention du spectateur en lui imposant de la suivre partout où elle va. Un jeu pervers où la tentative de saisissement est vouée à l'échec. En se dérobant perpétuellement au regard de celui qui se languit de désir pour elle, la fée serpentine s'assure de donner à l'attente une forme d'éternité.

Le lecteur attentif n'aura pas manqué de constater que Salomé se déplace comme entre ciel et terre. Il paraît donc indispensable d'engager une réflexion sur l'espace qui permet à la danseuse de déployer une infinité de mouvements.

Du rapport du corps à l'espace, Patrice PAVIS (1980) dit ceci : «L'espace est le support sur lequel tous les signes et systèmes scéniques se greffent (...) l'espace se construit à partir de l'évolution scéniques des comédiens». Cette citation affirme ce que nous disions dans les lignes précédentes à savoir que l'espace est modelé par la manière de faire du corps dansant. Cela signifie que l'on doit imaginer la salle cérémoniale d'Hérode à l'image de celle qui en règle le fonctionnement. .

Les déictiques spatiaux proposés qui déterminent l'orientation de l'œil apportent à ce propos assez de précision sur la scène de la représentation. La salle du banquet est immense, il va sans dire, et son immensité est soulignée par la récurrence d'un vocabulaire dont l'idée de l'envol est inséparable. Lieu de la félicité dionysiaque, cet espace de licence déclenche ainsi avec le bondissement du pied les vibrations du cœur et du phallus.

Quant à la localisation qu'établissent les prépositions *sous*, *sur*, *devant*, on peut affirmer sans prendre trop de risque que c'est bien cela qui contribue à rendre vivante la présence de la danseuse dans cet environnement auquel elle donne sa configuration.

De la même façon que l'acrobate, la jeune fille dont la silhouette serpentine souligne la souplesse de sa taille divine exécute dans un état d'*ekstasis* une suite de mouvements poussés à un plus haut degré de perfection. Pour attiser le rêve érotique de ses spectateurs, la danseuse multiplie ses gestes divinement sensuels et donne à ses élans chair et voix. Donnons crédit à cette lecture en laissant ce passage en témoigner : «*Ses attitudes exprimaient des soupirs*».

Cette Salomé n'est pas une jeune fille qui danse, c'est une sylphide qui flirte avec le vent. Il faut qu'elle lui tourne la tête et l'affaire est simple : horizontalisation, verticalisation, circularité, cambré en arrière, penché en avant, penché sur le côté, toutes les figures sont convoquées pour davantage de volupté. Animée d'une énergie bachique, Salomé «*se renversait de tous les côtés, pareille à une fleur que la tempête agite*».

L'élégance des figures géométriques réalisées pour le plaisir des yeux se signalent encore par la matière phonique des énoncés qui les décrivent. Les assonances en /o/, /ɔ/, /ɔ̃/ et /ɑ̃/, qui apparaissent de manière fréquente dans la citation ci-après sont, en raison de leur forme ronde, l'illustration de ce corps que la danseuse tourne tel un cerceau : «*Les paupières entrecloses, 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*».

L'allitération en /t/ abondamment présente dans ce même passage joue un rôle similaire : elle semble renvoyer à la figure fournie par la description. Les lignes de contour, autrement dit, servant d'armature à la silhouette du phonème /t/ dessinent une morphologie proche du corps humain. C'est ce corps élancé, qui par son exceptionnelle beauté s'impose au regard, que l'on voit sautiller de long en large.

L'arrondissement des lèvres associé dans ce passage aux sons /ã/ et /u/ concourt au même but : «*Ensuite elle tourna autour de la table d'Antipas, frénétiquement, comme le rhombe des sorcières*». Mise en rapport avec le contenu du propos, la forme circulaire des deux voyelles évoquerait le tournoiement de la danseuse sur elle-même. Nous le disions, Salomé n'est pas une jeune fille qui danse, c'est une sylphide qui valse avec le vent.

L'objectif qu'elle ne perd pas de vue, c'est-à-dire, faire perdre aux convives la tête pour que la main d'Hérode soit prête, est à l'origine de ces gestes artistiques qui font battre les cœurs. Le rythme mesuré qu'exige sa chorégraphie singulière est ce qui produit également le ravissement. On peut bien se demander, en présence d'un tel effet, d'où vient cet éclat. L'analyse rythmique de certains passages apporte sur ce point des révélations impressionnantes. Nous avons en effet constaté que les mouvements accomplis par la danseuse correspondent au niveau de la phrase flaubertienne à des périodes rythmiques artistiquement construites. Qu'il soit dû au hasard ou non, ce procédé d'écriture que nous ne saurions passer sous silence montre que Flaubert représente une certaine façon de faire de la littérature. Sa capacité à soumettre l'écriture littéraire au règne du spectacle nous fournit une structure poétique qui se rythme de différentes manières. Et le passage que voici donne le ton : «*Sans fléchir ses genoux en écartant les jambes, elle se courba si bien que son menton frôlait le plancher*».

Cette phrase, à notre avis, a le rythme qui convient à l'exercice réalisé par Salomé. La figure de l'écrasement facial exécutée ici trouverait, pour le dire différemment, un écho dans le rythme qui y œuvre.

Il ne faut pas oublier, notent DESSONS et MESCHONNIC, que le rythme est fondamentalement un mouvement, et non un compte, un pointage. (1998 : 32)

«...le rythme est une organisation du sens dans le discours.» affirme Henri MESCHONNIC (1982:71)

Flaubert se sert donc de l'organisation de la parole pour offrir une image précise des mouvements issus du corps de la danseuse. Pour éclairer notre propos, il est nécessaire de détailler le fait observé : nous avons ainsi remarqué, grâce à cette «douce langue

natale» qu'est le souffle de la voix, que la composition rythmique qui marque la phrase citée ci-dessus illustre bien l'image d'une Salomé «genoux tendus et buste au sol». Construit sur deux hémistiches égaux (6//6), le premier propos composé de douze syllabes évoque facilement l'angle de 180° formé par les deux jambes alignées de chaque côté du tronc.

Le rythme lent mis en place dans le reste de la phrase (5//2//4//2//3) indique, quant à lui, l'inclinaison de l'avant du corps que la danseuse descend lentement vers le bas.

L'exemple suivant concourt également à éclairer cette affinité, chez Flaubert, entre le rythme et le sens : «*Elle se jeta sur les mains, les talons en l'air, parcourut ainsi l'estrade comme un grand scarabée ; et s'arrêta, brusquement.*»

Comme nous pouvons le voir, la posture de la danseuse en action qui se pousse vers l'avant dessine un angle de 90°. Cette position est en accord avec ce dont témoigne le schéma rythmique du passage : les deux figures acrobatiques (verticale puis horizontale) réalisées par Salomé sont signalées par l'étendue de la structure rythmique qui mime le temps de l'ensemble de l'action. La longueur du deuxième hémistiche matérialiserait par ailleurs l'idée portée par le verbe «*parcourut*».

Cette danse fait courir aux hommes présents dans la salle le risque de perdre la raison. Comme dans un état de transe, au son de la musique, son esprit ophidien s'emporte et emporte tout avec lui. Nous avons, croyons-nous, bien raison de penser que Salomé a pour cavalier le démon. La magie des instruments musicaux qui accompagnent sa représentation ne semble vraiment lui laisser qu'une seule sortie : celle qui mènera Jean-Baptiste vers la mort.

La fin tragique du prédicateur est en effet la récompense qui a été donnée par celui que la Ménade a enivré.

«Viens ! viens ! » dit le Tétrarque à Salomé, «*Viens ! viens ! Tu auras Capharnaïm ! la plaine de Tibérias ! mes citadelles ! la moitié de mon royaume !*» et la tête du prophète.

La flûte, la gingras, les crotales, la harpe, les tympanons dont la capacité d'envoûtement est incontestable sont donc chargés d'exprimer le dénouement malheureux sur lequel se referme le récit.

Conclusion

L'idée principale de cet article était de mettre en lumière les procédés littéraires qui confèrent à l'écrit le privilège de transposer le verbe en image. En étudiant comment la langue donne forme au contenu de la pensée, une idée nous est venue à l'esprit : ce que ce genre de liaison dit de l'action réciproque peut être inscrit dans une problématique interculturelle. Le dialogue

des arts tel que nous l'entendons ici est, de notre point de vue, très intéressant précisément en raison de cet aspect qu'il soulève. Nous voulons dire que la prose est un environnement qui permet de lier les liens. Le croisement qui y a été opéré n'est-il pas un bel exemple du «vivre-ensemble» ?

Il faut convenir par ailleurs que la décapitation de Jean-Baptiste pose la question de l'altérité. Comment se concevoir par rapport à autrui ? Quelle place accorder, dans le monde de l'entre-soi, à l'altérité ? Ces interrogations que le texte fait ouïr de façon plus au moins implicite permettent d'aller dans le sens de cette lecture que certains trouveraient pour le moins osée.

Pour nous, ce texte flaubertien qui présente Iakannan et Hérodiade l'un comme le bourreau de l'autre est un oxymore incarné : le contraste entre le fait narré et ce que le genre, qui lui sert de support, se veut être serait peut-être le révélateur d'une opinion chère à l'auteur. L'amour de l'Orient qui faisait frémir Flaubert de passion autorise d'ailleurs cette piste de réflexion. Que cette idée soit inexacte ou acceptable, une chose est sûre : en analysant la matérialité de cet épisode si connu d'*Hérodias*, on a saisi en quoi la prose constitue le lieu idéal pour tout type de rencontre. La prose, dirions-nous, est cette bonne terre fertile qui permet aussi bien à l'agneau qu'au loup d'y trouver abri.

Références bibliographiques

1. BACRY Patrick, 1992, *Les figures de style*, Paris, Belin, 336 pages.
2. BARTHES Roland, 1971, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 192 pages.
3. CARDIN Bertrand, 1996, «Salomé ou la représentation fin-de-siècle», In *Etudes irlandaises*, n°21-2, p.85-95.
4. COMANDE Eve, 2011, «Quand la danse de création porte témoignage», In *Etudes*, Tome 415, S.E.R, p. 231-239. Consulté le 02 juin 2018. <https://www.cairn.info/revue-etudes-2011-9-page-231.htm>
5. DAUNAIS Isabelle, 1993, *Flaubert et la scénographie romanesque*, Paris, Nizet, 220 pages.
6. DESSONS Gérard, MESCHONNIC Henri, 1998, *Traité du rythme. Des vers et des proses*, Paris, Dunod, 242 pages.
7. FEDRY Jacques, 2009, «Le nom, c'est l'homme : données africaines d'anthroponymie», In *L'Homme*, n°191, p.77-106. Consulté le 02 juin 2018. <https://journals.openedition.org/lhomme/22195>
8. GUERIN Michel, 2017, «Prendre l'art au bond ou du commencement esthétique », In *La Résonance dans l'art*, JACOB ALBY Virginie et BOISSIERE Anne (dir), France, Connaissances et Savoirs. Consulté le 15 juin 2018. www.books.google.dz
9. KANDINSKY Wassily, [1910], 1989, *Du Spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*, Paris, Denoël, 182 pages.
10. LE BOZEC Yves, 2002, «L'hypotypose : un essai de définition formelle», In *L'information grammaticale*, n°92, p.3-7. Consulté le 20 juin 2018. https://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_2002_num_92_1_3271

11. LOUPPE Laurence, 1998, « Écriture littéraire, écriture chorégraphique au XX^e siècle : une double révolution », In *Littérature*, n° 112, p. 88-99.
12. MESCHONNIC Henri, 1982, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 736 pages.
13. NOILLE-CLAUZADE Christine, 2001, « La figure de la description dans la théorie rhétorique classique », In *Pratiques*, n°109/110, p.5-14.
14. PAVIS Patrice, 1980, « L'espace des fausses confidences et les fausses confidences de l'espace », In *Organon 80*, Université de Lyon, p.183-210. Consulté le 20 juin 2018. <https://books.openedition.org/septentrion/13734?lang=fr>
15. STRAVINSKY Igor, 1958, *Avec Stravinsky*, Monaco, Du Rocher, 210 pages.