HAL
open science

Le corps du péché. La représentation de Salomé au Moyen Âge

Cécile Voyer

To cite this version:

Cécile Voyer. Le corps du péché. La représentation de Salomé au Moyen Âge. David Hamidovic. La rumeur Salomé, Éditions du Cerf, pp.69-100, 2013, 978-2-204-09999-8. halshs-01396635

HAL Id: halshs-01396635

https://shs.hal.science/halshs-01396635

Submitted on 14 Nov 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Cécile Voyer
Université de Bordeaux-Montaigne

LE CORPS DU PECHE
LA REPRESENTATION DE SALOME AU MOYEN AGE

P. 69-100
dans *La rumeur Salomé,* dir. David Hamidovic, Paris, 2013

Comme Ève, Salomé déploie une séduction fatale : la première incite l'homme à commettre la faute originelle[1], la seconde use de son charme pour satisfaire la vengeance de sa mère et obtenir la mort de Jean-Baptiste. Le saint avait, en effet, dénoncé l'union incestueuse entre Hérodiade, mère de Salomé, et Hérode Antipas. Le jour de l'anniversaire du Tétrarque de Judée, la fille de la reine exécuta une danse qui « plut » au roi (Matth., XIV, 3-4 ; Marc, VI, 17)[2]. Charmé, ce dernier s'engagea alors à donner à la belle tout ce qu'elle souhaitait et même, selon Marc, « la moitié de son royaume ». Poussée par sa mère, la jeune fille réclama la tête du Précurseur sur un plat. Contre son gré mais lié par son serment, Hérode fit exécuter le saint.
Bien que Salomé n'ait pas été nommée mais simplement mentionnée de manière lapidaire dans les Évangiles, son mythe a été forgé par les Pères de l'Église et les exégètes médiévaux. Ces derniers lui ont donné corps. La fille d'Hérodiade est devenue plus encore que toutes autres figures féminines de la Bible l'incarnation de la femme tentatrice, l'archétype de la manipulatrice. Objet d'opprobre dans la littérature monastique, elle y est synonyme de lascivité, de chair, du désir qui corrompt l'âme. Son corps qui s'offre aux instincts animaux est un instrument du mal, un véhicule du péché qui perd les hommes. Milon associe d'ailleurs la danse et le chant de Salomé au sifflement et aux mouvements du serpent : « *organicumque melos aptabat filia mortis /Vipera vipereo saltatrix germine creta. Sibilat ut serpens ut regulus ore volucrem/ Sorbeat ad caput haec tendit fera bestia vatis* »[3]. La femme, fille d'Ève, est donc ici un « beau mal », motif évident de la littérature consacrée aux pécheresses qui séduisent pour mieux perdre ceux qui se laissent piéger par les artifices de la beauté.

Malgré une condamnation souvent sans appel des exégètes, les concepteurs d'images livrent des interprétations parfois différentes de l'épisode du banquet d'Hérode. L'absence de détails dans le récit évangélique stimule l'inventivité des peintres ou des sculpteurs qui créent des

---

[1] Voir sur ce thème, *Ève et Pandora. La création de la première femme,* sous la direction de J.-Cl. Schmitt, Paris, Gallimard, 2002.

[2] Matth., XIV, 1-12 : « Or, à l'anniversaire d'Hérode, la fille d'Hérodiade exécuta une danse devant les invités et plut à Hérode. Aussi s'engagea-t-il par serment à lui donner tout ce qu'elle demanderait. Poussée par sa mère, elle lui dit : « donnez-moi ici, sur un plat, la tête de Jean-Baptiste ». Le roi en fut attristé ; mais à cause de son serment et de ses convives, il demanda de la lui donner ». Dans la Vulgate : « *Die autem natalis herodis saltavit filia Herodiadis in medio et placuit Herodi. In disco caput Ioannis Baptistae* » *;* Marc, VI, 22-23 : précision de la haine d'Hérodiade pour Jean-Baptiste « Demande-moi ce que tu veux et je te le donnerai ». Et il lui fit ce serment : « Tout ce que tu me demanderas, je te le donnerai, serait-ce la moitié de mon royaume ». Marc précise que Salomé réclame la tête du Baptiste sur un plat. « *Cumque introisset filia ipsius Heridiadis et saltasset et placuisset Herodi simulque recumbentibus. At illa dixit : Caput Ioannis Baptistae ».*

[3] Milon, Carmina, *De sobrietate Liber II*, v. 164-166, t. III, 2, MGH, Berlin, 1964, p. 650 : « et la jeune fille prépare le chant mélodieux de la mort, danseuse née de la vipère par la semence vipérine. Elle siffle comme un serpent, comme un basilic qui goberait un oiseau par la tête, cette bête sauvage se porte vers le chef du prophète ».

images singulières, jouant sur une gamme importante de variations. Étudier les représentations de Salomé au Moyen Âge revient donc à analyser un corpus important où l'épisode de la danse et de la remise du chef de Jean-Baptiste a été traduit en image selon des intentions particulières. Pour éviter de se perdre dans la masse documentaire, les images qui ont été choisies sont révélatrices de l'imaginaire véhiculé par la figure de la princesse de Judée.

En raison de la polysémie de l'image médiévale, plusieurs thèmes se mêlent dans les représentations du repas d'Hérode ou de la remise du chef. L'une des préoccupations majeures des peintres ou des sculpteurs est d'essayer de démêler quelle est la part de responsabilité de chacun des acteurs du récit biblique dans le martyre de Jean-Baptiste. Force est de constater que Salomé apparaît alors souvent comme un être instrumentalisé. Figure vile et tentatrice, les concepteurs d'images l'assimilent parfois à une prostituée ou lui accordent un rôle comparable à celui du bourreau. Sa représentation peut même être assez marginale au sein de la composition. Si Salomé est considérée comme l'équivalent d'une arme utilisée par sa mère pour tuer le saint, son attitude servile et lascive est néanmoins condamnée. L'enjeu pour les concepteurs d'images est alors de traduire la dimension charnelle de la princesse, sa nature tentatrice, la luxure ou l'érotisme qu'elle dégage. Certains essayent de dénoncer les dangers d'une beauté trompeuse, d'autres évitent de s'y complaire pour ne pas créer une image séduisante, ou plus exactement, pour ne pas jouer avec le spectateur sur les mêmes ressorts que Salomé devant Hérode. Personnage secondaire au Moyen Âge, cette belle coupable, à travers la représentation de son corps, cristallise néanmoins la réflexion sur la séduction du mal et ses enjeux.

LE CORPS DE LA DANSEUSE OU LA SEDUCTION DU VISUEL

L'enluminure des Évangiles de Chartres, ornés dans la seconde moitié du IXe siècle[4], est exemplaire pour notre propos (fig. 1). Le repas d'Hérode et le supplice du saint sont réunis en une seule image narrative. Salomé telle une ménade virevolte devant la table royale. Sa danse est juxtaposée à la décapitation du saint pour signifier le lien de causalité entre les deux événements. Le Baptiste a d'ailleurs le visage tourné vers la séductrice. Dans la partie supérieure de l'image, la représentation du roi et de la reine attablés est non seulement associée à la danse – ce qui est logique - mais également au martyre du saint. Par la hiérarchie exprimée par la composition, Hérode, figure du pouvoir qui ordonne, préside, tel un juge, au sacrifice du saint. Certes, le roi a accepté l'exécution de Baptiste parce qu'il a été séduit par le corps en mouvement de sa belle-fille mais sa responsabilité n'est pas minimisée. L'implication d'Hérodiade dans l'assassinat de Jean-Baptiste est également soulignée : elle est légèrement penchée vers son époux, son bras touche celui du roi juste au-dessus de la tête du bourreau. Intimement liée à la décision fatale, elle est strictement dans l'axe de la scène du martyre. Par le jeu des juxtapositions verticale et horizontale, le peintre a mis en image la responsabilité et la culpabilité des différents acteurs de la mort du Précurseur. Si Salomé, en dansant, entraîne l'exécution du saint, elle est un personnage secondaire, au même titre que le bourreau qui, par sa fonction, donne la mort.

Dans les images médiévales, le choix des mouvements réalisés par la danseuse n'est jamais anodin : transformer Salomé en bacchante est une condamnation très vive du personnage. Ce type de danseuse provient d'un imaginaire légué par les Pères de l'Église. Selon les écrits patristiques, pensés en réaction aux mœurs païennes de la culture romaine, la femme qui s'adonne à la danse ou à la musique est l'équivalent d'une prostituée, s'abandonnant aux instincts animaux, à la musique de la chair. Pourtant les concepteurs d'images n'ont pas

[4] Bnf, lat. 9386, f° 146 v, bible enluminée dans l'Ouest de la France durant la seconde moitié du IXe siècle.

traduit de manière explicite, par des motifs clairs – le corps dénudé de Salomé par exemple -, les tentations de la chair dans les représentations du banquet d'Hérode.

À notre connaissance, une seule image, présente dans l'évangéliaire de Lothaire, montre, en effet, Salomé dévoilant ses charmes pour mieux séduire Hérode[5] (fig. 2). La danse est figurée dans la partie supérieure de la représentation divisée en trois registres. À gauche, Salomé se livre à une danse endiablée. Elle tient son voile tandis qu'elle tournoie sur elle-même. Ses longs cheveux qui soulignent les mouvements de son corps, son torse dénudé témoignent de la dimension sensuelle de sa danse. Le caractère transgressif et extravagant de sa chorégraphie est signifié par les mouvements très prononcés, par la poitrine et le voile de la danseuse qui évoquent une danse proche de la transe. Le corps possède en effet entièrement l'esprit : la danse de Salomé est l'expression la plus accomplie de l'exultation de la chair.
Si Salomé est essentiellement charnelle, sa danse provocante a pour but d'envoûter les spectateurs. Le roi et ses convives y sont tous attentifs. Hérode, charmé, tend d'ailleurs sa main vers la danseuse pour qu'elle lui fasse part de ses désirs.
Au centre de l'image, associé à la fois au banquet et à la scène du registre inférieur, Jean-Baptiste décapité gît au centre du palais qui sert d'écrin à son corps.
Au registre inférieur, Salomé remet à Hérodiade la tête non nimbée du saint sur un plat.
La confrontation de l'image du registre supérieur avec celle du registre inférieur montre que le roi ou les hommes sont des jouets aux mains des femmes. La reine n'est pas présente au banquet puisqu'il y est question du désir sexuel illicite d'Hérode pour sa belle-fille, une jeune femme dont le corps se transforme en objet de tentation pour piéger les hommes.
La scène de conclusion évoque aussi le lien entre la mère et la fille et l'exercice de la mauvaise autorité : la juvénile et obéissante Salomé avec ses longs cheveux se présente devant sa mère, couronnée, qui trône. Les responsables de la mort du saint sont désignés par la centralité de certains motifs dans la composition : une ligne verticale passe du bras du Tétrarque de Judée au cou sans chef du Baptiste, puis à la main d'Hérodiade qui désigne la tête du saint sur le plateau. Salomé est finalement un instrument entre les mains de sa mère : à l'instar de l'épée du bourreau, elle est l'arme qui a servi pour tuer Jean-Baptiste.
Ainsi, la danse provocante de la fille d'Hérodiade qui a suscité un désir coupable et proscrit devient source de mort.

La danse dénudée de Salomé qui est pourtant d'une grande efficacité visuelle ne trouve étonnamment pas d'écho dans d'autres images de l'Occident médiéval. Toujours à Reichenau, quelques années après la réalisation de l'Évangéliaire de Lothaire, le peintre de l'Évangéliaire de Bamberg, qui reprend les grands traits du schéma utilisé pour le manuscrit d'Otton III, évacue en effet l'idée d'une danseuse dévoilant ses charmes[6] (fig. 3). La composition est divisée en deux registres. Au centre du registre supérieur, le roi et ses invités sont attablés pendant que Salomé se livre à son opération de séduction. Par souci de symétrie, en pendant de la princesse de Judée, un serviteur porte un plat. Tous les convives sont fascinés par le spectacle et, semblablement à l'image de l'Évangéliaire de Lothaire, Hérode témoigne de l'attrait qu'exerce sur lui la jeune fille. Pourtant la danse qui a été représentée est plus sage : certes, Salomé tourbillonne mais sa cambrure et ses mouvements sont moins marqués. Elle ne semble plus possédée par la danse comme dans l'Évangéliaire d'Otton III : ses gestes sont ceux d'une séductrice qui use de sensualité.

---

[5] Aix-la-Chapelle, Trésor de la cathédrale, *Évangéliaire de Liuthar*, l'évangéliaire de Lothaire pour Otton III a été enluminé au monastère de Reichenau, vers 990, f° 46v.
[6] Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4453, *Évangéliaire de Bamberg,* vers 998-1001, f° 107.

Au registre médian, le bourreau est en train de rengainer son glaive tandis que le corps décapité du saint gît au centre du palais fortifié d'Hérode. Face au bourreau, Salomé remet à sa mère, trônant, la tête de Jean-Baptiste sur un plateau. Une fois de plus, la figure négative de la reine est omise dans la scène du banquet : elle tire les ficelles dans l'ombre et les hommes, malheureuses victimes, sont livrés aux griffes de la tentation, piégés par la duperie féminine.
Le jeu des symétries, horizontale et verticale, est particulièrement révélateur de la pensée du concepteur de l'image. Dans la scène du banquet, Salomé, fille de la reine, est associée au domestique, puis elle l'est verticalement à la figure du bourreau. Son attitude et sa servilité la rabaissent au rang de ces personnages qui ne bénéficient d'aucune considération. La princesse est finalement une simple exécutante qui, par la bassesse de ses actes, est comparable au bourreau : la vraie coupable est la maligne Hérodiade.
Un autre détail mérite que l'on s'attarde un peu sur cette image : la forme de la table royale présente une indéniable analogie formelle avec celle des remparts qui enserre le corps du saint : Salomé y est juxtaposée comme le serviteur du registre supérieur. Elle se présente devant sa mère à l'instar de l'homme qui apporte le plat. Les deux registres fonctionnent par opposition : Hérode se livre aux plaisirs du corps tandis que le saint a renoncé au sien[7].

Le peintre de l'Évangéliaire de Bamberg qui conçoit une image d'une grande richesse sémantique n'a pas choisi de représenter Salomé dénudée. Pourtant, les Pères de l'Église, notamment Ambroise de Milan[8], sont particulièrement prolixes sur l'épisode du banquet d'Hérode : l'absence de pudeur de Salomé, l'exhibition de sa poitrine ou de ses parties intimes, l'obscénité de ses gestes pour s'assurer les faveurs du roi sont autant de détails qui auraient pu nourrir l'imagination des concepteurs d'images. Or, à l'exception de l'Évangéliaire de Lothaire, la représentation de la fille dénudée d'Hérodiade qui bénéficiait d'un important substrat patristique n'a pas été retenue par les concepteurs d'images. Cet écart suscite l'interrogation.
La nudité est pourtant fréquemment figurée dans les images médiévales et se décline en catégories : la *nuditas naturalis*, état naturel de l'homme, *la nuditas temporalis*, expression de la pauvreté volontaire ou subie, la *nuditas virtualis,* symbole de la pureté, et la *nuditas criminalis* qui s'oppose à la précédente, manifestation du péché, de la vanité et de la débauche[9]. Dans les images, la nudité ou le dévoilement du corps sont dictés par un contexte iconographique précis. La danse de Salomé, fermement condamnée par les exégètes, offrait la possibilité de figurer la *nuditas criminalis*. D'après les commentaires, le corps partiellement nu de l'impudique Salomé est souillé par le désir qu'il provoque, marqué par la luxure et comparable à celui de la prostituée[10]. Pour leur concepteur, les images étaient-elles plus efficaces que le pouvoir suggestif des mots ? Craignait-on que la séduction du visuel n'opère dangereusement sur le spectateur/lecteur, Hérode potentiel?
L'hypothèse serait séduisante si un choix similaire n'avait dicté les représentations de la danse éminemment positive de David (II Sam, VI, 14-23). Selon les exégètes, ce roi qui, en signe d'humilité, a dansé nu devant l'Arche préfigure le Christ humilié et rédempteur[11]. Par le

---

[7] L'analogie formelle entre la table avec ses mets et les remparts entourant la dépouille du saint, les plats du banquet et la tête du saint sur un plateau sont peut-être une allusion à l'Eucharistie, selon l'opposition classique nourriture charnelle et nourriture spirituelle.
[8] Ambroise de Milan, *De Virginibus,* III, VI, 27 PL. 16, col. 27.
[9] Sur ce sujet, voir T. Revol, « Nudités théâtrales au Moyen-Âge », dans *Le Nu et le Vêtu, (XIIe-XIIIe siècles), Sénéfiance,* n°17, 2001, p. 332.
[10] Voir entre autres, Juvencus, *Evangeliorum libri quattuor,* XXIV, éd. J. Huemer, Vienne (CSEL 24), 1891; Paulin de Nole, *Carmina,* XXV, 126, éd. G. de Hartel, Vienne, (CSEL 30), 1894. En réaction aux mœurs romaines, les Pères de l'Église ont associé les danseuses, les chanteuses et les musiciennes à la prostitution.
[11] Raban Maur, *Comm. in libros IV Regnum, VI,* PL. 109, col. 83.

jeu des oppositions, la danse charnelle de Salomé est le miroir inversé de la danse spirituelle de David : Salomé qui séduit grâce à ses charmes et à ses artifices ramène la danse à la chair tandis que David, incarnant le dépouillement, se détache de son corps et s'élève[12]. Cependant, la nudité - *nuditas virtualis* - du roi n'a fait l'objet que de très rares et précoces représentations[13]. L'auteur des Psaumes, vêtu, est souvent figuré en majesté ou statique, jouant du psaltérion, accompagné de danseurs ou de musiciens. La figuration de la nudité associée à la danse semble avoir été l'objet d'une forte réticence au Moyen Âge. Il serait intéressant d'essayer d'approcher les raisons du choix de la non-représentation de la danse charnelle d'une Salomé dans le plus simple appareil et de la chorégraphie spirituelle du roi nu. Quoi qu'il en soit, la nature peccable de Salomé, l'évocation de la courtisane ou de la prostituée, n'a pas été traduite en image par la nudité, sauf dans l'Évangéliaire de Lothaire.
Dans cette enluminure, la représentation de Salomé est en effet l'évocation même de la sexualité. La princesse de Judée a dévoilé ses charmes dans l'ivresse de la danse : sa poitrine est mise en valeur par les étoffes qui couvrent le reste de son corps, évoquant le fait qu'elle s'est dévêtue. Ce détail teinte la danse d'une coloration sexuelle. Le dévoilement de son corps est l'expression de la chorégraphie condamnable qu'elle exécute. Sa nudité partielle révèle son infériorité morale mais aussi sociale : elle est une courtisane qui use du pouvoir d'attraction de son sexe pour corrompre les hommes.
Dans l'Évangéliaire de Bamberg, le choix est fondamentalement différent : il est question de la nature de ces femmes tentatrices qui se griment et usent des artifices de la séduction pour mieux tromper les hommes. Par le maquillage, le luxe de leurs vêtements, les femmes transforment leur apparence en se donnant en spectacle : elles deviennent alors à la fois l'image de la prostituée, de la séductrice et un instrument de luxure. Dans la rhétorique cléricale, le soin accordé à l'apparence, le maquillage et tous les artifices sont condamnables car ils suggèrent que le corps de l'homme créé à l'image de Dieu est perfectible. Aussi, ils éloignent l'homme un peu plus de son Créateur. Ainsi, la tromperie et l'hypocrisie sont-elles plus puissamment signifiées par l'image d'une Salomé luxueusement vêtue ? La nature maligne de la femme est-elle mieux exprimée à travers les artifices dont elle use pour duper les hommes ? En la suggérant plutôt qu'en la dévoilant, l'attraction de la chair est plus pernicieuse car elle est plus subtile…

La séduction du visuel est au cœur du récit évangélique : la parole de Jean-Baptiste, comme celle du Verbe recommandant à Adam de ne pas cueillir le fruit de la connaissance, ne résiste pas à la tentation incarnée par l'image de Salomé, la danseuse. Le visuel est séduisant, il peut tromper, duper et rend de ce fait la parole impuissante.
Au Moyen Âge, la représentation de la princesse s'inscrit dans le vaste champ de réflexion sur les images matérielles, sur leur essence, la nature de leur création et sur leur perception – lorsqu'elles sont destinées à être vues. Dans les images, la femme tentatrice peut devenir tentation : cet aspect a peut-être dicté le choix de l'enlumineur de l'Évangéliaire de Bamberg de vêtir Salomé. Contrairement à Ève la pécheresse, c'est sans la moindre honte que la princesse exhibe en effet son corps nu pour susciter le désir. La puissance et l'efficacité de l'image sont considérées comme telles que la suggestion pouvait être trop forte. C'est pourquoi la séduction du visuel, un concept inhérent à la représentation de Salomé va être

[12] Ambroise de Milan, *Exposotiones in Lucam,* VI, v. 32, PL. 15, col. 1755C, cité par J.-Cl. Schmitt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval,* Gallimard, Paris, 1990*,* p. 88.
[13] La représentation de David nu figure dans le Psautier de Stuttgart, vers 830, dans le Psautier de la Première Bible de Charles le Chauve 845 et dans la Bible de Roda, XIe siècle. Voir à ce propos, I. Marchesin, « Temps et espaces dans le frontispice du Psautier de la Première Bible de Charles le Chauve », dans *Die Methodik der Bildinterpretation, Les méthodes de l'interprétation de l'image,* Deusch-französische Kolloquien 1998-2000, sous la direction de A. von Hülsen-Esch et J.-Cl. Schmitt, vol. 2, Wallstein Verlag, Göttingen, 2002, p. 319-353.

expérimenté de manière différente par les peintres et les sculpteurs : certains s'en défient, d'autres l'exploitent. Ainsi dans certaines images, la danseuse est offerte au regard pour charmer le spectateur… La sculpture de Salomé sur le chapiteau exceptionnel du cloître de la cathédrale Saint-Étienne de Toulouse, attribué à Gilabertus et daté des années 1120-1140 est l'une d'elles. La corbeille comporte trois faces visibles, la quatrième étant constituée par le mur auquel il s'adosse[14]. Trois séquences narratives sont réparties sur les trois faces de la corbeille : à gauche, une scène évoque l'effet de la danse sur Hérode et la promesse faite à Salomé, à droite, la décollation de Jean-Baptiste et sur la face centrale, le banquet et la remise de la tête du saint à Hérodiade.

Incarnation de l'autorité et du pouvoir, Hérode siège frontalement sur un trône zoomorphe (fig. 4). De sa haute stature, il se penche vers une frêle jeune fille dont il tient le menton. La tête doucement inclinée, le roi la regarde avec un intérêt qui aurait pu être paternel s'il n'était démenti par le geste de sa main gauche. Les lignes qui composent le corps du roi traduisent, en effet, formellement l'attirance qu'il éprouve pour Salomé : sa jambe gauche plus haute que la droite souligne la tension vers la figure féminine. Le roi conserve néanmoins dans la partie droite de son corps toute la dignité du pouvoir.

Salomé semble se présenter devant la figure de l'autorité : le corps en arrière, elle est une timide enfant. Vêtue d'une robe dont les plis mouillés épousent la forme de son corps, elle croise les jambes dans une attitude encore dansante. Isabelle Marchesin remarque avec justesse « qu'au-delà des conventions d'un style certes admirable », le sculpteur a mis en relief les charmes de la jeune fille en soulignant ses cuisses sous son vêtement, ses « seins plusieurs fois contournés par l'ornementation de sa robe » et sa fine taille[15]. Par le jeu subtil de ses gestes, par ses longs cheveux et sa tête ceinte d'une tresse, le concepteur de l'image a magnifiquement traduit la grâce et la séduction faussement innocente qui émanent d'elle. Alors qu'elle a la pose d'une petite ingénue, elle répond à l'attirance de son beau-père en s'avançant et en dirigeant sa main vers lui. Finement, le concepteur de l'image évoque la duperie et le danger des artifices féminins.

L'échelle des personnages qui suggère la hiérarchie évoque aussi la jeunesse de la belle et l'âge mûr de l'homme. L'autorité est évoquée et la relation est presque filiale. Toutefois, la gestuelle ambiguë d'Hérode - un mélange de tendresse paternelle et de sensualité - et la fausse candeur de Salomé donnent une coloration particulière à l'image. Le Tétrarque tient le menton de la jeune fille mais c'est lui qui est bel et bien dompté par la belle. L'homme finalement se laisse séduire par les subtils artifices de la fillette. Selon Isabelle Marchesin, « le roi est soumis à la danse de la chair qui s'exhibe, en une sorte de translation du désir incestueux qu'il avait pour Hérodiade ». Il s'agit bien ici de la séduction du visuel : Hérode est charmé par ce qu'il voit comme celui qui regarde l'image. Le sculpteur joue sur les formes arrondies, les courbes et les contre-courbes qui rythment la composition.

L'un des convives d'Hérode assure la transition entre le côté gauche et la face centrale de la corbeille : l'aparté et la remise du chef à Hérodiade. La danse de Salomé vient de s'achever et l'homme, encore tourné vers la belle, semble s'adresser à elle. Salomé tient d'ailleurs la clochette qui a accompagné sa chorégraphie.

Le martyre de Jean-Baptiste occupe le côté droit de la corbeille (fig. 5). Le palais d'Hérode – lieu du supplice - est figuré à droite de la composition. Le bourreau est en train de trancher la

---

[14] Toulouse, cloître de la cathédrale Saint-Étienne, chapiteau attribué à Gilabertus, vers 1120-1140. Le chapiteau historié consacré au martyre de saint Jean-Baptiste est l'un de ceux qui ont été conservés après la destruction du cloître de Saint-Étienne de Toulouse en 1799. Il est aujourd'hui conservé au Musée des Augustins.

[15] I. Marchesin, « Hérode et Salomé. Moulage du chapiteau engagé sur colonnes jumelles : la mort de saint Jean Baptiste », dans *Moyen Âge, entre ordre et désordre,* Musée de la musique, 26 mars-27 juin 2004, Réunion des Musées nationaux, Paris, 2004, p. 127.

tête du saint en lui tirant les cheveux : le corps du supplicié s'affaisse tandis que l'épée s'enfonce dans son cou. L'âme du Baptiste qui s'échappe de sa dépouille est immédiatement accueillie par le Christ qui sort des nuées. Le sculpteur exprime ici l'amour véritable - en totale opposition avec l'image de la face gauche du chapiteau - : le Christ enlace l'âme tel un père accueillant son enfant. Le corps du saint s'effondre pour exprimer la mort physique – les bras en direction sol - alors que l'âme s'élève, les mains tendues vers le ciel.
La scène du martyre est directement liée à la scène du banquet : Salomé est visuellement associée au bourreau- reconnaissable à son épée - qui, immédiatement après la décapitation lui remet la tête du saint sur un plateau (fig. 6). La tension dans cette scène est suggérée par la torsion du bourreau qui se détourne, jambes croisées, pour remettre à la princesse de Judée son funeste présent. La proximité entre Salomé et le bourreau est également soulignée par l'attention qu'ils accordent au chef du Baptiste : l'obéissante danseuse le prend délicatement. Puis, elle le remet servilement à sa mère - la rapidité dans l'enchaînement du récit est signifiée par les silhouettes des personnages qui se juxtaposent et s'opposent. La tête du saint passe de main en main jusqu'à sa destination finale, expression de la « transmission symbolique du péché collectif », selon les mots d'Isabelle Marchesin.
À l'opposé de son époux, Hérodiade qui siège également sur un trône zoomorphe prend le plat des mains de sa fille soumise. Par suggestion visuelle, la tête du Baptiste sur son plat semble devenir un élément constitutif du repas d'anniversaire d'Hérode. Cette interprétation est renforcée par le geste de l'un des convives qui, regardant le contenu du plat, froisse – avec effroi ? - la nappe. Déjà lié à un tabou – un désir sexuel illicite -, l'épisode du banquet d'Hérode fait l'objet d'une interprétation particulière où l'attitude transgressive d'Hérodiade semble être à son paroxysme.
Cette exégèse en image de l'épisode évangélique est pensée selon la dialectique modèle / contre-modèle : d'un côté, l'attrait de la chair qui entraîne une mort bien plus terrible que la mort physique - Hérode succombant à Salomé - , de l'autre côté, la mort de la chair et le renoncement du corps qui promet la vie éternelle - la décapitation de Jean-Baptiste-.
Le commentaire du concepteur de l'image repose également sur l'évocation et la traduction de la beauté de Salomé. Pour déjouer la condamnation du Juste, la danseuse joue de ses charmes exacerbés par la chorégraphie. Le roi est séduit par le spectacle qui s'offre à lui comme l'est celui qui contemple la sculpture. Gilabertus a joué sur la séduction du visuel pour concevoir son image : le corps de Salomé est l'incarnation de la tentation. L'image de la jeune danseuse charme, piégeant à son tour le spectateur. Manipulatrice, la princesse use des artifices de la séduction pour tenter, y compris celui qui condamne le désir qu'elle suscite. L'image de Salomé est la traduction littérale du danger évoqué dans le récit biblique.

La réflexion sur la séduction du visuel, très subtile à Toulouse, est exploitée de différentes manières par les concepteurs d'images. Elle y est toutefois déterminante comme dans la mosaïque, datant du XIIIe siècle, de la coupole du baptistère de Florence[16] (fig. 7). La scène du banquet ouvre le cycle martyrial : au premier plan, une main sur la hanche, l'autre levée et marquant le rythme par un claquement de doigt, Salomé exécute une danse très lascive. Son corps qui se devine sous son vêtement esquisse un léger déhanchement. Un musicien jouant de la vièle à archet accompagne ses mouvements. Dans ce contexte, le son doux et langoureux émis virtuellement par la vièle est en parfaite adéquation avec la chorégraphie de la tentatrice : la beauté des gestes de Salomé est mise au service de la manipulation et de la

[16] Les mosaïques ont été datées de la seconde moitié du XIIIe siècle, commandées en 1225 sous le pontificat d'Honorius III et le règne de Frédéric II. Une inscription dans la scarsella du baptistère précise la date de la décoration de la voûte : « *Annus papa tibi/ nonus currebat honori/ at Frederico tuo/ q(ui)nt(us) monarcha deco(r)i// viginti quinque Xr(ist)i/ cum mille ducentis/t(em)p(or)a a currebant p(er) se/c(u)la cu (n)cta manentis* ». Voir la bibliographie, *Il battistero di San Giovanni a Firenze, Testi,* dir. A. Paolucci, Modène, 1994.

séduction. La musique exalte la passion charnelle incarnée par la danseuse. La vièle est d'ailleurs l'instrument qui est presque systématiquement associé aux représentations de la jongleresse[17], dont l'image est très souvent négative.
L'animation règne parmi les convives au second plan : deux serviteurs s'affairent et remplissent une coupe de vin, deux invités discutent entre eux devant une table couverte de victuailles. Hérode désigne sa belle-fille tout en regardant la reine. En réponse, cette dernière lui touche le bras. Outre la sensualité de la danse qui trouble le roi, la mauvaise influence d'Hérodiade s'exerce sur son époux comme le pouvoir charnel de sa fille. Les deux aspects de la féminité, tant décriés par la littérature monastique, se trouvent réunis par la représentation de la mère et de la fille. Hérode n'est qu'une marionnette entre les mains des femmes. La mort se cache derrière les atours et les courbes du corps féminin. D'ailleurs, dans la scène de la remise du chef à Hérodiade, le roi qui discute avec un invité est complètement détourné de la morbide transaction et donc faussement blanchi du drame qui s'est tramé[18].
Ajoutant au pittoresque de la scène volontairement bigarrée du banquet, un chien fixe la reine. Ce canidé est-il l'évocation de l'animal de compagnie du monde nobiliaire ou est-il le motif associé aux ennemis du Christ – comme Judas ou Hérode lors de son Jugement[19] ?
Le concepteur de l'image a mis particulièrement en valeur le personnage de Salomé dans l'épisode du banquet : elle est l'archétype absolu de la tentatrice à la fois fière et sensuelle, séduisante à l'œil.
Une préoccupation similaire est visible dans l'image de la lunette nord de la partie orientale du baptistère San Marco de Venise[20] (fig. 8). Le banquet d'Hérode a été conçu comme une synthèse du martyre de Baptiste, sans intention réellement narrative. Le repas festif du roi articule deux motifs représentés de part et d'autre de la salle du palais. Selon un imaginaire orientalisant, Salomé esquisse un pas de danse en soulevant au-dessus de sa tête le plateau sur lequel figure le chef du Baptiste. À son opposé, sous un édicule, un serviteur tient un récipient vide qu'il contemple. Les deux personnages se répondent par le jeu des plats vide et plein, le lien entre eux étant assuré par Hérodiade qui interpelle le domestique tout en désignant Hérode.
La belle-fille du roi, en léger *contrapposto*, « avec sa robe à manches longues, reproduit le type conventionnel de la danseuse dans l'art byzantin »[21]. La préciosité de sa robe, ornée d'hermine et de pièces rapportées d'or, qui épouse les courbes de son corps évoque le luxe et les costumes de l'époque. La belle a multiplié les artifices de la séduction pour obtenir d'Hérode l'exécution du saint. Derrière le masque du désir se cache donc la mort brutale : la sensualité de la danse et la mort se mêlent en un même motif, incarnation de la conclusion funeste du plaisir. Est-ce l'évocation d'une légende bulgare dans laquelle Salomé n'accepte

---

[17] Voir I. Marchesin, « David et deux danseuses », dans *Moyen Âge, entre ordre et désordre, op. cit.,* p. 128. Nous employons ici le vocabulaire des textes médiévaux : *jonglaresa, juglara*.
[18] L'épisode suivant montre la décapitation du saint dans sa prison tandis que Salomé attend à l'entrée du palais. Elle est ensuite figurée rapportant la tête du Baptiste à Hérodiade dans la salle du banquet.
[19] Voir C. Hourihane, *Pontius Pilate, Anti-Semitism, and the Passion in Medieval Art,* Princeton University Press, Princeton, 2009.
[20] Le décor du baptistère (*presbyterium*) San Marco de Venise a été commandé par le doge Andrea Dandolo, élu en 1343. Le syncrétisme entre l'expression graphique byzantine et le langage formel de l'art de cour correspond à l'esprit humaniste et au « *nuovo dolce stil* » qui régnait dans l'entourage du doge. Voir H. Papastavrou, « Influences byzantines sur la peinture vénitienne du XIVe siècle », *Institut for Byzantine Research,* Athènes, 2005, p. 9. Sur l'ensemble du décor du baptistère San Marco, voir G. Rossi Scarpa, « I mosaici del secolo XIV nel battistero e nella cappella di Sant' Isidoro » dans *San Marco, la basilica d'oro,* dir. R. Polacco, Milan, 1991, p. 265-285.
[21] H. Papastavrou*, op. cit.*, p. 9.

de danser que si Hérode lui offre la tête du saint [22]? Ou est-ce simplement la volonté d'exprimer la dangerosité du désir charnel où la chair et la mort se confondent?
Le contenu de l'inscription qui court sur la lunette dans le champ de l'image renvoie à la préméditation du meurtre de Jean-Baptiste par Hérodiade : « *Puellae saltanti imperavit mater: Nihil aliud petas, nisi caput Ioannis* »[23]. À l'extrait de l'antienne chantée le 29 août pour commémorer la décollation du saint répond la silhouette de la danseuse au plateau. Le chant liturgique évoqué ici offre un contrepoids à la musique de la chair jouée visuellement par la figure de Salomé.
La représentation de la fille d'Hérodiade rappelle que la beauté féminine peut développer à elle seule et sans argument supplémentaire le charme du mal. En conjuguant la séduction et la mort, le charnel et le funèbre, le concepteur de l'image suggère non seulement que la chair est liée à la mort mais surtout que la beauté des apparences est pernicieuse. L'ivresse des sens excitée par visuel entraîne l'homme à sa perte.

LA CHAIR ET LA CHERE

Outre l'imbrication du désir charnel et de la mort physique, l'épisode du banquet d'Hérode est enrichi par le motif de la tête de Jean-Baptiste sur un plat posé parmi les victuailles sur la table. La présence des aliments et du chef du saint offre la possibilité aux concepteurs d'images de jouer sur les oppositions : nourriture spirituelle et chère, esprit et corps, évocation de l'Eucharistie et des nourritures terrestres, de la Cène… Ces associations apparaissent assez tôt dans les images puisqu'elles articulent déjà la réflexion du peintre de l'Évangéliaire de Bamberg au IXe siècle ou celle du sculpteur Gilabertus au XIIe siècle. Elles se lisent également en filigrane dans certaines images monumentales comme sur la corbeille du chapiteau du cloître de l'abbaye Saint-Pierre de Moissac[24] (fig. 9). Salomé est sculptée comme une sorte de trait d'union entre le festin d'Hérode et la décapitation de Jean-Baptiste. Figuré parmi les mets, le chef du saint se confond presque avec les différents plats disposés sur la table. Le roi, muni d'un sceptre, désigne d'un doigt accusateur son épouse, représentée à ses côtés. Sur le côté gauche, un serviteur agenouillé montre la tête du saint. La princesse de Judée est à la fois la cause et la conséquence de la mort du saint : sa simple évocation exprime le danger de la séduction, un danger d'autant plus pernicieux que la tentation n'est pas exprimée de manière outrancière.
Par le biais de certains détails, les concepteurs d'images orientent avec subtilité le récit évangélique. Dans le cycle consacré à Jean-Baptiste (f° 207-214) des *Petites Heures de Jean de Berry*, enluminé par Jean le Noir en 1375, deux images mettent en scène Salomé[25] : la représentation du banquet (f° 212v), réduit à ses principaux protagonistes - le couple royal et la danseuse – et la scène de la remise du chef du saint supplicié à la coupable jeune fille (f° 214). Hérodiade ne semble pas jouer, dans le cycle, un rôle prépondérant : elle n'est d'ailleurs pas figurée dans la scène de l'accusation d'inceste lancée à l'encontre d'Hérode par Jean-Baptiste (f° 211). Au folio 212v, Salomé, munie d'un tambourin, se produit devant le roi et la reine attablés (fi. 10). La légère cambrure de la jeune fille et la position de sa jambe visible sous sa robe suggèrent le déhanchement. La reine semble être une spectatrice réceptive, voire

---

[22] H. Daffner, *Salomz. Ihre Gestalt in Geschichte und Kunst, Dichtung, bildenden Kunst, Musik,* Munich, 1912, p. 69-70.
[23] Il s'agit d'une antienne chantée lors de la fête de la décollation du Baptiste (versus –vs - : *Puella saltanti*) : « La mère ordonna à la jeune fille qui dansait : Ne demande rien d'autre que la tête de Jean ». Voir J.-R. Hesbert, *Corpus antiphonalium officii,* Roma, Herder, nr. 4409.
[24] Moissac, abbatiale Saint-Pierre, cloître, galerie sud, chapiteau, vers 1100.
[25] Paris, Bnf, ms. lat. 18014, *Petites Heures de Jean de Berry,* f° 212v, enluminé à Paris, par Jean le Noir, vers 1390, miniature pleine page.

même active. Absorbé dans la contemplation de la danseuse, le roi plonge sa main dans un plat posé devant lui. De prime abord, la représentation du banquet d'Hérode semble être assez anodine, une simple scène de divertissement, inspirée de la culture d'une cour élégante. Toutefois, un détail permet de considérer différemment cette image : l'un des chiens lève de manière agressive son museau vers le couple. La tête de l'animal est dirigée vers la main qui se sert dans le plat et qui renvoie par analogie à celle de Judas lors du dernier repas du Christ. Ainsi Tétrarque de Judée est-il comparé ou assimilé au traître Iscariote, le banquet d'Hérode devenant un écho à la Cène. De surcroît, la timide chorégraphie de Salomé est rythmée par un instrument qui, dans ce contexte, n'est pas neutre. Fait de peau animale, le tambourin indique que la danse de la fille d'Hérodiade est indissociable du corps et de la chair[26].
La belle Salomé se présente ensuite devant le bourreau avec son plateau pour qu'il y dépose la tête du saint qu'il vient de trancher (f° 214). La position de son corps est rigoureusement la même que dans l'image du banquet, si ce n'est que le plateau s'est substitué au tambourin. Dangereuse séductrice dont les courbes se devinent sous sa robe rose, elle entraîne la mort par les désirs coupables qu'elle inspire. L'apparence pleine de vie mais trompeuse de Salomé s'oppose au corps de Jean-Baptiste qui gît sur le sol. La princesse de Judée est coupable mais sa beauté fatale ne s'exprime pas dans l'épisode de la danse : elle est étroitement liée à la mort…
Dans la *Legenda aurea*, enluminée à Paris, vers 1480-1490, le récit du martyre de Baptiste, condensé en une seule image (f° 74v), se décompose en deux temps et en deux lieux différents : la salle du banquet et la prison à l'extérieur de laquelle Salomé reçoit le chef du saint[27] (fig. 11). Au second plan est figuré le banquet Hérode au cours duquel la fille d'Hérodiade, coiffée d'un bonnet juif, exécute une danse sobre, suggérée par le mouvement de ses bras. À l'exception de la reine, tous les convives la regardent. Le roi et l'un de ses invités s'apprêtent à manger de petites bouchées qu'ils tiennent délicatement entre leurs doigts. Au premier plan, au centre de la composition, strictement dans l'axe de la danseuse, est peinte la tête nimbée de Jean-Baptiste. Salomé, à la blanche carnation, tend son plat pour que le bourreau y dépose le funeste présent à destination d'Hérodiade. Le corps décapité du saint pend par la fenêtre de sa geôle et saigne abondamment. La princesse de Judée est clairement désignée comme la responsable de la mort du Précurseur. Le roi et la reine sont d'ailleurs peu mis en valeur dans la composition, offrant un contraste saisissant avec les couleurs vives des parures de Salomé. La tête coupée du saint se trouve dans l'axe vertical de la figure dansante de la princesse, une princesse qui est également reliée au bourreau par ses gestes dans la scène de la remise du chef. Il est troublant de constater une fois de plus un parallèle entre le motif de la tête de Jean-Baptiste, au centre de l'image, et le geste de deux des convives, tenant entre leurs doigts deux bouchées rondes.

Le récit de la mort de Jean-Baptiste inspire une nouvelle interprétation à la fin du Moyen Âge, en lien avec les commentaires exégétiques, associant la particularité du martyre de Baptiste à l'Église, offrant l'Eucharistique à ses fidèles. Toutefois, la représentation détourne le commentaire et transforme l'épisode en une véritable Cène inversée. Sur le folio 311 d'un Bréviaire à l'usage de Paris, réalisé à Paris vers 1414 par le Maître de Boucicaut, deux temps du récit sont figurés dans l'image principale : le supplice et la tête du saint présentée par

[26] Selon Augustin, « *Tympanum est carnale* » ; selon Bède, « *Tympanum quia de siccocorio fit »,* cités par W. Salmen, *Spielfrauen in Mittelalter,* Hildesheim, 2000, p. 60 ; cités également par H. Merlet, *Iconographie de la danse de Salomé au Moyen Âge XIIe-XVe siècles,* Mémoire de Master I (dactyl.), (dir. I. Marchesin), Poitiers, 2006, p. 42.
[27] Paris, Bnf, ms. fr. 245, Jacobus de Voragine, *Legenda aurea,* f° 74v, vers 1480-1490.

Salomé à Hérodiade au cours du banquet[28] (fig. 12). Au premier plan, le bourreau rengaine son épée après avoir décapité le saint emprisonné dans le palais d'Hérode. La tête a déjà été emportée par Salomé qui la présente à sa mère dans la salle du banquet de ce même palais, ceci servant à unifier le lieu de l'histoire. Hérodiade plante un couteau dans le front de Jean-Baptiste alors que le plat est encore entre les mains de sa fille. Les deux femmes sont liées par leurs gestes de part et d'autre du plat : elles sont également fautives. Hérode, la main sur le cœur, se détourne, tandis que les deux autres convives sont témoins de la profanation. Si la haine d'Hérodiade pour Baptiste est exprimée par la violence de son acte, le caractère criminel de la reine est parfaitement signifié. Sa fille, complice, ne vaut guère mieux. Toutefois, la profanation d'un cadavre – tabou majeur – est très particulière dans le contexte d'un repas où une partie du corps du saint est exposée sur un plateau. Indubitablement, le peintre fait allusion à la nourriture – transgression suprême -, faisant du banquet d'Hérode le miroir inversé du dernier repas du Christ et de l'institution de l'Eucharistie.
Reléguée dans le ventre de l'initiale D, Salomé danse en jouant avec ses mains.

Dans l'ouvrage *Roman de Dieu et de sa mère* d'Herman de Valenciennes, enluminé à Paris, dans le premier quart du XVe siècle, le folio 74 illustre la scène où Salomé, habillée d'une robe rouge, dépose le chef du Baptiste devant sa mère qui, immédiatement, profane l'insigne relique[29] (fig. 13). Hérode désigne la tête du saint qui semble nimbé en raison de la forme du plat. La main sur la poitrine, il observe comme ses invités le sort que son épouse a réservé à la dépouille de leur malheureux accusateur. Il est intéressant de constater que le banquet d'Hérode constitue une analogie formelle avec les noces de Cana, figurées aux folios 77v et 78. Le couple royal, penché l'un vers l'autre, évoque celui de la Vierge et du Christ, servis par un serviteur de rouge vêtu. Le parcours visuel dans le manuscrit oppose assurément repas positif et repas négatif.
Deux autres manuscrits du *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais, d'après la traduction de Jean de Vignay[30] et enluminés à Paris en 1463 par François et ses collaborateurs, reprennent cette interprétation (fig. 14)[31]. La danse n'y est plus figurée au profit du martyre du saint et de la profanation du corps par Hérodiade. Le banquet occupe la surface la plus importante de la composition tandis qu'au second plan dans la partie supérieure de l'image, Salomé récupère la tête du saint. Le corps de ce dernier gît par la fenêtre de sa cellule et son cou saigne abondamment. D'un geste ample, le bourreau remet son épée dans son fourreau. Deux moines, référence probable aux frères qui enlevèrent les restes du saint pour les emporter à Jérusalem, assistent à la scène avec recueillement[32].

---

[28] Châteauroux, BM, ms. 2, *Bréviaire à l'usage de Paris,* réalisé à Paris par le Maître de Boucicaut, vers 1414, f° 311.

[29] Besançon, BM, ms. 550, f° 74. À notre connaissance, à l'exception d'une mention dans *La Légende Dorée* de Jacques de Voragine où il est rapporté qu'Hérodiade aurait insulté la tête du saint qu'elle tenait entre ses mains, il n'existe pas de sources textuelles sur une profanation du chef de Baptiste. Voir Jacques de Voragine, *La Légende Dorée,* t. II, trad. J.-B. M. Roze, Gallimard, Paris, 1967.

[30] Dans les années 1230, Vincent de Beauvais, frère prêcheur, est chargé de rédiger une sorte d'encyclopédie à l'usage des Dominicains, reflétant la bibliothèque idéale. Son élaboration a une ambition supplémentaire puisqu'elle vise toute la société dans laquelle les prêcheurs se pensent comme des guides. En 1333, Jeanne de Bourgogne, petite-fille de saint Louis et femme de Philippe VI de Valois, fit traduire en français le *Miroir Historial* par Jean de Vignay.

[31] Paris, BnF, ms. français 50, f° 222, la rubrique précise : « de la decollacion monseigneur saint jehan baptiste par herodes. XXII » ; Paris, Bnf, ms. français 51, f° 270, la rubrique précise : « le departement des os saint jehan baptiste et de la revelacion de son chief. LX ».

[32] La liste indicative des sources du *Speculum historiale* mentionne l'*Histoire ecclésiastique* d'Eusèbe de Césarée dans laquelle sont expliqués la circulation des reliques de saint Jean-Baptiste et l'enlèvement de ses restes par des moines.

Salomé qui est associée au palais d'Hérode, comme d'ailleurs le bourreau, est figurée passant la porte de la salle du banquet. Elle tient, telle une servante apportant de la nourriture, le plat et son sinistre contenu. Le chef du Précurseur est représenté une nouvelle fois sur la table devant Hérodiade qui, consciencieusement, y plante son couteau. La reine vise l'œil du saint, l'œil témoin de l'union incestueuse contractée avec Hérode. Salomé et sa mère sont réunies sous une même arcade, alors que le roi, isolé sous un dais, est visuellement séparé de son épouse par une colonne. Contrairement aux convives qui observent avec agitation la scène, Hérode ne manifeste pas d'émotion. L'image est d'autant plus troublante que la reine et le roi exécutent le même geste : ils plongent leur couteau devant le plat posé devant eux. Le peintre entretient à dessein l'ambiguïté : s'agit-il d'un acte de profanation qui évoque, en raison du contexte festif et alimentaire de la scène, une transgression suprême ?

Le peintre a poussé plus loin la logique dans la représentation (f° 270) de l'autre manuscrit. L'épisode du banquet occupe les deux tiers de l'image (fig. 15). Le premier tiers supérieur est divisé en deux scènes par la tourelle du palais d'Hérode. Dans la première, Salomé tend son plat au bourreau pour qu'il y place la tête sanguinolente de Baptiste qu'il tient par les cheveux. Le corps décapité du saint pend par la fenêtre de la prison. La seconde montre deux moines emportant le cadavre sans tête du Précurseur, conformément à ce que précise la rubrique et selon la légende rapportée par Eusèbe de Césarée.

Contrairement au manuscrit précédent, la scène du banquet ne comprend qu'une seule séquence narrative. À l'image du serviteur qui apporte une sorte de ciboire, Salomé dépose devant sa mère la tête de Jean-Baptiste sur un plateau. Hérodiade est encadrée par deux colonnes qui l'isolent visuellement des autres protagonistes tout en la mettant en valeur. Le chef du saint est à peine posé devant elle qu'elle lui plante son couteau dans l'œil. Le roi et ses invités manifestent pour certains des sentiments de rejet ou du moins une certaine agitation. Au centre de la composition, Hérodiade officie et préside le repas selon un schéma iconographique emprunté au cycle christologique. Les références sont multiples : le vase en forme de ciboire tenu par le serviteur dans l'axe du sang ruisselant du corps du saint, la tête du saint sur le plateau ou la patène…

Dans cette composition particulière, la profanation rend l'acte de la reine et de sa fille encore plus terrible : elles sont plusieurs fois coupables et entraînent dans leur perte les hommes qui les accompagnent. L'incestueuse Hérodiade devient l'actrice principale de la Passion de Jean-Baptiste et Salomé y est décrite comme sa servile complice dans la représentation d'une Cène inversée.

Ces dernières enluminures ont en commun de montrer le corps décapité du saint qui saigne abondamment.

La reine et sa fille incarnent ici le fantasme absolu du mal qui fascine autant qu'il répugne. Elles sont liées à un puissant imaginaire qui fait de la femme une prédatrice.

LE CORPS ET L'ESPRIT

La dualité /la confrontation de l'esprit et du corps est un thème implicite de l'épisode de la danse de Salomé et du martyre de Jean-Baptiste. Certains concepteurs d'images vont néanmoins insister sur cet aspect en matérialisant l'emprise du corps sur l'esprit et ses conséquences. Le sculpteur qui, au milieu du XIIe siècle, réalise le cycle de Jean-Baptiste sur l'architrave de la porte orientale du baptistère de Pise symbolise la puissance du désir en représentant par exemple le dieu Éros (fig. 16). Quatre scènes illustrent le martyre du Précurseur de l'accusation d'inceste lancée à Hérode jusqu'à la déploration autour de son corps – les deux scènes principales du martyre, encadrées par des arcades, sont découpées en deux séquences narratives. La scène du banquet succède aux reproches adressés par Jean-Baptiste au roi. Pour contraster avec la frontalité des autres convives et pour souligner la

fascination d'Hérode pour la danseuse, le sculpteur l'a figuré de trois-quarts. Attablé à une table bien garnie, le Tétrarque observe la gracile silhouette de Salomé dont la chorégraphie se résume, ici, à d'élégants gestes des bras. Le poison de la séduction a déjà envahi le roi : le dieu du désir, – un jeune homme nu et ailé – étend ses mains pour rapprocher, voire pour unir le beau-père et sa belle-fille. Cependant tout autant que l'homme, la femme est soumise au désir : le dieu de l'amour charnel effleure le bras de la danseuse alors qu'il touche la tête d'Hérode.

La salle du repas royal est le théâtre d'une autre séquence narrative dans laquelle Hérodiade et sa fille nourrissent leurs noirs desseins inspirés par Éros, véritable agent du complot. Si le désir charnel est le moteur du drame, Salomé, véhicule de la passion, est complètement soumise à sa mère qui, en lui tenant le poignet, manifeste son pouvoir de domination. Le deuxième épisode, divisé en deux séquences narratives, est consacré au martyre de Jean-Baptiste : la décollation et la remise du chef aux deux femmes. Le corps du saint qui relie les deux temps de l'histoire est déjà privé de sa tête représentée sur le plateau apporté à la reine de Judée. Le sculpteur n'a pas respecté la chronologie pour associer visuellement le duo maléfique au banquet et le corps de Jean-Baptiste décapité à la scène de son inhumation. Il a joué sur la logique visuelle plutôt que sur le déroulement linéaire du récit.

La puissance de la tentation, incarnée par Éros, est le ressort de l'action : il attise le désir du roi pour Salomé, il aide la reine et sa fille à fomenter le meurtre du saint. À ce moment précis du drame, il est l'inspirateur qui profite de la faiblesse des hommes pour se transformer en désir mortel, la chair conduisant indubitablement à la mort. Il touche d'ailleurs la tête des protagonistes du récit afin de signifier son emprise. La danse de la séduisante Salomé conduit à la possession de l'âme.

Vers 1196-1216, Benetto Antelami offre une interprétation plus classique du cycle de Jean-Baptiste sur le linteau du portail septentrional du baptistère de Parme[33] (fig. 17). Hérode préside le banquet, accompagné de son épouse et d'un convive qui réceptionne un plat. Selon le geste de protection de l'époux, le roi a la main posée sur l'épaule d'Hérodiade. En réponse, la reine exprime par son attitude la sincérité de son engagement. À travers ses gestes et en dépit de l'inceste qui empêche leur union, le couple royal insiste sur ses liens matrimoniaux. Salomé exécute une danse gracieuse à l'aide d'un bouquet de fleurs. Toutefois, l'essence maligne qui la manipule et la meut est rappelée par le démon ailé qui, jaillissant de la scène de décapitation, vient lui tirer les cheveux. Le lien de causalité entre la danse et la mort du saint est visuellement établi : le diable qui se joue de la danseuse prend naissance derrière la figure du bourreau. Outre le Mal qui soumet et tourmente Salomé, Benetto Antelami oppose le corps et l'esprit en représentant le petit diable qui fond sur le corps de Salomé et l'ange thuriféraire qui plonge en direction du saint mourant.

LE CORPS DE LA JONGLERESSE OU L'EXALTATION DE LA CHAIR

Un autre type de représentation de l'épisode du banquet d'Hérode apparaît à partir du XIe siècle, avec un net essor au XIIe, pour insister sur le mauvais usage que Salomé fait de son corps. La figure de l'acrobate se substitue à celle de la danseuse.

Dans les Évangiles, l'action de Salomé est évoquée succinctement par le verbe « danser », en grec ὀρχοῦμαι, et dans la Vulgate par *salto*. Or, ce terme, relativement vague, peut recouvrir des pratiques chorégraphiques diverses : acrobaties, mouvements lascifs, jeux de mains et de jambes coordonnés, combinés ou indépendants, pantomimes ou gestuelles accompagnant un

[33] Une abondante bibliographie est consacrée à ce sculpteur, voir en dernier lieu, *Benedetto Antelami e il Battistero di Parma,* dir. C. Frugoni, Turin, 1995. Deux scènes illustrent le martyre du Précurseur : le banquet d'Hérode et sa décollation.

poème déclamé[34]. L'absence de précisions dans le texte sacré laisse le champ libre à la créativité des concepteurs d'images. Or, la multiplication de ces images coïncide avec l'importance croissante des spectacles de jongleurs à partir du XIIe siècle et surtout au Moyen Âge central. Le jongleur itinérant, dont les tours s'adressent à toutes les composantes de la population laïque, devient une figure familière de la société médiévale. Ce type de divertissements, très apprécié par exemple des cours royales, princières ou seigneuriales, révèle une pratique sociale nobiliaire : le loisir, autrement dit, l'expression d'une vie noblement occupée. Les cours s'attachent donc les services d'histrions pour les divertir.

Si le contexte social et culturel est un facteur d'explication, le choix de remplacer la danseuse par l'acrobate n'est pas neutre car le jongleur est une figure ambivalente. Prisé par les laïcs, il est décrié systématiquement par les autorités ecclésiastiques jusqu'au XIIIe siècle[35]. Selon les clercs, le jongleur, inutile socialement, n'appartient pas à la société des hommes et des fidèles. C'est pourquoi l'Église ne l'interpelle que pour lui signifier les conséquences de son exclusion du corps social. La figure de l'histrion sert donc uniquement dans la rhétorique cléricale de contre-modèle. Rejeté aux marges de la société, le jongleur est considéré par les clercs comme un *monstrum*, entouré d'animaux et de créatures démoniaques, voire comme un être bestial et diabolique[36]. Les défauts de tromperie, d'artifices, de séduction, de lascivité lui sont attribués : il dupe les spectateurs par ses divertissements qui excitent les sens et suscitent la luxure. Le pouvoir du Malin est donc le ressort principal de ces spectacles qualifiés de *diabolica praedicatio,* de *curia daemonum* et de *conventus histrionum* par Abelard tandis que les jongleurs sont, d'après Honorius Augustodunensis, des d'agents de Satan (*ministra Satanae*)[37]. Incarnation du péché, le jongleur est perdu irrémédiablement : « Quel espoir ont les jongleurs ? Aucun. »[38].

Doter la fille d'Hérodiade du corps de l'acrobate revient donc à y imprimer le sceau du péché. Dans les images, la gestualité très marquée des jongleurs est le signe le plus visible de leur condamnation. Le geste, en effet, n'est jamais neutre car il reflète à l'extérieur (*foris*) les mouvements de l'âme (*intus*). Dans leur codification, théorisée par les clercs, il faut soigneusement distinguer les gestes (*gestus*) de la gesticulation (*gesticulatio*) qui rapproche du Diable. C'est pourquoi les histrions, présentés comme les plus honteux, sont les acrobates qui : « *transformant corpora sua per turpes saltus et per turpes gestus* »[39]. Si, d'après Hugues de Saint-Victor, le geste mesuré est l'expression de la domination des passions, la gesticulation, la contorsion devient le signe de la luxure[40].

De surcroît, la manière dont le jongleur se sert de son corps le rapproche de la prostituée : l'un donne à voir, l'autre s'offre et se vend. Si le jongleur est une figure éminemment négative,

---

[34] T. Hausamann, *Die tanzende Salome in der Kunst von der christlichen Frühzeit bis un 1500, Ikonographische Studien,* Juris Druck + Verlag Zürich, 1980, p. 36.

[35] Sur ce thème, voir C. Casagrande, S. Vecchio, « Clercs et jongleurs dans la société médiévale (XIIe-XIIIe siècles), Annales E.S.C., 34e année, n° 5, 1979, p. 913-928. À partir du XIIIe siècle, dans la littérature mystique et mariale, la figure du jongleur évolue : son itinérance est comparée à celle des prêcheurs, pour capter l'attention des fidèles, Françoise d'Assise se présente comme un « jongleur de Dieu »… Il n'est plus le symbole du péché, il en est l'un des signes…

[36] Hugues de Fouilloy, *De bestiis et aliis rebus*, PL. 177, col. 46.

[37] Abelard, *Theologica christiana,* II, PL. 178, col. 1210-1211 ; Honorius Augustodunensis, *Elucidarium,* PL. 172, col. 1148.

[38] Honorius Augustodunensis, *Elucidarium,* PL. 172, col. 1148 : « *Habent spem joculatores ? Nullam.* »

[39] Thomas Chobham, *Summa confessorum,* éd. F. Broomfield, *Analecta Medievalia Namurcensia,* 25, 1968, p. 291-293, cité par C. Casagrande, S. Vecchio, *op. cit.,* p. 916. « transforment leurs corps par des sauts honteux et des gestes honteux ».

[40] Hugues de Saint-Victor, *De institutione novitiorum,* XII, PL. 76, col. 938-943. Voir sur toutes ces questions, J.-Cl. Schmitt, *op. cit.*

que dire quand l'acrobate est une femme, tentatrice par essence ? Courtisane, prostituée, la jongleresse est plus que jamais la porte du Diable.
La grâce sensuelle de la danseuse, l'idée de la danse disparaissent au profit d'une représentation dont on ne peut douter du caractère négatif et vil. La substitution permet de discréditer complètement celle qui se livre à de telles gesticulations, celle qui fait subir à son corps de telles contorsions, celle qui par ses gestes s'est éloignée de l'image de Dieu.
Dans les représentations de Salomé, l'acrobatie exécutée par la princesse est majoritairement celle du pont. En appui sur ses pieds, la jongleresse renverse violemment son corps et vient poser au sol ou une main ou les deux. Si cette posture a été souvent figurée, il convient de s'interroger sur les raisons de ce choix. En appui sur ses quatre membres comme un animal, Salomé expose sa nature bestiale. Toutefois, l'inversion par rapport à la position des quadrupèdes évoque peut-être le mensonge et l'artifice. Sa tête, attirée par le sol, la rattache au monde infernal.
L'acrobatie de la culbute et celle du plongeon, la Salomé *saltatrix*, sont moins fréquemment figurées.

Salomé, exécutant son violent renversement, est sculptée sur la face principale de l'un des chapiteaux de l'abbatiale de la Sauve-Majeure, daté du début du XIIe siècle[41] (fig. 18). La responsabilité d'Hérodiade dans la mort de Jean-Baptiste est illustrée sur le côté nord de la corbeille. La scène évoque un aparté durant le banquet entre Hérodiade et une danseuse. Leur lien est signifié par leurs mains qui se touchent tandis que l'autorité de la reine est affirmée par la représentation de la jeune fille à ses pieds. La danse charnelle de Salomé dont l'enjeu est la tête du saint est suggérée par la présence du joueur de tambourin. La proximité d'Hérodiade avec le monde dangereux et luxurieux du divertissement est largement soulignée. Hérode pose également sa main sur la joue de Salomé tandis que elle se contorsionne à ses pieds. Par cette posture, elle offre aux regards concupiscents sa poitrine et son bas-ventre. Associée à la représentation de l'acrobatie, la tête de Jean-Baptiste est apportée sur un plateau. Le lien de causalité entre la danse et le martyre, qui entraîne d'ailleurs le sentiment de culpabilité d'Hérode, est directement établi[42]. Des anges thuriféraires qui entourent le chef du saint offert lors du banquet confèrent à la scène une dimension liturgique. La tête du Précurseur, insigne relique, devient l'allégorie du sacrifice eucharistique, et donc du Sacrifice. Cette interprétation est renforcée par la forme de la prison du saint, une sorte de châsse sur colonnes, qui se confond avec son corps.
La subordination répétée de Salomé – aux pieds de sa mère puis du roi - va de pair avec une moindre visibilité de l'acrobate dans la composition. L'image de Salomé acrobate devient presque anecdotique alors qu'elle utilise son corps de manière outrancière.

Un parti pris quasiment similaire se retrouve sur un chapiteau de la nef de l'ancienne abbatiale Saint-Severs[43] (fig. 19). Aux pieds du roi et de la reine, Salomé soumet son corps à

---

[41] Ce chapiteau est situé dans le bas-côté sud, à la cinquième travée, couronnant la pile de l'arc de liaison avec le bras du transept, côté nord.
[42] Le martyre de Jean-Baptiste est figuré sur le côté gauche de la corbeille : le bourreau brandit son épée pour trancher la tête du saint depuis sa cellule.
[43] Le chapiteau, daté de la première décennie du XIIe siècle se situe du côté sud de la nef, surmontant la colonne engagée du revers de la façade. Une inscription orne les faces de la corbeille : HIC PATITV(R) à gauche : Celui-ci endure… ; au centre : … MVNERE MORTEM / la mort en récompense ; à droite : IPSA DAT MATRI BAPTISTI COLLA IOHANNIS / celle-ci donne à sa mère la tête de Jean-Baptiste.

une violente torsion. Cependant, la composition est entièrement focalisée sur le couple royal entouré de ses invités. Dans la force de l'âge, Hérode siège avec sa femme devant une table garnie de mets. Conformément aux textes évangéliques, le roi est peiné en raison de la promesse donnée à Salomé qui le contraint à faire exécuter le saint. Outre son attitude attristée, il est présenté comme une victime sous influence : la reine en lui soutenant le coude révèle qu'elle est la cause principale du martyre du saint. Bien qu'Hérodiade soit l'instigatrice de ce coupable projet, seule l'attitude de Salomé en a permis la réalisation : sa main est en contact avec la jambe du bourreau qui s'apprête à trancher le cou de Jean-Baptiste. La princesse, réduite à la figure d'une acrobate, sert littéralement de point de départ, de support au reste du récit.
Sur la face gauche de la corbeille, le martyr, vêtu de sa peau de chèvre, est extrait de sa prison pour être supplicié. Son âme s'envole, soutenue par deux anges qui plongent des hauteurs célestes. Par un saisissant contraste, l'esprit du saint s'élève alors que le corps de Salomé est, plus que jamais, attiré vers le bas, pratiquement écrasé sur la ligne de sol.
Dans la salle du repas – les tentures qui décorent les murs figurent sur le côté droit du chapiteau -, Salomé remet à sa mère la tête de Jean-Baptiste dans une corbeille. Elle s'approche d'Hérodiade qui est entièrement voilée : elles sont liées par la corbeille qui contient le chef nimbé du saint. Comme son beau-père, Salomé est l'instrument d'Hérodiade dont la culpabilité est signifiée par le personnage contorsionné qui prend appui sur sa tête. Finalement, Hérodiade, elle-même, est dominée par ses bas instincts.
Ainsi, Salomé l'acrobate, exhibant son corps en torsion, est reléguée aux pieds d'Hérode. Écrasée visuellement par les personnages attablés, elle devient quasiment secondaire comme sur le chapiteau de la cathédrale de Lescar[44]. La dimension anecdotique de la figure de la jongleresse révèle le peu de considération dont elle jouit. À l'instar des histrions, Salomé a, en effet, perdu sa dignité d'être humain, créé à l'image de Dieu, pour n'être qu'une chose, parmi d'autres, considérée comme « un dangereux instrument du péché »[45]. Dans ces compositions, Hérode et ses invités deviennent prépondérants car les concepteurs d'images y dénoncent l'impact néfaste du divertissement sur les spectateurs qui y assistent. Leur âme est corrompue par le spectacle de la luxure, incarnée par la fille d'Hérodiade.

Si la dévalorisation de la belle-fille d'Hérode est une thématique importante des représentations de Salomé jongleresse, elle est exprimée différemment lorsque les concepteurs d'images choisissent d'autres postures acrobatiques qui recentrent la composition sur la princesse. Le saut périlleux par exemple stimule leur créativité : la dangerosité, la fascination, la cruauté, la beauté se fondent dans le personnage de l'acrobate. Dans le livre de *Prière et de méditation* d'Anselm de Canterbury, enluminé à Dorchester, au milieu du XIIe siècle, la *saltatrix* effectue un numéro avec des épées (f° 166v)[46] (fig. 20). La tentatrice, parée des artifices féminins, joue avec quatre glaives : deux lui servent à prendre appui pour effectuer son saut, les deux autres tournent en l'air durant le retournement. Cette représentation offre une magnifique définition de la femme séductrice et cruelle mais surtout dangereuse à l'image des épées avec lesquelles elle jongle sans difficulté. Dans le palais ouvert, Hérode, la reine et un convive observent le tour de la jongleresse. Le roi désigne Salomé, traduction du désir dont il est la proie, l'invité montre la coupable Hérodiade tandis que cette dernière semble poursuivre son repas en prenant du pain sur la table. Comme le roi,

[44] Ce chapiteau, daté des années 1130-1140, se situe dans le bas-côté sud, surplombant la deuxième colonne engagée.
[45] C. Casagrande, S. Vecchio, *op. cit.,* p. 915. Dans le livre I de son *Policraticus,* Jean de Salisbury comme Adam de Perseigne (*Epistola XV,* PL. 211, col. 655) évoquent cette idée.
[46] Oxford, Bodleian Library, ms. auct. D. 2. 6., f° 166v, initiale historiée.

elle tient un petit objet circulaire qui semble être une pièce d'or. Si tel est le cas, est-ce un rappel prosaïque que le divertissement condamnable dont jouissent les spectateurs se monnaye? Est-ce une manière triviale en associant la pécheresse aux espèces sonnantes et trébuchantes d'évoquer la courtisane ? Les parallèles entre prostitution et jongleresse sont fréquents dans la littérature exégétique[47].
En écho aux épées de Salomé, le bourreau brandit son glaive pour frapper Jean-Baptiste dans la panse de la lettre S. Les armes pointées vers le buste de Salomé, l'une devant, l'autre derrière répondent à l'épée dirigée vers la tête du saint. La chair mène à la mort. Toutefois, à « l'appeau de la séduction », au corps de la jongleuse, s'oppose la puissance de l'esprit : le saint, ayant renoncé à son corps, gagne la vie éternelle. Au-dessus de la scène de martyre, Salomé la soumise s'agenouille devant sa mère pour lui offrir le chef de Jean-Baptiste. Finalement, se fier aux apparences est trompeur car la plus dangereuse des deux n'est pas celle qui jongle avec des épées…

La séduction du vice est vraisemblablement au cœur de la réflexion du peintre du cycle de Jean-Baptiste, réalisé vers 1200, dans l'abbatiale de Müstair (fig. 21). La représentation de l'acrobatie de Salomé, la *saltatrix*, articule les deux temps du récit. Le moment de la danse offre une parfaite transition pour exposer ce qui a déterminé et ce qui caractérise la mort du saint. La tentatrice, vêtue d'une élégante robe à manches longues, est accompagnée de deux musiciens, un joueur de harpe et un joueur de cornet, un instrument prisé pour la danse. À l'image trouble de Salomé, princesse et courtisane, répond une musique dont le son oscille entre la douceur de la sonorité de l'instrument à corde et la puissance de l'instrument à vent. L'ambivalence de la chorégraphie est vraisemblablement soulignée par le contraste entre les deux instruments qui symbolisent ici la musique de la chair. Cette interprétation est renforcée par un détail : la console de la harpe et le pavillon du cornet se terminent par une tête de fauve à gueule ouverte. Dans ce contexte, les mouvements de Salomé sont dictés par la noirceur de son âme : à l'unisson, le corps se meut sur les accords d'une musique éminemment charnelle.
À la droite du corps de l'acrobate figure le martyre de Jean-Baptiste dont le corps sans tête semble s'écrouler depuis la porte de la prison. Le bourreau dépose le chef du saint dans un récipient tendu par un serviteur de profil. Ce dernier est un écho formel à la représentation de Salomé qui présente la tête du Baptiste au couple royal qui est en train de festoyer au milieu de ses convives. Un serviteur, muni d'une hampe, s'apprête à donner une coupe à l'un des invités.
Figure imposante d'autorité, Hérode semble être le destinataire du morbide présent de Salomé. Les regards de ses voisins de table qui convergent vers lui accentuent cette impression. Si la complicité entre le roi et son épouse est suggérée par leurs gestes, Hérode est désigné comme principal responsable de la mort du saint.
La princesse est rejetée presque à l'extérieur du champ de l'histoire, sur la bordure décorative festonnée, lieu qu'elle partage avec le domestique qui récupère la tête du saint. Elle est donc reléguée au rang du serviteur le plus vil. La juxtaposition de Salomé *saltatrix* et de Salomé la servante contribue à l'avilissement du personnage. La fille de la reine se livre, en effet, à des contorsions fort éloignées de ce que lui permet son statut : sa robe ajustée aux lignes de son corps, ses cheveux qui ondulent, ses gestes font d'elle une vile séductrice, indigne de son rang. Son apparence, le luxe de ses vêtements et sa couronne, contraste d'ailleurs avec son attitude dépravée et servile. La bassesse et l'infériorité morale de Salomé sont vraisemblablement signifiées par sa flamboyante chevelure rousse, couleur qu'elle partage, non seulement avec sa mère mais aussi avec le joueur de cornet et le serviteur de scène de la décapitation. Cette teinte de cheveux est le symbole de leur infamie, le caractère déictique des

[47] C. Casagrande, S. Vecchio, *op. cit.,* p. 916.

traîtres, des menteurs et des manipulateurs[48]. Salomé devient la métaphore de la luxure : sa tête – en bas - en direction du sol fait d'elle une créature proche de l'en-deça. Dans la psychomachie de Prudence, *Luxuria* est qualifiée de *saltatrix ebria*, autrement dit, elle est en proie à l'ivresse de la chair. Plus encore que son nom, l'image de l'ivresse de l'acrobate est l'image la plus éloquente de la domination absolue du corps sur l'esprit, la perte de contrôle du spirituel sur le charnel. La présence de la jongleresse et de ses musiciens fait donc de la cour d'Hérode un lieu de dépravation. Si ces personnages vils et inférieurs encouragent les sentiments les plus bas des spectateurs du repas d'Hérode, ils ne sont néanmoins que des « choses » parmi d'autres qui véhiculent le péché.

L'infériorité de Salomé est finalement ce qui a conduit à la représenter en acrobate. Bien qu'elle ait, dit-on, influencé Flaubert lorsqu'il rédigea, *Trois contes, Hérodias* (1876)[49], la fille d'Hérodiade, sculptée sur le tympan du portail nord de la façade occidentale de la cathédrale Saint-Jean de Rouen[50], est une princesse déchue (fig. 22). Pour marquer la hiérarchie entre les convives et les serviteurs, la table royale est juchée sur une estrade. Trois domestiques, agenouillés, écrasés par les figures imposantes des invités du roi, assurent le service. À leur niveau, un chien confère à la scène une dimension anecdotique et courtoise. Si Hérodiade est tournée vers son époux, tous les regards masculins convergent vers l'acrobate qui réalise une culbute[51]. Salomé, déjà avilie, rabaissée au rang des serviteurs par sa position au sein de la composition, devient ici une jongleresse qui utilise son corps pour attiser le désir des hommes sans la moindre ambiguïté. Pour brosser un portrait dans lequel la princesse est plus vulgairement charnelle, on gomme la sensualité de la danseuse.
À l'autre extrémité du registre, dans la geôle de la prison, Jean-Baptiste est agenouillé, en prière, tandis que le bourreau brandit son épée pour le décapiter. Entre le banquet d'Hérode et le martyre du saint, Salomé remet à sa mère, voilée et couronnée, la tête du Précurseur dans une profonde coupe. Salomé a définitivement perdu sa dignité de princesse. Elle reste, en effet, avec les domestiques au pied de l'estrade, visuellement associée aux gestes du bourreau contrairement à l'acrobate de Flaubert dont l'animalité envoûte. La jongleresse et le bourreau, simples exécutants, sont réunis par leurs gestes : l'une entraîne la mort de l'âme, l'autre la mort du corps. Expression de l'autorité maternelle, Hérodiade est figurée comme une matrone, responsable de la mort de Jean-Baptiste qui,en ayant instrumentalisé sa fille aux bras nus, l'a frappée d'indignité.

Les images médiévales sont un miroir qui reflète les différents visages de Salomé : danseuse, acrobate, prostituée, pécheresse, criminelle, tentatrice, manipulatrice, séductrice, servile, luxurieuse, désirable, fatale… La figure de Salomé varie au gré des interprétations : à partir du XIIIe siècle, la danseuse n'apparaît plus forcément dans les cycles du Baptiste alors que dans de nombreuses représentations, son corps cristallise toutes les réflexions sur la représentation de la tentation, les dangers de la beauté et la séduction du visuel. Lorsque la chorégraphie n'est pas figurée, la nature peccamineuse de la princesse est signifiée dans la scène de la décapitation. Ainsi, la mère et la fille sont parfois associées directement au

---

[48] Voir M. Pastoureau, « L'homme roux, Iconographie médiévale de Judas », dans *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental,* Seuil, Paris, 2004, p. 197-209.

[49] « 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 ».

[50] Le tympan du portail nord a vraisemblablement été sculpté au XIIIe siècle.

[51] Au-dessus des jambes repliées de la princesse, une coupe semble être posée sur une tablette. Est-ce une évocation de la coupe qui contiendra la tête du Baptiste ?

supplice comme dans *le livre d'images de Madame Marie*, peint entre 1285 et 1290, en Belgique[52]. Lors de la mise à mort de Baptiste, Hérodiade désigne la tête du saint à Salomé qui porte le plat. Les deux criminelles se confondent avec le corps du bourreau, signe de leur noirceur d'âme.

Au XVe siècle, le Maître de Marguerite d'Orléans brosse également un portrait plutôt sombre de Salomé dans l'ouvrage *Horae ad usum romanum*[53]. Les deux épisodes cruciaux du martyre de saint Jean-Baptiste – le banquet d'Hérode et le supplice - sont peints dans des médaillons polylobés, situés dans les marges ornées. Ils complètent ainsi l'image principale du Précurseur en train de prêcher. Hérode et Hérodiade se regardent tandis que Salomé, encadrée de deux bourreaux, exécute une chorégraphie aux gestes très prononcés. Une certaine agitation semble régner au milieu des convives. Loin de la retenue qui sied à une jeune princesse, Salomé se livre à une danse extravagante : sa jambe gauche sort de sa tunique fendue et son bras droit au-dessus de sa tête évoque l'assurance des séductrices. Il n'est pas impossible que le Maître de Marguerite d'Orléans ait voulu teinter les mouvements de la danseuse d'un certain exotisme.

Dans la composition, Salomé entretient une proximité avec les bourreaux qui la rabaisse à leur rang et qui associe sa danse sensuelle à la mort. Si le sort du malheureux Baptiste se joue à la table du couple royal, c'est le péché suscité par la danse qui entraîne la perte du saint. La seconde vignette illustre la décapitation du saint. À l'entrée de la prison, Salomé, accompagnée d'une servante que rien ne différencie d'elle, s'apprête à récupérer la tête de Jean-Baptiste (fig. 23). Le plat est déposé par terre pour recevoir le chef que le bourreau va trancher.

Pour le peintre, la danse de Salomé provocante et colorée est morbide puisqu'elle est visuellement liée aux bourreaux. La jeune femme est dépeinte comme froide et pragmatique : le plat posé sur le sol, elle attend que le bourreau accomplisse son œuvre et finit par incarner la mort elle-même.

À partir du XVe siècle, certains concepteurs d'images confèrent au festin d'Hérode une connotation particulière : Salomé y est une servante maléfique qui apporte sur la table royale la tête du saint, immédiatement profanée par sa mère. Le chef de Baptiste se confond avec les autres plats posés devant les convives. Le cadre du repas, la tête nimbée du saint, le couteau dans les mains de la reine transforment le banquet du Tétrarque de Judée en une sorte de Cène inversée. Hérodiade et sa fille deviennent alors les actrices d'une transgression épouvantable. Personnage certes secondaire au Moyen Âge dans les cycles du martyre de Jean-Baptiste, Salomé voit les concepteurs d'images accorder à sa représentation une attention étonnante. Son corps et ses gestes sont l'objet en effet d'une réflexion profonde sur la séduction de la chair, la nature pernicieuse du péché et sur l'efficacité de l'image.

---

[52] BnF, Nouvelle Acquisition français 16251, f° 57. L'inscription indique : « ensy c'om decole saint jehan baptiste ».

[53] Paris, Bnf, ms. lat. 1156b, *Horae ad usum romanum,* f° 166, peint, à Rennes, au XVe siècle par le Maître de Marguerite d'Orléans.