HAL
open science

Incarnations de la rébellion : mon(s)trer l'humain dans Saint Joan de Shaw et Salomé de Wilde

Laetitia Togores

▶ **To cite this version:**

Laetitia Togores. Incarnations de la rébellion : mon(s)trer l'humain dans Saint Joan de Shaw et Salomé de Wilde. Sciences de l'Homme et Société. 2019. dumas-02391881

HAL Id: dumas-02391881

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02391881v1

Submitted on 3 Dec 2019

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.

TOGORES Laetitia

Incarnations de la rébellion : Mon(s)trer l'humain dans *Saint Joan* de Shaw et *Salomé* de Wilde

Mémoire de Master 2 « Master Arts, Lettres, Langues »

Mention : Lettres et Civilisations
Spécialité : Arts, Lettres, Langues et Civilisations
Parcours : Politiques, Sociétés et Discours du Domaine Anglophone

Sous la direction de Mme Fabienne GASPARI

Année Universitaire 2018-2019

Table des matières

Table des matières **1**

Table des Illustrations **3**

Introduction **5**

I – L'ASPECT RELIGIEUX ET LE MYSTICISME DES HEROS **8**

A – Un espace spatio-temporel étranger et lointain pour une critique contemporaine **8**
1. Éloigner l'action 8
2. La religion 14

B – Les figures et événements religieux associés aux pièces **20**
1. Salomé et la Cène 21
2. Jeanne d'Arc et les personnages bibliques 23
3. Les prophètes 25

C – Miracles et mysticisme **27**
1. Jeanne la miraculeuse 28
2. Le pouvoir de la voix 34

II – LE CORPS CONTRE L'ESPRIT **39**

A – L'importance et les limites du langage **39**
1. Langage et nationalisme 39
2. Pouvoir du langage : les serments 43
3. Le langage comme une arme 47
4. Limites du langage : la communication impossible 50

B – Le visuel (montrer la femme) **55**
1. Le regard masculin comme pouvoir 56
2. La femme en tant que Corps 64
3. La femme sujet de conversation 70
4. Jeanne, Salomé, et les *New Women* 73

C – La Femme-Monstre **79**
1. Hystériques et possédées 79
2. Jeanne la sorcière et Salomé la femme fatale 84
3. L'hybridité monstrueuse 91

III – « QU'ON TUE CETTE FEMME » : UNE REBELLION QUI ECHOUE .. 94

A – La notion de féminité et de masculinité 94
1. L'hybris de Jeanne 94
2. Hommes faibles et femmes fortes 98
3. Salomé meurtrière et Jean-Baptiste décapité 103

B – Un jeu avec les attentes du public 107
1. Ton et genre des pièces 108
2. Le sérieux déconstruit 112
3. La notion de meurtre 119

C – Destruction mutuelle 123
1. Jeanne et Salomé, *Super(wo)men* des dramaturges 124
2. Ambiguïté de leur victoire 126
3. Mise en scène de la destruction 131
4. Les femmes finalement redevenues spectacle 135

Conclusion 141

Bibliographie 143

Table des Illustrations

FIGURE 1 : John Everett Millais, *Joan of Arc*.....14
FIGURE 2 : Gustave Moreau, *L'Apparition* 14
FIGURE 3 : Aubrey Beardsley, *The Stomach Dance*.....70
FIGURE 4 : Aubrey Beardsley, *The Climax* 106
FIGURE 5 : Aubrey Beardsley, *J'ai baisé ta bouche, Iokanaan* 106
FIGURE 6 : Henri Regnault, *Salomé* 117

“Why do you look at her? You must not look at her... Something terrible may happen.”

Oscar Wilde, *Salomé*

“There is something about the girl. There is something. Something. It may be worth trying.”

Georges Bernard Shaw, *Saint Joan*

Introduction

Chaque siècle a ses propres mythes, inspirés d'un passé fictionnel, idéalisé ou fantaisiste, écrits et réécrits jusqu'à être dénaturés et ne plus avoir de liens avec leur origine que le nom de leurs protagonistes. Les héros de mythes ou de l'histoire sont utilisés par les artistes, éternellement adaptés pour correspondre aux messages que ces artistes veulent transmettre, à l'image qu'ils veulent donner d'eux, qu'elle soit bonne ou mauvaise : Shakespeare transforme Richard III en roi difforme et maléfique en 1593, Racine fait de Phèdre une figure pathétique et dramatique en 1677, Mozart utilise Apollon et Hyacinthe pour représenter un amour tragique lors de son premier opéra, en 1767, et ainsi de suite. C'est ensuite au mythe de Salomé de gouverner sur le XIXe siècle, envahissant les peintures de Moreau, Gottlieb, ou Müller, tandis que son histoire est réécrite par Flaubert en 1877 ou par Gustave Cavafy en 1896. Au XXe siècle, l'image de Jeanne d'Arc règne en maître sur les gravures de Dendeville et les vitraux de Soccard, mais aussi dans les œuvres de Charles Péguy en 1897, Georg Kraiser en 1923, ou Anouilh en 1953. Tour à tour glorifications et diabolisations des héroïnes, leurs histoires ont été transformées en mythes du XIXe ou du XXe siècle, faisaient intégralement partie de l'imaginaire populaire de la société de l'époque. Lorsque Wilde et Shaw en ont pris possession pour écrire leurs pièces, elles étaient déjà toutes deux vivantes partout, leur présence d'ores et déjà incontestable pour le public du théâtre. *Salomé* est jouée pour la première fois en français sur les planches à Paris, en 1893, alors que le mouvement décadent auquel le dramaturge est associé a déjà représenté la princesse de nombreuses fois. *Saint Joan* prend vie sur scène en 1923, peu après l'annonce de la canonisation de Jeanne d'Arc par le Pape et la sortie des textes de ses procès, Shaw profitant des discussions à son sujet pour s'approprier l'héroïne populaire. A leur tour, les dramaturges ont utilisé ces deux figures devenues mythiques comme porte-paroles, chargées de transmettre ou d'incarner leurs messages sur la scène du théâtre.

Oscar Wilde et George Bernard Shaw sont deux dramaturges irlandais de la même époque ayant émigré en Angleterre, où ils ont connu la célébrité, mais sont pourtant radicalement différents vis-à-vis de leurs idéologies et de leur manière de voir le monde. Wilde (1854-1900) était l'une des têtes d'affiche de l'*Aestheticism*, ou esthétisme, et du mouvement décadent dans l'Angleterre victorienne, et plaçait la beauté et le plaisir au dessus du reste, critiquant dans ses pièces une société à laquelle il voulait désespérément appartenir.

Salomé, l'une de ses dernières pièces, a été censurée en Angleterre, où il était interdit de représenter des personnages bibliques, pendant plusieurs années, et est une pièce qui s'inscrit en marge de sa bibliographie, majoritairement composée de *Comedies of Manners*. Shaw (1856-1950), pour sa part, était autant un dramaturge qu'un philosophe ou un politicien, et utilisait le théâtre comme plateforme pour répandre ses messages socialistes ou égalitaristes. Il a écrit *Saint Joan* après les événements de la Première Guerre Mondiale, qui avaient diminué son habituel idéalisme, ce qui peut se voir dans la conclusion de la pièce, plus pessimiste que ce à quoi il avait habitué son audience. Les deux pièces sont pourtant jouées lorsque les dramaturges sont à l'apogée de leur célébrité, que leur talent est reconnu dans tout le pays, et que leur public devient habitué à leur manière de faire les choses.

Le personnage de Salomé est issu de la Bible, à la limite entre l'Ancien et le Nouveau Testament. Fille d'Hérodias et belle-fille du Tétrarque Hérode, elle est une princesse juive dont la beauté est réputée, et lorsque son beau-père enferme Saint Jean le Baptiste, celui qui a baptisé Jésus, elle réclame, en échange d'une danse, sa tête sur un plateau d'argent, et l'obtient. Jeanne d'Arc est un personnage historique du Moyen-Âge, une jeune adolescente française du XVe siècle qui a déclaré entendre les voix de Saints la dotant d'une mission : bouter les Anglais hors de France durant la Guerre de Cent Ans et couronner Charles VII. Elle devint guerrière et réussit sa mission, mais fut capturée par ses ennemis sur le champ de bataille, et condamnée à être brûlée sur le bûcher pour hérétisme. Les deux héroïnes sont des figures dissidentes, femmes tentatrices ou guerrières, qui défient leurs supérieurs hiérarchiques et ne reculent devant rien pour obtenir ce qu'elles souhaitent, finissant finalement par mourir à la fin de leurs histoires respectives pour ne pas avoir tenu compte des interdictions des puissants. S'approprier l'une de ses figures, alors, revient toujours à parler d'autorité et d'invidualité, mais surtout de transgression et de rébellion.

Wilde a hérité de l'image de Salomé la femme fatale après qu'elle soit passée au travers de siècles de représentations jusqu'à arriver au mouvement décadent, et a représenté sur scène, à travers elle, un monde débauché dans le palais d'Hérode, et une jeune fille qui tombe amoureuse d'un Saint qui la rejette. Shaw, après avoir étudié les textes des procès, a choisi de mettre en scène une héroïne naïve, sensée, et pleine d'audace, mais aussi portée par une arrogance qui finit par la perdre quand elle est mise face à un jury qui essaye d'être juste, refusant de représenter la folie associée à la Pucelle ou la cruauté qui allait avec son jury dans l'imaginaire populaire. Si les histoires de ces femmes étaient d'ores et déjà connues du public du théâtre, lorsque Shaw et Wilde s'en sont emparés, ils y ont ajouté leurs propres messages.

Mais si Jeanne d'Arc et Salomé sont deux personnages dont l'histoire a été utilisée encore et encore pour représenter différentes choses et porter différents messages, c'est avant tout parce qu'elles sont deux figures quasiment mythiques, éternellement adaptables, comme des coquilles vides à remplir de la signification que l'artiste souhaite leur donner. Jeanne a été folle, sainte, jeune fille simple, femme arrogante, et Salomé a hérité du rôle de jeune fille manipulée par sa mère, puis de femme fatale, de prostituée, de femme éperdue d'amour pour un être inatteignable, et ainsi de suite. Si leurs histoires restent les mêmes, elles en sont tour à tour les victimes et les bourreaux, les coupables et les innocentes. Toujours dangereuses pour l'ordre établi, pourtant, elles restent des figures menaçantes, visibles, mises au devant de la scène pour mieux être vues, montrées, et servir de bon ou de mauvais présage grâce à l'hybridité monstrueuse que leurs créateurs leur donne. Dans ce cas, comment Wilde et Shaw ont-ils voulu les représenter dans leurs pièces, et pourquoi ? Quels sont les messages et les idéaux qu'elles finissent par incarner pour chaque auteur grâce aux thèmes qu'elles apportent avec elles ? Pourquoi ont-ils décidé de se servir de ces figures mythiques en particulier, et surtout, pourquoi peut-on dire que ces femmes sont des personnages propres à la théâtralisation, que les choisir pour protagonistes revient déjà à parler de visibilité, de mise en scène ?

Avant tout, nous étudierons le thème religieux qui est automatiquement associé aux héroïnes, puisque Salomé est une princesse biblique et Jeanne une sainte catholique, de manière à interpréter l'avis personnel des dramaturges sur ce thème précis, et la manière dont ils s'en sont servis pour parler de mysticisme et de l'importance de la parole et de la voix pour Jean-Baptiste et Jeanne d'Arc. Cela nous permettra d'analyser l'importance de l'opposition entre corps et esprit qui est faite dans les deux pièces, et de voir à quel point la corporalité des héroïnes est mise en scène et rendue menaçante, pour elles comme pour les autres. Ainsi, la dernière partie questionnera l'ambigüité des personnages, particulièrement celles de la Princesse et de la Pucelle, de manière à discerner le souhait des dramaturges de jouer à la fois avec les attentes du public et avec la fin tragique de leurs héroïnes, pourtant porte-paroles et incarnations de leurs messages.

I – L'aspect religieux et le mysticisme des héros

A – Un espace spatio-temporel étranger et lointain pour une critique contemporaine

Salomé et Jeanne d'Arc, avant de devenir les héroïnes des pièces de Shaw et Wilde, sont surtout des personnages qui n'ont pas de lien direct avec la scène anglophone victorienne : elles sont étrangères, viennent du passé, symbolisent une culture qui n'a rien à voir avec celle des contemporains des dramaturges. Dans les théâtres de Londres de la fin du XIXe siècle et du début du XXe se tiennent donc une princesse juive issue d'un passé biblique qui n'est pas vraiment clair et une guerrière française de la Guerre de Cent Ans. Plus qu'étrangères, même, elles sont antagonistes du public de l'époque : Salomé est orientale et donc, selon un point de vue ethnocentré, inférieure aux Européens pour eux, Jeanne est soldat français contre le peuple anglais dans une guerre qu'il a perdu. Les dramaturges donnent le ton : ils parleront d'une époque révolue, d'une civilisation autre que la leur, de femmes qui sont aux antipodes de ce à quoi ils sont habitués. Rien, alors, ne devrait être prétexte à critiquer la société victorienne – pourtant, c'est bien dans ce domaine que Shaw et Wilde excellent.

1. Éloigner l'action

Les premières indications scéniques que les deux pièces nous offrent marquent l'importance d'un décor qui se veut étranger, lointain, et pourtant reconnaissable. Wilde donne comme indications scéniques :

> [SCENE – A great terrace in the Palace of Herod, set above the banqueting-hall. Some soldiers are leaning over the balcony. To the right there is a gigantic staircase, to the left, at the back, an old cistern surrounded by a wall of green bronze. The moon is shining very brightly.][1]

[1] Oscar Wilde, *Salomé*, Londres : Digireads, 2006, p. 5 – toutes les citations renverront à cette édition.
« [SCENE – Une grande terrasse dans le palais d'Hérode donnant sur la salle de festin. Des soldats sont accoudés sur le balcon. A droite il y a un énorme escalier. A gauche, au fond, une ancienne citerne entourée d'un mur de bronze vert. Clair de lune.] » (Oscar Wilde, *Salomé*, Gloucester : Dodo Press, 2008, p. 1 – toutes les traductions renverront à cette édition.)

Tout semble indiquer la démesure : la terrasse est grande, les escaliers gigantesques, la lumière de la Lune puissante. Il n'est pas difficile alors d'imaginer un palais oriental semblable à ceux des Milles et une Nuits, ces immenses bâtiments qui hantaient déjà les esprits de l'époque. De la même façon, quand Shaw indique le décor souhaité, il mentionne plusieurs éléments qui le caractériseraient comme un décor du Moyen-Âge :

> […] the year 1429 AD, in the castle of Vaucouleurs. [...] [They] are in a sunny stone chamber on the first floor of the castle. At a plain strong oak table, seated in chair to match, the captain presents his left profile. [...] The mullioned thirteenth century window is open behind him. Near it in the corner is a turret with a narrow arched doorway leading to a winding stair which descends into the courtyard. There is a stout fourlegged stool under the table, and a wooden chest under the window.[2]

Plus que nous donner l'année, Shaw tient donc à inclure devant les yeux du public non seulement une pièce en pierre que l'on associe automatiquement aux châteaux du Moyen-Âge, mais aussi une fenêtre du XIIIe siècle, un mobilier, et une architecture d'époque. Là où Wilde souligne l'importance d'éléments décoratifs comme le vert du bronze où la lumière de la Lune, Shaw insiste sur la simplicité des meubles ; aux gigantesques escaliers du Palais d'Hérode s'oppose la porte étroite qui mène à l'escalier venteux du château de Vaucouleurs. Les décors sont donc opposés en tout sauf une chose : ils ne sont pas typiquement victoriens, loin de là. *Salomé* se joue sur une scène qui est clairement orientalisée, alors que *Saint Joan* se déroule au milieu d'un paysage du XVe siècle – et le public des pièces ne peut pas passer à côté de cela.

En effet, l'époque victorienne est marquée par une obsession générale quant à l'Orient et le Moyen-Âge. En réponse à l'industrialisation de leur environnement et à un désir de fuir le capitalisme, les Victoriens ont cherché un moyen de repenser leur société, de se retourner vers des cultures qui leur semblaient totalement étrangères ; l'Orientalisme et le Médiévalisme ne sont donc que des preuves de cet état d'esprit ambiant.

L'Orientalisme, selon Edward Saïd, est un type de discours, une création occidentale d'une image faussée de l'Orient, qui a commencé à la fin du XVIIIe siècle et est

---

[2] Georges Bernard Shaw, *Saint Joan*, Londres : Penguin Classics, 2001, p. 59 – toutes les citations renverront à cette édition.
« En l'an 1429, au château de Vaucouleurs […] [Ils] sont dans une chambre au premier étage du château. Elle est ensoleillée et rien ne cache les murs de pierre. Assis devant une solide table de chêne, sur une chaise du même genre, le capitaine présente son profil gauche. […] Une fenêtre à meneaux du XIIe siècle est ouverte derrière lui. Près de la fenêtre, dans le coin, une tourelle, avec une porte étroite, arquée. Celle-ci ouvre sur un escalier en colimaçon qui conduit à la cour. Sous la table, un solide tabouret à quatre pieds. Sous la fenêtre, un coffre en bois. » (George Bernard Shaw, *Sainte Jeanne*, Paris : Éditions Montaigne, 1925, page 1-2 – toutes les traductions renverront à cette édition.)

principalement définie par le fait que l'Orient est toujours opposé à l'Occident, et vu par rapport à lui :

> Orientalism is a style of thought based upon ontological and epistemological distinction made between "the Orient" and (most of the time) "the Occident." Thus a very large mass of writers, among who are poet, novelists, philosophers, political theorists, economists, and imperial administrators, have accepted the basic distinction between East and West as the starting point for elaborate accounts concerning the Orient, its people, customs, "mind," destiny, and so on. [...] the phenomenon of Orientalism as I study it here deals principally, not with a correspondence between Orientalism and Orient, but with the internal consistency of Orientalism and its ideas about the Orient [...] despite or beyond any correspondence, or lack thereof, with a "real" Orient.[3]

L'Orientalisme est donc le fruit d'une manière de penser colonialiste, impérialiste : l'Orient a permis aux Victoriens d'avoir une image claire de l'Autre, d'une culture qui est si différente de la leur qu'elle se doit d'y être inférieure. Pour eux, les Orientaux étaient non seulement moins évolués vis-à-vis de leur race, mais aussi parce que leurs mœurs étaient vues comme plus légères, que leur exotisme rimait avec luxure et débauche. Salomé, la princesse orientale qui danse et séduit, devient dans cette optique Autre, mais surtout la belle Orientale qui incarne tous les vices que l'Occident attribuait à l'Orient. Selon Mireille Dottin-Dorsini, « *De Salomé à la femme en général, le pas est donc vite franchi (la Juive, l'Orientale, sont alors considérées comme la femme à l'état pur*), *et c'est peut être l'apport le plus visible de la fin de siècle au thème original* ».[4] Plus qu'une orientale, Salomé est une *femme* venue d'Orient : la lasciveté que les Victoriens lient automatiquement à cette partie du monde se retrouve donc projetée dans cette femme désirable et dangereuse, n'accentuant qu'un peu plus son aliénation du public de l'époque.

De la même manière, le Médiévalisme, ou la fascination victorienne pour le Moyen-Âge idéalisé, est tout aussi important, pour comprendre le contexte de l'écriture de *Saint Joan* de Shaw, que l'Orientalisme ne l'est pour celui de *Salomé* de Wilde. En réponse à l'industrialisation de leur société, les Victoriens se sont tournés vers une époque bien plus rurale, où les mœurs étaient simples et religieux ; le Moyen-Âge, à leurs yeux, est devenu un

---

[3] Edward Saïd, *Orientalism*, New York: Vintage, 1979, p. 3.
« L'orientalisme est une manière de penser basée sur la distinction ontologique et épistémologique faite entre 'l'Orient' et (la plupart du temps) 'l'Occident'. Ainsi, un grand nombre d'écrivains (parmi lesquels se trouvent des poètes, des romanciers, des philosophes, des théoriciens politiques, des économistes et des administrateurs impériaux) ont accepté la distinction basique entre Est et Ouest en tant que point de départ pour des récits élaborés à propos de l'Orient, son peuple, ses coutumes, son 'esprit', son destin, et ainsi de suite. […] le phénomène d'Orientalisme tel que je l'étudie ici s'intéresse principalement non pas à une correspondance entre Orient et Occident, mais à une cohérence interne de l'Orientalisme et de ses idées sur l'Orient […] malgré ou au-delà d'une quelconque similitude, ou du manque de cette dernière, avec un 'vrai' Orient.
[4] Mireille Dottin-Orsini, *Salomé*, Paris : Autrement, 1996, p. 60.

monde féérique, synonyme d'une manière de vivre pieuse et sans vices, alors que les légendes arthuriennes étaient écrites et réécrites. Si l'on prend de nouveau l'exemple des femmes pour illustrer ce fait, John Ruskin, dans *Of Queen's Gardens*, transforme la femme en exemple de vertu et l'élève au rang de reine, voire de déesse, selon Nina Auerbach :

> Ruskin may want to hymn domesticity, but his language evokes omnipotence, with his queen supplanting God as the sole source of light in a darkness she inhabits. [...] In her agency, her activity of self-creation, her alliance with art, fairy-tale, and myth, Ruskin's queen appropriates the coherence-giving endowment not of the domestic appendage but of the mage.[5]

Cette aptitude à transformer la femme en objet sacré fait écho à son intérêt affiché pour l'époque médiévale et pour la vertu religieuse qui animait, pour lui et beaucoup d'autres, les femmes (principalement nobles) de l'époque, alors qu'elles dédiaient leurs vies à avoir un rôle similaire à l'Église en convertissant ou en augmentant la foi de leurs maris. Chez Ruskin, cette femme qui convertit un roi est Sainte Ursula, qui n'accepta un mariage qu'à la condition que son futur époux ne devienne chrétien, et ne la laisse partir répandre la bonne parole avec un groupe de vierges dans le reste du monde. Michel Rouche définit cette idée et la résume en une phrase dans *La Femme au Moyen-Âge* : « *On a pu se demander si, dans la conversion des rois, les épouses ont joué un rôle plus important que les évêques.* »[6] La femme du Moyen-Âge, dans l'imaginaire collectif victorien, devient un modèle de piété et de dévotion de la même manière que l'époque médiévale devient le mirage de ce qu'ils avaient et qu'ils ont perdu avec l'industrialisation de leur société et la montée du capitalisme.

Ainsi, aux mœurs légères de l'Orient de *Salomé* s'oppose la vertu du Moyen-Âge de *Saint Joan*, de la même manière que l'on oppose Salomé, princesse juive meurtrière et désirable, à Jeanne d'Arc, sainte vierge qui délivre la France à l'aide de Dieu. L'Orientalisme et le Médiévalisme, à plus grande échelle que ces deux figures, vont main dans la main vis-à-vis de leur statut d'obsession de l'époque, et pourtant sont radicalement opposés. Les Préraphaélites, parmi d'autres, permettent d'illustrer cette opposition grâce aux sujets de leurs tableaux. Ainsi, alors que Millais avait peint Jeanne d'Arc en 1865 (Peinture 1), Moreau, qui revendiquait l'influence des Préraphaélites sur son propre symbolisme, met en scène Salomé

---

[5] Nina Auerbach, *Woman and the Demon : Life of a Victorian Myth*, London: Harvard UP, 1982, p. 60.
« Ruskin peut vouloir célébrer la domesticité, mais son langage évoque l'omnipotence, avec sa reine qui supplante Dieu en tant que seule source de lumière au milieu des ténèbres dans lesquelles elle vit. […] Par son pouvoir, son activité d'auto-création, son alliance avec l'art, les contes de fées, et le mythe, la reine de Ruskin s'approprie le don de sens non pas de l'être domestique mais du mage. »
[6] Michel Rouche et Jean Heuclin (ed.), *La Femme au Moyen-Âge*, Paris : J. Touzot, 1990, p. 88.

en 1876 (Peinture 2). Grâce à leurs œuvres s'affiche alors clairement la dichotomie entre les représentations de l'époque médiévale et de l'Orient à travers les traits de ces héroïnes :

John Everett Millais, *Joan of Arc*, 1865, huile sur toile, 82x62 cm

Gustave Moreau, *L'Apparition*, 1876, huile sur toile, 142x103 cm

Le contraste se fait vite évident : à la simplicité du décor et des traits de Jeanne se substitue le décor presque trop chargé et coloré de Salomé dansante. Là où la sainte est couverte jusqu'au cou, agenouillée, et où son visage tourné vers le ciel est illuminé, preuves de piété, l'Orientale n'est couverte que de tissus qui la dévoilent plus qu'ils ne la cachent et pointe du doigt la véritable source de lumière : la tête du Saint décapitée. Une fois de plus, fascination pour le Moyen-Âge rime avec sainteté et simplicité, et fascination pour l'Orient rime avec ornements et luxure, et ces deux femmes en sont des illustrations exemplaires.

Les dramaturges ne se contentent donc pas, dans leur choix d'espace-temps, d'éloigner l'action pour empêcher le public de s'identifier avec les protagonistes ou avec les problèmes qu'ils rencontrent, et ainsi amoindrir la possibilité de les provoquer trop directement ou de risquer la censure. Ils permettent aussi à ce même public de retrouver sur la scène un Orient et un Moyen-Âge qui le fascine. En fait, ni Wilde ni Shaw ne pensaient vraiment que changer le décor de la pièce en un passé biblique ou médiéval ne les sauverait de la censure trop sévère des Victoriens. A l'époque de Wilde, elle empêchait tout dramaturge de représenter des figures bibliques, ce qui est l'une des raisons pour lesquelles il a écrit la pièce en français, la destinant à la scène parisienne plutôt que londonienne. Cette règle n'était plus en usage à l'époque de *Saint Joan*, et pourtant, selon *Biblical Drama in England*, Shaw a écrit la pièce avec le plus d'indications possibles (dont une préface qui relève presque de l'essai de par sa longueur et son argumentation point par point) de manière à ce que tout le monde puisse imaginer clairement chaque didascalie, même si elle n'était pas mise en scène.[7] Des pièces de théâtre, donc, mais pourtant des pièces qui ne dépendent pas vraiment d'une mise en scène, écrites dans l'optique qu'elles ne seraient pas forcément *vues*, seulement lues. Nous pouvons alors penser que l'important n'était pas d'éloigner le public ou la censure de la pièce même, mais bien de titiller leur goût pour l'Orient et le Moyen-Âge, leur offrant ce qu'ils venaient chercher sans pour autant s'empêcher par la même occasion de les critiquer pour cela parmi tant d'autres choses : à l'Orientale et désirable Salomé s'oppose l'Occidental et trop peu humain Jokanaan, alors que la simplicité médiévale de Jeanne ne fait que cacher une bataille de pouvoir cruelle et meurtrière.

[7] Murray Roston, *Biblical Drama in England: from the Middle Ages to the Present Day*, London: Faber and Faber, 1968.

2. La religion

Même s'il était attiré par l'Orientalisme ou le Médiévalisme qui allait de pair avec le sujet des œuvres, le public victorien allait surtout voir la pièce pour la même raison qui fait que la censure aurait refusé qu'elle soit jouée : leur sujet est religieux. Avant d'être une belle Orientale, Salomé est la Juive responsable de la décapitation de Saint Jean Baptiste. Avant d'être une jeune femme simple, Jeanne d'Arc est la Sainte qui a délivré la France des Anglais avec l'aide de voix divines. La religion, par conséquent, est la première chose que nous nous devons de relever dans les œuvres, les opinions des dramaturges et leur œil critique devenant bien vite évidents à repérer et permettant de voir les différents éléments de leur époque qu'ils ont réussi à glisser dans cet espace spatio-temporel étranger et lointain.

Évidemment, dans les œuvres comme dans l'imaginaire collectif, *Salomé* met bien en scène un royaume juif qui cause la perte de l'un des premiers saints catholiques, et *Saint Joan* une jeune fille pieuse condamnée par sa propre Église. Mais au-delà de ça, Wilde et Shaw ont disséminé dans leurs pièces des messages bien plus contemporains : *Salomé* présente deux scènes de débats à propos de la religion et nous offre à ce propos un regard critique et satirique de l'auteur, alors que *Saint Joan* aborde le problème de la naissance du Protestantisme et son opposition claire au Catholicisme qui régnait en maître à l'époque médiévale. Les deux dramaturges ont eux-mêmes un rapport particulier avec la religion, chose dont nous reparlerons plus tard, et donc cet aspect religieux était important pour eux et se devait de tenir un rôle dans leurs pièces.

Christopher S. Nassaar, dans « Wilde's *Salomé* and the Victorian Religious Landscape », analyse l'aspect religieux de la pièce de Wilde et interprète cette pièce comme une oeuvre où toutes les religions sont incarnées par un personnage. Par exemple, le Cappadocien, qui dit lors de la première conversation théologique « *In my country there are no gods left. [...] I think they are dead* » (9)[8] représente l'athéisme de Nietzche, avec son fameux « *Dieu est mort* ». Il associe également Hérodias et son réalisme à l'athéisme rationaliste, puisqu'elle insiste sur ce en quoi elle ne croit pas et paraît être la seule sceptique, surtout à côté de la superstition d'Hérode : « *No ; the moon is like the moon, that is all* » (34), « *I* do not believe *in prophets* » (41), « *I* do not believe *in miracles* » (46), « *I* do not believe *in omens* » (52) (je souligne). De la même manière, Nassaar associe Jokanaan au Christ et à Ruskin, de part son insistance sur les péchés d'Hérode et Hérodias et sa chasteté

[8] « Dans mon pays, il n'y a pas de dieux à présent, les Romains les ont chassés. […] Je pense qu'ils sont morts » (3), « Non. La lune ressemble à la lune, c'est tout ... » (17), « Je ne crois pas aux prophètes » (20), « Je ne crois pas aux miracles » (22), « Je ne crois pas aux présages » (26)

moralisatrice, et, plus encore, à la représentation du Catholicisme en tant que religion de répression sexuelle, alors que Salomé est comparée à la déesse païenne Cybèle. La conclusion de Nassaar indique l'opposition claire du Catholicisme représenté par Jokanaan et du Paganisme de Salomé, devenant une lutte entre Christ et son contrepoint :

> Wilde's play is a kind of Black Mass in which Salomé is presented as a counterpoint to Christ. She is born as the result of a demonic Virgin Birth (Herod insists that his wife is sterile), and brings the world a new gospel of love and complete sexual liberation.[9]

Si l'on considère, comme lui, que chaque personnage incarne une religion, alors la pièce devient non pas une bataille incessante entre plusieurs personnages qui veulent différentes choses, mais une discussion théologique pleine de tensions religieuses. De la même manière, si l'on prête attention uniquement aux deux scènes de débats entre les différents peuples juifs de la pièce, le fait que Wilde pose un regard satirique sur les débats religieux devient vite évident – par exemple, alors qu'Hérode demande l'avis des juifs de son assemblée, plusieurs sujets sont débattus, et personne ne semble vouloir se mettre d'accord :

> HEROD: […] He is a man who has seen God.
> A JEW: That cannot be. There is no man who has seen God since the prophet Elias. [...]
> ANOTHER JEW: Verily, no man knoweth if the prophet Elias did indeed see God. [...]
> A THIRD JEW: God is at no times hidden. [...]
> A FOURTH JEW: Thou should not say that. It is a very dangerous doctrine. [...]
> A FIFTH JEW: No man can tell how God worketh. His ways are very dark. [...]
> FIRST JEW: Thou speakest truly. [...] But as for this man, he hath never seen God. No man has seen God since the prophet Elias. (41-43)[10]

La conversation, ainsi, commence et se termine de la même façon : c'est le serpent qui se mord la queue, alors que cinq personnes toutes nommées « *Jew* », et donc de la même religion, se contredisent sur des détails, et ne sont pas d'accord sur ce qui constitue les bases mêmes de leur religion commune. Ces scènes sont remplies de dialogues qui tournent en rond,

---

[9] Christopher S. Nassaar, « Wilde's *Salomé* and the Victorian Religious Landscape », *The Wildean: A Journal of Oscar Wilde's Studies* (20), 2002, partie IV.
« La pièce de Wilde est une sorte de Messe Noire dans laquelle Salomé est présentée comme un contrepoint au Christ. Elle est née après l'accouchement démoniaque d'une Vierge (Hérode insiste que sa femme est stérile) et porte au monde un nouveau gospel d'amour et de liberté sexuelle complète. »

[10] « HÉRODE : […] C'est un homme qui a vu Dieu.
UN JUIF : Cela est impossible. Personne n'a vu Dieu depuis le prophète Élie. […]
UN AUTRE JUIF : Enfin, on ne sait pas si le prophète Élie a réellement vu Dieu. […]
UN TROISIEME JUIF : Dieu ne se cache jamais. […]
UN QUATRIEME JUIF : Il ne faut pas dire cela. C'est une idée très dangereuse. […]
UN CINQUIEME JUIF : On ne peut pas savoir comment Dieu agit, ses voies sont très mystérieuses. […]
PREMIER JUIF : C'est vrai cela. […] Mais cet homme n'a jamais vu Dieu. Personne n'a vu Dieu depuis le prophète Élias. » (20-21)

absurdes, qui rappellent les *Comedy of Manners* que Wilde avait l'habitude d'écrire le reste du temps. Ce genre a été utilise par le dramaturge dans ses précédentes pièces de théâtre comme une arme satirique, pour faire rire son audience tout en la critiquant, et en critiquant sa société en général à coups de repas mondains où rien ne semble avoir de sens – comme, par exemple, lors de l'entretien de Jack Worthing avec Lady Bracknell dans *The Importance of Being Earnest*, lorsqu'il montre que vivre du « mauvais côté » de la rue peut être un véritable problème pour la société victorienne. Si dans *Salomé*, au contraire du reste de ses œuvres, rares sont les épigrammes qui caractérisent l'auteur, toute la satire est concentrée sur les deux scènes de débat religieux ; il n'est pas difficile, alors, d'en déduire au moins que sa vision des religions était critique. Dans « *Salomé*, an Obsessive Compulsive Myth, from Oscar Wilde to Richard Strauss », Jacques Coulardeau termine son article sur la même idée :

> The long scene of arguments of the Jews of various tendencies and trends and of the Nazarenes, who are Jews too, shows how Wilde was a lot more critical of that moral and ethical heritage only based on personal if not clannish or tribal beliefs and interests. What's more, Oscar Wilde has a pessimistic vision of the future: death, death, and death again, this Judeo-Christian society is leading us to catastrophe.[11]

En effet, en plaçant l'action dans un passé biblique, Wilde a aussi décidé de montrer la naissance non seulement du Christianisme, mais aussi la mort des autres religions, comme celle, païenne, du Nubien du début de la pièce (« *The gods of my country are very fond of blood.* » [9]).[12] En donnant aux débats qui créeront les différences entre les multiples branches de religions (Christianisme et Judaïsme, certes, mais aussi par conséquent les branches du Protestantisme, Catholicisme, etc.) un aspect absurde et ridicule, il critique directement les débats religieux qui ont toujours place au XIXe siècle en Angleterre, majoritairement entre Catholiques et Protestants. Si ce passé biblique éloigne bien l'action, il est aussi le moment qui marque la naissance des religions de l'époque contemporaine du dramaturge, et cette présentation n'est pas positive. Tout en proposant à son public un lieu qui lui paraît étranger et lointain, Wilde lui rappelle également que c'est de ce palace, celui qui a été la scène de la mort de Jokanaan, prédécesseur du Christ auquel ils croient, que vient leur héritage culturel religieux. C'est de ces débats présentés comme ridicules et insensés que sont nées les tensions

---

[11] Jacques Coulardeau, « *Salomé*, an Obsessive Compulsive Myth, from Oscar Wilde to Richard Strauss », *Cahiers Victoriens et Édouardiens* (72:1), 2010, p. 54
« La longue scène de débat des Juifs de différents penchants et tendances et des Nazaréens, qui sont juifs aussi, montre que Wilde était bien plus critique de cet héritage moral et éthique uniquement basé sur des croyances et des intérêts personnels, voire dignes de clans ou de tribus. De plus, Oscar Wilde a une vision pessimiste du futur : la mort, la mort, et encore la mort, cette société Judéo-chrétienne nous guide vers la catastrophe. »

[12] « Les dieux de mon pays aiment beaucoup le sang. » (3)

religieuses qui perturbent toutes les époques jusqu'à la leur : éloigner l'action, alors, ne veut pas dire ne pas parler de la société contemporaine, loin de là.

Il aurait en effet été étonnant que Wilde, dramaturge connu pour ses pieds de nez à la société victorienne, se contente de mettre en scène une scène biblique sans jamais faire de références à ses contemporains, et la même chose est vraie pour Shaw. Si ce dernier présente une héroïne médiévale française, il ne s'empêche pas pour autant de s'attaquer à son tour à une opposition religieuse qui caractérise son époque, à savoir l'opposition entre les Catholiques et les Protestants. Dans *Saint Joan*, tout le monde semble être catholique, la France, comme l'Angleterre, étant à l'époque convertie à cette religion – pourtant, Jeanne fait preuve d'un individualisme vis-à-vis de l'Église catholique qui laisse à penser qu'elle est bien plus protestante que catholique. Cela est visible dans la pièce de par ses réponses aux autorités ecclésiastiques, refusant sans cesse d'accepter que les mots du Pape ou de l'Église en général ne soient plus vraies que celles qu'elle entend de ses Saints, et donc de Dieu lui-même : « *And in the case the Church should bid me to do anything contrary to the command I have from God, I will not consent to it, no matter what it may be* » (135), « *If any Churchman says the contrary I shall not mind him : I shall mind God alone, whose command I always follow* » (136).[13] De plus, les autres personnages, ici Warwick, l'identifient clairement en tant que protestante dans la scène IV :

> WARWICK: It is the protest of the individual soul against the interference of priest or peer, between the private man and his God. I should call it Protestantism if I had to find a name for it.
> CAUCHON: [looking hard at him] You understand it wonderfully well, my lord. Scratch an Englishman, and find a Protestant. (107)[14]

Shaw lui-même, dans sa Préface, nous dit : « *This is Joan's lesson to the Church; and its formulation by the hand of a priest emboldens me to claim that her canonization was a magnificent Catholic gesture as the canonization of a Protestant saint by the Church of Rome* » (37)[15]et parle de son anti-cléricalisme comme une preuve de ce qu'il appelle son

[13] « Et dans le cas où l'Église me dirait d'agir en opposition avec le commandement que j'ai reçu de Dieu, je n'y consentirai pas, quoiqu'il puisse arriver » (173), « Si un prêtre dit le contraire, je ne l'écouterai pas. J'écouterai Dieu seul, dont je suis toujours les commandements. » (174)

[14] « WARWICK : Elle est la protestation de l'âme individuelle contre l'intervention de qui que ce soit, prêtre ou noble, entre l'individu et son Dieu … J'appellerais cela Protestantisme, si j'avais à lui trouver un nom.
CAUCHON : [*le regardant fixement*] Vous comprenez admirablement bien, mon Seigneur. Grattez un Anglais et vous trouverez un protestant. » (109)

[15] « Voilà la leçon de Jeanne à l'Église. Et le fait qu'elle se trouve sous la plume d'un prêtre m'enhardit à affirmer que la canonisation de Jeanne a été un geste de splendeur catholique, car c'est la canonisation d'une sainte protestante par l'Église de Rome. » (LXX)

« *unconscious Protestantism* » (46).[16] Jeanne devient, malgré son statut de sainte catholique, un martyr protestant, une figure religieuse qui s'oppose à l'Église qui régnait en maître sur son pays et affirme son individualisme. Si l'idée est anachronique puisque les articles de Luther, qui marquèrent le début de l'officiel Protestantisme, datent de 1517, soit quasiment un siècle après les événements présentés dans la pièce, elle résonne avec la société victorienne, et plus généralement avec la tension religieuse en Angleterre, qui a longtemps été basée sur l'opposition entre Catholiques et Protestants – et l'était encore, à l'époque, au moins à l'égard de l'Irlande.

En mentionnant l'idée que ce qui est reproché à Jeanne par l'Église romaine est avant tout sa tendance au Protestantisme, Shaw s'autorise à parler d'un débat qui lui est contemporain : l'opposition entre *High Church* et *Low Church*. L'Église catholique, en Angleterre, au XVIIe siècle, se regardant comme la seule et unique Église catholique, prit le nom de « *High Church* », et en opposition, celle qui voulait réformer l'Église en lui reprochant ses cérémonies coûteuses et sa hiérarchie (entre autres choses) devint la « *Low Church* ». Mais à son époque, l'Angleterre était majoritairement protestante, et nous pouvons voir une allusion à cela dans la citation de Cauchon ci-dessus, quand le Français reproche à l'Anglais d'avoir un attrait pour le Protestantisme par nature, mais aussi dans la manière dont les deux pays veulent accuser Jeanne :

> THE CHAPLAIN: I told you she was a witch.
> CAUCHON: [fiercely] She is not a witch. She is a heretic.
> THE CHAPLAIN: What difference does it make?
> CAUCHON: You, a priest, ask me that! (100)[17]

Alors que le chapelain anglais veut l'accuser de sorcellerie, c'est-à-dire l'accuser d'avoir un lien avec le Diable et la magie noire, Cauchon, français, insiste sur le terme « hérétique », qui concerne tous ceux qui vont à l'encontre des principes et de l'autorité de l'Église. En d'autres termes, les Anglais, chez Shaw, condamnent Jeanne pour ce qu'ils pensent être surnaturel, démoniaque, alors que les Français l'attaquent pour son anticatholicisme – ou en d'autres mots, le Protestantisme que les Anglais ne prennent pas en compte comme une faute. Le débat continue, avec les Anglais du côté des Protestants, et les Français du côté des Catholiques, mais à l'époque de Shaw, le Catholicisme aurait tout aussi

[16] « protestantisme inconscient » (LXXXIX)
[17] « LE CHAPELAIN : Je vous ai dit que c'était une sorcière.
CAUCHON : [*féroce*] Ce n'est pas une sorcière. C'est une hérétique.
LE CHAPELAIN : Quelle différence cela fait-il ?
CAUCHON : Vous, un prêtre, vous me demandez cela ? » (94)

bien pu être représenté par l'Irlande, qui entrait alors en directe opposition religieuse avec l'Angleterre. Que Shaw, un Irlandais d'origine, qui s'était intéressé à la question du Home Rule et avait suivi les événements de la guerre civile en Irlande, décide de mettre en scène la guerre que se menaient les Catholiques et les Protestants, qui était au cœur du débat pour l'indépendance de l'Irlande, ne pouvait pas passer inaperçu aux yeux de son public. David Hempton, dans *Religion and Political Culture in Britain and Ireland*, explique à quel point, à l'époque, le rejet des Catholiques en Angleterre était lié au rejet des Irlandais :

> Although British anti-Catholicism was both more than, and less than, anti-Irish sentiment, there is no doubt that the sheer scale of Irish migration and its religious, political, racial and economic distinctiveness brought a fresh stimulus to an old prejudice.[18]

De plus, les deux dramaturges avaient un rapport particulier avec la religion, au-delà même de leurs origines irlandaises. D'un côté, Wilde, élevé Protestant, était fasciné par le faste et le symbolisme de la religion catholique, et Ellmann, dans sa biographie, nous explique qu'il avait déjà voulu se convertir à cette foi lors de ses études à Oxford, mais avait renoncé une fois que son père l'avait menacé de le déshériter s'il allait jusqu'au bout de sa décision. Il se convertit finalement sur son lit de mort. D'un autre côté, Shaw avait été élevé Protestant également, mais s'affirmait athéiste lors de sa jeunesse, avant de déclarer qu'il ne croyait qu'à une force supérieure qui permettait au monde d'évoluer, et un jour, peut être, de créer Dieu – chose dont nous reparlerons plus tard. Il expliqua cette idée lors de discours religieux entre 1906 et 1937, que Daniel S. Forrest a réunis :

> As for my own position, I am and always have been a mystic. I believe that the universe is driven by a force that we might call the life-force.[...] We are all experiments in the direction of making God. What God is doing is making himself — from being a mere powerless will or force. This force has implanted into our minds the ideal of God. Thus far we are unsuccessful attempts at God.[19]

---

[18] David Hempton, *Religion and Political Culture in Britain and Ireland*, Cambridge: Cambridge UP, 1996, p. 148.
« Bien que l'anticatholicisme britannique fût à la fois plus et moins qu'un sentiment anti-Irlandais, il n'y a aucun doute que la simple ampleur de la migration irlandaise et de sa distinction religieuse, politique, raciale et économique a emmené un nouveau stimulus à un vieux préjudice. »

[19] Kevin Alfred Strom, « Shaw and the Religion of the Future », *American Dissident Voices* (June 13), 2015, en ligne sur https://nationalvanguard.org/2015/06/shaw-and-the-religion-of-the-future/
« Pour ce qui est de mon avis, je suis et ai toujours été un mystique. Je crois que l'univers est guidé par une force que nous pourrions appeler la force de vie. […] Nous sommes tous des expériences sur le chemin de la création de Dieu. Ce que Dieu est en train de faire est se créer lui-même – depuis une simple volonté ou force sans pouvoir. Cette force a implanté dans nos esprits l'idéal qu'est Dieu. Jusqu'ici, nous sommes des tentatives d'être Dieu infructueuses. »

Ainsi, Shaw, comme Wilde, en choisissant d'éloigner l'action, n'a pas seulement essayé de contourner la censure ou de mettre son public plus à l'aise – loin de là. Les dramaturges n'ont pas manqué de se servir de cette distance spatio-temporelle à la fois pour titiller les intérêts de l'époque pour l'Orientalisme ou le Médiévalisme et pour pointer du doigt la naissance de débats religieux qui concernent directement leur époque contemporaine. Si Wilde critique l'héritage religieux en ridiculisant son origine, et se montre pessimiste quant à l'avenir d'un monde où les religions principales sont nées de débats insensés et stériles, Shaw s'attaque directement au conflit entre Catholicisme et Protestantisme qui a plusieurs fois animé l'Angleterre, et qui le relie directement à l'Irlande. Parler du passé, pour eux, c'est montrer l'origine du mal, la naissance de ce qui à leur époque pose (toujours) problème. Le public des satiristes, majoritairement éduqué, était plus qu'apte à saisir les références faites à leur époque, malgré les décors étrangers – mais aussi à des références d'un autre ordre. Si le thème de la religion va de pair avec les héroïnes choisies par les dramaturges, ce n'est que la partie émergée de l'iceberg ; les éléments religieux, ceux évidents déjà cités, comme ceux faisant référence à d'autres dont nous allons parler, se font prétexte pour aborder le sujet de la spiritualité, du mysticisme.

B – Les figures et événements religieux associés aux pièces

Ce public d'intellectuels permet non seulement aux dramaturges d'être certains de se faire comprendre en utilisant des références sous-entendues, mais aussi de faire des liens entre différentes figures religieuses. En choisissant Salomé ou Jeanne d'Arc comme sujet de pièce de théâtre, ils peuvent faire référence à beaucoup de figures bibliques ou religieuses en général, et puisque la connaissance de la Bible est répandue à leur époque et dans leurs audiences, ils sont sûrs de se faire entendre. Si en éloignant l'action, ils ont tout de même réussi à critiquer directement leur époque, en mettant en lien leurs protagonistes et leurs histoires avec d'autres personnages ou événements relevant de la religion, ils peuvent se permettre, à travers principalement Jeanne et Jean-Baptiste en figures du Christ, de s'attaquer au concept même de miracles.

1. Salomé et la Cène

L'une des premières indications de la pièce, « *[Noise in the banqueting-hall.]* » (5), rapidement suivie du commentaire « *The Tetrach is very fond of wine. He has wine of three sorts. One which is brought from the Island of Samothrace, and is purple like the cloak of Caesar. [...] Another that comes from a place named Cyprus, and is as yellow as gold* » (8), [20] donne le ton du banquet. Les mets sont rares et précieux, l'ambiance est bruyante : à l'image du décor planté dans les premières lignes de l'œuvre, le banquet d'Hérode se doit d'être luxurieux et débauché. Le vin est non seulement présent en grande quantité, mais vient aussi de différents pays ; il symbolise à lui seul la démesure d'Hérode, et par extension, celle de son banquet. La figure de Bacchus et du banquet bacchanal en général se profile donc, et, selon les mots de Cynthia Dariane, devient l'un des éléments majeurs de l'œuvre : « *Nous pouvons retenir trois éléments essentiels [du banquet] : le festin, la danse et le vin. Se profile dès lors la figure de Bacchus, dieu des plaisirs qui règne au milieu des festins, anime les danses et dissipe les soucis* ».[21] Si cela respecte l'idée venue de l'Orientalisme que les pays orientaux sont plus aptes à s'abandonner au stupre et à la luxure, et correspond à l'attrait de la Décadence qui caractérisait Wilde, cela rappelle aussi un autre banquet pour mieux s'y opposer : la Cène. Comme Nassar le dit dans son article, cité plus haut, le banquet d'Hérode devient une *Black Mass* non seulement à cause des liens entre Jokanaan et Salomé avec Jésus, mais aussi à cause de plusieurs éléments que Wilde a consciemment placés dans le texte.

Si le vin est la seule chose mentionnée par les soldats, il n'est pas sans rappeler le vin de messe que Jésus offre lors de la Cène. Il peut même être mis en parallèle avec le sang dans lequel Salomé dansera quelques minutes plus tard : « *No, no, she is going to dance on blood! There is blood spilt on the ground. She must not dance on blood* » (62).[22] Lorsque la princesse danse dans le sang du soldat qui s'est suicidé par sa faute, elle rappelle par son dénudement la présentation de Jésus, « Ceci est mon corps », et par le sang lui-même, « Ceci est mon sang ». De plus, lorsqu'à la fin de la pièce Jokanaan est décapité, son sang de Saint se mêlera à celui-ci, et Salomé, en un baiser, le boira : « *I have kissed thy mouth, Jokanaan, I have kissed thy*

[20] « [Bruit dans la salle de festin.] » (1), « Le tétrarque aime beaucoup le vin. Il possède des vins de trois espèces. Un qui vient de l'île de Samothrace, qui est pourpre comme le manteau de César. […] Un autre qui vient de la ville de Chypre, qui est jaune comme de l'or. » (3)

[21] Cynthia Dariane, (dir. Hélène Laplace-Claverie), *Salomé danse-t-elle ? Enquête sur les représentations littéraires et chorégraphiques d'un mythe féminin au XIXe et XXe siècles*, Doctorat, 2013, p. 40.

[22] « Ah ! non. Elle va danser dans le sang ! Il y a du sang par terre. Je ne veux pas qu'elle danse dans le sang. » (31)

mouth. There was a bitter taste on thy lips. Was it the taste of blood? » (75).[23] Dariane, dans sa thèse, fait le même lien entre la Salomé vampirique qui boit le sang du Saint et ce qui ne peut être qu'une Cène de la Décadence : « *Mais tuer le Baptiste et pire encore boire son sang est un blasphème car ce sang est sacré, et le boire sous-entend 'une Cène sacrilège'.* » (113) Le sang tient un rôle important dans la pièce (la couleur rouge, par exemple, y est toujours associée), mais c'est dans la relation entre Salomé et Jokanaan que le sang devient une référence non seulement à la Cène, mais aussi à Jésus en général. Si boire son sang revient à boire le sang du Christ, récupérer sa tête sur un plat, c'est aussi récupérer son sang. La requête de Salomé est d'obtenir la tête du Saint *sur un plateau d'argent* (« *I would that they presently bring me in a silver charger […] the head of Jokanaan* » [64]) [24] ; il faut un récipient pour recueillir son sang – un récipient qui rappelle immédiatement le Saint Graal, réceptacle du sang du Christ. Mirelle Dottin-Orsini associe également ledit plat au vase d'or de la Grande Prostituée de l'Apocalypse, à cause du lien entre Salomé et la Prostituée : « *[Le plat] se fera coupe, analogue au vase d'or que tient la Grande Prostituée de l'Apocalypse, ou au contraire calice précieux, Graal emplit d'un sang sacré.* » (*Salomé*, 27) Dans les deux cas, Salomé prend le mauvais rôle d'une histoire biblique, celle qui fait couler le sang du Saint, tour à tour vampire qui le boit et Grande Prostituée annonciatrice de la fin du monde.

Et si le sang de Jean-Baptiste est sacré et permet des références aussi bien à la Cène qu'au Graal, c'est avant tout grâce au lien qui est fait entre lui et Jésus. Dans la source biblique, Jean-Baptiste est le dernier prophète du Christ, le lien entre l'Ancien et le Nouveau Testament, et nous pouvons trouver dans le texte plusieurs occurrences de ses prophéties vis-à-vis de la venue de Jésus : « *seek out the Son of Man* » (27), « *Go seek Him. He is in a boat on the sea of Galilee, and He talketh with His disciples* » (32), « *I hear upon the mountains the feet of Him who shall be the Saviour of the world* » (44). Il se présente lui-même, dans sa première réplique, comme le prédécesseur du Christ (« *After me shall come another mightier than I am* » [10]). Pourtant, quand il est introduit dans l'œuvre par les explications du Premier Soldat au Cappadocien, il est mentionné qu'il vient du désert, qu'il a des disciples, et qu'il ne fait que parler pour répandre une parole ; un prophète, donc, à l'image d'Abraham ou de Moïse, mais aussi à l'image de Jésus lui-même. Ce qui définit Jokanaan, une fois face à Salomé, c'est sa pureté : quand elle ne pense qu'à le toucher et devient obsédée par son corps (« *I am amorous of thy body, Jokanaan!* » [28]), le Saint lui intime de s'éloigner, puis

[23] « Ah ! j'ai baisé ta bouche, Iokanaa, j'ai baisé ta bouche. Il y avait une âcre saveur sur tes lèvres. Était-ce la saveur du sang ? » (40)
[24] « Je veux qu'on m'apporte présentement dans un bassin d'argent […] la tête d'Iokanaan. » (33)

s'exclame « *Touch me not. Profane not the temple of the Lord God.* » (29).[25] Cette réplique pourrait faire référence au « *Noli me tangere* » (Jean 20 :17) que le Christ prononce alors qu'il voit Marie-Madeleine après sa résurrection. Celle-ci était l'une des disciples de Jésus, et selon plusieurs interprétations, une ancienne prostituée, mais elle est également la première à avoir assisté à sa résurrection. Salomé, elle aussi, est la première à poser les yeux sur le Baptiste alors qu'il sort de sa citerne, qui pourrait être une référence directe au tombeau de Jésus, et se voit dire la même chose que Marie-Madeleine quand elle essaye de le toucher.

A ce qu'il considère comme le péché de Salomé (le désir de la chair) s'oppose sa propre pureté, divine, et semblable à celle du Messie. Comme lui, il meurt pour le péché d'une autre, celui de Salomé et du désir qui la consume, mais aussi celui d'Hérode qui a prêté serment. Comme lui, il sort de sa tombe pour prononcer cette injonction, « *Noli me tangere* », qui a été interprétée par Maurice Zundel comme un signe qu'une fois la résurrection effectuée, le lien entre les humains et Jésus ne devait plus être physique, puisque la seule manière de l'approcher est par la foi.[26] Quand sa tête est coupée, il devient un martyr de la même manière que Jésus le deviendra quelques années plus tard. Et si Jean-Baptiste est une image de Jésus, alors le baiser de Salomé renvoie au dernier baiser de Judas, placé cette fois après la mort du Saint, mais toujours symbole de trahison : elle l'aime, mais elle ne respecte pas son désir de ne pas être touché. Plus qu'un prophète, donc, Jean-Baptiste est le prédécesseur direct du Christ, qui subit le même sort aux mains de son propre Judas ; son refus d'être en contact physique avec Salomé n'entraîne que la décollation de sa tête et son corps, et ainsi son refus de corporalité le rend corps morcelé et sans vie.

2. Jeanne d'Arc et les personnages bibliques

De la même manière, Jeanne d'Arc, avant même la pièce de Shaw cette fois, rappelle automatiquement la figure du Christ. Elle est martyre pour sa foi, morte aux mains du peuple qu'elle voulait sauver, et reconnue plus tard comme Sainte et Sauveuse. Dans l'épilogue, le dramaturge explicite le lien entre les deux en ces mots :

> CAUCHON: Were not the suffering of our Lord Christ enough for you?
> DE STOGUMBER: No. Oh no: not at all. I had seen them in pictures, and read of them in

[25] « Allez […] chercher le fils de l'Homme » (12), « Allez le chercher. Il est dans un bateau sur la mer de Galilée, et il parle à ses disciples » (15), « j'entends sur les montagnes les pieds de celui qui sera le Sauveur du monde » (21), « Après moi viendra un autre encore plus puissant que moi » (4), « Je suis amoureuse de ton corps » (13), « Ne me touchez pas. Il ne faut pas profaner le temple du Seigneur Dieu. » (14)
[26] Maurice Zundel, *Silence, parole de vie*, Paris : Médiaspaul, 1990, p.129.

> books, and been greatly moved by them, as I thought. But it was no use: it was not our Lord that redeemed, but a young woman whom I saw actually burned to death. (159)[27]

Comme Jésus, Jeanne est capable de sauver l'âme des pécheurs – mieux encore, elle sauve ceux que le Christ n'a pas pu sauver en suivant le même chemin que lui. Comme Jésus, elle est condamnée à mort pour des causes religieuses, et Shaw, peu désireux de laisser le parallèle à cela, lui permet même de revenir en tant que fantôme dans les rêves de Charles pour demander « *shall I rise from the dead, and come back to you a living woman?* » (163). Si son parcours a suivi celui du Christ, Shaw souligne qu'il le pourrait jusqu'à la fin – jusqu'à la résurrection – mais uniquement pour pouvoir prouver que le monde refuse d'héberger un Saint. Cela peut laisser penser que le parallèle qui est consciemment fait entre la Sainte et Jésus est présent pour que la conclusion de l'œuvre s'applique aussi bien à l'un qu'à l'autre : « *O God that madest this beautiful earth, when will it be ready to receive Thy saints?* » (164).[28] Refuser une résurrection, c'est refuser un deuxième Christ, et Shaw affirme que ce serait la réaction naturelle de sa société face à cette possibilité.

Mais si la figure du Sauveur martyr est automatiquement associée à Jeanne dans l'imaginaire populaire, son titre reste La Pucelle d'Orléans, ce qui l'associe également à la Vierge Marie. Dans la pièce elle-même, un lien clair est établi entre les deux : « *It is not the mother of God now to whom we must look for intercession, but to Joan the Maid* » (104).[29] Le parallèle entre les deux vient donc de leur opposition, cette fois : leurs similarités sont évidentes, et utilisées pour montrer l'arrogance de Jeanne – selon Cauchon, elle se pense égale à la mère du Christ. Au-delà de la virginité qu'elles partagent, plusieurs éléments les rapprochent : Jeanne entend les voix des saints envoyés par Dieu de la même manière que Marie a vu l'Ange Gabriel, et elles sont toutes deux des figures maternelles. Marie est certes la mère de Jésus, mais Jeanne est devenue, dans l'imagination populaire française, l'une des mères de la nation, et dans la pièce de Shaw, la mère du nationalisme même. Elle impose un respect qui s'explique par une obsession de l'époque pour la figure virginale (sur laquelle nous reviendrons), et est explicité dans la pièce par un autre parallèle direct avec la Vierge :

---

[27] « CAUCHON : Les souffrances de notre Seigneur Jésus-Christ n'étaient-elles pas suffisantes pour vous ?
DE STOGUMBER : Non. Oh ! non ! pas du tout. Je les avais vues en images. Je les avais lues dans les livres. J'en avais été grandement ému, à ce que je pensais … Mais tout cela n'était d'aucune utilité pour moi … Ce qui m'a racheté ce n'est pas notre Seigneur, c'est une jeune femme que j'ai vue mourir sur le bûcher … » (223)

[28] « Que feriez-vous si je ressuscitais et si je revenais parmi vous, vivante ? » (232), « Ô Dieu, qui as fait cette belle terre, quand sera-t-elle prête à recevoir tes saints ? » (235)

[29] « Maintenant ce n'est pas à la mère de Dieu que nous devons prier d'intercéder, mais Jehanne la Pucelle ! » (101)

> ROBERT: So friends or no friends, Polly, hands off her.
> POULENGEY: [with deliberate impressiveness] I should as soon think of the Blessed Virgin herself in that way, as of this girl. (65)[30]

Chez Shaw, alors, le lien entre Marie et Jeanne qui est aisé à faire repose majoritairement sur leur virginité ; les comparaisons entre elles ne sont faites que pour souligner ce point ou marquer l'arrogance de la Pucelle. Si le parallèle est présent, il a tout de même moins d'importance dans l'œuvre que celui avec Jésus.

Ainsi, Jean-Baptiste et Jeanne, pour le public victorien, deviennent dans les pièces de Wilde et Shaw des avatars du Christ martyr, alors que leurs parallèles, Salomé et la France, deviennent par extension des figures de Judas. Si l'association de ces figures est si évidente à faire, c'est d'abord et avant tout parce que Jeanne comme Jokanaan sont des Saints – au-delà de simples Saints, même, ce sont des *prophètes*. L'un comme l'autre clame entendre des ordres venus de Dieu, et se fait porte-parole d'une parole divine – Parole à laquelle personne n'accepte de croire autour d'eux. A l'image de Cassandre, ils deviennent des prophètes maudits, destinés à prédire un avenir qu'ils savent vrai mais que personne ne veut entendre.

3. Les prophètes

Jokanaan est nommé tout au long de l'œuvre « le prophète », ne laissant ainsi aucun doute quant à son rôle, et sa première réplique elle-même, qui annonce la venue de Jésus, le confirme à toute l'audience :

> After me shall come another mightier than I am. I am not worthy so much as to unloose the latchet of his shoes. [...] The eyes of the blind shall see the day, and the ears of the deaf shall be opened. The sucking child shall put his hand upon the dragon's lair, he shall lead the lions by their names. (10)[31]

Il est fait mention, entre autres, des guérisons de l'aveugle de Bethsaïde et du sourd de Décapole, deux miracles de Jésus dans le Nouveau Testament – des miracles qui, dans la Bible dont vient l'histoire du banquet d'Hérode, sont montrés comme accomplis. Si l'on regarde donc l'histoire de Wilde comme une réécriture de ce passage de la Bible, nous nous

---

[30] « ROBERT : Aussi, Pollichon, amis ou pas amis, ne la touche pas !
POULANGY : [*d'un ton réfléchi et solennel*] Pour ce qui est de cela, je penserais plus vite à la Sainte Vierge qu'à cette jeune fille. » (16)

[31] « Après moi viendra un autre encore plus puissant que moi. Je ne suis pas digne même de délier la courroie de ses sandales. […] Les yeux des aveugles verront le jour, et les oreilles des sourds seront ouvertes … Le nouveau-né mettra sa main sur le nid des dragons, et mènera les lions par leurs crinières. » (4)

devons de considérer que la suite des événements relatés dans la Bible suivra les prophéties de Jean-Baptiste. Pourtant, les réactions qui suivent ses prophéties varient entre l'incrédulité et l'incompréhension tout au long de la pièce : « *Make him be silent. He is always saying ridiculous things* » (10), « *Sometimes he says things that affright one, but it is impossible to understand what he says* » (11), « *Can a man tell what will come to pass? No man knows it* » (41).[32] De la même manière, Jeanne annonce lors de son arrivée au château de Vaucouleurs « *[God says I am to raise the siege of Orleans] and to crown the Dauphin in Reims Cathedral* » (68), et la seule réaction qu'elle obtient est un « *[sarcastic] Anything else?* »[33] sceptique, alors même que quatre scènes plus tard, elle a accompli ce qu'elle avait annoncé, et que l'audience le sait déjà dès le début de la pièce.

De plus, alors même que la moitié des protagonistes ne croient pas en leurs prophéties, ils sont tous deux comparés à d'autres prophètes bibliques – Mahomet et Elias :

> She sends letters to the king of England giving him God's command through *her* to return to his island on pain of God's vengeance, which *she* will execute. Let me tell you that the writing of such letters was the practice of the accursed Mahomet, the anti-Christ. (*Saint Joan*, 103)[34]

> HEROD: There be some who say that this man is Elias the prophet.
> A NAZARENE: I am sure that he is Elias the prophet. (*Salomé*, 43)[35]

Dans le premier cas, Jeanne est certes comparée à un prophète auquel l'Église ne croit pas, alors que dans le second, la similitude entre Elias et Jokanaan est justement débattue par les débats religieux, mais la notion de prophétie reste attachée aux deux personnages malgré tout. Tout au long des deux pièces, Jeanne comme Jokanaan sont toujours au centre de débats plus ou moins religieux sur l'existence des prophètes, et chacune des choses qu'ils annoncent (et qui se réalisent plus tard dans l'œuvre) sont niées. Des prophètes messianiques, puisque Jean-Baptiste annonce la venue de Dieu et que Jeanne s'annonce comme sauveuse de la France, mais aussi des prophètes maudits. Comme Cassandre, qui avait reçu comme don par Apollon de pouvoir prédire l'avenir, mais avait été maudite par lui après avoir refusé ses

[32] « Faites-le taire. Il dit toujours des choses ridicules. », « Quelquefois il dit des choses épouvantables, mais il est impossible de le comprendre. » (4), « Est-ce qu'un homme peut dire ce qui va arriver ? Personne ne le sait. » (20)
[33] « [Dieu m'a dit de lever le siège d'Orléans] Et de bouter les Anglais hors de France. » « [*sarcastique*] C'est tout ? » (23)
[34] « Elle envoie des lettres au roi d'Angleterre pour lui dire qu'elle est chargée de lui transmettre l'ordre de Dieu de retourner dans son île, sinon il encourra la vengeance de Dieu, qu'elle-même exécutera ... Permettez-moi de vous dire que le fait d'écrire de telles lettres était la coutume de Mahomet le Maudit, l'Antéchrist. » (100)
[35] « HERODE : Il y en a qui disent que c'est le prophète Élie.
UN NAZARÉEN : Je suis sûr que c'est le prophète Élie. » (21)

avances, ils sont destinés à ne pas être crus. Leurs divinations (qui semble être un terme plus juste encore puisqu'il vient du latin « divinare », qui signifie 'accomplir des choses divines', et que leurs prophéties sont supposées venir directement de Dieu) restent donc suspendues, puisque personne ne les prend au sérieux quand Jeanne les prononce, et personne ne les comprend quand Jokanaan le fait, et pourtant ne pourront être évitées.

Mais si les dramaturges ont voulu parler de religion pour donner leur opinion à ce sujet et pour faire facilement référence à d'autres passages bibliques, ils ont aussi consciemment mis en scène des prophètes-Cassandre. Puisque toute l'audience sait, alors que les protagonistes discréditent les divinations, que la suite de la pièce montrera les faits accomplis, ils savent que les sceptiques ont tort. Mais à l'époque victorienne, le scepticisme religieux était de plus en plus puissant ; avec les avancées scientifiques et les découvertes comme celle de l'évolution par Darwin, leur vision du monde avait été chamboulée, et rares étaient ceux qui auraient cru aveuglement aux prophéties d'un autre. Comme Shaw l'affirme à la fin de sa pièce, un Saint n'aurait pas été accueilli à bras ouverts dans une société qui se montrait de moins en moins croyante. De nouveau, les dramaturges représentent leur propre société contemporaine – Wilde montre un scepticisme victorien, Shaw un scepticisme d'après-guerre, plus grand encore.

Parler de religion, alors, c'est aussi parler de foi, de croyance, et de rationalisme. Les figures messianiques, Jeanne et Jean-Baptiste, avec leurs divinations et leurs miracles, sont donc les représentants de cette foi qui disparaît dans la société de Wilde et Shaw. Et s'ils sont représentés sur scène comme tous les autres protagonistes, ce sont leurs mots qui témoignent de leur mysticisme : à l'image des prophéties qu'ils prononcent et qui se réalisent plus tard, le langage est leur arme divine. Ils se font porte-paroles d'une Parole divine, messagers de Dieu sur Terre – des figures messianiques, des martyrs, mais surtout des personnages qui se servent de leurs voix pour prévenir, pour obtenir ce qu'ils souhaitent, ou pour transmettre des divinations qui les élèvent au rang de Saints.

C – Miracles et mysticisme

Le mysticisme, dans les œuvres, repose principalement sur l'idée de voix. Jean-Baptiste utilise la sienne pour clamer des prophéties depuis sa citerne, tournées de telle manière que personne ne peut les comprendre ; Jeanne est la seule à entendre la voix des Saints qui lui

donnent les ordres de Dieu. La voix, les mots, deviennent le centre de l'attention pour transformer les deux humains en être mystiques, plus proches d'un domaine spirituel que physique. Pourtant, ces voix manquent soit de sens, soit de possibilité d'être entendues par d'autres ; leur pouvoir de prophète les rapproche du divin tout en les éloignant des autres. Tout ce qui les rend spéciaux, sacrés, comme ces voix, ces paroles, ou les miracles qui suivent Jeanne où qu'elle aille, est aussi ce qui les aliènent et ce qui finit par les perdre.

1. Jeanne la miraculeuse

Si mythifier Jean-Baptiste est presque une tâche aisée puisque sa source reste un texte biblique, transformer Jeanne d'Arc, personnage historique associé à la France, en faiseuse de miracles en laquelle les Anglais accepteraient de croire n'est pas aussi simple. Pourtant, Shaw n'a pas décidé d'ignorer le sujet qui discréditait alors Jeanne en tant que personne saine : les voix qu'elle entendait. Les contemporains du dramaturge, une fois la Sainte canonisée, ne pouvaient plus nier ni son lien avec l'Église catholique, ni ses compétences de soldat (à cause des nombreuses biographies qui étaient sorties sur elle et du culte de Jeanne d'Arc qui commençait à se répandre et se détacher des parodies précédentes de Voltaire ou Shakespeare). Pourtant, le problème des voix restait le même : personne, au XXe siècle, n'était prêt à accepter que des voix lui étaient parvenues de Saints, et le consensus établi était – et est toujours la plupart du temps – qu'elle avait des problèmes d'ordre psychologique. Pourtant, Shaw nous montre une héroïne terre-à-terre, simple, et, si elle n'avait pas parlé des voix qu'elle entendait, la question de sa santé mentale ne se serait jamais posée.

Ceci dit, il n'éradique pas l'existence des voix pour autant ; Jeanne ne cesse de les mentionner pour justifier chacun de ses actes : « *the blessed saints Catherine and Margaret, who speak to me everyday [he gapes]* » (64), « *JOAN: St Margaret and St Catherine and sometimes even the blessed Michael will say things […] DUNOIS: You make me uneasy when you talk about your voices* » (110).[36] À chaque mention des voix, quelqu'un est là pour réagir avec scepticisme ou pour nier simplement, et pourtant, ils ne cessent de la suivre qu'une fois qu'elle est arrêtée par les Anglais. Personne ne semble prêt à y croire, et Dunois est le seul à lui en parler clairement dans l'Acte V :

[36] « les bienheureuses saintes Catherine et Marguerite, qui me parlent chaque jour (*Il reste bouche* bée) » (13), « JEANNE : C'est alors que sainte Marguerite et Sainte Catherine, et parfois le Bienheureux Michel lui-même me disent des choses […]
DUNOIS : Quand vous parlez de vos voix, vous m'agacez. » (117-118)

> DUNOIS: I should think you were a bit cracked if I hadn't noticed that you give me very sensible reasons for what you do, though I hear you telling others you are only obeying Madame Saint Catherine.
> JOAN [crossly]: Well, I have to find reasons for you, because you do not believe in my voices. But the voices come first; and I find the reasons after: whatever you may choose to believe. (111)[37]

Ces deux répliques servent non seulement à montrer la différence entre la foi de Jeanne et le rationalisme de Dunois (et de la majorité des autres protagonistes, religieux compris), mais également à montrer Dunois comme le porte-parole du public sceptique de l'époque. Il refuse de croire en l'existence des voix, et donc la Pucelle lui donne des explications logiques et rationnelles pour chacun de ses actes, sans pour autant se départir de sa certitude que ses ordres ne viennent pas de sa logique mais de Dieu lui-même. Pourtant, si elle trouve les raisons terre-à-terre *après*, c'est que les Saintes ne les lui donnent pas, mais qu'elle les comprend elle-même. Cela apporte non seulement une preuve de l'intelligence de Jeanne d'Arc, de ses capacités de stratège et de compréhension de l'art de la guerre, mais également un argument pour l'opinion de Shaw lui-même – les voix n'existaient pas, elle y croyait tout de même, mais uniquement parce qu'elles n'étaient qu'une projection de sa propre imagination, une manière de réfléchir qui relève du génie :

> Joan's voices and visions have played many tricks with her reputation. They have been held to prove that she was mad, that she was a liar and impostor, that she was a sorceress (she was burned for this), and finally that she was a saint. They do not prove any of these things; but the variety of the conclusions reached shew [sic.] how little our matter-of-fact historians know about other people's minds, or even about their own. There are people in the world whose imagination is so vivid that when they have an idea it comes to them as an audible voice, sometimes uttered by a visual figure. [...] The soundness of the order proves that she was unusually sane; but its form proves that her dramatic imagination played tricks with her senses. (11-12)[38]

Pourtant, quelques lignes plus tard, il annonce lui-même dans la Préface qu'il ne croit pas aux voix que Jeanne clamait entendre :

---

[37] « DUNOIS : Je vous croirais un peu timbrée, si je n'avais remarqué que vous me donnez des raisons très sensées de vos actes, bien que vous disiez aux autres que vous ne faites qu'obéir à madame sainte Catherine.
JEANNE [*maussade*] : Pour vous, il faut toujours donner des raisons, puisque vous ne croyez pas à mes voix. Mais les voix viennent d'abord et c'est après que je trouve les raisons, quoi qu'il vous plaise de croire. » (118)

[38] « Les voix et les visions de Jeanne ont joué maints mauvais tours à sa réputation. On a dit qu'elles prouvaient qu'elle était folle, qu'elle était menteuse, qu'elle était sorcière (ce pour quoi elle fut brûlée), et finalement qu'elle était sainte. Elles ne prouvent rien de tout cela. Mais la variété des conclusions auxquelles on est arrivé montre combien peu nos historiens positifs connaissent la pensée des autres ou même la leur. Il y a de par le monde des gens dont l'imagination est si vive que, lorsqu'ils ont une idée, elle leur vient comme une voix perceptible, parfois articulée par une personne visible. […] La justesse de cet ordre prouve qu'elle était au contraire extraordinairement saine d'esprit ; mais la forme qu'elle lui donne prouve que son imagination dramatique jouait des tours à ses sens. » (XXII-XXV)

> I cannot believe, nor if I could, could I expect my readers to believe, as Joan did, that three ocularly visible well dressed persons, named respectively Saint Catherine, Saint Margaret, and Saint Michael, came down from heaven and gave her certain instructions with which they were charged by God for her. (13)[39]

Ainsi, il annonce l'absurdité de croire en ces voix tout en refusant de décrédibiliser Jeanne à cause d'elles. Il agit de la même manière vis-à-vis des miracles qui semblent entourer la Pucelle – par exemple, lorsque pour prouver qu'elle vient bien de Dieu, Charles décide de se cacher dans la foule et d'être remplacé par Bluebeard pour voir si elle verra la supercherie, le scepticisme de Shaw s'exprime à travers les paroles de l'Archevêque :

> LA TRÉMOUILLE: I wonder will she pick him out!
> THE ARCHBISHOP: Of course she will.
> LA TRÉMOUILLE: Why? How is she to know?
> THE ARCHBISHOP: She will know what everybody in Chinon knows: that the Dauphin is the meanest-looking and worst-dressed figure in the Court, and that the man with the blue beard is Gilles de Rais.
> LA TRÉMOUILLE: I never thought of that.
> THE ARCHBISHOP: You are not so accustomed to miracles as I am. It is part of my profession.
> LA TRÉMOUILLE [puzzled and a little scandalized] But that would not be a miracle at all.
> THE ARCHBISHOP [calmly] Why not?
> LA TRÉMOUILLE: Well, come! What *is* a miracle?
> THE ARCHBISHOP: A miracle, my friend, is an event which creates faith. That is the purpose and nature of miracles. They may seem very wonderful to the people who witness them, and very simple to those who perform them. (79)[40]

Les miracles ont une explication logique, nous dit le chef religieux, de la même manière que Shaw nous donne le génie de Jeanne comme justification des voix qu'elle entendait. Il est également important de noter que si des trois miracles de la pièce (les poules qui

[39] « Je ne puis pas croire, et si je le pouvais je ne puis demander à tous mes lecteurs de croire, comme Jeanne, que trois personnes bien vêtues bien visibles à ses yeux, appelées respectivement sainte Catherine, sainte Marguerite et saint Michel, descendirent des cieux et lui donnèrent certaines instructions que Dieu les avait chargées de lui donner. » (XXVII)

[40] « LA TREMOUILLE : Je me demande si elle le découvrira !
L'ARCHEVÊQUE : Bien sûr qu'elle le découvrira.
LA TRÉMOUILLE : Pourquoi ? Comment le saurait-elle ?
L'ARCHEVÊQUE : Elle saura ce que tout le monde sait à Chinon, à savoir que le Dauphin est le personnage à l'aspect le plus chétif et le plus mal habillé de la Cour, et que l'homme à la Barbe Bleue est Gilles de Rais !
LA TRÉMOUILLE : Je n'y avais pas songé !
L'ARCHEVÊQUE : Parce que vous n'avez pas l'habitude des miracles comme moi … Cela fait partie de ma profession.
LA TRÉMOUILLE [*intrigué et un peu scandalisé*] Mais alors ça ne serait pas du tout un miracle.
L'ARCHEVÊQUE [*avec calme*] Pourquoi pas ?
LA TRÉMOUILLE : Oh ! Voyons ! Qu'est ce qu'un miracle ?
L'ARCHEVEQUE : Un miracle, mon ami, c'est un événement qui crée la foi. C'est là le but et la nature des miracles. Ils peuvent sembler tout à fait merveilleux pour les gens qui en sont témoins, et être tout à fait simples pour ceux qui les accomplissent. (46-47)

recommencent à pondre, Jeanne qui reconnaît le roi, le vent qui se remet à souffler sur la Loire) un seul est expliqué réalistement, l'Archevêque ne croit en aucun d'entre eux. Les miracles sont totalement désolidarisés de l'Église catholique, et lorsque La Hire dit « *He is tired of paying the priests to pray for a west wind. What he needs is a miracle.* » (78),[41] il affirme que les pouvoirs religieux ne sont pas ceux qui sont responsables des miracles. Si l'on prend en considération l'avis que Shaw exprime dans la Préface de la pièce, cela fait de l'Archevêque un être qui n'a pas le génie de l'imagination. Mais si l'on observe vraiment le comportement du religieux vis-à-vis de tout ce qui est surnaturel, le dramaturge nous le présente comme quelqu'un de terre-à-terre, de réaliste, et par extension donne à l'Église une crédibilité qu'elle n'aurait pas eue si elle avait simplement été l'Église fanatique présentée par les défenseurs de Jeanne d'Arc en son temps :

> THE ARCHBISHOP: If I were a simple monk, I should seek peace for my spirit with Aristotle and Pythagoras rather than with the saints and their miracles.
> LA TRÉMOUILLE: And who the deuce was Pythagoras?
> THE ARCHBISHOP: A sage who held that the earth is round, and that it moves round the sun.
> LA TRÉMOUILLE: What an utter fool! Couldnt [sic.] he use his eyes? (80)[42]

À travers la science, cause du scepticisme religieux victorien, l'Archevêque réaliste est opposé au soldat qui ne se pose pas de questions, à l'ignorant qui croit aux miracles et pourtant semble incapable de croire que la Terre est ronde sous prétexte qu'il ne peut pas le voir. Cela permet non seulement de donner une image positive de l'Église en présentant l'un de ses principaux acteurs comme un homme éduqué et scientifiquement curieux, mais aussi de mettre les miracles au même niveau que des faits avérés de l'époque du dramaturge pour montrer que l'un ne semblait pas alors plus absurde que l'autre. Il met lui-même la crédibilité de la foi chrétienne et celle des voix de Jeanne au même niveau :

> If Joan was mad, all Christendom was mad too ; for people who believe devoutly in the existence of celestial personages are every whit as mad in that sense as the people who think they see them. Luther, when he threw his inkhorn at the devil, was no more mad than any other Augustinian monk: he has a more vivid imagination, and had perhaps

[41] « Il est fatigué de payer les prêtres afin qu'ils prient pour que le vent tourne à l'ouest. Ce qu'il lui faut, c'est un miracle. » (44)

[42] « L'ARCHEVÊQUE : Si […] j'étais un simple moine, eh bien, je chercherai la paix de l'esprit avec Aristote et Pythagore, au lieu de la chercher avec les saints et leurs miracles.
LA TRÉMOUILLE : Qui diantre c'est, Pythagore ?
L'ARCHEVÊQUE : Un sage qui soutenait que la terre est ronde et qu'elle tourne autour du soleil.
LA TRÉMOUILLE : En voilà un idiot ! Il ne pouvait donc pas se servir de ses yeux ? » (50)

eaten and slept less: that was all. (14)[43]

De nouveau, Shaw donne pour justification des visions l'imagination. Dans sa Préface, il va jusqu'à comparer Jeanne à Newton, expliquant qu'il aurait pu formuler la théorie de la gravitation après avoir été visité par le fantôme de Pythagore, et qu'il n'aurait pas été enfermé pour folie à ce prétexte puisque sa théorie s'avérait logiquement explicable. Au contraire, s'il avait uniquement écrit sa Chronologie des Ancien Royaumes, qui était née de son imagination purement mathématique, nous dit Shaw, il aurait sans aucun doute été jugé fou : « *[I]f all his work were lost except his chronology we should say that he was as mad as a hatter. As it is, who dares diagnose Newton as a madman?* » (12).[44] L'imagination puissante qui caractérisait Newton et Jeanne d'Arc (mais aussi selon lui Socrates, Luther, Swedenborg et Blake [11]) est celle qui leur permettait d'avoir des traits de génie sous forme de visions, d'hallucinations ; si cela ne les rend pas réelles, elles ne sont pas alors non plus synonymes de folie, bien au contraire. Cette puissance de l'imagination transforme l'Homme en *Superman*, un concept que Shaw tenait d'Ibsen et qui définissait la forme la plus évoluée de l'être humain, celle vers laquelle l'humanité devait se diriger.

Le *Superman* de Shaw se rapproche du concept de Surhomme de Nietzsche en plusieurs points : il est plus intelligent que le reste de l'humanité, et est animé d'une volonté puissante que le dramaturge appelle *Life Force*. Dans « Confluence of Minds: A Comparison of Nietzsche's and Shaw's 'Vision of a Better Mankind' », GS. Aravind explique que tous deux avaient le même mépris pour le monde dans lequel ils vivaient parce que les humains, à cause de la religion et de la certitude d'une vie après la mort plus importante que celle qu'ils vivaient sur Terre, ne cherchaient plus à évoluer. En conséquence, tous deux pensaient que pour contrebalancer, un humain « supérieur » (l'*Ubermench* chez Nietzsche et le *Superman* chez Shaw) finirait par naître et par remettre en question toutes les valeurs préétablies de la société dans laquelle ils vivaient. Pour le philosophe, il sera guidé par le « *will to power* », et pour le dramaturge, par la *Life Force*, tous deux des désirs d'évolution qui poussent chaque être vivant à changer avec le temps. Aravind explique le concept de *Superman* de Shaw en ces termes : « *[He] is a far more developed sort of human being who has the virtue of better intellect, cunningness and intuition, strength to defy the outdated moral codes and dwells on*

[43] « Si Jeanne était folle, toute la Chrétienté l'était également, car des gens qui croient dévotement à l'existence de personnages célestes sont tout aussi fous que ceux qui croient les voir. Luther, quand il jetait son encrier au diable, n'était pas plus fou que n'importe quel autre moine de l'ordre des Augustins. Il avait seulement l'imagination plus vive, et avait peut être moins mangé et dormi, c'est tout. » (XXIX)

[44] « [S]i toutes ses œuvres étaient perdues sauf sa chronologie, nous dirions qu'il était aussi fou qu'un lièvre en mars. Mais maintenant qui oserait diagnostiquer la folie chez Newton ? » (XXV)

self-defined values and assumptions ».[45] Jeanne, qui a un esprit stratégique développé qui relève du génie, et qui ne croit qu'en ce que les voix qu'elle imagine lui disent plutôt qu'en l'Église, serait alors un de ces exemples du *Superman* :

> There is no more mystery about this appetite for knowledge and power than about the appetite for food: both are known as facts and facts only, the difference between them being that the appetite for food is necessary to the life of the hungry man and is therefore a personal appetite, whereas the other is an appetite for evolution, and therefore a supersonal need. The diverse manners in which our imaginations dramatize the approach of the supersonal forces is a problem for the psychologist, not for the historian. (14)[46]

Ainsi, quand Dunois dit « *we shall hear whatever we fancy in the booming of the bells* » (110)[47] alors qu'il oppose ce que Jeanne lui dit de logique aux hallucinations qu'elle raconte aux autres, il explique en quelques mots ce que Shaw exprimait dans sa Préface et en devient le porte-parole : les voix ne sont que le produit de l'imagination de la Pucelle, mais la logique de ce qu'elle dit suffit à lui permettre de croire en elle et en ses plans. L'utilisation du mot « *fancy* » elle-même transmet ce message, puisqu'il relève de la fantaisie et est synonyme d'imagination, d'invention. L'imagination, donc, devient un don, un pouvoir, une qualité du Surhomme que Shaw voit en Jeanne, une expression de son génie. Il est alors intéressant de noter que le *Superman* de la pièce est Jeanne elle-même, une femme, ce qui laisse à penser soit que cette notion n'est pas exclusive au genre masculin, soit que la Pucelle n'est pas réellement définie comme une femme, sujet que nous aborderons par la suite.

Cette approche de l'imagination prend alors un aspect plus général encore : si une chose n'a pas besoin d'être vraie pour être crue par ceux qui ont un tempérament comme celui de Jeanne, alors la fiction elle-même devient un éloge de l'imagination ; tous ceux qui lisent une œuvre de fiction acceptent sans scepticisme ce que l'auteur de l'œuvre présente, aussi irréaliste que cela puisse paraître. Lire une histoire de fantômes, c'est partir du principe que les fantômes existent dans ce monde imaginaire propre à son auteur. Ce concept de suspension d'incrédulité (« *suspension of disbelief* ») a été approché pour la première fois par Coleridge dans *Biographia Literaria* par rapport à la poésie, et est devenue une théorie

---

[45] GS. Aravind, « Confluence of Minds: A Comparison of Nietzsche's and Shaw's 'Vision of a Better Mankind'», *Research on Humanities and Social Sciences* (6:7), 2016, p. 25.

[46] « Il n'y a pas plus de mystère autour de ce besoin de connaissances et de puissance qu'il n'y en a autour du besoin de nourriture, l'un et l'autre sont reconnus comme des faits et uniquement des faits. Ce qui les différencie c'est que le besoin de nourriture est nécessaire à la vie de l'homme affamé, c'est donc un besoin personnel, alors que l'autre est un besoin d'évolution, donc un besoin supra-personnel. Les diverses façons dont nos imaginations dramatisent l'approche des forces supra-personnelles est un problème pour le psychologue et non pour l'historien. » (XXVIII)

[47] « dans le grondement des cloches, nous entendrons tout ce que nous voudrons » (118)

littéraire qui affirme que pour lire ou voir correctement une œuvre de fiction, il est nécessaire de mettre de côté son scepticisme pour accepter ce que l'artiste présente. Plus encore, le théâtre devient une particularité du royaume de l'imagination, puisqu'en plus d'affirmer un impossible auquel le public se doit de croire, il le présente sur scène, en donne une incarnation physique. Lorsque le fantôme du père d'Hamlet fait son entrée sur scène, le public accepte d'y croire plutôt que de voir en lui un simple acteur déguisé. Eva Schaper, dans « Fiction and the Suspension of Disbelief », analyse cette théorie littéraire sous plusieurs angles et mentionne que le théâtre est l'exemple le plus utilisé pour illustrer cette suspension d'incrédulité justement parce que les spectateurs, en plus de croire aux événements, doivent croire que les acteurs sont réellement des personnages de fiction : « *The use of examples from the stage might be thought unnecessarily to complicate the discussion here, since we have, in addition to the spectator-work relationship, the fiction being played out by actors on the stage* ».[48] Le théâtre devient alors un lieu où tout le monde utilise son imagination, où tout le monde accepte celle du dramaturge comme une réalité ; tous les hommes deviennent des visionnaires qui voient et entendent ce qui n'existe pas – des *Supermans*.

2. Le pouvoir de la voix

L'imagination de Jeanne lui permet ainsi d'entendre des voix qui lui commanderont de se battre en faveur des Français contre l'armée anglaise, puis de couronner Charles dans la Cathédrale. Si cela rappelle non seulement la notion de royauté de droit divin que Jeanne ne cesse de rappeler (« *I come from God to tell thee to kneel in the cathedral and solemnly give thy kingdom to Him for ever and ever, and become the greatest king in the world as His steward and His bailiff, His soldier and His servant* » [86]),[49] cela réfère aussi à l'idée des Saints Guerriers, au lien important qui était fait à l'époque entre la religion et la guerre. Ces voix, et par conséquent leur porte-parole Jeanne, ont tous les pouvoirs puisqu'elles viennent de Dieu lui-même. Elles sont célestes, et par conséquent, toutes-puissantes.

Plus encore que Jeanne qui est porte-parole, Jean-Baptiste, lui, n'est que voix : il est introduit en tant que « *THE VOICE OF JOKANAAN* » au début de la pièce, et ne sort de la citerne que pour quelques minutes sous les ordres de Salomé qui veut le regarder, avant d'y

[48] Eva Schaper, « Fiction and the Suspension of Disbelief », *The British Journal of Aesthetics* (18:1), 1978, p. 6. « On pourrait penser qu'utiliser des exemples du théâtre complique inutilement la discussion ici, puisque nous avons, en plus de la relation spectateur-œuvre, la fiction qui est jouée par des acteurs sur la scène. »

[49] « Et je suis envoyée par Dieu pour te dire de t'agenouiller dans la cathédrale et de solennellement Lui faire don de ton royaume, pour toujours, et ainsi devenir de plus grand roi du monde comme Son intendant et Son bailli et Son soldat et Son serviteur » (64)

retourner de son plein gré pour redevenir « *THE VOICE OF JOKANAAN* » à sa prochaine réplique. Il commence donc en tant que voix d'outre-tombe, et finit dans le silence de la mort lorsque sa décapitation l'empêche de continuer à parler. S'il est porte-parole de la Parole divine, puisqu'il est prophète, il est aussi déshumanisé. Comme nous l'avons vu, son mysticisme le rapproche de la sphère spirituelle et l'éloigne de la sphère physique, puisque son corps devient le temple de Dieu – mais plus que ça, son corps semble se vider, au fur et à mesure que Salomé le décrit, de toute essence humaine. En effet, la première chose qu'elle dit sur son apparence le compare à une statue, une œuvre d'art magnifique mais sans vie, un être parfait incapable de vivre : « *He is like a thin ivory statue. He is like an image of silver. […] His flesh must be very cold, cold as ivory … I would look closer at him* » (25).[50] L'opposition de la physicalité de Salomé à la spiritualité de Jokanaan, qui sera développée plus tard, accentue le mysticisme de Jean Baptiste, qui ne souhaite pas se lier au monde tangible mais préfère rester simple voix.

Ni Jeanne ni Jean-Baptiste ne sont décrit physiquement comme imposants ou effrayants : le prophète ressemble à une statue d'ivoire magnifique alors que la Pucelle n'est dans les didascalies qu'une « *ablebodied girl of 17 or 18, respectably dressed in red, with an uncommon face* » (62).[51] Pourtant, leurs voix, elles, sont décrites comme impressionnantes, relevées plus d'une fois dans les œuvres : « *What a strange voice !* » (*Salomé*, 19), « *Thy voice is as music to mine ear* » (26),[52] « *Her voice is normally a hearty coaxing voice, very confident, very appealing, very hard to resist* » (*Saint Joan*, 62).[53] Tour à tour étrange, musicale ou séduisante, la voix des deux Saints est une source d'émerveillement pour les autres personnages, renforçant de ce fait leur aspect mystique. Plus qu'impressionnantes, ces voix sont même source d'effroi dans le cas de Jean-Baptiste, et arme de persuasion dans celui de Jeanne :

> Sometimes he says things that affright one, but it is impossible to understand what he says. (*Salomé*, 11)[54]
>
> POULENGEY: [About paying for Joan's horse] It is not a gamble.
> ROBERT: What else is it?
> POULENGEY: It is a certainty. Her words and her ardent faith in God have put fire into

[50] « Il ressemble à une mince image d'ivoire. On dirait une image d'argent. […] Sa chair doit être très froide, comme de l'ivoire … Je veux le regarder de près. » (11)
[51] « une robuste campagnarde de dix-sept à dix-huit ans, décemment vêtue, en rouge. Le visage est peu ordinaire. » (9)
[52] « Quelle étrange voix ! » (8), « Ta voix m'enivre. » (12)
[53] « Sa voix est naturellement cordiale, caressante, très confiante et très touchante. On y résiste difficilement. » (10)
[54] « Quelquefois il dit des choses épouvantables, mais il est impossible de le comprendre » (4)

me. (*Saint Joan*, 66-7)[55]

Les deux prophètes qui servent de porte-paroles à des êtres célestes deviennent donc des êtres surhumains, capables de créer un sentiment de peur ou de certitude dans le cœur des autres, simplement à l'aide de mots et du pouvoir de leur voix. Une prophétie (Grec « phropheteia », Latin « prophethia »), étymologiquement, est « l'action d'interpréter la volonté des dieux » : leur don leur permet donc d'atteindre un domaine céleste, supérieur au commun des mortels, mais c'est également leur esprit, ou leur imagination, qui leur permet d'interpréter la volonté divine, de mettre des mots dessus.

Mais si parce qu'ils sont définis par la puissance de leur voix, Jeanne et Jokanaan atteignent un domaine spirituel plutôt que physique, il n'en reste pas moins qu'il n'y a pas de voix sans corps. De Vinci et Barthes, par exemple, ont tout deux défini la voix comme le propre de l'Homme, chacun ayant son propre grain de voix, et tout homme ayant grâce à elle accès au langage. Pour parler, il est nécessaire de pouvoir mentalement former des mots, mais il est tout aussi nécessaire d'avoir des cordes vocales, des poumons, etc. Pour devenir totalement spirituels et s'élever au rang de Dieu, Jeanne et Jean-Baptiste devraient abandonner leur voix, et avec elle leur pouvoir de porte-paroles, pour devenir comme lui, désincarné et totalement détaché du reste des hommes. Dieu, en effet, n'est *que* Voix, Parole divine, alors qu'eux sont humains et donc capables de porter son message à l'humanité entière. Si ce qu'ils interprètent est la *volonté* divine, on peut penser que le message qu'ils entendent de Dieu ne prend pas la forme de mots, qu'il n'y a qu'eux qui arrivent à les interpréter, chose qui rappelle ce que Dunois dit à Jeanne – « *we shall hear whatever we fancy in the booming of the bells* ». Ils ne sont pas porte-paroles parce qu'ils sont les seuls à entendre la volonté divine, mais parce qu'ils sont les seuls capables de l'interpréter (« *[The voices] do come to you ; but you do not hear them* » [114]).[56] S'ils font partie d'une sphère plus spirituelle que les autres Hommes, c'est uniquement pour être capables d'entendre la volonté qui n'a pas de corps ni de mots, et ainsi se transformer en corps porteurs de la bonne Parole, comme tous les prophètes avant eux. De la même manière, les dramaturges, propres dieux de leur microcosme personnel, écrivent un texte de théâtre pour qu'il soit ensuite prononcé sur scène par des acteurs, devenant à leur tour une voix désincarnée qui nécessite des porte-paroles. Là se tient l'originalité du théâtre par rapport aux autres œuvres littéraires :

[55] « POULENGEY : [A propos de son intention de payer pour le cheval de Jeanne] Il n'y a pas de risque.
ROBERT : Pas de risque ! Mais qu'est ce qu'il y a alors ?
POULENGEY : Une certitude … Ses paroles et son ardente foi en Dieu m'ont enflammé. » (19)
[56] « [Les voix] arrivent jusqu'à vous, mais vous ne les entendez pas … » (125)

c'est un art écrit qui se doit d'être reproduit sur scène, chaque réplique étant une incarnation des idées des auteurs, un travail constamment inachevé, qui a besoin d'une incarnation physique pour être complet. Le théâtre est écrit pour devenir visible, physique, et chaque comédien devient ainsi le porte-parole d'un texte incarné, créé par un dramaturge tout-puissant. Aurore Chestier présente ce paradoxe du théâtre dans son article « *Du corps au théâtre au théâtre-corps* » :

> Objet protéiforme par excellence, le théâtre est un art du paradoxe qui joue de la dialectique des contraires entre texte et représentation, éphémérité et pérennité de l'œuvre d'art. En ce sens, l'écriture théâtrale représente un espace à pourvoir : le texte est destiné à prendre chair à travers la voix et le jeu des acteurs ; quand aux personnages, loin d'être condamnés à demeurer des êtres de papier, ils sont appelés à être incarnés sur scène. C'est donc le « corps conducteur » de l'acteur qui sert de lien entre le texte de l'auteur, les directives du metteur en scène et la réception du spectateur, et qui établit une transition entre l'univers de la fiction et le monde réel. […] La voix, parce qu'elle se tient dialectiquement à la jonction du corps et du langage articulé, et qu'elle est un entre-deux du corps et du discours, constitue un élément essentiel de la mise en scène et de l'interprétation.[57]

Ainsi, la voix, comme le théâtre lui-même, est paradoxale parce qu'elle appartient à la fois à un monde séparé du réel, du physique, et à son contraire. Sans monde physique pour être entendue et sans corps pour être exprimée, la voix n'existe pas réellement mais reste pensées, de la même manière que le texte théâtral sans incarnation physique reste un travail inachevé, incapable d'entrer en communication avec le monde. Un personnage de théâtre, comme tout homme, a une voix propre, une attitude propre, et nécessite donc un acteur pour l'incarner. Les dramaturges sont conscients de l'importance du choix d'acteur par rapport à cela, puisque par exemple Wilde a écrit le personnage de Salomé avec l'actrice Sarah Bernhart en tête ; Salomé, donc, a la voix de Sarah Bernhart.

Jeanne et Jean-Baptiste, alors, prophètes mystiques, porte-paroles de Dieu lui-même, sont à la fois détachés du réel de par leur lien avec le divin, mais aussi des incarnations physiques nécessaires pour passer le message de ce même divin. S'ils sont associés soit au domaine de la voix d'outre tombe et de la désincarnation dans le cas de Jean-Baptiste, soit à celui de l'imaginaire et du génie dans celui de Jeanne, ils se tiennent tout de même dans un entre-deux constant entre une spiritualité qui les aliène de l'Autre, et une physicalité encombrante mais nécessaire. Ni le Saint ni la Sainte ne souhaitent être considérés comme des êtres physiques, et pourtant, sans le corps qu'ils dénigrent, ils seraient incapables d'utiliser

[57] Aurore Chestier, « Du corps au théâtre au théâtre-corps », *Dilecta* | *« Corps »* (1:2), 2007, p. 107-108.

leur principale arme : le langage. Et là où les prophètes essaient de s'effacer eux-mêmes pour porter la voix de Dieu et transmettre ses messages, les acteurs à leur tour s'effacent à la fois pour incarner un personnage et pour prononcer les mots du dramaturge. Comme une mise en abyme, Wilde et Shaw ont créé deux personnages dont le but est de transmettre la volonté divine, les messages divins, tout en étant conscients qu'ils seraient joués sur scène par des acteurs dont le but est presque le même : dans un microcosme théâtral, les dramaturges se font dieux, et les comédiens prophètes.

En choisissant deux figures religieuses, alors, Shaw et Wilde ne se sont pas contentés de parler d'Orientalisme ou de Médiévalisme, et encore moins de simplement critiquer leur société contemporaine : ils se sont tous deux servis du scepticisme qui caractérisait leur époque pour mettre en scène deux figures sacrées, Jean le Baptiste et Jeanne d'Arc, et pour les rendre à la fois réalistes et inatteignables. Jean Baptise devient l'incarnation des prophètes d'antan, qui prononce des paroles que nul n'a la capacité de comprendre et qui cherche à échapper à la physicalité qui va avec son statut d'humain pour rester Saint, mystique, détaché du réel. Jeanne devient une incarnation d'une foi sans faille, faiseuse de miracles et prophète, et pourtant est vue à travers l'athéisme de Shaw comme une jeune fille imaginative et stratège, devenant aux yeux du public bien plus humaine que son image populaire ne l'est à l'époque. En parlant de religion, les dramaturges parlent de spirituel, mais ils abordent aussi des questionnements sur la nature même du théâtre ; ils se font divinités qui mettent en scène leur propre microcosme, et choisissent des comédiens pour devenir leurs porte-paroles et incarner leurs personnages. Le texte de théâtre, leur œuvre, devient répliques, alors que la scène devient le plateau qui présente leurs interprétations de Jeanne ou de Salomé, le plat d'argent sur lequel est déposée une représentation physique de leur imagination. Les pièces, pour exister, se doivent de devenir visibles, et, à l'image de Jeanne et Jean-Baptiste qui ne peuvent proférer des Paroles divines sans corps, ce qui relève de l'imagination et du génie des dramaturges ne peut exister sans prendre corps. L'esprit, représenté par les deux saints, s'oppose au corps et pourtant ne peut exister sans lui.

II – Le corps contre l'esprit

A – L'importance et les limites du langage

La voix (*phônê*), selon Aristote, n'est qu'un ensemble de sons qui sont aussi bien caractéristiques de l'espèce humaine que des autres animaux ; ce qui différencie l'Homme et qui lui est propre, c'est surtout le langage (*logos*), la capacité d'émettre des sons qui gagnent une signification.[1] Plus que le pouvoir de la voix, alors, c'est le pouvoir des *mots* que possèdent non seulement Jokanaan et Jeanne d'Arc, mais aussi Wilde et Shaw, dramaturges, et qui plus est adeptes de jeux de mots. Ils utilisent alors cette thématique de la voix et de la parole pour parler du langage, et du pouvoir des mots qui leur est automatiquement lié, en tant que dramaturges. En sachant que l'on naît avec une voix et que l'on apprend un langage, les avantages et les inconvénients dudit langage permettent de voir une autre opposition entre l'esprit et le corps, tous deux nécessaires à son existence.

1. Langage et nationalisme

L'un des principaux problèmes rencontrés par Jeanne dans la pièce de Shaw est sa définition d'un pays, chose qui était encore plus ou moins étrangère à son époque : lorsque Robert de Beaudricourt essaie de comprendre d'où elle vient, sa réponse naturelle est « *but what does it matter? We all speak French* » (68).[2] De la même manière, sa justification pour chasser les Anglais de France, alors qu'ils sont aussi censés être les enfants de Dieu, est cette importance du langage :

> JOAN: God made them just like us; but He gave them their own country and their own language; and it is not His will that they should come into our country and try to speak our language.
> ROBERT: Who has been putting such nonsense into your head? Don't you think that soldiers are subjects to their feudal lord, and that it is nothing to them or to you whether he is the duke of Burgundy or the King of England or the King of France? What has their language to do with it?
> JOAN: I do not understand that a bit. We are all subject to the King of Heaven; and He

[1] Jean-Louis Labarrière, « Aristote et la question du langage animal », *Mètis : Anthropologie des mondes grecs anciens* (8:1-2), 1993.
[2] « Mais qu'est ce que ça peut faire ? Nous parlons tous français. » (22)

> gave us our countries and our languages, and meant us to keep them. If it were not so, it would be murder to kill an Englishman in battle. (69)[3]

Jeanne, pour Shaw, devient celle qui fait naître un sentiment de nationalisme dans le cœur de ses compatriotes. Si elle est la première à mentionner l'idée de pays séparés, celle-ci est reprise trois scènes plus tard par le Chapelain quand il s'exclame « *I feel it, my lord: I feel it very deeply. I cannot bear to see my countrymen defeated by a parcel of foreigners* » (95).[4] Le débat s'ensuit, et il ne reste que les nobles, détenteurs de terres et maîtres de celles-ci, pour s'outrer d'une telle idée. Comme nous l'avons vu plus haut, alors que dans la conversation qui suit entre Cauchon et Warwick, l'Évêque s'inquiète du protestantisme que répand Jeanne pendant que le Noble s'inquiète du nationalisme qui la suit partout où elle va. La religion est menacée au même tire que le pouvoir féodal, et la Pucelle se fait tête d'affiche de ces deux menaces pour l'ordre établi. Mais il est intéressant de noter qu'une nationalité, pour elle, ne dépend par vraiment de l'endroit où l'on est né, ou de qui étaient nos parents, mais uniquement de la langue que l'on pratique. C'est ce langage commun à chaque pays qui en définit les frontières, et qui permet, même dans un contexte religieux où tout homme est enfant de Dieu, d'appeler les Anglais des « envahisseurs » ou des « étrangers ».

Cette idée du langage qui sépare les peuples peut trouver sa source dans les textes bibliques, plus précisément dans l'épisode de la tour de Babel. Dans le livre de la Genèse, Dieu avait donné un langage commun à tous les hommes, et ceux-ci décidèrent de construire à Babel une tour qui atteindrait les cieux. En guise de punition pour leur arrogance, Dieu lança une malédiction divine, et les hommes se mirent tous à parler différents langages et devinrent incapables de se comprendre, et donc de continuer leur entreprise, les poussant à se disperser à travers le monde. Dans cette optique, l'argument de Jeanne semble logique : Dieu a voulu différents langages pour les hommes, et les a voulu répartis dans le monde entier – à chaque langage son pays, alors. Il serait intéressant, dans ce cas, d'évoquer de nouveau l'Irlande : Shaw étant irlandais, comme Wilde, il a un rapport particulier au langage puisque le débat à ce propos était courant dans son pays natif – ou, dans les mots d'Hélène Catsiapsis :

---

[3] « JEANNE : Dieu les a fait, tout comme nous, sauf qu'Il leur a donné leur propre pays et leur propre langue. Ce n'est pas Sa volonté qu'ils viennent dans notre pays et parlent notre langue.
ROBERT : Qui t'as mis en tête toutes ces absurdités ? Tu ne sais donc pas que les soldats sont sujets de leur seigneur féodal, et que peu importe, à eux comme à toi, que ce soit le duc de Bourgogne, le roi d'Angleterre ou le roi de France ? Qu'est ce que leur langue a à voir là dedans ?
JEANNE : Je ne comprends pas un mot de tout ça. Nous sommes tous sujets du Roi du Ciel. Il nous a donné nos pays et nos langues, et Il veut que nous les gardions. S'il n'en était pas ainsi, ce serait commettre un assassinat que de tuer un Anglais sur le champ de bataille. » (24-25)

[4] « Je ressens cela, mon Seigneur, je le ressens très profondément. Je ne peux pas supporter de voir mes compatriotes battus par un tas d'étrangers. » (83)

> Wilde didn't of course speak Irish, any more than Yeats or Joyce did; but language had always been a political battleground in their country, which led to the kind of heightened self-consciousness about it which bonded well with modernist experiments.[5]

En tant qu'Irlandais, Shaw et Wilde avaient donc une conscience différente du langage. Et quand l'auteur de *Saint Joan* définit un pays comme un lieu délimité par un langage commun, il rappelle la lutte de l'époque en Irlande de ceux qui tenaient pour langage national le gaëlique, et considéraient l'anglais comme la langue de l'envahisseur. Ainsi, quand il écrit dans la Préface de *John Bull's Other Island*, une pièce jouant sur les stéréotypes définissant Anglais et Irlandais, « *The final reason why Ireland must have Home Rule is that she has a natural right to it* » ,[6] cela ne peut que nous rappeler cet argument – un langage, une nation.

Mais plus qu'une volonté de parler de l'indépendance de son pays d'origine, Shaw utilise le nationalisme de Jeanne et sa conscience du langage comme définitoire d'un peuple pour parler de l'un de ses sujets de prédilection : les classes sociales. Comme nous l'avons vu, cette idée de nationalisme met en danger le pouvoir des seigneurs féodaux aussi bien que le protestantisme met en danger le pouvoir de l'Église catholique – mais un autre élément est à prendre en compte : la critique que Shaw fait des puissants qui abusent de leur pouvoir. Jeanne, au début de la pièce, est définie par sa classe sociale par Robert de Beaudricourt (« *she's no farm wench. She's a bourgeoise. That matters a good deal. I know her class exactly* » [65]), qui est le seul à considérer celle-ci comme importante. De la même manière, Jeanne dira plus tard « *I come from the land, and have gotten my strength working on the land* » (86).[7] Si elle est plusieurs fois définie par sa classe sociale, c'est pour être mise en confrontation directe avec les pouvoirs séculaires qui la condamnent par la suite : quand vient le moment de lui faire signer une confession, la jeune fille se trouve être incapable de lire ou écrire. Si l'Inquisiteur insiste pour que le papier de confession lui soit lu dans son entièreté avant que quelqu'un ne guide sa main pour le signer, c'est uniquement parce que Shaw voulait rendre l'Église juste – le fait est que s'ils l'avaient voulu, ils auraient pu lui faire jurer n'importe quoi. De la même manière que la lecture de la Bible elle-même était réservée à

---

[5] Hélène Catsiapsis (ed.), *L'actualité d'Oscar Wilde : l'homme et le dramaturge*, Dijon : PU Bourgogne, 1996, p. 47.
« Wilde ne parlait pas Irlandais, bien entendu, pas plus que Yeats ou Joyce ne le faisaient. Mais le langage avait toujours été un débat politique dans leur pays, ce qui mena à une forte conscience propre à ce propos qui allait bien avec les expériences modernistes. »

[6] George Bernard Shaw, *John Bull's Other Island*, Londres : Digireads, 2011, p. 43.
« La dernière raison pour laquelle l'Irlande devrait avoir le *Home Rule* est qu'elle a un droit naturel à celui-ci. »

[7] « [C]e n'est pas une servante de ferme. C'est une bourgeoise. Ca, ça a de l'importance. Je connais bien sa classe. » (15-16), « Je viens de la terre et j'ai gagné ma force à travailler la terre » (64)

l'élite qui pouvait lire le latin, le dramaturge met en scène une époque où l'Église est à la tête d'une discrimination sociale importante. Mais puisque Jeanne est l'héroïne de Shaw, elle est idéalisée pour la simplicité de sa classe, infantilisée par son manque d'éducation mais néanmoins porte-parole des critiques du dramaturge, rendues amusantes par la naïveté mêlée d'intelligence qui la caractérise. Par exemple, lorsqu'elle dit « *If we were as simple in the village as you are in your courts and palaces, there would soon be no wheat to make bread for you* » (138),[8] elle ne cherche pas à se montrer insultante mais dit simplement ce qui lui passe par la tête. Le mot « *simple* », dans les deux sens qu'il peut prendre (simple d'esprit ou simple dans la manière de vivre), une fois associé à la Cour plutôt qu'aux paysans, devient une critique évidente ; toute naïve qu'elle puisse être, le fait que Jeanne associe la Cour, qui est censée être sophistiquée et raffinée, à un terme qu'ils utiliseraient pour caractériser les gens du village, donne l'impression qu'elle se moque délibérément d'eux, qu'elle use de ce renversement consciemment. C'est Shaw, à travers elle, qui exprime une fois de plus son opinion socialiste, et qui donne plus de gloire aux paysans et aux serviteurs qu'aux religieux et aux nobles – et qui lui donne à elle des réparties mordantes et satiriques.

Jeanne d'Arc, donc, devient une figure de jeune fille venue du peuple, qui se transforme en mère du nationalisme. Mais cette idée ne vient pas uniquement de Shaw : elle est attachée à l'image de la Pucelle depuis le début de la manipulation de son image dans l'imaginaire public. Ces deux éléments caractéristiques sont en effet mentionnés à plusieurs reprises dans l'ouvrage de Gerd Krumeich, *Jeanne d'Arc à travers l'histoire* :

> Néanmoins, force est de constater que, quelques décennies plus tard, le mythe de la Révolution Française se conjugua à un extraordinaire regain d'intérêt pour Jeanne d'Arc, la fille issue du peuple, qui, au-delà de son appropriation par les Royalistes, était considérée comme la « douce héritière du mouvement brutal des Jacques ». (39)

> Jeanne a été en quelques sortes l'incarnation du peuple se posant, s'affirmant lui-même en tant que nation. [Dans la Jeanne de Michelet] La personnalité charmante de cette jeune paysanne fut un centre et réunit tout. Elle agit justement parce qu'elle n'avait nul art, nulle thaumaturgie, point de féérie, point de miracle. Tout son charme est l'humanité. Il n'a pas d'ailes, ce pauvre ange : il est peuple, il est faible, il est nous, il est tout le monde. (72)[9]

Ainsi donc, Jeanne d'Arc était d'ores et déjà dans l'imaginaire populaire une figure de la fille du peuple qui a aidé le sentiment nationaliste à naître. Ce que Shaw a rajouté à cette image, c'est sa justification de la création des pays, intimement liée au mythe de la tour de

[8] « Si nous étions aussi simples au village que vous l'êtes dans vos cours et vos palais, il n'y aurait bientôt plus de blé pour vous faire du pain. » (179)
[9] Gerd Krumeich, *Jeanne d'Arc à travers l'histoire*, Paris : Albin Michel SA, 1993.

Babel : c'est le langage, qui devient à travers les yeux de Jeanne capable de créer des frontières. Son pouvoir, alors, est tel qu'il peut faire s'écrouler le pouvoir féodal alors établi pour donner aux peuples un sentiment d'appartenance ; il change la carte du monde et les mentalités de tous.

2. Pouvoir du langage : les serments

Mais le langage a aussi une autre dimension : il permet aux protagonistes de jurer, de faire des serments qui sont trop puissants pour être trahis. Les dramaturges donnent aux serments, dans leur pièce, une importance capitale, comme une promesse qui ne peut être rompue. Au procès de Jeanne, quand les religieux lui demandent de jurer sur la Bible qu'elle dira la vérité, toute la vérité, dans une imitation d'un procès moderne, celle-ci se refuse à jurer en ces mots :

> THE INQUISITOR [interposing]: This is not yet in order. You forget, Master Promoter, that the proceedings have not been formally opened. The time for questions is after she has sworn on the Gospels to tell us the whole truth.
> JOAN: You say this to me every time. I have said again and again that I will tell you all that concerns this trial. But I cannot tell you the whole truth: God does not allow the whole truth to be told. [...] I have sworn as much as I will swear; and I will swear no more. (133)[10]

Ainsi, non seulement le procès ne peut pas légalement commencer sans que Jeanne n'ait juré sur les Évangiles, mais elle-même se refuse de jurer pour ensuite devoir trahir sa propre parole. Puisque les voix lui interdisent de parler d'elles, elle accepte non pas de jurer de dire toute la vérité mais de le faire *tant qu'elle le peut*. Étant donné qu'elle devrait jurer sur le texte biblique, cela pourrait être simplement une autre preuve de sa foi – mais l'insistance de l'Église sur ce point lui donne une signification plus grande encore. En effet, Jeanne est après tout accusée de sorcellerie, et l'accusation est persuadée que les voix qu'elle entend viennent de Lucifer lui-même, le père du mensonge. Si cela était vraiment le cas, insister sur le fait qu'elle doit promettre sur la Bible de dire toute la vérité signifie qu'ils pensent que ce simple serment suffira à Jeanne pour dire la vérité sans être influencée par le diable. Le serment est

[10] « L'INQUISITEUR [*s'interposant*] : Vous ne suivez pas les règles … Vous oubliez, maître Promoteur, que le procès n'est pas encore ouvert selon les formes. Le moment des questions viendra après qu'elle ait juré sur les Évangiles de nous dire toute la vérité.
JEANNE : Vous me dites ça à chaque fois. Je vous l'ai dit et redit : je vous dirai tout ce qui concerne ce procès. Mais je ne peux pas vous dire toute la vérité : Dieu ne permet pas que toute la vérité soit dite. […] J'ai juré autant que je veux jurer et je ne jurerai plus. » (167-168)

alors supérieur à toute idée de possession, et le diable lui-même, une fois sous serment, ne peut mentir.

De la même manière, dans *Salomé*, c'est le serment d'Hérode qui s'avère être l'élément déclencheur du crime qui suivra. Avant sa promesse, il demande trois fois à Salomé de danser, et se voit par trois fois refusé :

> HEROD: Dance for me, Salomé.
> HERODIAS: I will not have her dance.
> SALOMÉ: I have no desire to dance, Tetrarch.
> HEROD: Salomé, daughter of Herodias, dance for me.
> HERODIAS: Peace. Let her alone.
> HEROD: I command thee to dance, Salomé.
> SALOMÉ: I will not dance, Tetrarch. (54-55)[11]

Il est intéressant de noter que ces répétitions par trois sont récurrentes dans l'œuvre, comme quand Salomé répète trois fois « *Thou wilt do this thing for me, Narraboth* » (21-22 deux fois)[12] ou qu'elle parle de trois éléments physiques de Jokanaan, son corps, ses cheveux, sa bouche (28-29 deux fois). Le chiffre trois, selon le *Dictionnaire des Symboles,*[13] renvoie au chiffre parfait de la tradition chinoise ainsi que de la tradition catholique, puisqu'il renvoie à la Trinité (le Père, le Fils, et le Saint Esprit). Il est récurrent pour faire monter le suspense de l'action, les répliques se faisant saccadées, comme des coups de tambours, et est toujours suivi de répétitions par quatre. Quand Hérode propose, pour payer la danse de Salomé, de jurer de lui donner tout ce qu'elle veut, même la moitié de son pays, elle le lui fait répéter quatre fois (« *even unto the half of my kingdom* » [58,59 deux fois, 60])[14] alors qu'Hérodias le refuse par quatre fois en finissant par revenir sur la même interdiction, mot pour mot, qu'elle avait donnée dans la citation précédente de cette scène (« *Do not dance, my daughter* » [deux fois p. 58], « *My daughter, do not dance* » [59], « *I will not have her dance* » [60]).[15] De la même manière, après avoir répété « *Thou wilt do this thing for me, Narraboth* », Salomé répète par quatre fois qu'elle sait qu'il le fera : « *Thou knowest that thou wilt do this thing for*

---

[11] « HERODE : Salomé, dansez pour moi.
HERODIAS : Je ne veux pas qu'elle danse.
SALOMÉ : Je n'ai aucune envie de danser, Tétrarque.
HÉRODE : Salomé, fille d'Hérodias, dansez pour moi.
HERODIAS : Laissez la tranquille.
HÉRODE : Je vous ordonne de danser, Salomé.
SALOMÉ : Je ne danserai pas, Tétrarque. » (27)

[12] « Vous ferez cela pour moi, Narraboth. » (9)

[13] Jean Chevalier, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris : Robert Laffont, Jupiter, 1982.

[14] « Fût-ce la moitié de mon royaume » (29-31)

[15] « Ne dansez pas, ma fille » (29-30), « Ma fille, ne dansez pas » (29), « Je ne veux pas qu'elle danse » (31)

me. […] Ah ! Thou knowest that thou wilt do what I ask of thee. Thou knowest it ... I know that thou wilt do this thing. » (22). Enfin, une fois repoussée par Jokanaan, elle répète par quatre fois « *Suffer me to kiss thy mouth* » (30, 31 deux fois, 32).[16] Selon le même dictionnaire, quatre est à la fois le chiffre de la croix et des cavaliers de l'Apocalypse (dans la tradition chinoise, il se prononce de la même manière que le mot « mort »). Ainsi, dans *Salomé*, le rythme est donné par l'importance de ces chiffres : lorsque l'action accélère, elle accélère par trois, et lorsqu'elle atteint son point culminant, c'est par quatre – depuis la Trinité jusqu'à la Croix, ou depuis le chiffre parfait jusqu'à celui de la mort.

Les répétitions incessantes caractérisent le texte de *Salomé* et lui donnent une dimension musicale. Les phrases se répètent inlassablement jusqu'à ce qu'on ne puisse pas les ignorer, rappelant une incantation et donnant plus de poids à chaque mot utilisé. C'est une danse de l'écriture qui permet de marquer l'esprit du public, comme des coups répétés, ou, selon l'image de Roland Barthes dans *Le plaisir du texte*, à des caresses insistantes qui procurent une jouissance propre aux répétitions :

> La répétition engendrerait elle-même la jouissance. Les exemples ethnographiques abondent : rythmes obsessionnels, musiques incantatoires, litanies, rites, nembutsu bouddhique, etc. : répéter à l'excès, c'est entrer dans la perte, dans le zéro du signifié. […] En somme, le mot peut être érotique à deux conditions opposées, toutes deux excessives : s'il est répété à outrance, ou au contraire s'il est inattendu. […] Dans les deux cas, c'est la même physique de jouissance, le sillon, l'inscription, la syncope : ce qui est creusé, pilonné ou ce qui éclate, détonne.[17]

Cet érotisme du langage est utilisé tout au long de la pièce de Wilde et est intimement lié au manque de communication et à l'importance des sons et des formes plutôt que du sens qui y est associé, chose que nous examinerons plus en profondeur plus tard. Il est tout de même intéressant de noter que les répliques des personnages, relativement peu nombreuses, sont toutes chargées de ce pouvoir incantatoire lié aux répétitions et au rythme qu'elles donnent aux phrases, et que la pièce de théâtre devient grâce à elles un morceau de musique sur laquelle Salomé danse.

Pour revenir à l'idée de serments, ce n'est que lorsqu'il a accepté par quatre fois de prêter serment que Salomé accepte enfin de danser : la jeune fille sait très bien le pouvoir qu'elle obtient lorsqu'Hérode accepte de donner sa parole. Le Roi ne jure pas sur la religion, comme Jeanne le fait, mais sur son propre honneur de roi : « *I have never failed on my word. I*

---

[16] « Vous savez bien que vous ferez cela pour moi […] Ah ! Vous savez bien que vous allez faire ce que je vous demande. Vous le savez bien, n'est ce pas ? … Moi, je sais bien. » (10), « Laisse-moi baiser ta bouche. » (15)
[17] Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris : Éditions du seuil, 1973, p. 67-68.

am not one of those who break their oaths. I am the slave of my word, and my word is the word of a king » (61).[18] Et lorsque le moment est venu de respecter sa parole, Hérodias et Salomé se liguent pour lui rappeler à quel point un serment est un engagement inviolable :

> HEROD: No, no, I will not give it thee.
> SALOMÉ: You have sworn an oath, Tetrarch.
> HERODIAS: Yes, you have sworn an oath. Everybody heard you. You swore it before everybody. (65-66)[19]

Alors même qu'Hérode a toujours refusé d'exécuter Jean-Baptiste parce qu'il avait peur de lui et qu'il le considérait tout de même comme un être sacré (« *I will not deliver him into your hands. He is a holy man* » [41]),[20] le simple fait qu'il ait juré devant témoin l'oblige à le faire. Quand il s'exclame dans les dernières minutes « *Ah! wherefore did I give my oath? Hereafter let no king swear an oath. If he keep it not, it is terrible, and if he keep it, it is terrible also* »,[21] il montre qu'un serment est sacré, qu'en promettant de donner à Salomé ce qu'elle veut, il s'est mis lui-même au pied du mur. Un serment devient une malédiction puisqu'il ne peut se rétracter sous peine de perdre son honneur de roi, alors même que tenir sa parole condamne son pays et qu'il n'en est que trop conscient.

Le serment, ainsi, dans *Saint Joan* comme dans *Salomé*, devient un autre pouvoir du langage – et il a en effet une fonction particulière dans celui-ci. Les verbes utilisés pour prêter serment, comme « jurer », « promettre », « s'engager à », sont des verbes performatifs : lorsque quelqu'un dit « je promets », il fait en même temps qu'il dit. Un serment, c'est une parole en tant qu'action. Si la voix est l'entre-deux entre le corps et l'esprit puisqu'on ne peut parler sans corps, et que le langage est un entre deux entre la voix venant du corps et l'esprit humain puisque l'on apprend le langage, alors les serments sont plus ambigus encore : situés dans cet entre-deux du langage, ils sont en plus des mots-actions, des mots qui ont un impact direct sur la suite des événements. Un autre exemple du pouvoir performatif du langage est l'idée d'autorisation : Jeanne, quand elle refuse de parler de ses voix, dit « *They have not given me leave* » (68).[22] Même si elles sont immatérielles et que le public n'a aucune idée de leur existence réelle, les voix qu'elle entend son néanmoins assez puissantes pour l'empêcher

[18] « Et je n'ai jamais manqué à ma parole. Je ne suis pas de ceux qui manquent à leur parole. Je ne sais pas mentir. Je suis l'esclave de ma parole, et ma parole c'est la parole d'un roi. » (31)
[19] « HÉRODE : Non, non, je ne veux pas.
SALOMÉ : Vous avez juré, Hérode.
HÉRODIAS : Oui, vous avez juré. Tout le monde vous a entendu. Vous avez juré devant tout le monde. » (34)
[20] « Je ne veux pas vous le livrer. C'est un homme qui a vu Dieu. » (20)
[21] « Ah ! Pourquoi ai-je donné ma parole ? Les rois ne doivent jamais donner leur parole. S'ils ne la gardent pas, c'est terrible. S'ils la gardent, c'est terrible aussi. » (37)
[22] « Elles ne m'ont pas donné la permission. » (23)

de parler simplement en refusant de lui donner leur autorisation. Les autorisations, comme les serments, font partie du langage performatif : ironiquement, avec Jeanne, les voix ont donc suffisamment de pouvoir pour ne pas laisser parler, en refusant simplement de donner une autorisation, en restant silencieuses.

3. Le langage comme une arme

Mais si jurer sur les Évangiles aurait assuré le jury de l'incapacité de Jeanne à mentir, même possédée, alors le fait qu'elle refuse de prêter serment parce que les voix restent silencieuses à ce sujet la perd. En d'autres mots, si elle avait juré sous serment que les voix étaient réellement celles des Saints, l'Église n'aurait pas eu d'autre choix que de la croire puisqu'un serment est sacré. Si les voix ont un pouvoir sur Jeanne en se refusant à lui donner une autorisation, donc en restant silencieuses, c'est néanmoins ce silence qui perd Jeanne. Mais ironiquement, la situation de la Pucelle est plus ambigüe encore ; il est vrai que si elle avait parlé à ce moment là, elle aurait pu se sauver, mais avant et après, c'est parce qu'elle ne garde pas le silence qu'elle se perd aux yeux du jury. En effet, alors qu'elle essaie de se défendre en annonçant avec simplicité des faits auxquels elle croit, la réponse de Cauchon est « *Woman: you have said enough to burn ten heretics* » (135), et celle de Ladvenu « *You do not know what you are saying, child* » (136).[23] Bien que Cauchon et Ladvenu soient deux des membres du jury qui essaient réellement de sauver l'âme de Jeanne, tous deux lui conseillent de garder le silence puisqu'elle se met en danger dès qu'elle ouvre la bouche. De plus, tous deux utilisent des surnoms condescendants pour lui parler : elle n'est pas « Jeanne » ou « madame », elle est « femme » ou « enfant ». Parce qu'elle est incapable d'utiliser le don humain du langage pour se sauver, tout comme elle est incapable de lire ou d'écrire, elle devient automatiquement incapable de réaliser le danger dans lequel elle se met en parlant – si sa parole comme son silence la perd, c'est parce qu'elle ne sait pas les utiliser au moment adéquat comme le savent si bien ceux qui la jugent. Cette tendance du jury et des autres personnages de pouvoir à infantiliser la Pucelle ou à la réduire à son genre sera abordée de nouveau plus tard, mais il est intéressant de souligner ici que le pouvoir du langage et de la rhétorique dans l'avant dernier acte de *Saint Joan* semble appartenir uniquement aux hommes. Quand elle est finalement condamnée et menée vers le bûcher, l'Inquisiteur qui a prononcé la sentence n'en dit pas moins « *She did not understand a word we were saying. It is the*

[23] « Femme, vous en avez dit assez pour faire brûler dix hérétiques » (173), « Vous ne savez pas ce que vous dites, enfant … » (174)

innocent who suffer » (145)[24] ; de nouveau, c'est sa capacité à comprendre qui est remise en question. Le procès, qui devait être une série de questions pour elle, une occasion de la laisser se défendre, devient un lieu où chaque mot qu'elle prononce comme le seul élément qu'elle tait la perdent, mais aussi un lieu où les hommes parlent et les femmes et les enfants ne comprennent pas.

Mais la véritable limite du langage, dans le cas de Jeanne, est que ses mots sont mal interprétés par l'accusation. Avant que le procès ne commence, D'Estivet et l'Inquisiteur savent déjà qu'elle se perdra en voulant se défendre, qu'elle ne trouvera jamais les mots justes pour convaincre le tribunal de son innocence :

> THE INQUISITOR: Unless you put a gag in her mouth you cannot prevent her from convicting herself ten times over every time she opens it.
> D'ESTIVET: That is perfectly true, my lord. My hair bristles on my head when I hear so young a creature utter such blasphemies. (124)[25]

Les blasphèmes en question, en fait, sont l'argument majeur de Jeanne, qui est qu'elle obéira à ses voix plutôt qu'aux ordres de l'Église puisque, venant de Dieu, elles ne peuvent être fausses, ce qui nous renvoie donc directement à la menace du protestantisme de Jeanne que nous avons vu précédemment. Elle n'arrive donc pas à les convaincre parce qu'elle ne dit que sa vérité, et ne peut apporter de preuves, mais aussi parce qu'elle ne peut s'empêcher de parler de cette vérité, alors qu'à l'inverse l'accusation est capable de la manipuler par les mots (« *they told me you were fools […] and that I was not to listen to your* fine words » [143, je souligne]).[26] Si avoir une voix est un pouvoir et que Jeanne, à l'image de Jean-Baptiste, est capable de l'utiliser et de manipuler le langage pour persuader ses auditeurs, c'est au final également ce qui la perdra lorsqu'elle fera face à des personnes plus éloquentes qu'elle. Cet acte du procès montre en effet avec peu d'intervalle un long monologue de l'Inquisiteur qui fait preuve de rhétorique et est acclamé par les autres personnages et un plus court monologue de Jeanne qui ne récolte en retour que des hurlements et la condamnation finale. Si le langage est un pouvoir, elle est finalement vaincue par quelqu'un qui sait l'utiliser mieux qu'elle, son arme se retourne donc finalement contre elle, à l'image d'une autre pièce de Shaw, *Pygmalion*, dans laquelle un professeur de phonétique apprend à une jeune fille pauvre à

[24] « Elle n'a pas compris un mot de tout ce que nous avons dit. Ce sont les ignorants qui souffrent ! » (194)
[25] « L'INQUISITEUR : A moins de lui bâillonner la bouche, vous ne pouvez pas l'empêcher de se condamner dix fois, à chaque fois qu'elle l'ouvre.
D'ESTIVET : Tout à fait vrai, mon Seigneur. Mes cheveux se dressent sur ma tête quand j'entends une si jeune créature proférer de tels blasphèmes. » (148)
[26] « Elles m'ont dit que vous étiez des fous […] Et que je ne devrais pas écouter vos *belles paroles*. » (189)

parler correctement et finit par être vaincu dans les dernières scènes par elle dans un concours de rhétorique.

Cette idée du langage qui se retourne contre soi-même est également visible dans un échange entre Robert de Beaudricourt et Jeanne au début de la pièce, alors même qu'elle explique que les frontières d'un pays sont définies par la langue qui y est parlée :

> ROBERT: Do you know why they are called goddams?
> JOAN: No. Everyone calls them goddams.
> ROBERT: It is because they are always calling on their God to condemn their souls to perdition. That is what goddams means in their language. (70)[27]

Le terme « *goddam* » était en effet utilisé par les Français pour désigner les Anglais, parce qu'ils utilisaient l'expression « *god damn* » (« que Dieu maudisse ») comme une simple injure, de la même manière que les Français de l'époque auraient utilisé « nom de Dieu ». Le fait que ce terme soit devenu le surnom des Anglais et qu'il soit interprété par les Français par sa traduction littérale est un exemple intéressant du langage d'un peuple qui se retourne contre lui : en jurant simplement dans leur langue, ils ont donné à leur ennemi une raison de douter de leur foi et de les transformer en démons, ou au moins en hommes qui cherchent à être maudits par Dieu lui-même. Puisque *Saint Joan* était destiné à un public anglophone, ce court passage est sans doute présent pour amuser le public de cette traduction littérale, et il est pourtant difficile d'imaginer que Shaw n'avait pas pensé à cette nouvelle facette du langage qui se retourne contre celui qui l'utilise. Il est aussi important de noter que Shaw et Wilde étaient deux dramaturges reconnus spécialement pour leurs jeux de mots et leur habileté à manier la rhétorique et les spécificités du langage anglais, alors même qu'ils n'étaient pas eux-mêmes anglais et utilisaient ledit langage pour critiquer cette société. Dans une conférence à San Francisco, en 1882, Wilde a dit « *The Saxons took our lands from us and made us destitute... but we took their language and added new beauties to it* »[28] — le langage, s'il est définitoire d'une nation, est aussi une arme qui, une fois maîtrisée par notre le colonisé, peut se retourner contre le colonisateur.

[27] « ROBERT : Sais-tu pourquoi on les appelle des godons ?
JEANNE : Ma foi non. Tout le monde les appelle des godons.
ROBERT : Eh bien, c'est parce qu'ils prient toujours leur Dieu de condamner leur âme à la perdition. Voilà ce que signifie godon dans leur langue. » (26)

[28] « Les Saxons ont pris nos terres et nous ont destitués … mais nous avons pris leur langage et y avons ajouté de nouvelles beautés. »

4. Limites du langage : la communication impossible

Mais le langage, avant tout, sert à communiquer. S'il définit une nation, c'est surtout parce que ceux qui partagent une langue commune parviennent à se comprendre, alors qu'ils ne peuvent comprendre leurs pays voisins. De ce fait, le langage reste un échange : s'il dépend d'une voix, et donc d'un corps, pour être exprimé, il dépend aussi d'une oreille pour écouter. Et dans *Salomé*, le langage existe sans permettre de communiquer pour autant, parce que personne ne semble prêt à écouter l'autre : en dehors du serment d'Hérode, la princesse n'entend pas les paroles des autres, et si leurs répliques étaient coupées, les siennes ne changeraient pas. Elle ne répond à personne, et n'attend pas de réponse. Par exemple, alors qu'elle voit Jokanaan pour la première fois, des événements marquants se passent autour d'elle, mais elle continue à parler sans avoir l'air de le réaliser, comme si elle vivait dans un autre monde que le reste des personnages :

> SALOMÉ: Suffer me to kiss thy mouth.
> JOKANAAN: Never! Daughter of Babylon! Daughter of Sodom! Never!
> SALOMÉ: I will kiss thy mouth, Jokanaan. I will kiss thy mouth.
> THE YOUNG SYRIAN: [...] Do not speak such words to him. I cannot endure it... Princess, do not speak these things.
> SALOMÉ: I will kiss thy mouth, Jokanaan.
> THE YOUNG SYRIAN: Ah!
> [He kills himself, and falls between Salomé and Jokanaan.]
> [...]
> FIRST SOLDIER: Princess, the young captain has slain himself.
> SALOMÉ: Suffer me to kiss thy mouth, Jokanaan. (30-31)[29]

Les mots et les événements autour d'elle ne semblent pas l'atteindre alors qu'elle devient obsessionnelle, et le manque de communication provoque la mort du jeune Syrien. De la même manière, elle refuse aussi d'écouter le refus de Jokanaan, et cela entraîne plus tard son désir de récupérer la tête du Saint : son idée étant de l'embrasser, elle n'a pas besoin qu'il puisse encore parler. Dans *Acting Wilde*, Kerry Powell écrit : « *In this play* no one *listens and speech never breaks out of its self-enclosing circle – for if they listen they do not hear, and no*

[29] « SALOMÉ : Laisse-moi baiser ta bouche.
JOKANAAN : Jamais ! fille de Babylone ! Fille de Sodome ! jamais.
SALOMÉ : Je baiserai ta bouche, Iokanaan. Je baiserai ta bouche.
LE JEUNE SYRIEN : […] Ne lui dis pas de telles choses. Je ne peux pas les souffrir … Princesse, princesse, ne dis pas ces choses.
SALOMÉ : Je baiserai ta bouche, Iokanaan.
LE JEUNE SYRIEN : Ah ! [Il se tue et tombe entre Salomé et Iokanaan.]
[…]
LE PREMIER SOLDAT : Princesse, le jeune capitaine vient de se tuer.
SALOMÉ : Laisse-moi baiser ta bouche, Iokanaan. » (14-15)

one's voice ever really penetrates the consciousness of another ».[30] L'idée du langage qui forme un cercle sur lui-même renvoie à la notion de langage incantatoire analysée plus tôt, les répétitions de chaque personnage finissant par vider leurs mots de leurs sens alors qu'ils obsèdent dessus et restent du début à la fin de la pièce concentrés sur leurs propres pensées sans prendre en compte celles des autres. Il est possible d'y voir un solipsisme des personnages, qui paraissent n'être conscients que d'eux-mêmes et de leur existence, rester repliés sur leur propre discours comme si celui des autres n'existait pas vraiment. Pour en arriver à cette conclusion, Powell analyse non seulement cette dimension communicative inexistante, mais aussi la décision de Wilde d'écrire sa pièce en français. Si la principale justification du dramaturge était qu'elle était écrite pour Sarah Bernhart et pour la scène parisienne, il a tout de même essayé de la faire jouer à Londres avant, et n'a pas changé la langue pour autant. Utiliser un autre langage, selon Powell, sert à aliéner un peu plus le public anglais, à leur faire ressentir le manque de compréhension et de communication que les personnages eux-mêmes subissent : « Salomé *is Wilde's own 'theatre of cruelty' in which the audience would be made to experience for itself the alienation and senselessness that plague the characters of the play* » (60).[31]

On pourrait dire que le public, face à cette pièce, n'est pas forcé de comprendre les mots échangés, que Wilde a choisi plutôt de mettre l'accent sur le manque de compréhension angoissant qui y règne et sur la mélodie des mots, la danse de l'écriture. Pour lui, *Salomé* se devait d'être écrit en français parce que la langue était à son goût plus belle que l'anglais, mais aussi parce que cette langue lui a permis de transformer les répliques en morceau de musique. En effet, le dramaturge a chargé le texte de répétitions, d'effets de style, quitte à perdre le sens du message, le fond, pour en conserver la forme. Le signifiant, la matérialité sonore du langage définie par Saussure, est plus important que le signifié ; chaque mot et tournure de phrase est choisi pour sa sonorité, la mélodie qu'il peut produire. Par exemple, lorsque la princesse complimente le Saint, elle répète plusieurs fois un même mot, ce qui transmet son obsession mais permet aussi de créer un refrain entêtant :

> The long black nights, when the moon hides her face, when the stars are afraid, are not so black as thy hair. The silence that dwells in the forest is not so black. There is nothing in

[30] Kerry Powell, *Acting Wilde : Victorian Sexuality, Theatre, and Oscar Wilde*, Cambridge: Cambridge UP, 2009, p. 65.
« Dans cette pièce *personne* ne s'écoute et la parole ne sort jamais du cercle où elle s'enferme elle-même – parce que s'ils écoutent ils n'entendent pas, et la voix de personne ne pénètre réellement la conscience d'un autre. »

[31] « *Salomé* est le propre 'théâtre de la cruauté' de Wilde, dans lequel l'audience devra expérimenter par elle-même le sentiment d'aliénation et le manque de sens que subissent les personnages de la pièce. »

the world so black as thy hair ... Suffer me to touch thy hair. (29)[32]

Les répétitions de « *black* » et « *hair* » appuient sur l'élément par lequel Salomé est obsédée à ce moment là (les cheveux noirs de Jokanaan), mais servent aussi au rythme des phrases : la première est coupée en quatre par trois virgules, trois temps de pause, et commence et se termine par le mot « *black* » ; la seconde termine par « *black* », la troisième par « *black* » et « *hair* », la dernière par « *hair* ». Chaque occurrence de ces mots marque une pause, donnant à la réplique un rythme saccadé, et on imagine la comédienne reprendre son souffle à chaque fois avant de parler vite et nerveusement, comme les patientes hystériques que ses répliques dans cet extrait rappellent, chose dont nous reparlerons plus tard. L'obsession de Salomé se ressent non pas simplement par ce qu'elle dit, mais par la manière dont elle le dit : le discours tourne en rond, revient sur les mêmes points, se répète, et le signifiant devient note de musique alors que le signifié perd tout son sens en étant trop répété.

Dans une lettre envoyée à la femme de Bram Stocker et une autre destinée à Edmund Gosse, Wilde définit la langue française comme un instrument de musique : « *Will you accept a copy of my* Salomé, *my first venture to use for art that subtle instrument of music, the French tongue* ».[33] Pour lui, chaque langage possède une mélodie différente, et celle du français lui permet de donner à sa pièce les intonations qu'il désire. Dans son article « Wilde's French *Salomé* », Emily Eells développe ce point en nous montrant à quel point la langue a été utilisée par le dramaturge à des fins musicales :

> Wilde assessed his own achievement in composing "refrains whose recurring motifs make *Salomé* so like a piece of music and bind it together as a ballad" (*Letters*, 740). Anticipating Strauss's opera based on his text, Wilde made *Salomé* into a tone poem, a nightmarish nocturne of heresy and incestuous desire lit by the moon.[34]

La pièce, alors, puisqu'elle est écrite comme un morceau de musique, est faite pour être écoutée, et chaque son a une importance cruciale – ironique, quand on voit qu'aucun personnage n'écoute l'autre. Si le manque de communication et de compréhension caractérise

---

[32] « Les longues nuits noires, les nuits où la lune ne se montre pas, où les étoiles ont peur, ne sont pas aussi noires. Le silence qui demeure dans les forêts n'est pas aussi noir. Il n'y a rien au monde d'aussi noir que tes cheveux … Laisse-moi toucher tes cheveux. » (13)

[33] Oscar Wilde, *Letters*, citée dans Emily Eells, « Wilde's French *Salomé* », *Cahiers Victoriens et Édouardiens* (72), 2010, p. 117.
« Accepteriez-vous une copie de ma *Salomé*, ma première tentative d'utiliser pour l'art cet instrument de musique subtil, la langue française. »

[34] « Wilde évalua sa propre réussite en composant 'des refrains dont les motifs récurrents font de *Salomé* quelque chose de semblable à une mélodie et la lie comme une ballade.' (*Letters*, 740). Anticipant l'opéra de Strauss basé sur son texte, Wilde transforma *Salomé* en poème symphonique, un nocturne cauchemardesque d'hérésie et de désir incestueux éclairé par la lune. »

les dialogues, c'est aussi parce que chaque personnage semble chanter sa propre mélodie, chacun ayant son but final : là où Jokanaan chante les louanges de Dieu et la sainteté de son propre corps, Salomé chante son désir et sa passion, et aucune mélodie ne peut répondre à l'autre.

Si ce manque de communication rappelle à Kerry Powell le théâtre de la cruauté d'Artaud, on peut trouver dans ladite œuvre, *Le théâtre et son double*, un autre parallèle intéressant entre la pièce de Wilde et le théâtre que ce théoricien imagine. Alors qu'il imagine une scène où le texte deviendrait, si ce n'est secondaire, au moins égal aux gestes des acteurs, il compare cette tradition occidentale des dialogues avant le reste à celle, plus orientale, de l'importance du visuel :

> Un théâtre qui soumet la mise-en-scène et la réalisation, c'est-à-dire tout ce qu'il y a en lui de spécifiquement théâtral, au texte, est un théâtre d'idiot, de fou, d'inverti, de grammairien, d'épicier, d'anti-poète et de positiviste, c'est-à-dire d'occidental. (61)[35]

Il précise plus tard qu'« *il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves* » (145), mais il est intéressant de souligner que le théâtre de mots, alors, est un concept occidental. S'éloignant de l'Orientalisme stéréotypé pour représenter la tradition culturelle de l'Orient, dépassant les idées de son temps grâce à des recherches plus profondes, Wilde choisit non seulement d'écrire sur un thème oriental, mais aussi de penser sa pièce de théâtre selon ce thème. L'exotisme de la pièce se fait plus grand alors qu'elle devient orientale, mélodique, et étrangère puisque dans une autre langue. Tous ces éléments permettent non seulement de mettre l'accent sur l'importance des sons, puisque le public se voit forcé d'écouter sans toujours comprendre, mais aussi sur celle du visuel, puisque le signifiant des mots finit par avoir moins d'importance que leur signifié – la beauté des sons plutôt que le sens des mots rapprochant *Salomé* de l'idée fin de siècle du mouvement *Aestheticism* qu'une œuvre doit être belle avant d'être utile. Il est alors intéressant de noter que cette manière d'écrire Salomé rappelle Walter Pater, qui était l'un des professeurs de Wilde et l'une de ses premières influences, et qui a dit « *All art constantly aspires towards the condition of music* »[36] pour illustrer l'idée esthète que la musique et ses tonalités sont la forme d'art qui permettent l'expression la plus abstraite, puisqu'elle ne nécessite pas de mots, et ainsi que tout art devrait la prendre pour exemple.

---

[35] Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris : Gallimard, 1964.
[36] Walter Pater, « School of Giorgione », *The Renaissance*, 1873, p. 135.
« Tout art aspire constamment à la même condition que la musique »

Plus proche de Wilde encore que la théorie d'Artaud, on peut trouver une similarité entre *Salomé* et les principes du théâtre de l'absurde, développés à l'époque de la Seconde Guerre Mondiale. Cette forme de théâtre vise à présenter un monde où les humains n'auraient plus de but, où l'existence humaine n'aurait plus de sens, et de ce fait où la communication deviendrait impossible. Dans *Théâtre de l'absurde*, Martin Esslin, l'un de ses premiers théoriciens, écrit :

> Le sens premier du mot 'absurde' était 'inharmonieux' au sens musical, d'où la définition du dictionnaire : en désaccord avec la raison et la bienséance, incongru, irraisonnable, illogique. […] Ce sentiment de l'anxiété métaphysique face à l'absurdité de la condition humaine est en gros le thème des pièces [du théâtre de l'absurde]. […] Le théâtre de l'absurde a renoncé à argumenter de l'absurdité de la condition humaine, il la montre simplement dans l'existence, c'est-à-dire que des images concrètes illustrent sur scène l'absurdité de l'existence. […] [Il] vise, par contre, à une dépréciation radicale du langage au profit d'une poésie qui surgit d'images de scène concrètes et directes. Bien que subordonné, l'élément du langage joue cependant dans cette conception une part importante, mais ce qui se passe sur la scène dépasse et contredit souvent les mots prononcés par les personnages.[37]

Comme la pièce de Wilde, alors, le théâtre de l'absurde rend les paroles musicales mais absurdes puisqu'inaptes à établir une communication entre les personnages, et il remplace l'importance du dialogue par l'importance du visuel. Puisque le monde est chaotique et que l'existence humaine semble absurde, les mots ne suffisent plus pour exprimer un questionnement métaphysique, et Wilde, comme les dramaturges du théâtre de l'absurde, le montre sur scène. Mais ce théâtre, selon Esslin, a pour but de montrer l'échec de l'homme à communiquer et se comprendre sans pour autant apporter de solution, de la même manière que *Salomé* présente un monde prêt à s'écrouler où personne ne semble capable d'écouter son voisin pour le sauver, et finit effectivement sur un échec, la capacité à empêcher ce qui est inévitable, à savoir la mort de Jokanaan, celui qui représentait le sacré et le pouvoir de la parole.

Mais Wilde, comme les dramaturges de l'absurde, se montre tout de même ambigu sur ce point : si les personnages sont incapables de communiquer parce que l'existence n'a plus de sens et que l'homme est incapable de comprendre ou se faire comprendre d'un autre homme, il n'en reste pas moins que c'est ce message d'absurdité de l'existence que le dramaturge veut et réussit à faire passer au public. Montrer une inaptitude des personnages à comprendre l'autre, c'est aussi montrer au public son propre regard sur le monde – les personnages ne peuvent pas communiquer leur message, le dramaturge, oui. La

[37] Martin Esslin, *Théâtre de l'absurde*, Paris : Buchet/Chastel, 1971, p. 20-22.

communication reste essentielle au théâtre de l'absurde comme à tous les autres puisqu'une pièce est avant tout une incarnation physique de l'imagination d'un dramaturge. Même si Wilde met l'accent sur le visuel et diminue l'importance du sens des mots, de la même manière que Shaw transmet tous ses messages philosophiques ou politiques à travers la voix de ses personnages, *Salomé*, comme *Saint Joan*, comme le théâtre de l'absurde, de la cruauté, ou n'importe laquelle de ses formes, reste à l'interface du visuel, de l'oral, et de l'écrit. De nouveau, nous faisons face à la caractéristique du théâtre dans le monde de l'art : c'est un texte écrit qui se doit d'être porté par des personnages, et donc par des acteurs qui transmettent les messages des dramaturges tout en incarnant des personnages physiques. Même si le visuel a parfois plus d'importance pour le dramaturge que les paroles, ou inversement, toute pièce de théâtre dépend à la fois du texte, de la voix, et du corps, et toute pièce de théâtre subit le processus alchimique qui permet de passer du texte écrit à la scène, à l'œuvre de prendre corps.

Ainsi, le langage est à la fois capable de changer la carte du monde en créant des frontières et d'être performatif en prêtant serment, mais aussi de se retourner contre celui qui l'utilise comme une arme, pour la simple et bonne raison qu'il est fait avant tout pour communiquer, et dépend donc de l'oreille qui accepte ou non de l'écouter et de le comprendre. C'est donc là que la limite du langage se présente : si aucun public n'est prêt à entendre les paroles qui leur sont destinées, alors le langage devient un monologue inutile qui ne peut que montrer le manque de communication et se terminer en silence. Les dramaturges, en écrivant leurs pièces, les destinent à être entendues, jouées, et vues, et l'écriture ne peut pas aller sans l'incarnation. En créant leurs héroïnes, Wilde et Shaw les ont destinées pour la scène, leur ont donné une incarnation physique, en ont fait des objets scéniques à regarder autant qu'à entendre – peut être même plus.

B – Le visuel (montrer la femme)

Le langage, tout comme la voix, ne va pas sans corps, de la même manière que le texte de théâtre ne peut pas rester sans incarnation physique sans être dénaturé. Mais si le pouvoir de la voix et son rapport au spirituel, au divin, était majoritairement lié à Jeanne et Jean-Baptiste, l'importance du corps, elle, est directement liée aux héroïnes. Il est intéressant de

souligner que si la Jeanne de Shaw est empreinte de mystique et se présente en tant que porte-parole de Dieu, elle redevient tout de même femme lorsque l'Église se retourne contre elle : les chefs d'accusation sont genrés, allant du fait qu'elle porte une armure plutôt qu'une robe jusqu'au simple fait qu'elle soit considérée comme une sorcière, figure stéréotypiquement féminine. Là où Salomé est corps et Jokanaan est esprit du début à la fin, Jeanne commence esprit lorsqu'elle est alliée des puissants pour finir corps en devenant leur ennemie. Si le monde spirituel des divinations et du sacré retire aux personnages toute humanité, et par là même leur genre et leur sexualité, le monde physique est irrémédiablement féminin et sexuel. A travers cette mise en scène de la femme et cette dichotomie entre le corps et l'esprit, les dramaturges représentent l'idée contemporaine de la femme en tant que Corps, danger pour les hommes.

1. Le regard masculin comme pouvoir

Dans son article « Visual Pleasure and Narrative Cinema », Laura Mulvey a ouvert un nouveau pan d'études féministes : l'étude du « *male gaze* ». Il est important de noter que le mot « *gaze* » en anglais est différent du mot « regard » en français, puisqu'il concerne un regard appuyé, presque invasif, mais il sera néanmoins traduit ainsi par la suite, faute d'équivalent français. Mulvey commence par expliquer en citant Freud et Lacan que le cinéma, son objet d'étude original, permet à la fois un regard actif, à savoir un voyeurisme des spectateurs sur l'image renvoyée par les personnages, et un regard passif, à savoir une identification à ces mêmes personnages et à l'image qu'ils renvoient. Elle précise ensuite que puisque le cinéma était alors majoritairement écrit et filmé par des hommes, l'objet de fantasme était la femme, et ainsi le regard actif du spectateur serait masculin, et le passif serait féminin – plaisir de voir et plaisir d'être regardé(e) :

> In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness. Woman displayed as sexual object is the leit-motiff of erotic spectacle: from pin-ups to strip-tease, from Ziegfeld to Busby Berkeley, she holds the look, plays to and signifies male desire.[38]

[38] Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen* (16:3), 1975, p. 837.
« Dans un monde régulé par un déséquilibre sexuel, le plaisir de regarder s'est séparé entre actif/masculin et passif/féminin. Le regard masculin déterminant projette ses fantasmes sur la figure féminine qui est modelée en conséquence. Dans leur rôle exhibitionniste traditionnel, les femmes sont à la fois regardées et présentées, leur

Mulvey précise ensuite que cette idée de regard masculin n'est pas limitée au cinéma, qu'elle touche tous les arts, et la société patriarcale en général, mais que le cinéma a permis de le voir plus aisément encore puisqu'il revient aux hommes non seulement d'écrire l'histoire, de la mettre en scène, mais aussi de diriger le regard avec la caméra. Cette étude permet donc de voir que le regard masculin objectifie la femme et la sexualise, mais aussi que celle-ci, face à ce regard sur un écran, s'identifie à la figure féminine sexualisée qui lui est présentée, comme l'enfant devant son miroir dont parle Lacan. Ce regard, alors, porté par des hommes hétérosexuels sur les femmes qui les entourent, est une forme d'oppression de la société patriarcale, mais aussi une manière de garder un rôle actif dans leurs échanges quand la femme se doit de rester passive. Cette théorie féministe trouve son origine dans les analyses de Mulvey sur le cinéma mais s'étend à tout échange entre hommes et femmes dans les études qui en découlent et devient définitoire de cette société. Si le « *male gaze* » est présent dans le monde en général, il est spécialement visible dans les arts puisque la femme est à la fois regardée par les personnages masculins et le public, et mise en scène par les scénaristes – ou les dramaturges.

Si nous regardons *Saint Joan* et *Salomé* dans cette optique, plusieurs éléments marquent la présence du regard masculin actif. Au début de la première scène, avant même qu'elle ne soit présente, Jeanne devient « *any slut of a girl* » (61)[39] selon les mots de Baudricourt, qui continue par la suite à la sexualiser uniquement parce que c'est une femme :

> STEWARD: Down in the courtyard, sir, talking to the soldiers as usual. She is always talking to the soldiers except when she is praying.
> ROBERT: Praying! Ha! You believe she prays, you idiot. I know the sort of girl who is always talking to soldiers. She shall talk to me a bit. (61)[40]

Le sous-entendu est sexuel et dégradant, et connote du mépris du noble envers son genre aussi bien que sa classe sociale : si elle avait été un homme, le sous-entendu aurait été moins sexuel, au même titre que si elle avait été une femme de son rang, le ton aurait été moins agressif. D'office, elle est sexualisée parce qu'elle est femme, et elle ne devient la Pucelle (surnom qui, au final, est aussi sexualisé puisqu'il concerne sa virginité et ne pourrait

---

apparence codé par un impact visuel et érotique fort, tel qu'on peut dire qu'elles évoquent l'aptitude à être regardées. Les femmes présentées comme des objets sexuels est le leitmotiv du spectacle érotique : des pin-ups au strip tease, de Ziegfeld à Busby Berkeley, elle capture le regard, joue avec et représente le désir masculin. »

[39] « Une coquine » (7)

[40] « L'INTENDANT : En bas, dans la cour, monsieur, en train de causer avec les soldats, comme d'habitude … Elle cause toujours avec les soldats, sauf quand elle prie.
ROBERT : Prier ! Ha ha ! Tu crois qu'elle prie, idiot ? Je la connais, cette espèce de fille qui cause toujours avec les soldats … C'est avec moi qu'elle va causer un peu. » (8)

être donné à un homme sans devenir dérangeant) que quand les hommes décident de passer d'un extrême à l'autre, d'arrêter de la voir comme une « *slut* » pour la voir comme une « *virgin* ». Mais quand elle est considérée comme une ennemie, elle redevient aussitôt femme sexuelle. Par exemple, quand le Chapelain et Warwick parlent d'elle comme d'un problème à résoudre pour gagner la guerre, et que Warwick affirme qu'il offrira une rançon digne d'un roi pour sa capture, le Chapelain s'exclame « *A king's ransom! For that slut!* » (97).[41] Parallèlement, l'un des majeurs problèmes de son procès est son travestissement, le rapport entre ses vêtements et son identité sexuelle qui semble avoir une importance majeure pour son jury. Il est alors intéressant de noter que le travestissement est une tradition théâtrale, datant de l'Antiquité, et qui reposait sur le fait que les femmes n'avaient pas le droit de monter sur scène et étaient donc jouées par des hommes. Le théâtre Élisabéthain, et celui de Shakespeare en particulier, exemplifie cette tradition parfaitement et joue dessus pour mettre en scène des personnages comme Rosalind dans *As You Like It* : un comédien homme se retrouve à jouer une femme qui se travestit en homme qui lui-même imite une femme. L'héroïne de Shakespeare se déguise d'abord en homme pour se protéger des dangers sexuels qui menacent les femmes alors qu'elle fuit dans la forêt, mais finit par garder ses vêtements masculins pour se rapprocher d'Orlando, celui qu'elle aime, et lui donner des leçons sur l'amour : en transgressant les règles vestimentaires, elle acquière une liberté que son statut de femme ne lui aurait pas donné, et gagne l'oreille d'un homme. Le travestissement devient un moyen de rappeler la condition de comédien et de faire travailler la crédulité temporaire du spectateur, mais aussi un jeu érotique sur l'identité sexuelle d'un personnage, entre le montré et le caché. S'il est synonyme de transgression dans la société parce qu'une femme vêtue en homme refuse de se conformer aux règles vestimentaires patriarcales, et « *permet aux femmes de réaliser des aspirations profondes en leur donnant accès à une dignité dont elles sont,* à priori, *indignes* » selon Françoise Le Borgne dans « Le travestissement féminin dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire (1793-1807) »,[42] il reste néanmoins un jeu sur ces mêmes règles, et une tradition érotique du théâtre.

Il semble cependant que l'aspect érotique du travestissement ait été laissé de côté par Shaw lorsqu'il a décidé de représenter Jeanne d'Arc. En effet, alors que le procès se concentre sur le chef d'accusation du travestissement, Jeanne s'explique en montrant qu'elle a conscience que le regard masculin sur son corps, si elle se présentait comme une femme,

[41] « Une rançon de roi ? Pour cette coureuse ? » (86)

[42] Françoise Le Borgne, « Le travestissement féminin dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire (1793-1807) », *Orages* (12), 2013, p. 71.

deviendrait sexualisé, et de ce fait dangereux, ce qui était la première raison du travestissement de Rosalind :

> JOAN: Why yes, what can be plainer commonsense? I was a soldier living among soldiers. I am a prisoner guarded by soldiers. If I were to dress as a woman they would think of me as a woman; and then what would become of me? If I dress as a soldier they think of me as a soldier, and I can live with them as I do at home with my brothers. [...] I have told you that I should be in the hands of the Church, and not left night and day with four soldiers of the Earl of Warwick. Do you want me to live with them in petticoats? (138)[43]

De nouveau, le sous-entendu est évident : la Pucelle a conscience que si les soldats qui gardent sa cellule devaient la voir comme une femme, ils la verraient comme un objet de désir, un fantasme, et deviendraient pour elle une menace. Son travestissement devient une protection, un moyen d'être soldat et de se permettre bien plus de choses que les autres femmes, comme parler au Roi, répondre aux gens d'Église, ou monter à cheval comme un homme. S'il lui est reproché, ce n'est que parce qu'il transgresse les règles patriarcales, et Shaw, dans sa Préface, annonce qu'il a imaginé la Sainte comme trop menaçante pour être attirante pour le regard masculin :

> All the men who alluded to the matter [of her beauty] declared most emphatically that she was unattractive sexually to a degree that seemed to them miraculous, considering that she was in the bloom of youth, and neither ugly, awkward, deformed, nor unpleasant in her person. The evident truth is that like most women of her hardly managing type she seemed so neutral in the conflict of sex because men were too much afraid of her to fall in love with her. (8)[44]

Le regard actif masculin, dans *Saint Joan*, est toujours sexualisant, et toujours soit insultant, soit menaçant, alors que son travestissement empêche sa sexualisation. De plus, puisque Jeanne est la seule femme de la pièce, le regard est aussi partagé par tous les personnages et pesant, à l'image de la société elle-même mais exacerbé par le fait que Jeanne se retrouve seul objet regardé.

---

[43] « Mais oui. Cela tombe sous le bon sens … J'étais un soldat vivant au milieu des soldats. Maintenant, je suis un prisonnier, gardé par des soldats. Si j'étais habillée en femme, ils verraient en moi une femme et alors que deviendrais-je ? Si je m'habille en soldat, ils voient en moi un soldat, et je puis vivre avec eux comme je vivais à la maison avec mes frères. […] Je vous l'ai dit, je devrais être entre les mains de l'Église et non pas laissée nuit et jour avec quatre soldats du compte de Warwick. Voudriez-vous que je vive avec eux en jupons ? » (178-179)

[44] « Tous les hommes qui ont abordé ce sujet ont déclaré formellement qu'elle manquait d'attrait sexuel à un point qui leur semblait miraculeux, étant donné qu'elle était à la fleur de la jeunesse, et en outre ni laide, ni gauche, ni difforme, ni désagréable de sa personne. La vérité évidente est que, comme la plupart des femmes de ce type robuste et apte à diriger, elle semblait neutre dans le conflit des sexes parce que les hommes avaient trop peur d'elle pour devenir amoureux. » (XVIII)

Dans *Salomé*, l'idée de regard est plus importante encore : alors que le rideau se lève, la première réplique lancée est « *How beautiful is the Princess Salomé to-night!* » (5),[45] une appréciation de son apparence physique qu'il fait deux fois, et la discussion qui suit se concentre sur cette faculté à attirer les regards masculins qui la caractérise :

> THE PAGE OF HERODIAS: You are always *looking* at her. You *look* at her too much. It is dangerous to *look* at people in such a fashion. Something terrible may happen.
> THE YOUNG SYRIAN: She is very beautiful to-night.
> FIRST SOLDIER: The Tetrarch has a sombre *aspect*.
> SECOND SOLDIER: Yes; he has a sombre *aspect*.
> FIRST SOLDIER: He is *looking* at something.
> SECOND SOLDIER: He is *looking* at some one.
> FIRST SOLDIER: At whom is he *looking*?
> SECOND SOLDIER: I cannot tell.
> THE YOUNG SYRIAN: How pale the Princess is! Never have I *seen* her so pale! [...]
> THE PAGE OF HERODIAS: You must not *look* at her. You *look* too much at her. (6-8, je souligne)[46]

Il n'y a que deux mots qui renvoient à l'idée de regard, "*aspect*" et "*look*", mais ils sont répétés inlassablement et deviennent de ce fait plus importants à l'oreille du public que tous ceux qui les entourent. Les répétitions opérées par les répliques pour les tournures de phrases appuient sur le mot changeant, et le rend plus marquant encore : par exemple, quand le premier soldat dit « *He is looking at* something » et que le second lui répond « *He is looking at* some one » (je souligne), Wilde utilise une stichomythie pour faire un parallèle entre chose et personne. Puisque le Syrien et le page d'Hérodias parlent de Salomé en même temps, et puisque le public a connaissance de la suite des événements dans le texte biblique, il n'est pas difficile de comprendre que le Tétrarque regarde Salomé. Si ce n'est pas compris à ce moment là, ça l'est alors que Salomé refuse de danser et que la conversation des soldats est exactement la même, si ce n'est que le mot « *aspect* » devient « *look* » et renvoie donc plus à une action, celle de regarder, qu'à une apparence :

---

[45] « Comme la princesse Salomé est belle ce soir ! » (1)

[46] « LE PAGE D'HERODIAS: Vous la regardez toujours. Vous la regardez trop. Il ne faut pas regarder les gens de cette façon … Il peut arriver un malheur.
LE JEUNE SYRIEN : Elle est très belle ce soir.
PREMIER SOLDAT : Le tétrarque a l'air sombre.
SECOND SOLDAT : Oui, il a l'air sombre.
PREMIER SOLDAT : Il regarde quelque chose.
SECOND SOLDAT : Il regarde quelqu'un.
PREMIER SOLDAT : Qui regarde-t-il ?
SECOND SOLDAT : Je ne sais pas.
LE JEUNE SYRIEN : Comme la princesse est pâle ! Jamais je ne l'ai vue si pâle. [...]
LE PAGE D'HERODIAS : Il ne faut pas la regarder. Vous la regardez trop ! » (2)

> THE FIRST SOLDIER: The Tetrarch has a sombre look. Has he not a sombre look?
> SECOND SOLDIER: Yes, he has a sombre look. (55)[47]

C'est également par cette action de regarder que le lien entre la Princesse et la Lune est établi au début de la pièce, alors qu'à la première réplique sur la beauté de la femme suit une comparaison avec l'astre qui les lie et les fond l'une à l'autre :

> THE PAGE OF HERODIAS: Look at the moon. [...]
> THE YOUNG SYRIAN: She has a strange look. She is like a little princess who wears a yellow veil, and whose feet are of silver. She is like a princess who has little white doves for feet. One might fancy she was dancing. (5)[48]

Le fait que le Syrien ne précise pas s'il parle toujours de Salomé ou s'il parle lui aussi de la Lune permet aux deux de se confondre, et la suite de ses paroles rappelle la suite des événements qui la concernent : la princesse portera des voiles et dansera pieds nus (et Hérode comparera ses pieds à des colombes blanches [61]). La Lune représente le féminin de la même manière que le Soleil représente le masculin, selon le *Dictionnaire des symboles* :

> C'est en corrélation avec celui du soleil que se manifeste le symbolisme de la lune. Ses deux caractères les plus fondamentaux dérivent, d'une part, de ce que la lune est privée de lumière propre et n'est qu'un reflet du soleil, d'autre part, de ce qu'elle traverse des phases différentes et change de forme. C'est pourquoi elle symbolise la dépendance et le principe féminin.

Il est intéressant de noter que le symbolisme de la Lune dépend de celui du Soleil, astre masculin, et que cette comparaison s'attache directement aux rôles genrés et place le féminin en dessous du masculin, dépendant de lui. Mais la Lune, dans *Salomé*, est avant tout un astre qui semble fasciner, de la même manière que le fait la princesse : elle peut rendre fou (« *Those men are mad. They have looked too long on the moon.* » [47])[49] et pourtant, chaque regard masculin y voit ce qu'il désire y voir. Elle est tour à tour une princesse qui danse pour le Syrien, une femme morte pour le page d'Hérodias, un simple astre pour Hérodias, ou une femme folle et sexuelle (l'un n'allant pas sans l'autre pour lui) pour Hérode :

---

[47] « LE PREMIER SOLDAT : Il a l'air sombre, le tétrarque. N'est ce pas qu'il a l'air sombre ?
LE SECOND SOLDAT : Il a l'air sombre. » (28)
[48] « LE PAGE D'HERODIAS : Regardez la Lune. […]
LE JEUNE SYRIEN : Elle a l'air très étrange. Elle ressemble à une petite princesse qui porte un voile jaune, et a des pieds d'argent. Elle ressemble à une princesse qui a des pieds comme des petites colombes blanches … On dirait qu'elle danse. » (1)
[49] « Ces gens-là sont fous. Ils ont trop regardé la lune. » (23)

> The moon has a strange look to-night. Has she not a strange look? She is like a mad woman, a mad woman who is seeking everywhere for lovers. She is naked too. She is quite naked. The clouds are seeking to clothe her nakedness, but she will not let them. She shows herself naked in the sky. She reels through the clouds like a drunken woman ... I am sure she is looking for lovers. Does she not reel like a drunken woman? She is like a mad woman, is she not? (34)[50]

Hérode, celui qui ne cesse de se faire dire par sa femme qu'il regarde trop Salomé, comme le page de celle-ci ne cesse de le répéter au jeune Syrien, voit en la Lune, image de la princesse, une femme sexuelle. Il est alors possible de substituer le chancellement à la danse de Salomé, et les nuages qui essaient de la cacher mais se font repousser aux voiles qu'elle enfile uniquement pour les retirer, évoquant l'idée de strip tease et de nudité dont nous reparlerons plus tard. Dans la version française originale, il utilise même le terme « hystérique » à la place de « *mad* », sous-entendant un problème féminin de l'époque, qui sera abordé. C'est Hérode qui dira du Syrien qui s'est suicidé, « *I remember that I saw that he looked languorously at Salomé. Truly, I thought he looked too much at her* » (37),[51] critiquant un regard qu'il juge trop plein de désir, trop apte à sexualiser la jeune femme, chose à laquelle Hérodias répond de nouveau « *There are others who look too much at her* ».[52] Le regard d'Hérode représente à lui seul le *male gaze* critiqué par Mulvey dans son article féministe, et plusieurs occurrences de ce regard sexualisant peuvent être trouvées tout au long de la pièce : par exemple, en plus de ne cesser de lui dire d'arrêter de regarder sa fille, Hérodias, alors que celle-ci est sur le point de danser, précise « *I will not have her dance while you look at her in this fashion* » (63).[53] Elle utilisera même le mot « gaze » à propos de ce regard insistant : « *Why are you always* gazing *at her?* » (39).[54] S'il n'est pas précisé de quelle manière il la regarde, il n'est pas difficile de l'imaginer plein de désir alors qu'il a passé le reste de la pièce à la fixer et à comparer la Lune, sa métaphore, à une femme qui cherche des amants. Salomé attire les regards, et Hérodias et son page savent à quel point il est dangereux de la fixer trop longtemps, leurs avertissements revenant incessamment tout au long des événements. Mais puisqu'Hérodias est la femme d'Hérode et que son page semble ressentir de l'amour pour le jeune Syrien, leurs avertissements peuvent tout aussi bien directement concerner Salomé

[50] « La lune a l'air très étrange ce soir. N'est ce pas que la lune a l'air très étrange ? On dirait une femme hystérique, une femme hystérique qui va chercher des amants partout. Elle est nue aussi. Elle est toute nue. Les nuages cherchent à la vêtir, mais elle ne veut pas. Elle chancelle à travers les nuages comme une femme ivre … Je suis sûr qu'elle cherche des amants … N'est ce pas qu'elle chancelle comme une femme ivre ? Elle ressemble à une femme hystérique, n'est ce pas ? » (16)

[51] « Je me rappelle que je l'ai vu regardant Salomé d'une façon langoureuse. En effet, j'ai trouvé qu'il l'avait un peu trop regardée. » (18)

[52] « Il y en a d'autres qui la regardent trop. » (18)

[53] « Je ne veut pas qu'elle danse pendant que vous la regardez comme ça. » (32)

[54] « Pourquoi la regardez-vous toujours ? » (19)

qu'être des manifestations de leur propre jalousie face à ces hommes qui regardent la princesse avec trop de désir.

Comme Jeanne, Salomé est consciente de ce regard masculin sexualisant qui est posé sur elle : « *It is strange that the husband of my mother looks at me like that. I know not what it means. Of a truth I know it too well.* » (15).[55] Mais si Jeanne ressent ce regard insistant comme une menace masculine pour sa virginité, Salomé en a simplement conscience, et comme nous le verrons plus tard, l'utilise à son avantage. C'est là la principale différence de traitement que subissent les héroïnes chez chaque auteur : les deux sont victimes, et conscientes de l'être, d'un regard masculin sexualisant, mais là où l'héroïne de Shaw voit une menace et une atteinte à sa virginité, et par extension à sa sacralité, l'héroïne de Wilde voit quelque chose qui lui donne un pouvoir de manipulation, et en joue. Jeanne devient une « *Unwomanly Woman* », selon les termes de Shaw, une femme masculine mais surtout désexualisée : le problème de sa féminité, en fait, est presque uniquement lié au fait qu'elle ne se vêtit pas comme elle est censée le faire. Le dramaturge, dans un discours sur l'égalité des hommes et des femmes, a dit : « *a woman is really only a man in petticoats, or if you like, that a man is a woman without petticoat* »[56] – sans jupon pour afficher sa féminité aux yeux du monde, Jeanne perd son identité sexuelle, et devient un homme. Au contraire, Salomé est d'abord vue comme un objet de désir, et finit avant que le rideau ne tombe par le devenir réellement, accomplissant son propre désir en embrassant la tête du Saint ; elle est désirable, sensuelle, séduisante, corporelle. C'est la femme fatale par excellence, une obsession fin de siècle dont nous reparlerons plus tard mais dont elle est l'une des principales têtes d'affiche. Le regard masculin des personnages de la pièce agit de la même manière sur les deux héroïnes, mais le regard du dramaturge, masculin également, change : si Wilde décide de présenter la sexualisation de Salomé comme normale et récurrente le long de sa pièce, Shaw la montre comme choquante, insultante, et désacralisante.

Il est intéressant de rappeler, alors, que Laura Mulvey définit le « male gaze » comme un regard porté par les hommes *hétérosexuels* sur les femmes puisqu'elles sont fantasmes et objets de désir : ici, pourtant, Jeanne n'est pas fantasme alors qu'elle est écrite par un dramaturge hétérosexuel, et Salomé l'est alors qu'elle est écrite par un dramaturge homosexuel. Ironiquement, le besoin de Shaw de donner à son héroïne des traits peu féminins,

[55] « C'est étrange que le mari de ma mère me regarde comme cela. Je ne sais pas ce que cela veut dire … Au fait, si, je le sais. » (6)

[56] George Bernard Shaw, « Woman – Man in Petticoats », *Platform and Pulpit*, New York: Hill and Wang, 1961, p. 174.
« Une femme est en fait seulement un homme en jupon, ou si vous préférez, un homme est une femme sans jupons »

de la caractériser dans sa préface comme « *unattractive sexually to a degree that seemed to [her comrades] miraculous* » (8)[57] pourrait être un indice de son envie de la détacher du regard masculin que lui-même aurait pu poser sur une belle femme. Inversement, Wilde représenterait la Princesse comme sulfureuse et tournée vers la séduction soit comme manière de critiquer ce même regard et de rendre plus choquant encore le renversement de situation où la manie des hommes à sexualiser Salomé finit par les perdre quand elle décide de les séduire pour obtenir ce qu'elle veut, soit de manière à accentuer encore plus le parallèle qu'il fait entre son personnage et lui-même. En effet, la séduction qu'effectue la danseuse dans la pièce est similaire à celle que le dramaturge met en place en transformant son texte en morceau de musique, elle tente les personnages comme lui tente son public, un jeu érotique essentiel à la pièce et caractéristique de la Décadence. Plus encore, le personnage de Salomé fascinait Wilde à tel point qu'il aurait lui-même dit « *Salomé, c'est moi* », et qu'une photographie d'une chanteuse d'opéra hongroise déguisée en la Princesse a longtemps été crue à tort être une photographie du dramaturge lui-même. La passion dévorante de la danseuse pour le Saint, sa séduction constante du reste des personnages et du public, ainsi que son statut de rebelle qui dérange les normes de sa société en font non seulement un personnage décadent par excellence, mais aussi un double de Wilde lui-même ; sa sexualisation, dans ce cas, devient une manière de représenter une sexualité jugée problématique, et un parallèle de plus est donc fait. Dans tous les cas, la Princesse finit par utiliser le regard masculin à ses propres fins, à l'affronter et le retourner contre eux, à accepter sa propre corporaléité pour s'en servir comme arme, alors que la Pucelle rejette ces regards menaçants pour sa sainteté, refuse à la fois l'idée d'être sexualisée et l'idée d'être trop femme, trop corporelle.

2. La femme en tant que Corps

Dans une pièce où personne ne semble apte à comprendre autrui, tout le monde pourtant se met d'accord sur un point, qui est de regarder Salomé, que ce soit pour l'admirer dans le cas du jeune Syrien ou d'Hérode, pour la rejeter dans celui de Jokanaan, ou pour prévenir d'un malheur à venir dans celui d'Hérodias ou de son page. Si les mots de la princesse n'atteignent les oreilles de personne, son corps y parvient, et quand elle danse, tout le monde se tait. Son pouvoir vient de la séduction qu'elle est capable d'engendrer, de jeux de regard, et culmine en une danse que l'on imagine lascive : puisque le langage oral lui fait défaut comme

[57] « elle manquait d'attrait sexuel à un point qui leur semblait miraculeux » (XVIII)

il fait défaut à tous les personnages d'une façon ou d'une autre, elle atteint ses buts en se servant de son langage corporel. Puisque le regard masculin sexualise la femme, et par cela se concentre sur son corps et son potentiel sexuel, alors Salomé prend le rôle qu'on veut lui imposer et devient corps, à l'inverse de Jeanne qui refuse ce rôle et exige de rester hors du monde physique, de rester voix et esprit, mais échoue. C'est cette aptitude à retourner la corporalité imposée contre celui qui l'impose ou à refuser sèchement cette même corporalité qui rend Salomé et Jeanne rebelles dans une société régie par le regard masculin, et qui leur permet d'entreprendre une rébellion spectaculaire.

Puisque tous les regards masculins sont posés sur elles, leur rébellion se fait, aux yeux de tous, visible. Celle de Salomé se fait par le biais de la danse, par une mise en scène consciente de son corps devant des regards pleins de luxure. Ce corps trop regardé s'anime pour devenir moyen d'expression, moyen de persuasion, mais aussi œuvre d'art. La danse est un spectacle visuel plus encore que ne l'est le théâtre – on n'écrit pas la danse, ou pas vraiment, comme nous le montre Wilde en écrivant simplement « *Salomé dances the dance of the seven veils* » (63).[58] Si le contexte nous permet de l'imaginer lascive, tentatrice, séductrice, la danse reste néanmoins un défi pour la représentation visuelle, et de nombreux critiques se sont penchés sur ce problème : à quoi ressemblerait une danse dont la récompense est la tête d'un Saint ? À l'image du tableau dans *The Picture of Dorian Gray*, la description de la danse est vague, la rendant difficile à imaginer. Dans *Salomé*, Mireille Dottin-Orsini qualifie cette danse d'indescriptible, et la rapproche de l'œuvre d'art au même titre que le tableau de Dorian Gray l'est :

> La danse mystérieuse de Salomé lui confère ce qui manque aux autres tueuses bibliques […] : elle n'est pas seulement une séductrice, elle est une vivante œuvre d'art – en tant que telle, tout aussi dangereuse pour l'homme. Elle représentera donc, non le poète, mais le poème pour lequel il est prêt à s'immoler. (65)

Si en dansant Salomé devient œuvre d'art, alors, dans l'idée de l'esthétisme dont Wilde était l'un des représentants officiels, elle atteint une nouvelle sphère d'existence, celle de l'art, qui est supérieure à la réalité, à la nature. Si le tableau de Dorian n'est jamais vraiment décrit dans son entièreté, mais plutôt morcelé, les descriptions évoquant la couleur des cheveux et des yeux de Dorian, puis les différents éléments qui apparaissent au fil des actions du protagoniste, la danse de la Princesse est caractérisée uniquement par quelques éléments (les voiles, les pieds nus, le sang par terre). Giudicelli, dans *Portraits de Dorian Gray*, évoque ce

[58] « Salomé danse la danse des sept voiles. »

problème de représentations et le compare aux descriptions de Hyde dans *Doctor Jekyll and Mister Hyde* : « *De même que la beauté hyperbolique de Dorian ou les déformations monstrueuses de son portrait, la laideur absolue de Hyde ressortit à l'irreprésentable et est allusivement décrite dans le texte.* »[59] Le portrait, comme Dorian lui-même, est décrit vaguement, parce que sa beauté ou sa laideur est telle que c'est en morcelant les descriptions que Wilde réussit à la rendre extraordinaire, et à la passer dans la sphère de l'art en évoquant une chose irreprésentable, impossible, hors de la sphère de la réalité. De la même manière, en refusant de décrire exactement la danse de Salomé, Wilde lui donne un aspect impossible, ajoute une difficulté à se l'imaginer qui la propulse dans le monde du tableau : elle est trop belle, trop laide, ou trop effrayante, pour que quelques mots ne puissent lui rendre justice. Et s'il est certes difficile de s'imaginer cette danse sur scène, c'est pourtant pour la scène que *Salomé* a été écrit : à l'image du texte de théâtre qui a besoin de corps d'acteurs pour l'incarner et le réciter, la danse a besoin d'un corps pour lui servir de réceptacle. En écrivant que la Princesse dansait, Wilde savait qu'elle danserait sur scène ; si cet art n'est pas décrit dans le texte de la pièce, il est néanmoins vu par le public du théâtre ; indescriptible, donc, mais pas irreprésentable.[60] C'est un art physique, visuel, corporel – un spectacle dont le corps humain devient le principal objet artistique, mais aussi un art ambigu puisqu'il est à la fois né du danseur en tant qu'artiste et en tant qu'objet artistique, comme le dit Cynthia Dariane dans *Salomé danse-t-elle ?* :

> […] la fille d'Hérodiade danse, ce qui fait d'elle une artiste, une créatrice. Cependant, elle est elle-même cette création puisque c'est son propre corps qui danse. Voilà donc Salomé, qui, comme toute danseuse, s'affirme comme l'artiste devenue Œuvre d'art. (5)

Ainsi, comme Dorian qui ne se contente pas de servir de modèle à un tableau mais finit par en devenir peintre lui-même, chacune de ses actions se répercutant sur l'image après qu'il y a placé son âme, la danseuse est à la fois œuvre d'art et artiste. Et si la danse s'incarne en Salomé, c'est donc quand elle se met elle-même en scène, en présentant son corps comme on

[59] Xavier Giudicelli, *Portraits de Dorian Gray : le texte, le livre, l'image*, Paris : PUPS, 2016, p. 195.

[60] Dans *Salomé danse-t-elle ?*, Dariane évoque plusieurs artistes qui se sont essayées à représenter la danse de Salomé. Loïe Fuller, muse de l'Art Nouveau et du Symbolisme, était connue pour danser avec des voiles et des jeux de lumière, et a représenté une Salomé qui danse quatre fois, d'abord innocemment, puis nerveusement et désespérément alors qu'elle essaye, dans sa version, de sauver le Baptiste, tout cela à l'aide d'écharpes qui virevoltent et de bonds maîtrisés. Maud Allen, après Fuller, s'inspire de la danse orientale imaginée à l'époque et est décrite par un spectateur comme « *Se balançant comme une sorcière avec des mains languissantes et des bras qui implorent […] Salomé danse comme une Bacchante, tordant son corps comme un serpent avide d'avoir sa proie, haletant ardemment de passion, les feux de ses yeux brûlant comme une fournaise vivante* » (201). De la même manière, Ida Rubinstein s'inspire de l'Orient et joue avec des voiles en tordant son corps, et Mata Hari en fait un stip tease langoureux. Les interprétations sont nombreuses, toujours inspirées de manière plus ou moins réaliste de l'Orient, mais toujours différentes.

présenterait une œuvre d'art, et, plus encore que d'habitude, en lui permettant d'attirer tous les regards. Elle est toujours regardée comme un objet de désir, mais c'est un objet de désir conscient de lui-même ; à travers la danse, elle devient art, et s'éloigne donc de la sphère physique et sexuelle dans laquelle les hommes cherchent à l'enfermer puisqu'en esthétisme l'art devient sacré. Dariane cite Ducrey dans sa thèse pour parler de cette idée selon laquelle Salomé reste toujours consciente du pouvoir de son corps et de sa faculté à se transformer sous les yeux des autres en art mobile :

> A la différence de la courtisane ou de la femme fatale, « la danseuse a ceci de particulier qu'elle est une femme en représentation. Non point un exemple de femme choisi parmi d'autres, mais une femme qui se produit elle-même comme un objet artistique. »[61]

Si en dansant elle se rebelle, alors sa rébellion est un spectacle, elle se déroule aux yeux de tous et lui permet de se servir du désavantage imposé par le regard masculin, sa corporalité, comme d'une arme et d'un instrument pour créer et devenir elle-même une œuvre d'art, supérieure au réel. Il est aussi intéressant de noter que la danse de Salomé est exotique, suite logique à la représentation orientaliste de Wilde, et donc transgressive et liée dans les esprits victoriens à la prostitution. De plus, cet exotisme s'étend jusqu'à la danse théâtrale, pratique jugée étrangère à l'époque, selon Judith R. Walkowitz :

> Dance was a major cultural expression of this double-edged cosmopolitanism, in good parts because dance was pre-eminently regarded as a foreign import, something alien to the national culture. By the late 19th century, theatrical dance [...] tended to be denigrated as a foreign practice associated with commercialized sex and the demi-monde.[62]

Le simple fait de danser la sexualise, mais fait aussi référence à son statut d'étrangère, d'Orientale. Le regard masculin qui la définit n'est pas seulement masculin, il est européen : puisque la danse est un art physique et sensuel, il ne peut pas être associé aux femmes des sociétés puritaines de l'Europe, et appartient donc à cet Orient qu'ils imaginent débauché et plein de tentations. Plus qu'à la femme en général, la danse est associée à la prostitution, et Wilde en joue sans doute en lui donnant pour nom la « danse des sept voiles » : Salomé s'enroule dans des voiles pour les retirer ensuite, incarnant la danse érotique associée à son

---

[61] Guy Ducrey, *Corps et graphies*, p. 597, cité dans Cynthia Dariane, *Salomé danse-t-elle ?*, p. 179.

[62] Judith R. Walkowitz, « The 'Vision of Salome': Cosmopolitanism and Erotic Dancing in Central London, 1908-1918 », *American Historical Review* (108:2), 2003, p. 339.
« La danse était une expression culturelle majeure de ce cosmopolitanisme à double tranchant, en grande partie parce que la danse était principalement vue comme un import étranger, quelque chose d'étranger à la culture nationale. A la fin du XIXe siècle, la danse théâtrale [...] avait tendance à être dénigrée en tant que pratique étrangère associée au commerce du sexe et au demi-monde. »

peuple. Cette idée de retrait des voiles a poussé de nombreux critiques à considérer Wilde comme le père du strip-tease, art qui explosa au XXe siècle, mais aussi, comme Toni Bentley dans *Sisters of Salome*, à lier Salomé et Inanna, une déesse qui devait retirer un vêtement ou un bijou devant chacune des sept portes des Enfers pour retrouver son amant, et qui est la première strip-teaseuse décrite.[63] Si l'on regarde les dessins de Beardsley, et plus particulièrement celui de la danse en question, on peut aussi lier Salomé l'Orientale à la danse du ventre qui avait été introduite à Londres la même année à l'occasion de l'Exposition Universelle :

Aubrey Beardsley, *The Stomach Dance*, 1983, dessin

Dans une dédicace pour Beardsley, Wilde a écrit « *For Aubrey: for the only artist who, beside myself, knows what the dance of the seven veils is, and can see that invisible dance* »,[64] ce qui pourrait laisser supposer que la danse du ventre était majoritairement ce que le dramaturge avait en tête pour ce moment plutôt que le strip tease, mais dans les deux cas, la danse était érotique et dénudée. Si cette danse a de nombreuses interprétations, elle est toujours sexuelle, et souvent étrangère ; Salomé ne sera pas danseuse de ballet, elle sera un fantasme pour le regard masculin hétérosexuel, quoiqu'il arrive.

Mais si la Princesse est corporelle et en joue, ce n'est pas le cas de Jeanne. La Pucelle, elle, est sexualisée parce qu'elle est femme, mais refuse de l'être, et cherche à être entendue plutôt que vue. En effet, elle dit elle-même dans l'Acte III qu'elle refuse qu'on la voit comme une femme, de la même manière qu'elle refusera jusqu'à la fin de porter une robe : « *I am a*

[63] Toni Bentley, *Sisters of Salome*, US: University of Nebraska Press, 2005, p. 35.
[64] « Pour Aubrey : pour le seul artiste, à part moi-même, qui sait ce qu'est la danse des sept voiles et peut voir cette danse invisible. »

soldier; I do not want to be thought of as a woman » (92).[65] Mais en refusant de porter une robe et en s'affichant en tant que soldat du lever au tomber de rideau, ironiquement, Jeanne devient plus visible que les autres personnages, parce que son accoutrement et son comportement choquent. Elle refuse de récupérer la gloire de sa victoire au début de l'Acte V (« *No: let the king have all the glory* » [109])[66] et d'être adulée mais devient néanmoins le centre de l'attention peu après lorsqu'elle est accusée de sorcellerie. C'est en refusant d'être vue comme une femme qu'elle attire les regards masculins sur elle, et ils finissent par la condamner tout autant pour son hérétisme supposé que pour son travestissement en la mettant au centre d'un tribunal et en la transformant en objet de tous les regards. Comme Salomé, elle est mise en scène, montrée, visible.

Shaw et Wilde ont décidé de prendre pour héroïnes des femmes reconnaissables, connues du public de leur époque : Jeanne est femme en armure, Sainte guerrière, et Salomé est danseuse orientale, Princesse dotée d'érotisme dans l'imaginaire commun. Habiller une actrice dans l'un de ces costumes, c'est déjà les habiller comme ces héroïnes : toutes les femmes en armure sont Jeanne d'Arc, toutes les Princesses d'Orient danseuses sont Salomé. D'ailleurs, Jeanne est reconnaissable justement parce qu'il est évident qu'elle n'est pas un homme mais bien une femme en armure, son travestissement se doit d'afficher clairement ce paradoxe : si elle veut se vêtir comme un homme, elle ne prétend pas pour autant être confondue avec eux – en cachant son genre avec une armure, il est néanmoins important qu'on la voit comme une *femme* en armure, que son travestissement finisse par afficher ce qu'elle souhaite dissimuler. Il est intéressant de noter que si l'on peut changer leurs intentions ou leurs caractères, on ne peut pas changer la manière dont elles sont vues. Que Jeanne soit folle ou Sainte, elle est en armure, et que Salomé soit victime des ordres de sa mère ou instigatrice du meurtre de Jokanaan, elle est sensuelle et presque dénudée. Le théâtre devient donc le lieu de prédilection pour les représenter, puisque le public, en les voyant entrer en scène dans leur costume, n'a pas besoin d'entendre leur nom pour les reconnaître, et puisqu'elles se mettent en scène ou sont mises en scène automatiquement, l'une par la danse, l'autre par le regard de son jury et par son travestissement.

[65] « Je suis un soldat. Je ne veux pas qu'on me considère comme une femme. » (75)
[66] « Non … Que le roi recueille toute la gloire. » (114)

3. La femme sujet de conversation

Salomé et Jeanne ont donc toutes deux une présence physique indiscutable puisqu'elles sont à la fois objets des regards et centre de l'attention, mais l'une des différences majeures entre elles est que là où la Princesse attire les regards des autres grâce à sa présence imposante tout au long de la pièce, la Pucelle est plus souvent sujet de conversation : on parle d'elle alors qu'elle n'est pas là, qu'on ne la voit pas. En effet, elle n'est présente du début à la fin d'aucun acte, et n'apparaît pas du tout dans l'Acte IV. Dans les Actes I, II, III, VI et l'épilogue, la première moitié consiste en la mise en scène d'autres personnages qui parlent d'elle, et la seconde à ces mêmes personnages qui parlent avec elle. Si elle est moins souvent objet des regards que Salomé, elle est aussi moins présente physiquement, ce qui n'empêche pas les hommes au pouvoir de non seulement parler d'elle mais aussi de décider de son sort, comme par exemple quand Warwick, avant le procès, dit : « *But we certainly do not share your pious desire to save the Maid: in fact, I tell you now plainly that her death is a political necessity which I regret but cannot help* » (124).[67] Son avenir est décidé à l'avance, sans qu'elle n'ait son mot à y dire ou une chance d'y échapper ; si l'Église ne la condamne pas à mort, l'État s'en chargera. Il est possible de voir ici le schéma classique de la tragédie, avec l'idée que l'histoire est écrite à l'avance et que les personnages ne peuvent rien faire pour y échapper ; Shaw, en choisissant d'écrire une pièce sur Jeanne d'Arc, a décidé de mettre en scène une héroïne qui, dans toutes les versions, doit mourir à la fin. *Saint Joan* pourrait donc être classé dans le genre de la tragédie, puisque l'idée de destin y est présente, mais aussi dans celui des pièces historiques puisque l'histoire est réellement écrite à l'avance dans le sens où on ne peut pas altérer un événement historique réel. Shaw, qui connaissait bien les pièces de Shakespeare, bien qu'il n'en fût pas un fervent admirateur, a pu vouloir ainsi rappeler deux de ses genres de prédilection tout en les liant par l'idée de destin et par le fait que le public connaît la fin de l'histoire en entrant dans le théâtre. Cette idée de Jeanne en tant que présence encombrante pour les forces au pouvoir sera rediscutée plus tard, mais une fois de plus, elle est au centre des attentions masculines sans pouvoir se défendre.

Au contraire, Salomé est présente tout au long de la pièce de Wilde, mis à part au tout début de la première scène où le jeune Syrien dit « *How beautiful is the Princess Salomé to-night* » (5),[68] l'introduisant par sa beauté avant qu'elle n'arrive sur scène, à l'image de Dorian Gray qui est sujet de conversation et dont la beauté est soulignée avant de devenir le sujet du

[67] « Certainement nous ne partageons pas votre pieux désir de sauver la Pucelle. En fait, je dois vous dire nettement que sa mort est une nécessité politique. Je le regrette, mais je ne puis l'empêcher. » (147)
[68] « Comme la princesse Salomé est belle ce soir » (1)

roman lui-même. La Princesse est sexualisée et objectifiée par sa beauté, mais elle est néanmoins présente du début à la fin, et ce sont ses mots et ses actes, et plus encore, sa danse, qui permettent à la pièce d'avancer et aux événements de s'enchaîner. Si Jeanne comme Salomé sont toutes deux des êtres physiques et des sujets de conversation des hommes, Jeanne commence comme un être spirituel et sacré, porte-parole de Dieu, mais finit par voir son avenir décidé par les puissants, et sort de sa sphère spirituelle pour devenir totalement physique et incapable de réellement donner son avis sur les questions qui la concernent, alors que Salomé est objet de désir et du regard mais aussi manipulatrice de ce même regard et apte à utiliser ce corps trop regardé à son avantage, passant d'objet à sujet.

Mais si ces deux femmes sont aussi visibles, c'est non seulement parce qu'elles vivent dans une société régie par le regard masculin, mais aussi parce qu'elles refusent de se conformer au rôle qui est attendu d'elle. Jeanne est non seulement une femme en armure, elle est aussi une femme qui refuse de se marier ou de rester chez elle, sujet qui revient de manière récurrente dans la pièce :

> DUNOIS: Do you want to be like a woman with two husbands?
> JOAN [matter-of-fact]: I will never take a husband. A man in Tool took action against me for a breach of promise; but I never promised him. I am a soldier: I do not want to be thought of as a woman. I will not dress as a woman. I do not care for the things women care for. They dream of lovers, and of money. I dream of leading a charge, and of placing the big guns. (92)
>
> DUNOIS: Are you angry, Joan?
> JOAN: Yes. [smiling] No: not with you. I wish you were one of the village babies.
> DUNOIS: Why?
> JOAN: I could nurse you for a while.
> DUNOIS: You are a bit of a woman after all.
> JOAN: No: not a bit: I am a soldier and nothing else. Soldiers always nurse children when they get a chance. (111)[69]

[69] « DUNOIS : Voulez-vous être comme une femme avec deux maris ?
JEANNE [d'un ton positif] : Jamais je n'aurai de mari. A Toul un homme m'a fait un procès pour rupture de promesse de mariage. Je ne lui avais fait aucune promesse … Je suis un soldat. Je ne veux pas qu'on me considère comme une femme. Je ne veux pas porter de vêtements de femme. Je n'aime pas ce que les autres femmes aiment. Elles rêvent d'amoureux et d'argent. Moi, je rêve de conduire une charge, et de l'emplacement des gros canons. » (73)
« DUNOIS : Vous êtes fâchée, Jeanne ?
JEANNE : Oui … [Souriant.] Non, pas avec vous. Je voudrais que vous fussiez un bébé de mon village.
DUNOIS : Pourquoi ?
JEANNE : Je pourrais vous dorloter.
DUNOIS : Vous êtes donc un peu une femme, après tout ?
JEANNE : Non, pas un brin. Je suis soldat, et rien d'autre … Mais les soldats dorlotent toujours les enfants quand ils peuvent. » (118)

Son argument est toujours le même : elle n'est pas femme, elle est soldat. Ceci dit, elle ne prétend jamais être un homme non plus ; en refusant d'être femme, elle refuse simplement les obligations qui vont avec son genre, qui ne l'intéressent pas. Lors de son procès, quand les juges lui demandent pourquoi elle ne se conforme pas à ce qui est attendu d'elle en faisant ce que les femmes font, elle répond « *There are plenty other women to do it; but there is nobody to do my work* » (134).[70] Son rejet de faire ce que toute femme devrait faire vient donc simplement du fait qu'elle se considère soldat, et plus encore, soldat de Dieu, et que par conséquent les problèmes des autres femmes ne sont pas les siens. Elle s'éloigne de la sphère féminine pour entrer dans celle typiquement masculine de la guerre, se travestit, refuse toute activité considérée comme féminine, et pourtant, ne se prétend jamais homme. De plus, son refus de prendre un mari pourrait la rapprocher des religieuses, mais il ne semble reposer que sur son bon vouloir : elle ne reste pas célibataire pour rejoindre les ordres, mais seulement parce qu'il n'y a que la guerre qui l'intéresse. Cela fait écho aux paroles de l'Archevêque lors de leur première conversation (« *Child: you are in love with religion* » [82]), et à celles de Dunois dans l'Acte qui suit qui semble y répondre (« *You are in love with war* » [92]).[71] Si ces deux amours semblent entrer en compétition, ils sont pourtant liés pour l'époque, puisque les Saint étaient guerriers, à l'image de Jésus qui a dit « *Je ne viens pas apporter la paix mais le glaive* » (Matthieu 10:34). Dans les deux cas, une fois de plus, que la Pucelle soit amoureuse d'une idée, d'un concept, la retranche de nouveau dans le royaume du spirituel ; elle ne peut aimer un autre être humain puisqu'elle ne fait pas entièrement partie du domaine physique, puisque sa sainteté l'aliène du reste du monde.

De la même manière, Salomé va à l'encontre de l'image victorienne de la femme chaste et dépourvue de désir en se laissant consumer par son propre désir purement physique pour Jokanaan répété encore et encore par son « *I will kiss thy mouth* » et ses dérivés (30 trois fois, 31 deux fois, 32 quatre fois, 73 quatre fois, 75 quatre fois). Si son refus de se conformer à ce qui est attendu d'une femme semble moins conscient que celui de Jeanne, il est néanmoins présent dans ses actes, puisque malgré les avertissements de son entourage (d'abord du jeune Syrien qui lui dit de ne pas parler au Saint, puis d'Hérodias qui lui interdit de danser, et enfin d'Hérode qui la supplie de changer son vœu), elle accomplit ce qu'elle désire sans laisser les ordres l'atteindre. Jeanne comme Salomé brisent cette image du *Angel in the House*, l'une en refusant de rester chez elle et de vivre mariée, l'autre en affichant au monde un désir destructeur. Si Jeanne cherche à être désexualisée au point de se rapprocher plus de l'Ange

[70] « Il y a assez d'autres femmes pour les faire, et il n'y a personne pour faire ma besogne. » (171)
[71] « Enfant ! Vous êtes amoureuse de la religion. » (54), « Vous êtes amoureuse de la guerre. » (74)

que de la femme (mais échoue puisque le reste des personnages voit en elle une sorcière, et donc un être intensément sexué) alors que Salomé est sexualisée au point d'être une femme aussi active dans son désir que les hommes autour d'elle, toutes deux sont des femmes qui vont à l'encontre de la société patriarcale et refusent de se conformer à ses règles – il n'est donc pas étonnant qu'elles soient toutes deux devenues, à leur manière, des icônes féministes de l'époque.

4. Jeanne, Salomé, et les *New Women*

Dans *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin-de-siècle*, Elaine Showalter explore les opinions changeantes des hommes sur les femmes à l'époque, en les replaçant dans le contexte des avancées scientifiques et des découvertes psychologiques.[72] Après avoir expliqué que les termes « féminisme » et « homosexualité » sont tous deux nés dans les années 1880 et 1890 grâce à la redéfinition des concepts de féminité et de masculinité entreprise par les *New Women* et les esthètes, elle résume les découvertes de l'époque sur la sexualité des femmes, et cite à la fois Jeanne d'Arc et Salomé en exemples :

> Joan of Arc was a significant imaginative figure for Victorian feminists and especially for single women. "That kind is not to be possessed by one man; she belongs to a cause", the novelist Florence Converse wrote of Joan of Arc in *Diana Victrix* (1897). [...] Beatified on April 16, 1909, St Joan represented the chastity, courage, and persecution of female militancy. She was also a border case figure – a figure who defied gender categories, who both transcended and represented femininity. (29)
>
> Figures of female sexuality at the *fin de siècle* are frequently represented as both exotic and veiled. [...] Most famously, Oscar Wilde's Jewish princess Salome drops seven veils to reveal the mysteries of sexual difference, creativity, and the psyche. (144)[73]

Dans cette optique, Salomé devient une héroïne de la libération sexuelle, une incarnation du désir féminin qui commence enfin à la fin du XIXe siècle à être reconnu, et Jeanne devient une icône des femmes au combat, de chasteté, et d'une définition des genres

[72] Elaine Showalter, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin-de-siècle*, NY: Viking Penguin, 1990.
[73] « Jeanne d'Arc était une figure imaginaire importante pour les féministes victoriens, et particulièrement pour les femmes célibataires. 'Ce type n'est pas destiné à être possédé par un seul homme ; elle appartient à une cause', écrit l'auteure Florence Converse à propos de Jeanne d'Arc dans *Diana Vitrix* (1897). […] Béatifiée le 16 avril 1909, Saint Joan représentait la chasteté, le courage, et la persécution du militantisme féminin. Elle était aussi une personnalité à la limite – une personnalité qui défiait les catégories de genres, qui à la fois transcendait et représentait la féminité. »
« Les figures de sexualité féminine fin de siècle sont fréquemment représentées comme à la fois exotiques et voilées. […] La plus connue est la princesse juive d'Oscar Wilde, Salomé, qui laisse tomber sept voiles pour révéler les mystères de la différence sexuelle, de la créativité et de la psyché. »

qui commence à changer. Ces deux héroïnes peuvent donc servir à représenter le combat des *New Women*, et les deux dramaturges, féministes, y comptaient sans doute.

D'un côté, Salomé représente certes une liberté sexuelle féminine qui était alors niée, mais elle est aussi fortement liée au mouvement décadent dont Wilde faisait partie, et qui glorifiait, dans son cas, une sexualité considérée comme débauchée, déviante, ou dangereuse. Le désir d'émancipation et de liberté du corps de Salomé est donc toujours irrémédiablement lié à une lutte qui avait alors lieu dans la société victorienne entre deux groupes sociaux persécutés : les féministes et les homosexuels. Ces deux termes sont certes apparus en même temps dans la société victorienne parce que ces deux groupes sociaux refusaient de se conformer à ce qui était attendu de leur genre, mais la conséquence de cela est que leurs luttes respectives étaient rapprochées – et pour des féministes conservatrices, qui condamnaient tout autant l'homosexualité que les hommes hétérosexuels contre lesquelles elles se battaient, le problème était de taille. Dans *Victorian Feminists*, par exemple, Barbara Caine présente plusieurs héroïnes du mouvement des *New Women*, et explique le regard négatif que des femmes comme Millicent Fawcett, ou, bien qu'avec plus de nuances, Joséphine Butler, posaient sur l'homosexualité :

> Unlike Millicent Fawcett, [Butler] tended to regard individual sinners as weak rather than evil and to pity rather than to castigate them. Her sympathies even extended to include Oscar Wilde. Her letters to her son during 1895 suggest that she was haunted by the horror he would have to endure in Reading Gaol: "I am so sorry for Oscar Wilde. [...] As you say there are others worse than he, and 'society' seems lately very diseased in this way. So it is well there should be a sharp awakening – but O! I pity the criminal on whose head society's vials of wrath are poured..."[74]

Caine explique que pour certaines féministes, une lutte pour la protection des femmes vulnérables, comme les prostituées ou les enfants, était une lutte contre la sexualité dangereuse des hommes. Pour celles-ci, généralement, la sexualité masculine était active et agressive, alors que celle des femmes était bien moins importante ; de ce fait, l'homosexualité était un symptôme de cette masculinité déviante sexuellement. Malgré la pitié que Butler ressent pour Oscar Wilde, elle considère tout de même qu'il est l'un des exemples des « maladies » de la société de son époque. Ainsi, quand le dramaturge représente sur scène

[74] Barbara Caine, *Victorian Feminists*, Oxford: Oxford UP, 1992, p. 192.
« Au contraire de Millicent Fawcett, [Butler] avait tendance à considérer les pécheurs faibles plutôt que mauvais, et à les prendre en pitié plutôt qu'à les juger. Sa sympathie s'étendit même à Oscar Wilde. Ses lettres à son fils en 1895 suggèrent qu'elle était hantée par les horreurs qu'il aurait à endurer à la prison de Reading : 'Je suis si désolée pour Oscar Wilde. [...] Comme vous dites, il y en a de pires que lui, et 'la société' semble dernièrement être très malade de cela. Donc il est bien qu'il y ait un réveil brutal – mais O ! J'ai pitié du criminel sur la tête de qui les fioles de colère de la société sont déversées …' »

Salomé, il représente une femme libérée sexuellement et qui retourne les regards masculins contre eux pour finir par les vaincre, mais il représente aussi en elle ce qui était associé à lui, à savoir le mouvement décadent et l'esthétisme, mais aussi les sexualités déviantes qui allaient de pair avec cela. Elaine Showalter fait ce lien également pour conclure son inventaire des différentes critiques féministes qui ont été faites sur la Princesse et Wilde :

> Salome, critics have agreed, was both a New Woman and the "icon of the ideology of the Decadents". The decadent or aesthete was the masculine counterpart to the New Woman and, to some Victorian observer, "an invention as terrible as, and in some ways, more shocking" than she. [...] Both were challenging the institution of marriage and blurring the borders between the sexes. (168)[75]

S'il semble logique d'utiliser la figure de Salomé comme figure féministe pour une libération de la sexualité féminine, le fait que Wilde soit celui qui ait écrit la pièce lui a longtemps conféré un lien trop évident avec les débats autour de l'homosexualité qui étaient en vigueur à cette époque, et a donc empêché la Princesse de devenir cette icône puisque de nombreuses féministes de l'époque refusaient d'être associées au groupe des homosexuels. Au contraire, Jeanne d'Arc, selon Barbara Caine, était volontiers associée aux féministes, et à Millicent Fawcett en particulier : « *[Fawcett] added to this tradition by setting up Joan of Arc as one of her heroines* » (255).[76] Shaw lui-même, selon Louis Crompton dans *Shaw the Dramatist*, avait pris pour inspiration principale de sa Jeanne d'Arc les héroïnes du mouvement des suffragettes : « *His Joan is not a soft woman who melts men's hearts, but a bossy one who stirs them. His models were not the heroines of romance but the militant leaders of the woman's suffrage movement in the first decades of the 20th century* ».[77] La Sainte, image de rébellion féminine et guerrière qui s'est avérée être plus douée pour l'art de la guerre que les hommes avec qui elle la faisait, est donc non seulement inspirée, chez Shaw, des féministes de son époque, mais aussi acceptée par elles comme une martyre condamnée pour son refus de se conformer à ce que les hommes attendaient d'elle. Dans *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*, Nina Auerbach fait même le lien entre elle et Florence

---

[75] « Salomé, se sont mis d'accord les critiques, était à la fois une *New Woman* et l''icône de l'idéologie des Décadents'. Le décadent, ou esthète, était l'équivalent masculin de la *New Woman* et, pour quelques spécialistes victoriens, 'une invention aussi terrible, et d'une certaine manière, plus choquante' qu'elle. […] Tous deux défiaient l'institution du mariage et brouillaient les frontières entre les sexes. »

[76] « [Fawcett] ajouta à cette tradition en instaurant Jeanne d'Arc en tant que l'une de ses héroïnes. »

[77] Louis Crompton, *Shaw the Dramatist: a Study of the Intellectual Background of the Major Plays*, 1971, p. 200.

« Sa Jeanne n'est pas une femme douce qui fait fondre le cœur des hommes, mais une autoritaire qui les secoue. Ses modèles n'étaient pas les héroïnes de romance mais les leaders militants du mouvement pour le suffrage féminin des premières décades du 20e siècle. »

Nightingale, une infirmière de guerre qui resta célibataire et défia la structure familiale traditionnelle victorienne de la même manière que Jeanne le fit au Moyen-Âge :

> Jesus Christ and Joan of Arc were Nightingale's commonest role models for her own inspiration. [...] There is no whiff of sentimental pathos in Florence Nightingale's spinsterhood, which sprang from her unyielding opposition to the tyrannical trivia of family. She scorned feminist collectivity, identifying herself instead with her chosen horde of wounded soldiers, but her proclamation of spinsterhood is the most outspoken defiance we have of the Victorian family. (120)[78]

Comme Jeanne, Nightingale s'identifiait aux soldats avec lesquels elle vivait, et comme elle, elle a choisi de rester célibataire ; comme elle, ainsi, elle est devenue l'une des icônes utilisées par les féministes pour prouver qu'une femme était capable de vivre sans homme, et d'accomplir de grandes choses.

Si utiliser la Salomé de Wilde comme icône féministe s'avérait compliqué puisqu'elle rimait avec une libération sexuelle qui effrayait les hommes victoriens, mais aussi avec l'homosexualité et la condamnation du dramaturge, il était bien plus aisé de transformer Jeanne d'Arc, une fois béatifiée et mise en scène par Shaw, en icône de femme forte et indépendante. Pourtant, Salomé a également fini par représenter une lutte féministe, celle de la libération du corps et de la libération sexuelle, mais plus tard ; seulement trente-trois ans séparent les deux pièces, et pourtant, cela a permis à Shaw de publier la sienne après l'époque victorienne, une époque qui n'était pas totalement prête à voir la sexualité féminine comme autre chose qu'un danger. S'il a eu l'avantage de représenter une héroïne chaste et Sainte, elle est tout de même rebelle de part son manque de sexualité – mais elle est dangereuse que parce qu'elle perturbe l'ordre patriarcal au pouvoir, pas pour les hommes directement. Salomé, elle, tue par désir, et de ce fait, elle représente tout ce qui effrayait chez la femme. Si elles finissent toutes deux par devenir des icônes des féministes, elles sont à l'époque victorienne deux incarnations bien différentes de la femme qui pourtant cohabitent dans la société et dans les opinions publiques de tous, comme le dit Kelly Hurley dans *The Gothic Body* :

> This nineteenth century perception of women as "the sex" – fully constrained within a sexualised identity, and so both corporeal and animalistic – stands in sharp contradiction to Victorian celebration of woman as a domestic angel, an essentially disembodied creature. Thus, as any number of critics have noted, Victorian representation of women

[78] « Jésus Chris et Jeanne d'Arc était les plus communs modèles de Nightingale pour son inspiration. […] Il n'y a pas une trace de sentimentalité dans le célibat de Florence Nightingale, qui était né de son opposition indéfectible aux bagatelles tyranniques de la famille. Elle méprisait les collectivités féministes, s'identifiant plutôt à sa horde choisie de soldats blessés, mais sa proclamation de célibat est l'expression de défiance la plus explicite que nous ayons de la famille victorienne. »

> tend to polar extreme: women are saintly or demonic, spiritual or bodily, asexual or ravenously sexed, guardians of domestic happiness or unnatural monsters.[79]

Deux images contradictoires de la femme cohabitaient dans l'esprit des Victoriens, et les *New Women* devaient se battre soit contre l'une, soit contre l'autre, soit, chose bien plus difficile, contre les deux. Dans ce schéma simpliste de l'époque, Salomé devient la femme sexuelle, dangereuse, démoniaque, corporelle, et monstrueuse, sa nature d'Orientale accentuant ces caractéristiques. Si Wilde voulait célébrer cette image de la femme, il était bien plus difficile de l'utiliser alors comme un argument féministe à l'époque, même si les générations féministes qui suivirent virent en elle une féminité qui s'affirme et qui finit par punir les hommes qui la regardent comme un objet. A l'inverse, Jeanne correspond plus facilement à la première définition de la femme mais sans incarner son rôle domestique ; elle n'est qu'ange dans l'expression « *Angel in the House* », et représente ainsi toutes les qualités qui étaient données aux femmes en refusant le rôle qu'il leur était demandé de tenir.

Ainsi, grâce au regard masculin du public, des autres personnages, et dans une moindre mesure, des dramaturges eux-mêmes, Jeanne et Salomé sont montrées, regardées, objet des regards de tous. Qu'elles soient sexualisées à outrance ou dépourvues de sexualité, elles restent néanmoins des femmes rebelles, problématiques, qui ne correspondent pas aux normes genrées qui étaient en place à l'époque. De plus, si elles sont reconnaissables sur scène par leurs costumes, elles sont aussi des icônes féministes et des incarnations d'une liberté féminine, problématique ou non. Il est intéressant de noter que si ces deux héroïnes ont un rôle ambigu, l'une étant trop sensuelle, l'autre ne l'étant pas assez, elles étaient incarnées par des actrices, rôle qui à l'époque défiait déjà les règles imposées aux femmes. Être actrice, c'était porter des costumes, et en incarnant Jeanne ou Salomé, c'était aussi incarner une menace pour l'ordre établi. Dans *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth,* Auerbach décrit cette position ambigüe de l'actrice à l'époque victorienne :

> It is in the Victorian theatre, dominated by the overpowering individuality of the actor, and in the sorts of writing the theatre inspired, that our myths of womanhood and of

[79] Kelly Hurley, *The Gothic Body: Sexuality, Materialism and Degeneration at the Fin-De-Siècle*, Cambridge: Cambridge UP, 1996, p. 121.
« Cette perception des femmes en tant que 'le sexe' du dix-neuvième – complètement retenir dans une identité sexualisée, et donc à la fois corporelle et animale – se tient en contraste important avec la tendance victorienne à célébrer la femme en tant qu'ange domestique, un être essentiellement désincarné. Ainsi, comme beaucoup de critiques ont noté, la représentation victorienne des femmes est à un extrême ou un autre : les femmes sont saintes ou démoniaques, spirituelles ou corporelles, asexuelles ou dangereusement sexuées, gardiennes du bonheur domestique ou monstres contre nature. »

> literary character converge most visibly. Acting was one of the new professions whereby a woman could transcend her prescribed social function of self-negating service to live out her own myth: to an intelligent passionate woman, the stage offered authority and fame, wealth, glamour, emotional and sexual freedom, and even, in the "Ibsenized" theatre of the 1880s and 1890s, a network of feminist thought and activity. The questionable social position of the early Victorian actress enhanced her mythic freedom. While the use of the phrase "public woman" for performer and prostitute alike was a social liability, it endowed the actress with the fallen woman's incendiary glory without dooming her to ostracism and death. (205)[80]

Comme une mise en abyme, les actrices représentant déjà des femmes qui défiaient le patriarcat, une fois vêtues en Salomé ou en Jeanne d'arc, se retrouvaient donc à jouer des icônes féministes qui faisaient la même chose. Si l'actrice a un rôle social ambigu puisqu'elle est à la fois admirée et redoutée pour son individualité, elle incarne en plus tour à tour Salomé, Princesse qui exhibe son corps et exprime son désir à la manière d'une prostituée, et Jeanne, fille du peuple qui se drape dans une armure pour donner des ordres à des Nobles et des Rois. De plus, comme les héroïnes, l'actrice est littéralement mise en scène par le dramaturge, non seulement porte-parole de ses messages mais aussi corps montré au public, exhibé au regard masculin. Si Salomé et Jeanne, dans le texte des pièces, sont corporelles et montrées comme femmes, elles acquièrent une fois sur scène le pouvoir d'être doublement montrées en étant incarnées par une actrice. Jouer, c'est libérer son corps, à la manière de Salomé qui utilise son aptitude naturelle à attirer les regards, qu'elle partage avec les actrices, pour séduire et manipuler le regard masculin qui se fait faible sous ses yeux. Une femme montrée, c'est une femme victime du *gaze*, mais c'est aussi une faiblesse qui peut s'inverser et se retourner contre celui qui regarde ; une femme montrée, alors, c'est aussi une femme dangereuse.

[80] « C'est dans le théâtre victorien, dominé par l'individualité omnipotente de l'acteur, et dans la manière d'écrire que le théâtre inspirait, que nos mythes de féminité et de personnages littéraires convergent le plus visiblement. Être actrice était l'un des nouveaux métiers par lequel une femme pouvait transcender sa fonction sociale traditionnelle qui était de se sacrifier pour servir autrui pour vivre son propre mythe : pour une femme intelligente et passionnée, la scène offrait l'autorité et la célébrité, la richesse, le charme, la liberté émotionnelle et sexuelle, et même, dans le théâtre 'd'Ibsen' des années 1880 et 1890, un réseau de pensées et d'activités féministes. La position sociable discutable de l'actrice du début de l'ère victorienne a accru sa liberté mythique. Alors que l'utilisation du terme 'femme publique' à la fois pour l'actrice et pour la prostituée était un handicap social, il donnait à l'actrice la même gloire spectaculaire que la femme déchue sans la condamner à l'ostracisme et à la mort. »

C – La Femme-Monstre

Chris Baldick, dans *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-Century Writing*, explique l'étymologie du mot « monstre » et le lie aux femmes hystériques enfermées dans des asiles qui étaient légion au XIXe siècle :

> As Michel Foucault reminded us in his discussion of the public performances put on by the inmates of Lunatic asylums until the early nineteenth century, a 'monster' is something or someone to be shown. (Cf Latin, monstrare ; French, montrer ; English, demonstrate.) In a world created by a reasonable God, the freak or lunatic must have a purpose: to reveal visibly the results of vice, folly, and unreason, as a worrying (Latin, monere : to warn) to erring humanity.[81]

Si un monstre est une incarnation physique des vices et des folies humaines, destiné à être montré pour avertir le reste de l'humanité des dangers de ceux-ci, alors Salomé et Jeanne, femmes mises en scène, et même montrées sur la scène de théâtre, entrent dans cette catégorie. Elles défient l'autorité et les rôles genrés de leur société en se montrant soit trop soit pas assez sexuelle, en portant des costumes trop reconnaissables, en refusant d'être de simples victimes du *gaze* – et elles finissent par défier les règles si volontairement qu'elles sont tuées par les puissants. Monstrueuses donc parce qu'elles sont dangereuses pour les hommes et pour l'ordre établi, mais monstrueuses aussi parce qu'elles sont des corps visibles par tous, parce qu'elles saisissent le regard et le savent, et parce qu'elles servent soit de martyre, soit d'exemple pour celles qui voudraient se comporter comme elles l'ont fait. Ces monstres corporels sont donc à la fois icône féministes et danger pour les hommes, les obsessions du XIXe siècle pour les monstres et pour les dangers féminins étant incarnées par elles.

1. Hystériques et possédées

Si le terme de « monstre », selon Michel Foucault, peut être lié aux hystériques enfermées dans les asiles, c'est avant tout parce qu'elles étaient considérées comme des

[81] Chris Baldick, *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth Century Writing*, Oxford: Clarendon Press, 2001, p. 10.
« Comme Michel Foucault nous l'a rappelé dans sa discussion sur les performances publiques organisées par les internes des asiles psychiatriques jusqu'au début du dix-neuvième siècle, un 'monstre' est quelque chose ou quelqu'un à montrer. (Cf Latin, monstrare ; Français, montrer ; Anglais, démontrer.) Dans un monde créé par un Dieu raisonnable, la bête curieuse ou le fou doit avoir un intérêt : révéler visiblement les résultats de vices, bêtises et de manque de raison, comme un avertissement (Latin, monere : avertir) pour une humanité pécheresse. »

femmes folles et dangereuses. Nous pouvons trouver un résumé des théories sur l'hystérie dans l'article « Women and Hysteria In The History of Mental Health », qui commence par présenter cette condition comme purement féminine et pouvant être approchée de deux manières selon les époques :

> We intend to historically identify the two dominant approaches towards mental disorders, the "magic-demonological" and "scientific" views in relation to women: not only is a woman vulnerable to mental disorders, she is weak and easily influenced (by the "supernatural" or by organic degeneration), and she is somehow "guilty" (of sinning or not procreating).[82]

Ainsi, l'hystérie est féminine non seulement parce qu'elle était jugée scientifiquement comme une conséquence pour les femmes qui ne procréaient pas, mais aussi parce que les femmes étaient supposément plus vulnérables que les hommes à toute maladie mentale selon ces mêmes sciences, et toute possession démoniaque selon les religieux avant eux. Les symptômes de l'hystérie vont de la crise d'épilepsie aux bouffées de chaleur, mais la cause qui était donnée par la majorité des docteurs était un rapport à la sexualité jugé comme anormal, et ce depuis Platon et Aristote :

> Thus arose the idea of a female madness related to the lack of a normal sexual life: Plato, in *Timaeus*, argues that the uterus is sad and unfortunate when it does not join with the male and does not give rise to a new birth, and Aristotle and Hippocrates were of the same opinion. (110)[83]

L'hystérie (du grec *hysteron*, utérus) est ainsi liée d'abord au manque de rapports sexuels des femmes, qui rendraient l'utérus malade puisqu'incapable de procréer. Les auteurs de l'article continuent de citer chronologiquement les avancées des découvertes scientifiques sur l'hystérie, et annonce qu'au Moyen-Âge, lorsque la chasse aux sorcières a commencé, cette supposée maladie mentale s'est bien vite confondue avec les accusations de sorcellerie et de possession, puisque les symptômes étaient plus ou moins les mêmes : « *'Hysterical' women are subjected to exorcism : the cause of their problem is found in demonic presence* »

---

[82] Cecilia Tasca, Bianca Fadda, Mariangela Rapetti, Mauro Giovanni Carta, « Women and Hysteria in the History of Mental Health », *Clinical Practice & Epidemiology in Mental Health* (8), 2012, p. 110.
« Notre intention est d'identifier historiquement les deux approches dominantes des maladies mentales, les points de vue 'magiques-démonologiques' et 'scientifiques' à propos des femmes : non seulement une femme est-elle vulnérable aux maladies mentales, elle est faible et facilement influençable (par le 'surnaturel' ou par la dégénération organique), et elle est en quelques sortes 'coupable' (de pécher ou de ne pas enfanter). »

[83] « Ainsi naquit l'idée que la folie féminine était reliée à un manque de vie sexuelle normale : Platon, dans *Timaeus*, argue que l'utérus est triste et malheureux quand il ne se joint pas avec un homme et ne donne pas naissance, et Aristote et Hippocrate étaient du même avis. »

(112).[84] C'est là que la définition d'hystérie se mêle à la condamnation de Jeanne d'Arc ; au Moyen-Âge, accuser une femme de sorcellerie revenait, comme l'accuser d'hystérique, à sous-entendre soit que son corps féminin était trop faible pour résister aux possessions démoniaques, comme les voix de Jeanne, soit que sa sexualité était anormale. Jeanne, qui refuse le mariage et son rôle de femme et aspire à être désexualisée, clame que ce sont les voix qu'elle entend qui le lui conseillent : ces voix, alors, ne peuvent qu'être démoniaques.

Les individus qui étaient alors accusés de sorcellerie étaient généralement des femmes célibataires qui possédaient une connaissance étendue dans le domaine des herbes médicinales et s'en servaient pour aider ou soigner leurs congénères au lieu de les laisser entre les mains des docteurs ou des prêtres ; cette image de femme intelligente et indépendante victime des hommes et de la religion en a fait un nouvel avatar féministe, à l'image de Jeanne ou Salomé. Ainsi, une sorcière était une femme qui, comme la Pucelle, refusait de se conformer à son rôle préétabli d'épouse ou de femme au foyer, et se montrait plus éduquée dans certains domaines que les hommes qui l'entouraient. De plus, les pouvoirs qui étaient associés aux sorcières reposaient généralement sur leur capacité à proférer des malédictions, des « mauvais sorts », autrement dit à maudire en quelques mots. Comme Jeanne, leur pouvoir est un pouvoir du langage performatif, et quand son ami Poulengey dit d'elle « *Her words and ardent faith in God have put fire into me* » (67),[85] il donne un pouvoir à ses mots qui se rapproche de celui des sorcières puisqu'ils sont capables de manipuler son esprit, et plus tard de faire changer d'avis à son propos tous les personnages qu'elle rencontre. L'utilisation du mot « *fire* », de plus, est ambiguë, puisqu'il évoque l'idée qu'elle enflamme les esprits mais fait aussi référence au symbolisme du feu, qui rappelle à la fois un symbole de purification et de vie (le don du feu étant un don divin fait par Prométhée, qui permet à l'humanité d'évoluer) et les flammes de l'Enfer dans l'imaginaire chrétien, lui conférant de ce fait un lien avec le Diable et le danger. Mais une fois de plus, comme avec l'hystérie, c'est le rapport des sorcières à la sexualité qui finit par poser problème en premier, puisqu'elles sont célibataires et donc prétendument amantes du Diable, et une fois de plus, ce qui leur donne du pouvoir finit par être considéré comme maléfique, voire diabolique. Dans *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*, Nancy Armstrong résume cette idée en expliquant que la femme qui ne respectait pas les normes genrées de son époque, particulièrement vis-à-vis de sa sexualité, était considérée comme rebelle, résistant à la société dans laquelle elle vivait, et

[84] « Les femmes 'hystériques' sont soumises à l'exorcisme : la cause de leur problème est trouvée dans une présence démoniaque. »
[85] « Ses paroles et son ardente foi en Dieu m'ont enflammé. » (20)

par conséquent, folle : « *the very aspects of the female which supposedly resisted acculturation come to play an especially powerful role in a discourse that redefined any form of political resistance as a form of individual pathology.* »[86]

Si les possessions démoniaques et l'hystérie attaquaient principalement les femmes, selon les médecins de l'époque et jusqu'à la fin du XIXe siècle, c'est parce que l'utérus est un organe qui rend la femme faible et vulnérable, à l'inverse des organes sexuels masculins. Au Moyen-Âge et dans toute époque religieuse, cette association était faite parce que la femme était considérée comme la principale coupable du Péché Originel – Ève est celle qui a mordu dans la pomme de la connaissance en premier, plus facilement tentée par Lucifer, entraînant Adam dans sa chute, et Dieu l'a maudite sur toutes les générations suivantes à cause de cette trahison : « *Je ferai qu'enceinte tu sois dans de grandes souffrances ; c'est péniblement que tu enfanteras des fils. Tu seras avide de ton homme et lui te dominera* » (*Genèse*, 3, 1-16). En étant jugée principale responsable de la perte de l'Éden, la femme est donc devenue inférieure à l'homme, ce qui permettait aux religieux de justifier cette différence entre les deux sexes et la prétendue vulnérabilité de l'utérus. Si le scepticisme religieux de la fin du XIXe a donné moins de crédibilité à ces théories théologiques, les scientifiques pensaient toujours que l'utérus était la cause de nombreuses maladies psychologiques, et au XXe siècle, Freud a défini la femme comme un être privé de phallus, et de ce fait comme un manque, principalement de sang, liant la « faiblesse féminine » à la menstruation.

Helen Tookey, dans « 'The Fiend that Smites With a Look': The Montrous/Menstruous Woman and the Danger of the Gaze in Oscar Wilde's *Salomé* », lie le concept de Salomé victime du *gaze* et celui d'une Salomé menstruée grâce à la figure de la Lune à laquelle la Princesse est associée. Puisque la Lune est naturellement associée à une idée de renouvellement et de changement, elle est associée à la menstruation féminine – et donc par extension, elle lie Salomé à celle-ci. Tookey oppose alors la danseuse menstruée et pleine de désir au Saint chaste et pur pour expliquer pourquoi elle est profane, puis explique en quoi la menstruation rend le regard de Salomé plus dangereux encore :

> In cross-cultural myth and especially the history of religions, while looking at or being looked at by a woman may be dangerous, what is most dangerous is looking at or being looked at by a menstruating woman. The mere presence or proximity of a menstruant is dangerous in itself. Melissa Raphael cites the Talmudic claim that 'if a menstruous woman passes between two men at the beginning of her period her menses will slay one of them', and we could see in this pattern the story of Salomé: Salomé interposes herself

[86] Nancy Armstrong, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*, Oxford: Oxford UP, 1987, p. 252.

between Herod and Jokanaan, causing the death of the latter.[87]

Salomé, alors, est la femme menstruée, un être tabou et dangereux, lié au sang : si elle se définit par un manque de sang, elle cherche sans cesse à en répandre pour se sentir mieux. Si ce fait la lie au mythe du vampire, cela la rend avant tout dangereuse et monstrueuse.

Puisque le fait que Salomé soit menstruée est synonyme d'un danger plus grand encore que ne l'est son désir pour Jokanaan, il est intéressant de noter que Wilde a choisi de la faire danser dans une flaque de sang, sans doute pour rappeler cet élément : « *She is going to dance on blood! There is blood spilt on the ground* » (61-62).[88] La femme est donc liée au sang, dangereuse, mais aussi danseuse, ce qui ne la rend que plus monstrueuse encore. Anne Burel-Debaecker, dans « La danse et le sang, une symbolique du féminin », explique le tabou qui pesait sur la femme menstruée parce que son sang était considéré comme impur, et qu'elle était par conséquent cachée du reste du monde en attendant d'arrêter de saigner : « *La femme devient un objet ob-scène, au sens de ne pas être à la vue, à cause de son impureté, de sa monstruosité (menstruosité ?)* ».[89] Si une femme est objet du regard masculin, montrée et mise en scène, elle se doit paradoxalement d'être cachée dès lors qu'elle est liée à la menstruation. Pourtant, si le sang est lié à Salomé, c'est quand elle va danser, se montrer au monde, et sa chorégraphie devient ainsi tabou à son tour. Dans *Salomé danse-t-elle ?*, Cynthia Dariane montre que la danse de Salomé est directement inspirée par les travaux de Charcot sur les hystériques de la Salpêtrière, ses patientes étant photographiées dans des positions qui semblent à la fois les montrer en transe et en train de danser :

> La danse se voit diminuée au profit de la sensualité inhérente de la danseuse et du danger qu'elle représente, voire liée à l'hystérie féminine, surtout au XIXème siècle qui rapproche la danse d'un délire saltatoire, d'une choré-hystérique, tout cela nourri par les travaux de Charcot. (177)

Si cette idée d'une danse-transe pourrait être associée à une possession démoniaque, ce n'est pas la seule chose que les critiques considèrent comme une preuve de l'hystérie de

---

[87] Helen Tookey, « 'The Fiend that Smites with a Look': The Monstrous/Menstruous Woman and the Danger of the Gaze in Oscar Wilde's *Salomé* », *Literature & Theology* (18:1), 2004, p. 33.
« Dans les mythes interculturels, et en particulier l'histoire des religions, même si regarder ou être regardé par une femme peut être dangereux, le plus dangereux est de regarder ou d'être regardé par une femme menstruée. La simple présence ou proximité de l'une d'elles est dangereux en soi. Melissa Raphael cite la déclaration talmudique qui dit que 'si une femme menstruée passe entre deux hommes au début de ses règles, ses menstrues causeront la mort de l'un d'entre eux', et nous pourrions voir là dedans l'histoire de Salomé : Salomé s'interpose entre Hérode et Jokanaan, causant la mort de ce dernier. »
[88] « Elle va danser dans le sang ! Il y a du sang par terre. » (31)
[89] Anne Burel-Debaecker, « La danse et le sang, une symbolique du féminin », *L'Esprit du Temps* (4 :40), 2005, p. 167.

Salomé. Par exemple, dans *La Rumeur Salomé*, Céline Eidenbenz y associe également ses tirades d'amour : « *Au moment où Salomé prend la parole pour implorer violemment l'amour de Jokanaan, ses longues tirades évoquent alors les interminables délires de parole des patientes de Charcot, au cours desquelles sont révélées leurs pensées les plus intimes* ».[90] Il est alors intéressant de noter qu'avant Wilde, Huysmans, l'une de ses principales inspirations pour le personnage de Salomé, l'a décrite en ces mots : « *la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles* ».[91] Salomé, alors, est belle, pleine de désir, menstruée, dangereuse, et *hystérique*. Mirelle Dottin-Orsini, dans *Cette femme qu'ils disent fatale*, définit à travers la Princesse l'hystérie comme une sexualité trop visible, trop menaçante : « *L'Hystérie, c'est d'abord une féminité pathologique et négative, c'est le scandale féminin à l'état pur, la femme dans tous ses états, c'est-à-dire sans pudeur, exhibant (ou semblant exhiber) sa monstrueuse sexualité* ».[92]

L'hystérie, à travers Salomé, devient alors une maladie mentale qui la rend trop sexuelle, qui lui retire sa pudeur en la faisant danser, qui est directement liée à sa menstruation. Pourtant, les premières définitions de l'hystérie étaient liées au manque de sexualité, qui lui serait lié à Jeanne. La définition de l'hystérie comme une maladie mentale féminine et liée à l'utérus a évolué avec le temps, si bien qu'elle a fini par pouvoir toucher toutes les femmes qui avaient une vie sexuelle considérée comme anormale. La sexualité féminine, qu'elle soit trop présente ou inexistante, est problématique : toutes les Salomé et toutes les Jeanne peuvent devenir hystériques, folles, ou dangereuses, parce qu'elles sont femmes.

2. Jeanne la sorcière et Salomé la femme fatale

Plus que simples femmes, elles sont des figures de femmes rebelles et des femmes plus ou moins issues de la fiction : il ne faut pas oublier que Salomé est un personnage de fiction, issu de quatre lignes de la Bible, et que Jeanne existait à une époque si lointaine du XIXe siècle que son histoire, passée de génération en génération, a sans doute été déformée. Le point commun qui lie ces deux héroïnes, à en croire *La Rumeur Salomé* de David Hamidovic

[90] Céline Eidenbenz, « Salomé, une 'déesse de l'immortelle hystérie' au temps du symbolisme », *La Rumeur Salomé*, Paris : Les Éditions du Cerf, 2013, p. 153.
[91] Joris-Karl Huysmans, *A Rebours*, Paris : Flammarion, 2004, p. 114.
[92] Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale : textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris : B. Grasset, 1993, p. 233.

et *Jeanne d'Arc à travers l'histoire* de Gerd Krumeich, est que leur histoire originale a été interprétée tant de fois en étant de ce fait influencée par les intentions des auteurs qu'elles ont fini par devenir des mythes du XIXe et du XXe siècle. Leurs histoires ont finalement été connues par tous, dans une version ou une autre, et chaque artiste qui s'est essayé à les représenter y a ajouté un élément qui servait son propos, comme Wilde a fait de Salomé une icône de la Décadence et Shaw a fait de Jeanne une femme qui se dresse contre les classes sociales. Elles sont si visibles et si clairement opposées aux normes de leur époque qu'elles ont fini par devenir mythe bien plus que femmes, et de ce fait entrent dans la longue lignée des figures féminines mythologiques ou mythologisées. De plus, si elles ont toutes deux fini par devenir des icônes féministes, leur parcours pour en arriver là diffère grandement, selon les deux œuvres que nous venons de citer. En effet, alors que Jeanne a été revendiquée par des hommes pour servir plusieurs de leurs causes (comme pour la cause royaliste ou pour représenter la France qui se bat contre l'envahisseur lors de la Seconde Guerre Mondiale), elle n'a été revendiquée comme une figure féministe que par des femmes, au début : là où tout le monde voyait en elle un soldat et une des mères du nationalisme, ce sont les féministes du XIXe qui ont vu la femme derrière l'armure, et Shaw est l'un des seuls hommes à avoir représenté cet aspect de sa légende dans sa pièce. Au contraire, si Salomé représente bien la lutte pour la libération sexuelle des féministes, ce sont les réécritures de sa légende par des hommes qui l'ont transformée d'enfant pantin de sa mère en femme fatale ; avant d'être une icône féministe, la danseuse est une figure féminine qui a été modifiée par des regards masculins, celui de Wilde compris, qui y projetaient leurs fantasmes de femmes puissantes et déchues. S'il a été plus difficile pour la cause féministe de revendiquer Salomé parmi ses héroïnes, c'est donc surtout parce qu'à l'inverse de Jeanne, ce sont des hommes qui ont écrit son histoire et qui lui ont donné ce rôle de femme libérée et dangereuse pour les hommes.

Jeanne d'Arc s'inscrit dans une longue ligne de figures féminines mythiques qui ont tôt ou tard été revendiquées comme icônes féministes puisqu'elles étaient définies par leur refus de se conformer aux normes genrées et par leur puissance qui les rendait supérieures aux hommes qui les entouraient, et donc dangereuses pour eux. L'exemple des sorcières que nous avons vu précédemment est le parallèle le plus évident à faire : Jeanne étant accusée de sorcellerie dans toutes les versions de son histoire, elle était et sera toujours automatiquement liée à ces femmes indépendantes et intelligentes qui effrayaient leur société et qui ont fini par être jugées complices du Diable, puis brûlées sur des bûchers. Mais si le destin de la Sainte est celui des sorcières, son image peut aussi être liée à d'autres femmes guerrières de la mythologie, une société constituée uniquement de femmes, qui ne se servaient des hommes

que pour procréer : les Amazones. Dans la mythologie grecque, vaincre l'une de ces guerrières revenait à accomplir un exploit digne des dieux, si bien que l'un des douze travaux d'Hercule était de s'emparer de la ceinture de leur Reine. Cette race mythologique était définie par ses talents au combat et par son mépris de la gente masculine.

Les déesses liées aux Amazones étaient donc logiquement deux déesses guerrières qui avaient fait vœux de célibat : Athéna et Artémis. Athéna étant une déesse guerrière vierge, le lien est évident à faire, mais il est surtout important parce qu'elle était la déesse de la Guerre et de la Sagesse ; ce qui la définit réellement est son talent pour la stratégie guerrière, le même que celui que Shaw donne à la Pucelle. Il est également possible de lier Jeanne à Artémis parce qu'elle est la déesse des jeunes filles vierges, qu'elle est toujours représentée comme une chasseresse, et qu'elle est la seule déesse à avoir fait vœu de chasteté. Mais si la Pucelle est liée aux Amazones ou aux déesses, elle est également liée à la cruauté qui les définit dans leurs légendes ; la race guerrière a fini par représenter, dans l'art romain, les ennemis barbares et brutaux, alors qu'Artémis est connue pour sa colère légendaire (elle a par exemple transformé Acteon en cerf parce qu'il l'avait regardée se baigner, et il a été dévoré par ses chiens de chasse). Dans *Joan of Arc : The Image of Female Heroism*, Marina Warner lie également l'héroïne à ces figures de la mythologie, et souligne que sa légende a ainsi été influencée par des images de femmes fortes mais surtout dangereuses :

> To any classically trained reader, Joan immediately and even unconsciously stepped into a category of women made familiar by mythology and history. The phonetic coincidence of her name with this type's predominant emblem was a true godsend, received probably unwittingly by those who read Joan's story. [...] This compelling and dangerous myth [Artemis' and the Amazons'] underlies the development of Joan's personality and her gradual rise to prominence as the most modern and the most famous of European heroines.[93]

C'est donc grâce à son histoire extraordinaire, mais aussi à son nom de famille qui rappelle l'arme principale de ces deux images mythologiques, que Jeanne est reliée aux Amazones et à la Déesse chaste de la Lune – déesse qui, par son lien avec cet astre, rappelle la description de Salomé au début de la pièce de Wilde : « *She is cold and chaste. I am sure she*

[93] Marina Warner, *Joan of Arc: The Image of Female Heroism*, Berkeley: UP California, 2000, p. 202.
« Pour n'importe quel lecteur instruit en classiques, Joan immédiatement et même inconsciemment s'inscrivit dans une catégorie de femmes rendues familières par la mythologie et l'histoire. La coïncidence phonétique de son nom avec l'emblème prédominant de cette catégorie était une vraie aubaine, reçue probablement sans qu'ils n'en aient conscience par ceux qui lisaient l'histoire de Jeanne. […] Ce mythe captivant et dangereux influence le développement de la personnalité de Jeanne et sa montée graduelle jusqu'à la première place en tant qu'héroïne européenne la plus moderne et la plus connue. »

is a virgin. […] She has never abandoned herself to men, like the other goddesses » (16).[94] Si Jeanne est liée à Artémis par l'imaginaire commun de la mythologie qui était courant dans les publics instruits des deux dramaturges, Salomé se lie elle-même à cette déesse de la virginité, puisque toute description de la Lune est un reflet de la Princesse.

Cependant, cette description de la Lune peut associer Salomé à Artémis aussi bien qu'à Cybèle, une figure lunaire qui était obsédée par sa propre virginité, qui est le parallèle qui est le plus souvent fait par les critiques, comme par exemple par Nassaar dans « Wilde's *Salomé* and the Victorian Religious Landscape » : « *Wilde associates Salomé with the Pagan moon-goddess Cybele, who jealously guarded her virginity, was served by eunuch priests, and murdered her lover, the holy king Attis, after he mated with her (or tried to, depending on the version of the myth)* » (IV).[95] Plus encore qu'avec Artémis, ce parallèle inscrit Salomé dans une lignée de femmes mythologiques qui castrent littéralement les hommes, un véritable danger pour eux. De la même manière, comme nous l'avons vu auparavant, la Princesse est aussi dangereuse parce que sa tendance à être objet du regard masculin est renversée dans la pièce de Wilde alors qu'elle décide de s'en servir à son avantage, rappelant une autre figure mythologique : Méduse.

En effet, si tous les hommes de la pièce regardent Salomé et la Lune, qui lui est associée, le pouvoir du *gaze* ne repose pas vraiment sur celui qui regarde. La danseuse semble posséder le pouvoir de fasciner tous ceux qui l'entourent, et la regarder est considéré comme un danger par Hérodias ou son page. Dans « 'Here's Looking at You, Kid': The Empowering Gaze in *Salome* », Linda et Michael Hutcheon définissent le pouvoir de la princesse par sa capacité à prendre le pouvoir du regard masculin justement parce qu'elle est regardée : « *Here, to be the object of the gaze is to have ultimate power; it is the position of being looked at that conveys mastery and control. [...] Salomé does not reverse the centrality of the male gazer as powerful; rather, she alters the dynamics of the gaze itself* ».[96] C'est parce qu'elle sait qu'elle est regardée et qu'elle comprend que ces regards sont remplis de luxure que Salomé peut se permettre de réclamer en échange d'une simple danse tout ce qu'elle peut

---

[94] « Elle est froide et chaste, la lune … Je suis sure qu'elle est vierge. […] Elle ne s'est jamais donnée aux hommes, comme les autres déesses. » (7)

[95] « Wilde associe Salomé à la déesse païenne Cybele, qui gardait jalousement sa virginité, était servie par des eunuques, et tua son amant, le roi sacré Attis, après qu'il se soit accouplé avec elle (ou ait essayé, selon la version du mythe. »

[96] Linda et Michael Hutcheon, « 'Here's Looking at You, Kid': The Empowering Gaze in *Salome* », *Profession* (22), 1998, p. 15-16.
« Ici, être l'objet du regard revient à avoir le pouvoir ultime ; c'est être regardé qui donne la maîtrise et le contrôle. […] Salomé ne renverse pas la centralité du regard masculin en tant que puissance ; au lieu de ça, elle altère la dynamique du regard elle-même. »

désirer. Parce que le regard des hommes sur elle les rend vulnérables à sa beauté, c'est en dansant, en se mettant en scène et en permettant à tout le monde de la voir comme une vivante œuvre d'art qu'elle prend le pouvoir dans sa relation avec Hérode.

Pourtant, c'est en regardant le jeune Syrien qu'elle réussit à prendre le pouvoir sur lui ; alors qu'il refuse de sortir Jokanaan de sa citerne pour qu'elle puisse le voir, Salomé lui promet de lui accorder un regard en échange :

> SALOMÉ [smiling]: Thou wilt do this thing for me, Narraboth. Thou knowest that thou wilt do this thing for me. And on the morrow when I shall pass in my litter by the bridge of the idol-buyers, I will look at thee through the muslins veils, I will look at thee, Narraboth, it may be I will smile at thee. Look at me, Narraboth, look at me. Ah! Thou knowest that thou wilt do what I ask of thee. Thou knowest it... I know that thou wilt do this thing. (22)[97]

Trois choses sont importantes dans cet extrait, trois choses que la jeune femme répète inlassablement : elle lui promet de le regarder, peut être de lui sourire ; elle lui demande de la regarder ; elle sait, et lui aussi, qu'il fera ce qu'elle lui demande. De nouveau, l'aspect incantatoire du langage de Salomé repose sur les répétitions, et c'est grâce à elles que sa réplique devient non seulement inquiétante en rendant compte de son obsession, mais aussi devient une sorte de tentative d'hypnotiser Narraboth à l'aide de mots bien choisis et récurrents. Ici, le pouvoir du regard est double : c'est la promesse d'un regard lancé en la direction du jeune Syrien qui le fait changer d'avis, mais c'est aussi l'insistance de la princesse pour qu'il ne la quitte pas des yeux. Elle prend le pouvoir en étant regardée tout autant qu'en regardant, et elle en est parfaitement consciente. Ce regard objectifiant qui est posé sur elle lui donne un pouvoir de séduction, et quand à la fin de la pièce elle s'exclame « *If thou hadst seen me thou hadst loved me* » (74),[98] elle dit ce qui était sous entendu par ce jeu de regard : regarder Salomé, comme être regardé par elle, c'est tomber sous son charme. C'est ce que Jokanaan refuse quand il dit à leur première rencontre « *Who is this woman who is looking at me? I will not have her look at me* » (26),[99] et c'est ce qu'elle lui reproche à la fin en disant « *Thous didst put upon thine eyes the covering of him who would see his God. Well,*

[97] « SALOMÉ [souriant] : Vous ferez cela pour moi, Narraboth. Vous savez bien que vous ferez cela pour moi. Et demain quand je passerai dans ma litière sur le pont des acheteurs d'idoles je vous regarderai à travers les voiles de mousseline, je vous regarderai, Narraboth, je vous sourirai, peut-être. Regardez-moi, Narraboth. Regardez-moi. Ah ! vous savez bien que vous allez faire ce que je vous demande. Vous le savez bien, n'est ce pas ? … Moi, je sais bien. » (10)

[98] « Si tu m'avais vue, tu m'aurais aimée. » (39)

[99] « Qui est cette femme qui me regarde ? Je ne veux pas qu'elle me regarde. » (12)

thou hadst seen thy God, Jokanaan, but me, me, thou didst never see » (74).[100] Là où Jean-Baptiste choisit une fois de plus de rester dans le domaine du spirituel en fermant les yeux pour voir Dieu plutôt que Salomé, la Princesse regrette qu'il n'ait jamais cédé à la tentation à laquelle tous les autres hommes ont cédé ; celle à cause de laquelle le jeune Syrien s'est suicidé et Hérode a dû tenir un serment sacrilège. Regarder Salomé, c'est tomber amoureux, et devenir esclave de ses désirs – c'est être pétrifié de désir et victime de son regard. Elle détient alors le même pouvoir qui est attribué à Méduse dans l'ouvrage de Jean Clair :

> Elle est tout entière liée à la fonction de l'œil, au regard. Elle fascine, elle attire, elle terrifie, elle tue. Mais sa magie démoniaque, c'est celle aussi qu'on attribue, dans le langage populaire, aux sentiments amoureux : elle a l'œillade assassine, à la mesure de la séduction qu'elle exerce.[101]

L'œillade assassine, c'est le regard de Salomé, celui qui fait tomber amoureux et vous rend esclave de tout ce qu'elle pourrait désirer, à l'image d'Hérode qui troquerait la moitié de son royaume et finit par décapiter un Saint en échange d'une simple danse, d'une occasion de la regarder quand elle se montre de son plein gré. Dans *La Tête de Méduse*, Freud lie le personnage mythologique à la peur masculine de la castration : cette tête entourée de représentations phalliques (les serpents) serait une image du sexe féminin, qui provoque l'effroi chez les hommes puisqu'il représente un manque de pénis, mais est également capable de le transformer en pierre (rappelant donc l'érection). Si Méduse représente la femme castratrice, c'est parce que « décapiter » est automatiquement associé à « castrer », pour le psychanalyste, ce qui renforce encore l'image de la Gorgone comme une incarnation des peurs masculines. Mireille Dottin-Orsini, dans *Cette femme qu'ils disent fatale*, lie la fin de l'œuvre à ce danger en faisant de l'ordre d'Hérode de tuer Salomé un ordre de la cacher à sa vue : « *'Qu'on tue cette femme !' : l'Hérode de Wilde, dont le cri a de nombreux échos, fait écrase Salomé sous les boucliers des soldats – manière de ne pas se salir les mains, et surtout de ne plus la voir* » (268). Comme Méduse, la fin de Salomé est causée par des boucliers : si on la cache du regard en l'écrasant dessous, ce n'est pas sans rappeler la ruse de Persée, qui a utilisé son bouclier comme un miroir pour que Méduse se voit dedans et se retrouve pétrifiée, avant de se faire couper la tête et que celle-ci soit placée par Athéna sur ce même bouclier.

On peut donc lier à Salomé de nombreuses figures mythiques : elle est la Lune vierge et dangereuse associée tour à tour à Artémis ou Cybèle, mais elle est aussi Méduse dont le

---

[100] « Tu as mis sur tes yeux le bandeau de celui qui veut voir son Dieu. Eh bien, tu l'as vu, ton Dieu, Iokanaan, mais moi, moi … tu ne m'as jamais vue. » (39)

[101] Jean Clair, *Méduse : Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris : Gallimard, 1989, p. 11.

regard condamne et ensorcelle, ou un vampire quand elle boit le sang du Saint en baisant sa bouche ; elle est sensuelle et redoutable, et de ce fait rappelle tous les mythes de femmes qui séduisent et qui tuent, et deviennent ce mythe plus général encore de la femme fatale. Dans *Horrifying Sex*, Julie Miess range l'image de Méduse au même endroit que celle de la femme fatale et les définit toutes deux comme une incarnation des peurs masculines de l'époque :

> [The female] may be the passive victim or, if she chooses not to inhabit that role, she is figured out as the inhuman mythological monster. The conventional representation of the female monster, like the Medusa and the femme fatale, are more than anything male fantasies, expressing male anxiety regarding women.[102]

Ainsi la femme fatale, une femme capable de se servir du regard objectifiant des hommes qui l'entourent comme d'un pouvoir, qui séduit et qui tue, est selon Miess l'unique alternative à la femme qui n'est qu'une victime passive. C'est elle qui incarne toutes les peurs masculines concernant les femmes : elle est hystérique, menstruée, hypersexuelle, sadique, dominante – comme Salomé. A l'époque où Wilde a décidé d'écrire une pièce de théâtre sur Salomé, celle-ci était déjà connue et représentée dans les arts comme la femme fatale par excellence. Elle se sert de son corps comme d'une arme de séduction en dansant, et surtout, elle finit par faire trancher la tête d'un Saint, parallèle de la castration masculine que Nadia Belkheir développe dans *La Rumeur Salomé* : « *La décapitation de Jean-Baptiste symbolise la castration d'Hérode, c'est-à-dire la perte de sa virilité. Cette symbolique reflète aussi la hantise masculine de la castration face à l'émancipation grandissante de la femme* » (136). A la fois Éros parce qu'elle danse et qu'elle est corps séduisant et sexuel et Thanatos parce que l'issue de sa danse ne peut être que la mort, la femme fatale qu'incarne Salomé est à la fois effrayante et fascinante, et c'est sa danse, selon Bénédicte Jarrasse dans « Danses macabres », qui permet de représenter tout ce qu'elle est :

> La mort qui danse, la mort qui interpelle les vivants, s'érotise, se fait séductrice et fatale, et devient une image exemplaire de la beauté trouble et douloureuse célébrée par Baudelaire et les décadents. […] Le lien de la mort aux vivants se fait par l'intermédiaire du regard de la danseuse, par ses yeux d'eau et de feu qui hypnotisent littéralement le héros. […] On retrouve là, mis au service d'une intrigue fantastique, le thème classique – et largement usé – du regard féminin qui fascine et qui tue, un regard méduséen en qui se

[102] Julie Miess, « Another 'Gendered Other'?: The Female Monster-Hero », *Horrifying Sex*, Jefferson: MacFarland, 2007, p. 234.
« [La femme] peut être la victime passive, ou, si elle décide de ne pas tenir ce rôle, elle est transformée en monstre mythologique inhumain. La représentation conventionnelle du monstre-femme, comme Méduse et la femme fatale, sont plus que tout des fantasmes masculins exprimant l'anxiété masculine à l'envers des femmes. »

reflètent aussi bien le ciel que l'Enfer.[103]

Une fois de plus, Salomé, même en tant qu'incarnation de la femme fatale, est une figure ambigüe : elle est désirable mais dangereuse, amoureuse mais meurtrière. Si elle représente toute les peurs masculines parce qu'elle est visible et corporelle, parce que son corps et les regards posés sur elle deviennent son arme, c'est lorsqu'elle se recouvre de ses sept voiles pour les retirer qu'elle devient plus dangereuse encore. Dans cet entre-deux entre cacher et se dévoiler, Salomé lève le voile, expression littérale du mot « Apocalypse » (du Grec « apo », qui indique le détachement, et « kaluptein », 'voiler') qui ne peut que nous rappeler sa danse ; les sept voiles étant l'un des seuls éléments qui définissent la danse dans le texte, le lien avec l'étymologie d'Apocalypse n'en est que plus évident. En effet, c'est par cette danse où se lient Éros et Thanatos que Salomé obtiendra la mort du Saint, mort qu'il avait lui-même prédite comme nécessaire à l'avènement du Christ : « *After me shall come another mightier than I am* » (10).[104] Si Jokanaan doit mourir pour laisser place à Jésus, Salomé, alors, devient un autre instrument de Dieu, un maillon nécessaire à la suite des événements, la naissance du Christ, et avec lui, du Catholicisme – la religion qui écrira plus tard l'histoire de la danseuse. Dans cette optique, la Princesse devient certes celle qui déclenche la fin de son monde, ce monde décadent et païen dans la Bible, mais uniquement pour en laisser naître un nouveau. Son lien direct avec l'Apocalypse en fait donc à la fois une femme destructrice qui annonce la fin du monde et une femme nécessaire à l'avènement du Christ ; l'ambiguïté de Salomé est partout.

3. L'hybridité monstrueuse

Comme nous l'avons vu, Salomé est toujours une figure double, hybride, à la fois image du désir et image du danger, qui rappelle les monstres mythiques que sont les vampires qui sont à la fois morts et vivants, ou Méduse qui pétrifie d'un regard tous ceux qui croisent le sien mais finit elle-même pétrifiée. Cette hybridité peut également se retrouver chez Jeanne : elle n'est pas vraiment femme parce qu'elle refuse de porter leurs vêtements, devenant selon la définition de Shaw presque un homme, mais elle n'est pas non plus vraiment adulte, répondant avec l'innocence d'un enfant à la plupart des questions qui lui sont posées, et sans cesse infantilisée par les autres personnages. Quand Shaw la décrit par les mots « *She is an*

[103] Bénédicte Jarrasse, « Danses macabres », *Les Deux Corps de la danse : Imaginaires et représentations à l'âge romantique*, Pantin : Centre National de la Danse, 2017, p. 690-708.
[104] « Après moi viendra un autre encore plus puissant que moi. » (4)

ablebodied country girl or 17 or 18 » (62),[105] il la définit par quelques éléments : son rang social, puisqu'elle vient de la campagne et non d'un château, son âge, qui ne la place ni dans l'enfance ni dans l'âge adulte, le fait que ce soit une « fille » (et non une « femme »), et le mot « *ablebodied* », qui pourrait être utilisé pour n'importe quel soldat apte à se battre.

Dans *Woman and the Demon*, Nina Auerbach analyse les images victoriennes de la vieille fille et de la femme déchue, deux stéréotypes de l'époque qui semblent convenir parfaitement à Jeanne et Salomé :

> As old maids were exhorted for conflicting reasons to emigrate to the colonies, so prostitutes were commonly transported there. Both were defined as essential strangers in England, and both were associated with the promise and the terror of a new world. (153)
> As angel, [the woman] is militant rather than nurtures, displacing the God she pretends to serve. [...] As fallen woman, she spurns meekness for the glory of her own apotheosis. (185)[106]

Dans ce schéma, il est aisé d'associer Jeanne et la « *old maid* » ou l'« *angel* » décrit par Auerbach, ainsi que Salomé, les prostituées, et la « *fallen woman* ». Dans tous les cas, toutes deux rentrent dans ces cases victoriennes de la femme qui est soit trop sexuelle au point de devenir une femme déchue, soit pas assez au point de finir vieille fille : ces deux stéréotypes féminins représentent des femmes qui ne se conforment pas aux normes genrées, mais aussi les femmes qui deviendront les icônes des *New Women*.

En étant des figures ambigües, hybrides, Jeanne et Salomé représentent de nouvelle fois le monstre victorien : elles sont tour à tour hystériques et possédées, menstruées et asexuées, sorcières et femmes fatales, adultes et enfants, figures mythologiques fascinantes et effrayantes. À travers elle, Shaw et Wilde ont réussi à représenter la peur masculine de la femme trop féminine ou pas assez féminine, mais surtout de la femme indépendante qui dirige ou manipule les hommes pour obtenir ce qu'elle souhaite. Si elles sont victimes du regard masculin, elles sont aussi ensorceleuses, capables de se servir de ce regard pour accomplir leur propre but, l'une par les mots, l'autre par la danse. Une fois mises en scène, elles obtiennent un pouvoir féminin, celui du corps qui fascine et qui séduit, mais aussi celui qui

[105] « C'est une robuste campagnarde de dix-sept à dix-huit ans » (9)

[106] « De la même manière que l'on exhortait les vieilles fille à émigrer dans les colonies pour des raisons contradictoires, les prostituées l'étaient souvent également. Les deux étaient définies en tant que fondamentalement étrangères en Angleterre, et les deux étaient associées aux promesses et à la terreur d'un nouveau monde. »
« En tant qu'ange, [la femme] est militante plutôt que maternelle, remplaçant le Dieu qu'elle prétend servir. […] En tant que femme déchue, elle méprise la docilité pour la gloire de sa propre apothéose. »

incarne tout ce qui inquiète la société de l'époque. Les actrices qui incarnent Jeanne et Salomé représentent non seulement deux héroïnes rebelles de l'imaginaire populaire, mais aussi tout ce que les dramaturges ont voulu qu'elles incarnent, deux monstres féminins.

Ainsi, si le pouvoir du langage finit par être limité, celui du corps est moins visible mais plus dévastateur. De simples victimes d'un regard masculin sexualisant, d'une mise en scène de leur corps et de leur féminité effectuée par les puissants, et par extension par les dramaturges qui les écrivent, les héroïnes finissent si corporelles qu'elles ne peuvent plus être ignorées. Qu'elle soit sexuelle ou pas assez, la femme, sur la scène de Shaw et de Wilde, finit par incarner une peur masculine ou une autre, par se montrer problématique. Mettre une actrice sur scène pour qu'elle incarne Jeanne ou Salomé, c'est non seulement lui mettre un costume bien trop facilement associé à ce personnage et lui demander d'être une présence plus physique que spirituelle, mais c'est aussi rappeler au public sa monstruosité de femme libre et libérée des normes genrées qui pèsent sur les femmes de l'époque. Si la femme est visible, elle peut se servir de sa corporalité à son avantage, la regarder revient à regarder Méduse, mais elle est aussi monstrueuse, hystérique, hypersexuelle, frigide, hybride, possédée, sorcière ou femme fatale. Les dramaturges n'ont pas simplement mis en scène une bataille entre le corps et l'esprit, mais aussi une bataille contemporaine entre les images de femme fantasmées qui existaient à l'époque dans l'imaginaire populaire des hommes et les nombreuses peurs de ces mêmes hommes qui transformaient la femme en objet du regard mais surtout en sujet craint. En monstrant la femme, ils la rendent inquiétante et menaçante, mais aussi et surtout puissante, renversant les rôles genrés en remettant en question la notion de féminité et de masculinité qui était la norme à la fin du XIXe siècle et au début du XXe.

III – « Qu'on tue cette femme » : une rébellion qui échoue

A – La notion de féminité et de masculinité

Au-delà du travestissement, les deux héroïnes ont toutes deux hérité de caractéristiques stéréotypiquement masculines. Les exemples les plus évidents de cela sont la sexualité affichée de Salomé et sa capacité à prendre les devants et l'exprimer, ainsi que la faculté de Jeanne à se battre sur un champ de bataille. Par comparaison, les hommes qui les entourent ont hérité de caractéristiques considérées plus féminines, comme la folie obsessionnelle d'Hérode ou la faiblesse physique de Charles. La notion de féminité et de masculinité, dans les deux pièces, est renversée, voire moquée, alors que Shaw et Wilde brouillent les normes genrées si claires à leur époque.

1. L'hybris de Jeanne

Au début de la préface de *Saint Joan*, Shaw rappelle d'abord l'adolescence de Jeanne et son refus de se conforter au rôle de femme au foyer de sa société, que nous avons évoqués précédemment, puis continue son portrait d'elle en évoquant ce qu'il juge être la réelle cause de sa condamnation – sa prétention :

> [S]he refused to accept the specific woman's lot, and dressed and fought and lived as men did. As she contrived to *assert* herself in all these way with *such force* that she was famous throughout Europe before she was out of her teens (indeed she never got out of them), it is hardly surprising that she was judicially burnt [...] essentially for what *we* call unwomanly and insufferable presumption. At eighteen Joan's pretension were *beyond those of the proudest Pope or the haughtiest emperor*. She claimed to be the *ambassador* and *plenipotentiary* of God, and to be, in effect, a member of the Church Triumphant whilst still in the flesh on earth. She *patronized* her own king, and summoned the English king to repentance and obedience to her commands. She lectured, talked down, and overruled statesmen and prelates. (4, mes italiques)[1]

[1] « Refusant d'accepter le sort spécifique de la femme, elle s'habilla, combattit et vécut comme les hommes […] Étant donné qu'elle réussit à s'imposer de toutes ces façons avec une force telle qu'elle fut connue dans toute l'Europe occidentale avant d'avoir atteint ses vingt ans – qu'elle n'atteignit même jamais – il n'est guère surprenant qu'elle ait été brûlée judiciairement […] en réalité […] à cause de ce que nous appelons une présomption intolérable, peu convenable chez une femme. A dix-huit ans, les prétentions de Jeanne dépassaient celles du pape le plus orgueilleux ou de l'empereur le plus arrogant. Elle prétendait être l'ambassadeur et le plénipotentiaire de Dieu, et, en réalité, faire partie de l'Église Triomphante tout en étant encore sur terre en chair

Le début de la Préface annonce le ton de l'œuvre : Shaw s'applique à créer un portrait de cette femme en tant que femme excessive. Il utilise des superlatifs comme « *proudest* » ou « *haughtiest* », des termes qui expriment une volonté forte comme « *assert herself* » ou « *such force* », et des comparaisons excessives entre la Sainte et un Pape ou un empereur, deux figures de pouvoir hiérarchiquement supérieures à toutes les autres. L'hybris de Jeanne est peinte de manière démesurée par le dramaturge quand il présente sa « *tragic flaw* », son arrogance, son excès, cette faute de caractère typique de la tragédie grecque qui finit par causer la perte des héros. Avant même le début de la pièce elle-même, Shaw l'inscrit alors dans le genre de la tragédie, et, comme dans ces tragédies traditionnelles, semble faire le procès de Jeanne avant même qu'elle n'entre sur scène en expliquant non pas son histoire, mais *pourquoi* son histoire s'est déroulée de cette manière. En règle générale, les préfaces du dramaturge sont longues et séparées en plusieurs parties, comme un enchaînement d'articles ou d'essais, et semble destinées à encadrer la lecture de ses pièces, à interdire une fausse interprétation de ses intentions. Dans sa biographie *George Bernard Shaw*, G.K. Chesterton, un ami de Shaw, consacre un chapitre à ce point, « The Problem of a Preface », et explique que pour le dramaturge, les faits présentés sur scène ne peuvent être compris « correctement » (c'est-à-dire comme *lui* les comprend) sans être analysées et expliquées auparavant : « *For Bernard Shaw […] the philosophy of facts is anterior to the facts themselves. In due time we come to the fact, the incarnation, but in the beginning was the Word* ».[2] Conscient d'être le Dieu de son microcosme personnel, le dramaturge encadre alors bien la lecture de son œuvre et présente au lecteur (et non pas au public) une héroïne qui correspond en plusieurs points au traditionnel héros de tragédie.

Pour en revenir à l'extrait, si toute la description de la Pucelle est au passé, le dramaturge précise tout de même au présent « pour ce que *nous* appelons une prétention insupportable et peu féminine ». Les exemples qu'il donne ont beau être des exemples du passé, la société contemporaine de Shaw est celle qui juge l'attitude de Jeanne comme « *unwomanly* ». Les défauts d'arrogance, d'audace, ou d'ambition exacerbée, qui sont attachés à la jeune fille, sont des défauts jugés comme masculins. Si l'on regarde les exemples donnés, elle est toujours coupable soit de s'affirmer elle-même supérieure aux autres mortels en se présentant comme représentante de Dieu sur terre ou comme sainte, soit de ne pas

---

et en os. Elle patronnait son propre roi et sommait le roi anglais de se repentir et d'obéir à ses ordres. Elle gourmandait, gouvernait et réduisait au silence les hommes d'État et les prélats. » (VIII-IX)

[2] Gilbert Keith Chesterton, *George Bernard Shaw*, New York: John Lane Company, 1909, p. 7.
« Pour Bernard Shaw [...] la philosophie des faits est antérieure aux faits eux-mêmes. En temps et en heure, nous arrivons aux faits, à l'incarnation, mais au début était la Parole. »

respecter la hiérarchie en donnant des ordres ou en prenant de haut ses supérieurs sociaux (soit la totalité des personnages présents dans la pièce). Shaw utilise même le terme « *patronized* », qui est généralement utilisé pour décrire la condescendance dans toute relation où l'un est jugé supérieur à l'autre, que ce soit socialement ou moralement. Le crime de Jeanne, dans les deux cas, est de se juger supérieure aux autres, plus proche d'un statut de saint, d'être spirituel qui n'a pas à respecter les règles humaines, que des hommes – en d'autres termes, son hybris.

Le mot du Grec ancien « hybris » ou « hubris », qui se traduit souvent par « démesure », désigne une personne orgueilleuse, qui, à l'origine, se jugeait égale ou supérieure aux dieux, chose qui était alors jugée comme un crime. C'est un défaut qui est généralement attaché aux héros de la mythologie, ou autres personnages masculins, comme par exemple Icare, qui, une fois doté d'ailes et malgré les avertissements de son père, n'a pu s'empêcher d'avoir assez confiance en lui pour voler trop près du soleil, et est de ce fait tombé alors que la cire de ses ailes a fondu, ou Prométhée, qui, malgré les interdictions de Zeus, dieu des dieux, a confié le feu aux hommes et a reçu comme punition une torture éternelle. En refusant d'obéir à leurs supérieurs ou en pensant qu'ils étaient capables d'accomplir des actes impossibles, les personnages dotés d' hybris finissent toujours par mourir ou être punis. Mais voler trop près du soleil ou désobéir au dieu des dieux, c'est toujours défier le divin et se penser égal à lui, immortel et intouchable. Dans la Grèce antique, ce crime était considéré comme le plus grand des crimes, et était mythologiquement puni par Némésis, la déesse de la juste colère (divine) et du châtiment céleste. Dans cette optique, si Jeanne est coupable d'hybris, c'est tout d'abord parce qu'elle ne respecte pas les règles de l'Église et parle directement au nom de Dieu, comme nous l'avons vu précédemment – sa condamnation est alors une punition divine, et elle est en effet prononcée par la justice ecclésiastique. Si cela peut rappeler l'idée qu'elle a été condamnée par l'Église catholique parce qu'elle représente la naissance du Protestantisme, son lien avec l'hybris la lie surtout aux figures mythologiques qui ont défié les dieux puisqu'elle se juge apte à parler en leur nom.

Ce reproche lui est fait à maintes reprises dans la pièce, son arrogance et sa démesure semblant être les seuls défauts que tout le monde lui reconnait : « *So you are presuming on my seeing you, are you?* » (63), « *The Pope himself at his proudest dare not presume as this woman presumes* » (103), « *Maid: the king addressed himself to me, not to you. You forget*

yourself. You very often forget yourself » (113).[3] Dans l'Acte V, l'Archevêque l'accuse directement de démesure, et tout le monde semble être d'accord avec lui :

> THE ARCHBISHOP: You came clothed with the virtue of humility; and because God blessed your enterprises accordingly, you have stained yourself with the sin of pride. *The old Greek tragedy* is rising among us. It is the chastisement of *hubris*.
> CHARLES: Yes: she thinks she knows better than everyone else.
> JOAN [distressed, but naïvely incapable of seeing the effect she is producing] But I *do* know better than any of you seem to. (113, mes italiques)[4]

La vieille tragédie grecque dont l'Archevêque parle concerne les héros mentionnés, tous ceux qui ont voulu s'égaler aux dieux ou les provoquer et se sont retrouvés punis de la pire manière possible. Mais ces héros, avant d'être des exemples d'hybris, sont majoritairement des hommes – le péché d'orgueil dont le religieux parle est un péché plus masculin que féminin. Parce qu'elle est orgueilleuse et qu'elle « sait qu'elle a raison », selon ses propres dires, elle peut se permettre de donner des ordres et de se considérer plus apte à conduire une armée ou diriger le roi que les hommes qui l'entourent. Puisqu'une femme, au Moyen-Âge comme à l'époque victorienne, était censée s'effacer pour prendre soin des autres et posséder une humilité qui allait avec son genre, Jeanne devient une fois de plus le contre-exemple, poussée par son hybris à se comporter comme un homme.

Il est intéressant, parallèlement, de noter que Dariane, dans *Salomé danse-t-elle ?*, fait de Salomé l'incarnation du péché capital de la luxure en décrivant l'ekphrasis du tableau de Moreau par Huysmans : « *Elle peut être assimilée à l'un des sept péchés capitaux, la luxure, devenant son incarnation, et par là profanant l'espace sacré de l'église* ». (79) Comme l'hybris, la luxure est généralement associée aux hommes, puisque l'imaginaire collectif victorien veut que la femme parfaite soit pure autant qu'il veut qu'elle soit humble. Parce que tous ses actes suite à sa rencontre avec Jokanaan découlent de son désir pour le Saint, et que ce même désir est réduit dans ses mots à un désir de le toucher ou de l'embrasser, la Princesse est poussée par la Luxure. Plus important encore, elle éveille le désir chez les hommes, grâce au pouvoir qu'elle possède en regardant et en étant regardée, et manipule aisément le désir des

[3] « Ainsi, tu comptes sur l'effet de ta vue, n'est ce pas ? » (11), « Le pape lui-même, dans ses moments de plus grands orgueils, n'ose pas se permettre ce que cette femme s'est permis. » (100), « Pucelle, le roi s'adressait à moi, et non à vous … vous vous oubliez. Vous vous oubliez très souvent. » (123)

[4] « L'ARCHEVÊQUE : Vous êtes venue, revêtue de la vertu de l'humilité et, parce que Dieu a béni votre entreprise, vous vous êtes souillée du péché d'orgueil. La vieille tragédie grecque renaît parmi nous. C'est le châtiment de *hubris*.
CHARLES : Oui. Elle croit en savoir plus que tout le monde.
JEANNE [affligée, mais incapable, dans sa naïveté, de voir l'effet qu'elle produit] : Mais j'en sais plus qu'aucun de vous ne semble en savoir. » (124)

autres, en se montrant aguicheuse ou en dansant. Ainsi, de la même manière que la Pucelle, qui a *trop* confiance en elle-même, finit par incarner le péché capital de l'Orgueil, la Princesse hérite de celui de la Luxure, tout aussi typiquement masculin – une fois de plus, de par leur plus grand défaut, leur « *tragic flaw* », les héroïnes sont teintées de masculinité.

2. Hommes faibles et femmes fortes

Comme nous l'avons vu précédemment, Elaine Showalter, dans *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the fin de siècle* explique que les *New Women* et les esthètes étaient deux inventions de la fin du XIXe siècle qui remettaient en question les différences entre masculinité et féminité, et cherchaient à redéfinir ces termes. Dans la même optique, Kerry Powell explique dans *Acting Wilde* qu'Oscar Wilde avait justement pour but de retravailler ces deux notions dans ses œuvres comme dans sa vie personnelle, mais qu'il a échoué puisqu'il était paradoxalement empêtré dans les règles sociales victoriennes :

> Especially in his last plays and in the courtroom trials and their aftermath, Wilde consciously sought to enact an alternative masculinity, that would upset the foundation of Victorian social life – yet he was never able to work out, either for himself or others, precisely what would constitute this new kind of man. In both his life and drama Wilde's efforts to articulate a new vision of manhood stopped short of their destination, for the more he talked and wrote, the more he became enmeshed in the web of customs and power that he most wanted to break free of. (4)[5]

Pour Powell, l'éternel paradoxe de Wilde est qu'il critiquait une société et ses idéaux, tout en souhaitant avec force en faire totalement partie, et ce paradoxe peut être trouvé dans ses pièces. Par exemple, nous pouvons regarder les contradictions qui animent Salomé : si elle peut être utilisée pour représenter la libération sexuelle et une corporalité importante, elle n'en est pas moins menaçante et meurtrière. Elle a beau pouvoir incarner la luxure et avoir une attitude alors jugée comme masculine, elle n'en devient pas moins facilement une représentation de l'hystérie, une maladie typiquement féminine. Tout en créant une héroïne digne des icônes féministes, Wilde en a également fait l'incarnation de toutes les peurs masculines à l'égard des femmes. S'il a refusé que sa Princesse corresponde à la définition de

[5] « Wilde cherchait consciemment à mettre en scène une masculinité alternative qui bouleverserait les fondations de la vie sociale victorienne, surtout dans ses dernières pièces et lors des procès et de leurs conséquences. Cependant, il ne réussit jamais à définir, que ce soit pour lui ou pour les autres, ce qui constituerait exactement cette nouvelle sorte d'homme. Dans sa vie comme dans son théâtre, les efforts de Wilde pour définir une nouvelle vision de masculinité n'arrivèrent pas à termes, parce que plus il parlait et écrivait, plus il s'emmêlait dans la toile de traditions et de pouvoir qu'il souhaitait fuir plus que tout. »

féminité en vigueur à l'époque, elle n'en reste pas moins une menace exclusivement féminine. Mais s'il n'a pas réussi à définir une nouvelle féminité ou une nouvelle masculinité dans *Salomé* à travers sa protagoniste ou Jokanaan, il a tout de même mis en œuvre une subversion des genres dans leur face à face, ainsi que dans la représentation de Hérodias et Hérode.

En effet, Hérodias n'est pas uniquement la seule personne réaliste de la pièce, elle est aussi la seule à tenir tête à Hérode, plus répétitivement encore que Salomé, qui se contente de refuser de danser pour lui. Le Tétrarque, à l'inverse de sa femme, est toujours montré comme un homme superstitieux, dont l'humeur change constamment, et qui semble même être victime d'hallucinations. Par exemple, alors qu'il entre sur scène, l'une des premières choses qu'il dit est « *I have slipped in blood! It is an ill omen.* », (35) s'affirmant d'ores et déjà comme quelqu'un qui croit aux présages, puis continue quelques répliques plus tard en disant « *It is cold here. There is a wind blowing.* » (37) [6] alors même qu'il est le seul à entendre le vent et qu'il voulait rester à l'extérieur parce que l'air était doux. Son humeur semble être changeante, excessive, et il change constamment d'avis, comme par exemple alors qu'il demande à Salomé de danser et qu'elle continue de le lui refuser :

> HEROD: I command thee to dance, Salomé.
> SALOMÉ: I will not dance, Tetrarch. [...]
> HEROD: What is it to me whether she dance or not? It is nought to me. To-night I am happy. I am exceeding happy. Never have I been so happy.
> FIRST SOLDIER: The Tetrarch has a sombre look. [...]
> HEROD: I am very happy, never have I been so happy. There is nothing in the world that can mar my happiness. [...] Of a truth, I am happy. There is nothing I lack. [...] I praise thee dance for me. I am sad to-night. Yes, I am passing sad to-night. [...] I am sad to-night. Therefore dance for me. (55-58)[7]

Avec le même jeu de répétitions que pour représenter l'obsession de Salomé pour Jokanaan, Wilde donne à Hérode des répliques qui se ressemblent, se répètent, pour finir par se contredire. Ici, le début et la fin de la réplique évoquent son désir de voir Salomé danser, et son obsession pour la Princesse qu'il ne cesse de regarder, mais tout son monologue sur son bonheur est décousu, comme s'il n'était plus capable de réfléchir clairement – s'il avait été une femme, il aurait sans doute pu être considéré comme hystérique. De plus, le commentaire

[6] « J'ai glissé dans le sang ! C'est d'un mauvais présage. » (17), « Il fait froid ici. Il y a du vent ici. » (18)

[7] « HÉRODE : Je vous ordonne de danser, Salomé.
SALOMÉ : Je ne danserai pas, tétrarque. […] » (27)
« HÉRODE : Qu'est ce que cela me fait qu'elle danse ou non ? Cela ne me fait rien. Je suis heureux ce soir. Je suis très heureux. Jamais je n'ai été si heureux.
LE PREMIER SOLDAT : Il a l'air sombre, le tétrarque. […]
HÉRODE : Ainsi, vous voyez, j'ai le droit d'être heureux. Il n'y a rien au monde qui puisse gâter mon plaisir. […] Au fait je le suis. Je suis très heureux. Il n'y a rien qui me manque. […] Je vous supplie de danser pour moi. Ce soir je suis triste. Oui, je suis très triste ce soir. […] Je suis triste ce soir. Ainsi, dansez pour moi. » (27-29)

du jeune soldat nous indique qu'il n'est pas censé avoir l'air aussi heureux qu'il prétend l'être, ajoutant à son discours un nouveau niveau d'absurdité. Qu'il se montre superstitieux ou tente de nier son désir pour la jeune femme, Hérode a toujours l'air fou, particulièrement lorsqu'Hérodias, qui est toujours réaliste et agressive envers lui, est là pour lui répondre ou lui donner des ordres. Cette-dernière, en plus d'être le seul personnage qui n'est pas excessif dans l'œuvre, est aussi le seul qui ose se moquer ouvertement du Tétrarque, et le seul à mentionner cette idée de roi fou :

> HÉROD: He prophesised that the moon would become as blood. Did he not prophesy it? All of ye heard him prophesying it. And now the moon has become as blood. Do ye not see it?
> HERODIAS: Oh yes, I see it well, and the stars are falling like unripe figs, are they not? And the sun is becoming black like sackcloth of hair, and the kings of the earth are afraid. That at least one can see. The prophet is justified of his words in that at least, for truly the kings of the earth are afraid ... Let us go within. You are sick. They will say at Rome that you are mad. Let us go within, I tell you. (62)[8]

Aux répétitions d'Hérode pleines de superstition répond la plus longue réplique d'Hérodias, l'une des seules capables de provoquer le rire en permettant au public de se détacher de l'histoire pour voir l'absurdité des prophéties grâce au sarcasme grinçant de la femme du Tétrarque. A côté de lui, elle semble être totalement maîtresse de ses émotions, et il n'est pas difficile d'imaginer que la personne qui dirige réellement l'État n'est pas l'homme fou qui fait un caprice pour voir danser Salomé, mais sa femme qui refuse de croire aux présages et aux prophéties. De plus, il ne faut pas oublier qu'à la fin de l'histoire, Hérodias a réussi à obtenir le meurtre du Saint qu'elle réclame depuis le début, et qu'alors que Salomé meurt et qu'Hérode fuit. Elle est donc la seule qui a obtenu ce qu'elle désirait et n'a aucun prix à payer pour cela. Opposer Hérode à sa femme revient donc à réaliser que le pouvoir n'est pas dans les mains de l'homme, comme il est censé l'être, mais que celui-ci est fou et instable, alors qu'Hérodias est la grande gagnante de la scène.

De la même manière, le pouvoir dans *Saint Joan* n'est pas non plus là où on s'y attendrait : Charles, qui est Dauphin de France au début et Roi à la fin, ne possède aucun réel pouvoir et reçoit des leçons de toutes les personnes de son entourage. Si la grande majorité de celles-ci sont d'autres hommes de pouvoir, cela est principalement parce que la pièce ne met

[8] « HÉRODE : Il a prédit que la Lune deviendrait rouge comme du sang. N'est ce pas qu'il a prédit cela ? Vous l'avez tous entendu. La lune est devenue rouge comme le sang. Ne le voyez-vous pas ?
HÉRODIAS : Je le vois bien, et les étoiles tombent comme des figues vertes, n'est ce pas ? Et le soleil devient noir comme un sac de poil, et les rois de la terre ont peur. Cela au moins on le voit. Pour une fois dans sa vie le prophète a eu raison. Les rois de la terre ont peur … Enfin, rentrons. Vous êtes malade. On va dire à Rome que vous êtes fou. Rentrons, je vous dis. » (32)

en scène qu'eux et Jeanne. Ceci dit, cette dernière a toujours le dessus dans ses échanges avec Charles, comme par exemple lors de l'Acte II où elle lui donne des ordres alors que lui affirme ne pas être fait pour diriger – et même ne pas correspondre à l'idéal de masculinité de l'imaginaire populaire :

> CHARLES: He bullies me. They all bully me.
> JOAN: Art afraid?
> CHARLES: Yes: I am afraid. It's no use preaching to me about it. It's all very well for these big old men with their armour that is too heavy for me, and their swords that I can hardly lift, and their muscles and their shouting and their bad tempers. They like fighting: most of them are making fool of themselves all the time they are not fighting; but I am quiet and sensible; and I don't want to kill people: I only want to be left alone to enjoy myself in my own way. I never asked to be a king: it was pushed on me. [...]
> JOAN: It's no use, Charlie [...] Come! Let me see thee sitting on the throne. I have looked forward to that.
> CHARLES: What is the good of sitting on the throne when the other fellows give all the orders? However! [he sits enthroned, a piteous figure] here is the king for you! (84-85)[9]

Dans cet extrait, non seulement Charles s'affiche t'il en tant que victime des hommes de pouvoir qui l'entourent, mais il s'oppose aussi directement à ce qui différencie Jeanne du reste des femmes : il n'est pas un soldat. Si ce statut est celui qui fait que la Pucelle transgresse les normes genrées, le fait qu'un homme n'aime pas se battre et ne sache pas manier une épée a le même effet. Dans un contexte moyenâgeux, s'il est évident que les femmes sont censées occuper un rôle domestique, il est plus évident encore qu'un Roi est un roi guerrier, et le fait que Charles affirme le contraire l'inscrit directement dans le groupe de ceux qui ne correspondent pas aux idéaux de genres de son époque. Face à Jeanne qui est portée par l'envie de se battre et qui s'affirme face aux puissants à tel point qu'elle est tuée pour cela, Charles se dit silencieux et sensible, et refuse de tuer. Au « *I am a soldier: I do not want to be thought of as a woman* » (92) de la Pucelle répond le « *I never asked to be a king: it was pushed on me* » (84)[10] du Dauphin : tous deux considèrent qu'ils sont associés à des rôles

[9] « CHARLES : Il me tyrannise … Tout le monde me tyrannise.
JEANNE : Tu as peur ?
CHARLES : Oui, j'ai peur … Absolument inutile de me prêcher à ce sujet. Tout cela est bel et bon pour ces hommes grands et gros, dont l'armure est bien trop lourde pour moi. Je peux à peine soulever leurs épées … Et leurs muscles, et leurs voix de loup ! Ils sont pleins de bile ! Ils aiment à se battre. En dehors de la bataille, la plupart d'entre eux sont de purs imbéciles. Moi, au contraire, je suis pacifique et sensible. Je ne tiens pas à tuer des gens. Je demande seulement qu'on me laisse seul, m'amuser à ma guise … Jamais je n'ai demandé à être roi. On m'y a forcé […]
JEANNE : Inutile, Charlet. […] Allons, assieds-toi sur ton trône, que je te voie ! J'attends ce moment depuis longtemps.
CHARLES : A quoi bon être assis sur un trône, quand ce sont les autres qui commandent ? Mais qu'à cela ne tienne ! [Il s'assied sur le trône où il fait piètre mine.] Le voilà, le roi, puisque vous le demandez ! » (59-60)

[10] « Je suis un soldat. Je ne veux pas qu'on me considère comme une femme. » (73), « Jamais je n'ai demandé à être roi. On m'y a forcé. » (59)

qu'ils n'ont pas demandé, et auquel ils ne correspondent pas. Ils sont donc de parfaits exemples de l'affirmation de Wilde, dans *Lord Arthur Savile's Crime*, qui reprend Shakespeare pour dire « *The world is a stage, but the play is badly cast* ».[11] Dans le cas de Jeanne et Charles, le problème de répartition des rôles concerne surtout les rôles genrés qu'ils sont censés suivre, puisqu'ils sont incapable d'y correspondre, et de ce fait les mettre face à face revient à mettre en évidence les caractéristiques stéréotypiquement masculins de la Pucelle, comme sa familiarité ou son habitude à donner des ordres, et ceux stéréotypiquement féminins du Dauphin, comme sa sensibilité et sa faiblesse physique. Il est aussi intéressant de souligner que Charles n'obéit pas seulement aux ordres de Jeanne, comme quand il finit par s'asseoir sur le trône juste après avoir refusé, mais aussi de sa propre femme :

> JOAN: Why does not the Queen look after thee properly?
> CHARLES: We're too poor. She wants all the money we can spare to put on her back. Besides, I like to see her beautifully dressed; and I don't care what I wear myself: I should look ugly anyhow. (85)[12]

Si Jeanne est ironiquement celle qui rappelle le devoir des femmes de s'occuper de leurs maris, Shaw semble cette fois jouer sur un cliché répandu et souvent vrai du monde aristocratique de l'époque, celui du mari qui finance les parures de sa femme alors qu'elle n'hésite pas à dépenser trop. Mais la fin de sa réplique l'établit plutôt comme un homme humble, en directe opposition avec la prétention de Jeanne. Il ne s'affirme jamais vraiment, ni en tant qu'homme, ni en tant que Roi, face aux autres, qui eux continuent de le traiter avec condescendance et de se moquer ouvertement de lui. Si cela peut être dû au fait qu'il est présenté comme un enfant, que nous étudierons plus tard, cela souligne surtout que le pouvoir qui devrait logiquement lui appartenir de par son genre et son rang social est ailleurs : comme Hérode qui ne correspond pas à l'image de Roi et délègue probablement inconsciemment son pouvoir à sa femme, Charles n'y correspond pas non plus et laisse son plein pouvoir aux autres, hommes d'État comme sa propre femme. Le pouvoir, alors, dans *Salomé* comme dans *Saint Joan*, n'est pas dans les mains de celui qui est censé le posséder, justement parce que celui-ci ne correspond pas au stéréotype de son rang social, et parce qu'une fois face à une femme forte comme Hérodias ou Jeanne, il est irrémédiablement faible.

---

[11] « Le monde est une scène de théâtre, mais les rôles sont mal distribués. »

[12] « JEANNE : Pourquoi la reine ne te soigne-t-elle pas comme il faut ?
CHARLES : Nous sommes trop pauvres. Tout l'argent que nous pouvons économiser, elle le prend pour se le mettre sur le dos, à elle. D'ailleurs, j'aime à la voir bien habillée, et ça m'est égal, ce que je porte, moi. De toute façon, je suis laid. » (61)

3. Salomé meurtrière et Jean-Baptiste décapité

Alors que Salomé fait sortir Jokanaan de sa prison, le monologue plein de désir qu'elle lui adresse et qu'il refuse d'entendre est directement inspiré du Cantique des Cantiques, aussi appelé le Chant de Salomon, de l'Ancien Testament, qui raconte l'histoire d'un homme et d'une femme qui s'aiment, puis se marient, et loue l'importance du désir sexuel dans une relation conjugale. Par exemple, dans la quatrième partie du Cantique, Salomon dit à sa femme « *Your eyes behind your veil are doves. Your hair is like a flock of goats descending from the hills of Gilead. [...] Your lips are like a scarlet ribbon; your mouth is lovely [...] Your neck is like the tower of David* », ce qui rappelle directement la tirade de Salomé, répartie tout au long de son face à face avec le Saint : « *Thy hair is like clusters of grape, like the clusters of black grapes [...] Thy mouth is like a band of scarlet on a tower of ivory* » (29).[13] En s'inspirant directement de la tirade de Salomon, Wilde a écrit celle de Salomé en se concentrant sur un élément précis du corps de Jokanaan (les yeux, le corps, les cheveux, la bouche, comme le Roi dans le Cantique), suivi de « *is/are like* » et d'un moyen de comparaison qui peut être retrouvé dans le texte biblique. Si ces tournures de phrases ne paraissent pas naturelles et donnent un rythme particulier aux mots de la Princesse, ils accentuent surtout leurs liens avec ceux de Salomon dans l'Ancien Testament et avec une manière d'écrire propre aux textes bibliques.

Ce lien, qui a été fait par de nombreux chercheurs et critiques, est un nouvel exemple de la subversion des genres dans *Salomé*.[14] En effet, dans le texte biblique, Salomon est celui qui fait une déclaration passionnelle à sa femme dans ce chapitre du Cantique, alors qu'elle reste muette. En effet de miroir, Salomé se répète et prend la parole longtemps alors que Jokanaan est celui qu'elle décrit, et que lui reste quasiment toujours silencieux, si ce n'est pour la repousser. De nouveau, Salomé devient l'élément actif de ce désir à sens unique, alors que le Saint en est le réceptacle passif et réticent. Il est aussi intéressant de noter que le parallèle entre la Princesse et le Roi peut s'étendre jusqu'à leurs prénoms, puisque tous deux, ressemblants, descendent du mot hébreux « *Shalon* » et du prénom Shlomit, qui signifie

[13] « Tes yeux sont des yeux de colombe derrière ton voile. Tes cheveux sont comme un troupeau de chèvres, suspendues au flanc de la montagne de Galaad. […] Tes lèvres sont comme un fil de pourpre, et ta bouche est charmante […] Ton cou est comme la tour de David », « Tes cheveux ressemblent à des grappes de raisin, à des grappes de raisin noir […] Ta bouche est comme une bande d'écarlate sur une tour d'ivoire. » (13-14)

[14] Kerry Powell, *Acting Wilde*: « *Her passion for Jokanaan is similarly complicated, for her passionate and poetic descriptions of his physical beauty are a reverse echo of the biblical Song of Solomon, where the desiring subject is male, and the beautiful desired is female.* » (59) (« Sa passion pour Jokanaan est similairement compliquée, parce que ses descriptions poétiques et passionnées de sa beauté physique sont un écho inversé du Chant de Salomon biblique, où le sujet désirant est mâle et la beauté désirée est femelle. »)

« paix » ou « plénitude », selon le Premier livre des Chroniques. Les rôles d'homme et de femme sont donc inversés à cause de ce lien direct avec l'Ancien Testament, et parce que la femme est celle qui désire l'homme et non l'inverse, mais les rôles de Salomé comme de Jean Baptiste sont également inversés dans les représentations picturales de la pièce de Wilde. Beardsley, en illustrant la pièce, a représenté le baiser final dans son dessin *The Climax*, fortement chargé en érotisme et en symbolisme, et a pris soin de donner à la Princesse un aspect monstrueux, presque un stéréotype de la sorcière, mais a aussi représenté doublement Méduse.

Aubrey Beardsley, *The Climax*, 1894, dessin

J'ai baisé ta bouche, Iokanaan, 1894, dessin

Les dessins de Beardsley reprennent un élément important de la pièce de Wilde, qui l'associe une fois de plus avec le mouvement décadent : l'obscène. Étymologiquement, le mot « obscène » vient du latin « obscenus » (« sinistre, de mauvais augure, dégoûtant, indécent »), désigne ce qui ne peut pas être montré, ce qui heurte la décence, et est souvent lié à la sexualité. Dans la pièce de Wilde, ce qui peut être considéré comme décadent, que ce soit la luxure de la Princesse, une danse hypothétiquement trop osée, ou le baiser d'une tête décapitée, peut tout aussi bien être vu comme obscène, et est pourtant visible de tous, se déroule sur scène et sous les projecteurs. Comme la femme fatale que l'on ne doit pas regarder et qui est pourtant « monstrée » par le dramaturge, les éléments obscènes ont une place importante, voire primordiale, dans la pièce : tout ce qui devrait être caché sous un voile de pudeur est montré (mis à part la fin même de l'héroïne, dont nous reparlerons plus tard).

Beardsley, dans la même optique, représente ces mêmes scènes jugées irreprésentables par les mœurs sociales, et l'obscène de *Salomé* devient une fois de plus dans ses dessins la chose qu'il faut paradoxalement regarder. Mais outre le titre clairement érotique et les différentes images phalliques que l'on peut voir dans ce dessin, et dans celui de *J'ai baisé ta bouche, Iokanaan*, qu'il a fait avant *The Climax*, nous nous intéresserons avant tout aux cheveux des personnages. Si Salomé est dotée d'une chevelure sombre qui semble se mouvoir par elle-même, comme celle de Méduse dans ses représentations picturales, et qu'elle plonge un regard effrayant dans celui du Saint, ce dernier est pourtant celui qui arbore des serpents sur son crâne. Le lien entre la Gorgone et la Princesse est évident, mais pourtant, Beardsley a donné à la tête coupée de Jokanaan l'apparence de celle de Méduse. Si la jeune femme semble détenir le pouvoir du regard qui est associé à cette figure mythologique, le Saint est celui qui rencontre son sort en se faisant trancher la tête. Salomé devient alors Méduse triomphante et dangereuse, capable de transformer en statue ceux qu'elle regarde, alors que Jokanaan devient Méduse victime de Persée, tête sans corps désormais inoffensive.

Dans cette optique, le Saint est alors la victime de la Princesse. Il reste passif face au désir actif et dangereux de la femme, puis la refuse, et finit par mourir parce qu'elle l'ordonne, sa tête devenant un trophée qu'elle prend entre ses mains. Cette importance de la passivité de Jokanaan peut aussi être retrouvée dans les tirades de la Princesse citées auparavant : Salomé, en décrivant son désir pour lui, parle d'abord de sa voix (« *What a strange voice!* » [19]), puis de ses yeux (« *It is his eyes above all that are terrible* » [25]), de son corps (« *I am amorous of thy body* » [28]), ses cheveux (« *It is of thy hair that I am enamoured* » [29]), et enfin de sa bouche (« *It is thy mouth that I desire* » [29]).[15] Elle ne parle jamais de lui dans son entièreté, mais au contraire le morcelle, son désir la poussant à choisir l'une des parties de son corps pour le louer, puis le mépriser une fois qu'il a refusé ses avances, plusieurs fois de suite. Elle détient le pouvoir de le faire et le défaire à sa guise, comme s'il était un objet, une statue à mouler, chose à laquelle il est comparé plusieurs fois : « *He is like a thin ivory statue. […] His flesh must be very cold, cold as ivory … I would look closer at him.* » (25), « *Thy body was a column of ivory set upon feet of silver* » (73).[16] L'insistance de Salomé pour le voir de plus près, tout comme son désir de le toucher, renforcent l'impression que Jokanaan est une statue, une œuvre d'art qui ne doit pas être salie par sa main. La Princesse, alors, devient Pygmalion quand le Saint est Galatée, elle est

[15] « Quelle étrange voix ! » (8), « Ce sont les yeux surtout qui sont terribles. » (11), « Je suis amoureuse de ton corps. », « C'est de tes cheveux que je suis amoureuse » (13), « C'est de ta bouche que je suis amoureuse » (14)
[16] « Il ressemble à une mince image d'ivoire. […] Sa chair doit être très froide, froide comme de l'ivoire … Je veux le regarder de près. » (11), « Ton corps était une colonne d'ivoire sur un socle d'argent » (39)

l'artiste qui le morcelle dans ses descriptions et le voit comme une statue passive et sans pouvoir, incapable de se défendre.

Dans *In Frankenstein's Shadow*, Chris Baldick discute de la notion de monstruosité et explique que d'un point de vue esthétique, elle concernait surtout le rapport des parties au tout dans une œuvre d'art :

> The aesthetic discussion of monstrosity does not at first proceed from the moral dimension of the concept we have discussed above, but uses instead the directly physical notion of deformity to illustrate certain problems of the relation of parts to the whole in works of art. (13)[17]

Avec cela en tête, le désir de Wilde de voir Jokanaan morcelé renforce son statut d'œuvre d'art, puisque sa monstruosité naît des descriptions partielles qui sont données de lui, comme cela est le cas pour Dorian dans les descriptions morcelées du tableau qui contient son âme. Parce que le Saint, comme Dorian, est plus proche de l'œuvre d'art, de par sa beauté indescriptible dans son entièreté, que de l'être humain, il devient monstrueusement beau, et s'éloigne un peu plus de la sphère réelle pour entrer dans celle de l'art. Mais Wilde n'est pas uniquement un auteur décadent qui met en scène le désir de Salomé, il est aussi un esthète qui glorifie dans ses œuvres la supériorité de l'art sur la vie. La beauté, tout comme l'art, deviennent alors presque sacrés, et il est donc possible de faire un lien entre la spiritualité de Jean Baptiste et sa difficulté à se mêler au commun des mortels à son statut d'œuvre d'art. Si Salomé est surtout corps, elle reste un corps vivant et mouvant, dansant, entier : sa présence physique est puissante, et elle est possédée par un désir humain. En contrepartie, Jokanaan reste toujours hors de sa portée, morcelé et physiquement passif, poussé par un désir purement spirituel. La tête représente l'esprit, le spirituel, et le sacré : lorsque Salomé ordonne au bourreau de couper la tête du Saint, elle le rend alors totalement spirituel et le libère de sa prison corporelle. Quand elle finit par dire, une fois la tête entre ses mains « *thy tongue, that was like a red snake darting poison, it moves no more, it speaks no words, Jokanaan, that scarlet viper [...] How is it that the red viper stirs no longer?* » (73),[18] elle signale le silence final de Jokanaan, la perte de sa voix, qui était ce qui pourtant le définissait, mais surtout le seul lien qu'il y avait entre son esprit sacré et son corps de statue. La voix qui proférait des malédictions s'éteint sous les ordres du corps que personne ne peut quitter des yeux, et

[17] « Le débat esthétique sur la monstruosité ne vient pas originellement de la dimension morale du concept dont nous venons de discuter, mais concerne plutôt la notion directement physique de difformité pour illustrer certains problèmes quand à la relation des parties au tout dans les œuvres d'art. »

[18] « Ta langue qui était comme un serpent rouge dardant des poisons, elle ne remue plus, elle ne dit rien maintenant, Jokanaan, cette vipère rouge […] Comment se fait-il que la vipère rouge ne remue plus ? » (38)

pourtant, une analyse d'ordre esthétique reste possible : Jokanaan, jusqu'à la fin, reste intouchable, et lorsqu'il est physiquement morcelé par l'épée du bourreau, ce n'est que pour se séparer de son enveloppe corporelle, et pour laisser Salomé-Pygmalion désespérer de l'immobilité de sa statue.

Ainsi, la notion de féminité et de masculinité dans *Saint Joan* et dans *Salomé* est d'abord réétudiée vis-à-vis des héroïnes, qui ne correspondent pas à l'idéal de féminité de la société victorienne, moyenâgeuse ou orientale, mais aussi vis-à-vis des rapports entre homme et femme dans les pièces en général. Une fois opposées à un homme comme Charles ou Jean-Baptiste, Jeanne et Salomé, qui transgressent les normes genrées, déconstruisent non seulement la notion de féminité, mais aussi par comparaison celle de masculinité. Quand les femmes gagnent en pouvoir, en puissance, et en force active, les hommes perdent les leurs et deviennent sensibles comme Charles, hystériques comme Hérode, ou victimes comme Jokanaan. Wilde et Shaw ont décidé de représenter respectivement un homme inférieur à sa femme, un autre plus proche de l'œuvre d'art que de l'humain, et un dernier qui s'avère être le pantin de ceux qu'il est censé diriger. Les dramaturges jouent avec leur public, déconstruisent les normes qu'ils connaissent si bien, et subvertissent non seulement les rôles genrés, mais aussi toutes les attentes qu'il pourrait avoir en venant voir la pièce.

B – Un jeu avec les attentes du public

La subversion des genres dans les pièces n'est pas sans conséquences : si la transgression des normes de féminité des héroïnes entraîne la transgression des normes de masculinité pour Charles, Hérode et Jean-Baptiste, ces deux transgressions entraînent à leur tour un dérèglement du pouvoir. Comme nous l'avons vu, Hérodias prend le pouvoir à Hérode, alors que Charles le Dauphin devient un pantin manipulé aisément par les autres personnages parce qu'il est trop sensible pour remplir le rôle d'homme et de roi. Plus généralement encore, tous les rôles que sont censés remplir les personnages, que ce soit par rapport à leur genre, leur rang social, ou l'imaginaire populaire, sont renversés, les dramaturges jouant avec l'idée de subversion pour prendre leur public par surprise. Les pièces finissent par incarner un nouvel ordre, un monde où les normes contemporaines des auteurs ne sont plus, laissant voir ce que ces auteurs ont voulu dire sur ces normes.

1. Ton et genre des pièces

Comme nous l'avons vu, Shaw et Wilde ont joué sur la mode et les obsessions de leur époque en représentant un Orient fantasmé ou un Moyen-Âge idéalisé sur scène, mais ils l'ont fait de manière à introduire d'autres éléments, et même parfois pour déconstruire ces images faussées de leur société. Wilde a monté une pièce plus visuelle qu'auditive, à la manière du théâtre oriental, comme un hommage, alors que Shaw a représenté dans son Moyen-Âge la cruauté des puissants et la perfidie de la cour alors idéalisée. Tous deux forcent alors leur public à remettre en question leurs présupposés, simplement en mettant en place un décor qu'ils pensent connaître pour mieux le décomposer. Ceux qui sont venus à l'époque voir les pièces, alors, sont venus avec des idées préconçues liées aux titres ou aux stéréotypes de l'époque sur les héroïnes, considérant les œuvres comme la suite logique de celles qui avaient déjà été créées à ce sujet, ou, comme Jauss le définirait, avec un horizon d'attente. Ce concept suppose qu'une œuvre est reçue par le public par rapport à son lien avec la tradition populaire qui la précède ; dans ce cas, Wilde et Shaw se servent de l'horizon d'attente répandu à leur époque vis-à-vis des figures mythiques de Salomé ou Jeanne d'Arc pour mieux s'en écarter.

Les thèmes associés aux noms de Jeanne d'Arc ou de Salomé semblent en faire des sujets de prédilection pour les dramaturges. En poussant l'idéalisation, Jeanne devient une jeune fille du peuple qui a réussi à imposer ses choix à ses supérieurs hiérarchiques et sociaux, qui s'est battue pour des puissants qui ont fini par la trahir et la laisser mourir, aidés de l'Église que l'époque victorienne imagine corrompue, et écrire une pièce sur elle revient alors à critiquer les puissants et le concept de classes sociales, entre autres choses, faisant d'elle une image facilement adaptables aux idéaux socialistes de Shaw. En grossissant les traits de Salomé, elle devient Princesse orientale magnifique, consumée par un désir sexuel, qui finit par danser dans une atmosphère de luxure pour obtenir la tête de celui qu'elle aime, et par extension une figure incontournable pour les décadents de l'époque, Wilde compris. Le public de l'époque, alors, ne pouvait pas être surpris que les dramaturges décident décrire des pièces à leur propos, et l'on peut facilement imaginer que lorsque *Saint Joan* ou *Salomé* ont été annoncées au théâtre, tous leurs habitués s'y attendaient déjà.

Pourtant, ni Wilde ni Shaw n'avaient pour habitude de se montrer prévisibles, et il aurait été plus étonnant qu'ils fassent tout ce qui était attendu d'eux par les membres du public qui passaient la porte du théâtre que l'inverse. Et en effet, s'ils ont choisi de représenter les deux héroïnes plus ou moins fidèlement en regard de l'image que l'époque avait d'elles, tout le

reste de leurs pièces s'affaire à déconstruire les idées préconçues du public, jusqu'à la forme même de ces pièces.

D'un côté, Wilde, dont le genre de prédilection est la *Comedy of Manners*, a comme on l'a vu décidé de donner à ce genre une place minime dans la pièce, avec les débats des différentes branches du judaïsme uniquement, et a plutôt voulu écrire une pièce symboliste, une pièce où tout reste à décrypter, à lire, à analyser. Plutôt que son habituelle comédie, *Salomé* est une tragédie, chose qu'il rend claire dès le début en donnant comme sous-titre à sa pièce « *A Tragedy in One Act* ».[19] Dans la préface de *The Picture of Dorian Gray*, il écrit « *All art is at once surface and symbol. Those who go beneath the surface do so at their peril. Those who read the symbol do so at their peril* ».[20] Il est ironique de la part du dramaturge d'écrire une pièce symboliste alors même qu'il considère que d'essayer de déchiffrer des symboles est une activité dangereuse. Le mot « péril » indique un danger sérieux et immédiat, et dans le contexte de *The Picture of Dorian Gray*, il peut être interprété comme un conseil : chercher à voir derrière la beauté de Dorian, l'art, reviendrait à voir le monstre, à savoir son âme devenue laide sur un tableau, et serait donc dangereux puisqu'une fois que l'on sait qu'un monstre se cache sous le masque, l'on devient incapable d'apprécier la beauté du masque comme avant. Si l'on applique cette interprétation à *Salomé*, chercher à comprendre les symboles de la pièce et le sens des actes ou des paroles revient alors à sacrifier le plaisir sensoriel lié à la beauté des mots et des formes une fois que l'on est encombré des significations cachées derrière cette beauté. Il semble, en tout cas, que *Salomé* soit la pièce qui lie à la fois surface et symbole la plus poussée qu'il ait écrite : les paroles qui manquent de sens mais formées comme des notes de musique rendent la pièce auditivement belle, le faste du palais d'Hérode, les couleurs vives, et la danse la rendent visuellement belle, et le fait qu'elle appartienne au mouvement symboliste en font une œuvre dont le sens est à découvrir. Pourtant, c'est aussi la pièce qui s'inscrit en marge du reste du corpus de Wilde, précédée d'un roman esthétique et de plusieurs pièces relevant de la *Comedy of Manners*, et suivie de *The Importance of Being Earnest*, qui mêle *Comedy of Manners* et absurde. Il semble que ce soit l'absurde et le manque de sens des paroles qui lie *Salomé* aux autres, particulièrement à *The Importance of Being Earnest*, et pourtant elle n'en reste pas moins une exception. L'atmosphère, en particulier, que le spectacle devait faire planer dans le théâtre est ce qui marque le mieux cette dichotomie : là où les autres pièces de Wilde étaient légères bien que

[19] « Une tragédie en un acte »

[20] « Tout art est à la fois surface et symbole. Ceux qui cherchent sous la surface le font à leurs risques et périls. Ceux-là aussi qui tentent de déchiffrer le symbole. »

satiriques et visaient à provoquer le rire dans le théâtre, *Salomé* met en place une atmosphère angoissante, morbide, grâce non seulement au thème de l'œuvre et aux éléments de meurtre sur scène, mais aussi au manque de communication des personnages et à la visible folie qui semble animer tous les personnages. Rares sont ceux qui ont dû rire devant cette pièce, alors même que cela est exactement ce à quoi le dramaturge les avait habitués.

D'un autre côté, Shaw a tenu tout ce que l'on attendait de lui, du moins jusqu'à l'épilogue : il a créé une héroïne venue du peuple qui mène les puissants à la baguette, puis finit trahie par eux, dans une atmosphère de complots et de débats théologiques ou politiques, mentionnant non seulement le problèmes des classes sociales, mais aussi du rôle des femmes, des extrémismes religieux, et des langages. Plus que cela, il a créé une pièce historique, à la manière de Shakespeare auquel il était souvent comparé (et auquel il se comparait lui-même pour mieux le critiquer), tout en y ajoutant un travail personnel de recherche pour se montrer le plus réaliste possible. Il est vrai que la pièce a été écrite peu après la canonisation de Jeanne, et donc que l'imaginaire populaire voulait que le jury de son procès ait été composé de religieux corrompus et injustes. Le public de Shaw aurait pu être surpris que le jury n'ait pas ce rôle dans sa pièce, mais se montre plutôt le plus clément possible par rapport à la période, mais puisque le dramaturge s'est directement inspiré des textes des procès qui étaient sortis à son époque, et que le public avait probablement lus, il n'a pas pour autant subverti les attentes avec cela. Dans ses pièces de théâtre en général, la règle du « *There are no villains in the piece. […] It is what men do at their best, with good intentions, and what normal men and women find that they must and will do in spite of their intentions, that really concern us* » (50)[21] peut s'appliquer : il n'y a jamais de personnage réellement mauvais, de caricature du méchant, mais toujours des humains qui font des erreurs. Shaw a donc subverti les attentes de son public avec moins de flagrance. Ce n'est qu'à la toute fin de la pièce, dans l'Épilogue dont il dit « *I am afraid the epilogue must stand* » (53),[22] que la pièce semble changer de ton, ou plus précisément, de genre. Si la grande majorité de la pièce suit les normes de la pièce historique et réaliste, l'épilogue entre en directe opposition avec celle-ci : Charles dort dans son lit, et se réveille pour voir apparaître le fantôme de Jeanne, puis ceux d'autres personnes, certaines mortes, d'autres non. Shaw va jusqu'à faire entrer sur la scène d'abord le personnage de Ladvenu, qui raconte comment s'est passé le procès de réhabilitation de Jeanne, suivi par *The Gentleman*, un personnage vêtu à la mode des années 1920 qui vient

[21] « Il n'y a pas de traître dans cette pièce. […] Ce qui nous intéresse réellement, c'est ce que les hommes font de mieux, avec les meilleures intentions, et ce que les hommes et les femmes normaux estiment devoir faire, quelles que soient leurs intentions. » (XCVI)
[22] « Ainsi je crains qu'il ne faille que je maintienne mon épilogue. » (CII)

annoncer sa canonisation récente. La Sainte, fantôme et donc toujours aussi jeune que sur le bûcher, se retrouve alors dans la chambre d'un Charles vieillissant, en 1956, soit vingt-sept ans après le début de la pièce et vingt-cinq ans après la mort de Jeanne, et apprend par un homme contemporain de Shaw et de son public sa récente canonisation. Il est même fait mention d'une statue de Jeanne dans la Cathédrale de Winchester, qui a été érigée en 1923, ultérieurement au Gentleman :

> DE STOGUMBER: It would be a great comfort to me and to my master to see a fair statue of The Maid in Winchester Cathedral. Will they put one here, do you think?
> THE GENTLEMAN: As the building is temporarily in the hands of the Anglican heresy, I cannot answer for that.
> *A vision of the statue in Winchester Cathedral is seen through the window.* (161)[23]

Il est intéressant de noter la mention de l'hérétisme Anglican, la religion officielle de l'Angleterre, une variante du protestantisme, rappelant le débat entre sorcellerie et hérétisme précédent dont le but était de décider du chef d'accusation de Jeanne, lié à la naissance du protestantisme que Shaw lui associe, faisant un lien direct avec l'introduction et les débats religieux parcourant la pièce. Pour revenir à la fonction de l'épilogue, il met donc en scène non seulement un grand nombre d'anachronismes rompant avec le réalisme et la linéarité temporelle des autres scènes, mais aussi du fantastique de part l'apparition soudaine de fantômes au milieu des vivants et le fait que Charles est probablement en train de rêver (« *I am but a dream that thourt dreaming* » [153]).[24] De plus, il met en scène tous les personnages qui sont apparus précédemment dans la pièce, entrant un par un dans la chambre du Roi pour raconter ce qui leur est arrivé suite à ces événements, jusqu'à arriver à la canonisation de Jeanne. Cet enchaînement d'entrées en scène est une convention théâtrale permettant à tous les personnages de se retrouver une nouvelle fois ensemble sur scène à la fin de la pièce pour faire un constat des événements et, plus souvent dans les comédies, opérer une réconciliation finale. Ici, pourtant, les personnages se retrouvent, morts ou vivants, venant de différentes époques, et entrent soudainement dans la chambre du Roi sans que personne ne semble réellement surpris. Sorte de parodie de cette convention théâtrale, cet épilogue permet de nouveau de provoquer le rire du public et accentue la comédie de l'Épilogue. L'ambiance

[23] « DE STOGUMBER : Ce serait une grande consolation pour moi et pour mon maître de voir, dans la cathédrale de Winchester, une belle statue de la Pucelle. Pensez-vous que là on lui en élève une ?
LE MONSIEUR : Comme cet édifice est temporairement aux mains de l'hérétisme anglicane, je ne puis pas répondre à ce sujet.
A ce moment, à travers la fenêtre, apparaît une vision de la statue qui est dans la cathédrale de Winchester. » (229)

[24] « Je ne suis qu'un rêve, que tu es en train de rêver. » (210)

devient absurde, irréaliste, plus légère, alors que la scène précédente finissait sur la mort de la Sainte et le désespoir de ceux qui l'ont condamnée, mais aussi sur une remarque de Warwick qui annonce un revirement de situation :

> THE EXECUTIONER: You have heard the last of her.
> WARWICK: The last of her? Hm! I wonder! (149)[25]

Si le principal but de l'Épilogue semble être de montrer la réhabilitation de Jeanne pour introduire le fatal « *O God that madest this beautiful earth, when will it be ready to receive Thy saints?* » (164)[26] final et critiquer de ce fait la société contemporaine, il n'en est pas moins une dernière moquerie, un élément que le dramaturge juge indispensable et qui pourtant entre en contradiction totale avec le reste de la pièce. La tragédie de l'Acte final est renversée par la comédie de l'épilogue, tout comme son réalisme devient fantastique, laissant le public, qui pensait sans doute quitter le théâtre sur les mots de Warwick, surpris. Pourtant, si l'épilogue sert à alléger la tension créée par la mort de la Pucelle, le procès qui l'a précédée, et la culpabilité de ses bourreaux qui l'a suivie, ses répliques finales enfoncent le couteau dans la plaie en accusant le public du même crime que le jury de Jeanne : eux aussi, à leur place, l'auraient condamnée, et le monde n'est pas prêt pour accueillir des Saints de sa trempe, chose dont nous reparlerons plus tard.

Ainsi, si Shaw et Wilde ont bien utilisé les sujets qui semblaient « faits pour eux » parce que les thèmes qui leur étaient associés étaient leurs thèmes de prédilection, ils ont tout deux réussi à renverser les prévisions du public, Wilde écrivant une tragédie plutôt que l'une de ses traditionnelles *Comedy of Manners*, Shaw en passant de tragédie à comédie et de pièce historique à fantastique, montrant un public quelque chose à quoi il ne pouvait pas s'attendre. Le jeu avec les attentes du public opéré par les dramaturges se fait donc déjà dans le genre même des pièces, fait pour surprendre les audiences, avant de se faire dans les rôles des personnages ou dans l'histoire elle-même.

2. Le sérieux déconstruit

L'un des éléments qui semble exister pour surprendre le public et jouer avec sa vision et son opinion présupposée des événements des vies de Jeanne ou Salomé est le rapport des

[25] « LE BOURREAU : Vous n'entendrez plus jamais parler d'elle.
WARWICK : Plus jamais parler d'elle ? Hum ! … Je me le demande. » (202)
[26] « O Dieu, qui as fait cette belle terre, quand sera-t-elle prête à recevoir tes saints ? » (235)

personnages de Wilde et Shaw à l'enfance. Les pièces de théâtre ont beau avoir toutes deux des thématiques sérieuses et des personnages avec plusieurs facettes, presque tous les protagonistes sont liés d'une manière ou d'une autre à l'enfance, rendant les scènes dans lesquels ils sont tour à tour attendrissantes et plus dramatiques encore qu'elles ne sont censées l'être. Le plus évident de ces éléments est évidemment Jeanne, qui, comme nous l'avons vu, n'est pas réellement présentée comme une adulte à l'origine, mais comme une femme qui n'est pas terminée, une adolescente, qui aurait entre dix-sept et dix-neuf ans. Son innocence, sa simplicité et sa naïveté sont des qualités qui pourraient être associées à son rang social, si ce n'était pour le fait qu'elle dit elle-même que les personnes de la noblesse sont plus simples que ceux de la classe travailleuse : si son innocence est si importante, c'est parce qu'elle est encore une enfant, et qu'elle ne peut pas comprendre ce qui lui arrive. Son comportement est celui d'une enfant, par moments : par exemple, alors qu'elle veut prendre Paris lors de l'Acte V et qu'on le lui refuse, la didascalie qui la concerne nous dit « *She squats down on the flags with crossed ankles, pouting* » (114),[27] lui donnant l'air d'une enfant à qui l'on refuse un nouveau jouet, et ajoutant une nouvelle sorte de comédie aux événements pourtant tragiques qui se déroulent ensuite. Lorsque l'Inquisiteur, avant le procès, annonce aux autres membres du jury « *You are going to see before you a young girl, pious and chaste* » (129), il les prévient que ce n'est pas une femme dangereuse qu'ils devront condamner (ou selon ses mots « *[not one] whose brazen looks and lewd demeanor condemn them before they are accursed* » [129],[28] qui correspondrait plus à une description de Salomé), mais une enfant qui se pense innocente. Et alors que les chefs d'accusation sont portés contre elle, elle répond soit en pointant du doigt leur absurdité de manière si logique qu'elle fait passer les membres du jury pour des imbéciles ou elle-même pour un être arrogant, soit en exprimant son incompréhension, comme dans ces deux extraits :

> COURCELLES: Does [the spirit] not appear to you as a naked man?
> JOAN: Do you think God cannot afford clothes for him? (137)
>
> LADVENU: Joan: we are all trying to save you. [...] But you are blinded by terrible pride and self-sufficiency.
> JOAN: Why do you say that? I have said nothing wrong. I cannot understand. (138)[29]

[27] « Elle s'accroupit sur les dalles, les jambes croisées, faisant la moue. » (126)
[28] « Vous allez voir paraître devant vous une jeune fille pieuse et chaste », « [pas de celles] dont les regards effrontés et l'attitude impudique les condamnent avant même qu'on les accuse. » (159)
[29] « COURCELLES : Vous apparaît-il sous la forme d'un homme nu ?
JEANNE : Croyez-vous que Dieu n'a pas le moyen de lui donner des vêtements ? » (177)
« LADVENU : Jeanne, tous, nous nous efforçons de vous sauver. […] Mais vous êtes aveuglée par un orgueil et une suffisance formidable.
JEANNE : Pourquoi dites-vous cela ? Je n'ai rien dit de mal … Je ne comprends pas. » (180)

Parce qu'elle se sait innocente de ce dont on l'accuse, ses réponses sont directes, et même moqueuses, parfois, alors qu'elle n'arrive pas à comprendre pourquoi les autres personnages ne parviennent pas à la croire : cette même naïveté trop prompte à la faire répondre avec insolence est celle que son jury confondra avec de l'arrogance. Tout au long de la pièce, ce que les personnages appellent l'hybris de Jeanne naît de sa certitude que les voix qu'elle entend viennent de Dieu, et donc qu'elle est la seule à avoir raison puisque le divin lui donne les réponses, liée à son incapacité à comprendre que les autres ne la croient pas. Cette innocence enfantine la caractérise dans la pièce, et peut transformer tout ce que les puissants lui reprochent : son arrogance devient de la naïveté, son hybris qui la pousse à décider d'être celle qui couronne Charles et de réclamer que la guerre continue devient un simple caprice poussé à l'extrême. Parce qu'elle est enfant, les mauvaises décisions qu'elle prend deviennent moins dramatiques, et devraient de ce fait être plus facilement pardonnables : par conséquent, sa condamnation finale dans l'Acte VI, où elle se comporte de manière plus immature encore que dans les autres, et répond avec une audace faite pour provoquer le rire, devient plus tragique. En accentuant l'importance de ce trait de sa personnalité, Shaw l'a rendue plus attendrissante, plus innocente, et de ce fait a rendu son sort plus cruel encore qu'il n'était censé l'être.

Si le côté enfantin de Jeanne accroit son innocence et attendrit l'audience, en plus d'être un ressort du comique dans la pièce, celui de Salomé fait tout le contraire. Dans les textes bibliques, on réfère toujours à elle par « la fille d'Hérodias », et si son âge n'est mentionné nulle part, ses représentations sont toutes celles d'une femme jeune, entre l'enfance et l'âge adulte. Dans ces représentations picturales, comme par exemple dans celle de Regnault, son côté enfantin est même accentué par une position détendue et un sourire espiègle ou joueur alors que tout le monde sait qu'elle vient de demander la tête du saint (dans ce tableau, elle est d'ailleurs encore un peu dénudée et a les pieds nus) :

Henri Regnault, *Salomé*, 1870, huile sur toile, 160x103 cm

Dans le texte de Wilde, son côté enfantin est surtout lié à sa virginité, qui semble aussi importante pour le reste des personnages que pour elle. En effet, si cette virginité est une obsession personnelle qui la pousse à se comparer à la lune vierge, tour à tour Cybèle ou Artémis, et en estimant que sa virginité veut dire qu'elle ne s'est pas salie (« *She has never defiled herself* » [16]),[30] les références à cette virginité sont nombreuses. Par exemple, la couleur qui est associée à la Princesse à plusieurs reprises est le blanc, la couleur de la pureté (« *Her little* white *hands are fluttering like doves […] They are like* white *butterflies. They are just like* white *butterflies* » [12, mes italiques]),[31] et alors qu'elle vient de demander la tête de Jokanaan en récompense de sa danse, Hérode lui dit qu'elle est trop pure pour cette vision (« *It is not meet that the eyes of a virgin should look upon such a thing* » [66])[32] quand bien même il comparait la Lune/Salomé à une femme à la recherche d'un amant. En cela, Hérode fait ressortir l'ambiguïté de Salomé : elle est vierge, enfant, et accorde une importance capitale à cette virginité, mais elle est aussi séductrice et consumée par le désir une fois que ses yeux se sont posés sur le Saint – d'après l'analyse de Dottin-Orsini dans *Salomé* : « *Salomé est vierge comme Jeanne d'Arc ; mais c'est une virginité toujours prête à s'inverser en son contraire vierge/putain. L'épithète d'allumeuse ou celle de nymphette (au sens de Nabokov) la dépeignent assez bien* ». (61) Quand Salomé dit, une fois la tête de Jean-Baptiste

[30] « Elle ne s'est jamais souillée » (7)
[31] « Ses petites mains *blanches* s'agitent comme des colombes […] Elles ressemblent à des papillons *blancs*. Elles sont tout à fait comme des papillons *blancs*. » (5)
[32] « Ce n'est pas une chose qu'une vierge doive regarder. » (34)

entre ses mains, « *I was a virgin, and thou didst take my virginity from me. I was chaste, and thou didst fill my veins with fire* » (74), elle sous-entend que sa connaissance du désir sexuel remonte au moment où elle l'a regardé, moment qui l'aurait faite passer d'enfant à femme. Pourtant, quand elle apparaît la première fois et qu'elle parle du regard d'Hérode sur elle, elle dit : « *It is strange that the husband of my mother looks at me like that. I know not what it means. Of a truth I know it too well* » (15).[33] Si elle débute sa phrase avec une naïveté enfantine, elle finit par s'avouer qu'elle sait très bien ce que veut Hérode en la regardant de cette manière, étant consciente d'être un objet du regard et d'avoir un potentiel de séduction tel que sa danse devient une arme de persuasion. Helen Tookey, dans « 'The Fiend that Smites With a Look': The Montrous/Menstruous Woman and the Danger of the Gaze in Oscar Wilde's *Salomé* », relève également cet élément pour expliquer pourquoi la Princesse devient l'incarnation du désir sexuel à la fin de la pièce, une fois sa pseudo-innocence perdue : « *Salomé is not too innocent to recognise lust; and any innocence she does possess at the beginning of the play is lost through her encounter with Jokanaan; for not only does Salomé inspire sexual desire, she also embodies it* » (25).[34] La Princesse, alors, est à la fois enfant et incarnation du désir physique pour un autre, et si ces deux éléments sont contradictoires, le fait qu'ils soient tous deux vrais donne une nouvelle atmosphère à la pièce. Si Salomé avait été adulte, elle aurait été une femme dangereuse, meurtrière, séductrice, une *femme fatale* par excellence ; mais le fait qu'elle soit à la fois cela et une enfant rend son désir et son dessein plus choquants encore. Lorsqu'elle demande la tête du Saint, elle commence par préciser « *in a silver charger* » et la réponse d'Hérode ne se fait pas attendre, teintée d'un attendrissement paternaliste envers un caprice d'enfant : « *[Laughing.] In a silver charger? Surely, yes, in a silver charger. She is charming, is she not?* » (64).[35] Cette réaction vient du fait que la Princesse est une enfant, et que le Tétrarque n'est pas prêt à croire qu'elle lui demandera quelque chose d'aussi cruel ; la demande qui suit n'en est que plus horrible. Ainsi, si l'innocence enfantine de Jeanne la rend attendrissante et justifie ses actes, celle de Salomé renforce sa cruauté et l'horreur des événements.

Pourtant, Salomé et Jeanne ne sont pas les seuls personnages enfantins des pièces. Elles ont toutes deux leurs opposés, qu'elles finissent par dominer d'une façon ou d'une autre :

---

[33] « J'étais une vierge, tu m'as déflorée. J'étais chaste, tu as rempli mes veines de feu … » (39), « C'est étrange que le mari de ma mère me regarde comme cela. Je ne sais pas ce que cela veut dire … Au fait, si, je le sais. » (6)

[34] « Salomé n'est pas assez innocente pour ne pas reconnaître la luxure, et toute innocence qu'elle aurait possédée au début de la pièce est perdue au moment de sa rencontre avec Jokanaan ; parce que Salomé ne se contente pas d'inspirer le désir sexuel, elle l'incarne aussi. »

[35] « dans un bassin d'argent », « [riant] Dans un bassin d'argent ? mais oui, dans un bassin d'argent, certainement. Elle est charmante, n'est ce pas ? » (33)

Hérode et Charles. En effet, la Sainte appelle Charles « *gentle little Dauphin* » (82) lors de leur première rencontre, puis Charlie, un diminutif affectif, pour le restant de la pièce, et le traite comme un enfant du début à la fin : « *[pitying him] Thou poor child, thou hast never prayed in thy life* » (85), « *Did I make a man of thee after all, Charlie?* » (153), etc. Shaw lui-même, en le décrivant alors qu'il entre sur scène dans l'acte II, écrit « *Just at present he is excited, like a child with a new toy* » (74),[36] souhaitant que son air enfantin apparaisse dès son entrée en scène, et l'expression qu'il utilise est justifiée quelques minutes plus tard d'abord par la réaction de l'Archevêque à son enthousiasme, puis par le caprice que le Dauphin fait pour avoir son propre Saint :

> THE ARCHBISHOP [contemptuously]: I am not interested in the newest toys.
> CHARLES [indignantly]: It isn't a toy. [Sulkily] However, I can get on very well without your interest.
> THE ARCHBISHOP: Your Highness is taking offence very unnecessarily.
> CHARLES: Thank you. You are always ready with a lecture, arnt you?
> LA TRÉMOUILLE [roughly]: Enough grumbling. (74)
>
> CHARLES: My grandfather had a saint [...] My poor father had two saints [...] It is in our family; and I don't care what you say: I will have my saint too. (76)[37]

La manière dont les autres personnages, tous confondus, se comportent avec lui, tout comme sa propre manière d'agir, laisse penser qu'il est un enfant incapable de se comporter avec maturité. Pourtant, à l'inverse de Jeanne, Shaw ne laisse aucune ambiguïté sur son âge : il a 26 ans (74), et est déjà père. Son immaturité, alors, n'est pas due à son âge mais à son caractère, et ce qui naît de celle-ci n'est pas une innocence enfantine comme celle de Jeanne, mais une capacité à faire des caprices alors que les autres puissants passent leur temps à le sermonner et le maltraiter : si Jeanne est une enfant naïve, Charles est l'exemple parfait du roi enfant. De la même manière, Hérode pourrait également être considéré comme un roi enfant parce qu'il suit ses humeurs changeantes, forçant tout le monde à sortir sur la terrasse et refusant de sortir quand sa femme le lui demande puis l'exige, comme une mère qui

[36] « Gentil petit Dauphin » (53), « [le plaignant] Pauvre petit gars, tu n'as encore jamais prié de ta vie ! » (62), « Est-ce qu'après tout j'ai fait un homme de toi, Charlet ? », « En ce moment, il est excité comme un enfant qui a un nouveau jouet. » (36)

[37] « L'ARCHEVÊQUE [avec mépris] : Je ne m'intéresse pas aux nouveaux jouets.
CHARLES [indigné] : Ce n'est pas un jouet … [D'un ton boudeur] D'ailleurs, je peux très bien me passer de votre intérêt.
L'ARCHEVÊQUE : Votre Altesse se froisse bien inutilement.
CHARLES : Merci. Oh ! vous, vous avez toujours un sermon tout prêt.
LA TRÉMOUILLE [rudement] : Assez grommelé ! » (37)
« CHARLES : Mon grand père avait une sainte […] Mon pauvre père, lui, avait deux saintes […] C'est dans la famille. Et vous direz ce que vous voudrez, mais moi aussi, j'aurai ma sainte. » (41)

sermonnerait son enfant, avant de finalement insister capricieusement pour voir Salomé danser. Charles et Hérode deviennent alors des rois enfants, immatures et capricieux, qui sont par conséquents incompétents et incapables de diriger un royaume. Lorsque l'Archevêque dit à Charles « *if you cannot rule your kingdom, at least try to rule yourself* » (75),[38] il prononce les mots qu'Hérodias aurait pu dire à son mari face à son caprice pervers de voir sa fille danser. Le roi, incapable de régner, est alors relégué au second plan alors que le pouvoir est donné à quelqu'un d'autre, à l'image du petit roi dans *Alice in Wonderland* qui est incapable de gouverner seul et finit par se faire voler le pouvoir par sa femme, la Reine de Cœur, parce qu'il est trop immature et faible pour le manier correctement.

Étymologiquement, le mot « enfant » vient de « infans », soit « celui qui ne parle pas / ne maîtrise pas la langue ». De nouveau, le langage devient un élément important dans la définition des personnages. En effet, Charles et Hérode ne sont pas simplement des rois enfants, ils sont aussi incapables de maîtriser le langage correctement : Hérode, dans sa folie, répète inlassablement les mêmes choses, et se fait sermonner par Hérodias pour chacune de ses idées loufoques comme une mère sermonnerait son enfant, alors que Charles ne peut parler sans se faire couper la parole ou recevoir des remontrances. Une plaisanterie récurrente de *Saint Joan* est le « *Another lecture! Thank you* » (75)[39] du Dauphin, qu'il prononce plusieurs fois en réponse aux critiques de l'Archevêque qui l'interrompent. Les deux hommes à la tête de leurs royaumes respectifs, à l'inverse de Jeanne et Jean-Baptiste qui ne cessent de les provoquer, ne maîtrisent pas le pouvoir du langage, mais ils sont aussi incapables de s'imposer physiquement : Charles est une « *piteous figure* » (85)[40] sur son trône, et Hérode, hystérique, jette sa couronne quand Salomé lui refuse une danse, abandonnant sa prestance (« *He tears the wreath from his head and throws it on the table* » [60]).[41] Il est intéressant de noter le choix du mot « *wreath* », qui signifie à la fois une couronne de fleur et une couronne mortuaire, et renvoie alors à la suite des événements.

En conclusion, l'enfance, chez Jeanne et Salomé, renforce leur cruauté ou leur témérité et provoque l'émotion, qu'elle soit attendrissement ou effroi, alors que chez Charles et Hérode, elle est synonyme d'incompétence. Les rois enfants sont privés du pouvoir de parole, mais aussi de prestance physique, et alors qu'ils se retrouvent face à la force de détermination de Jeanne ou à la tentation de Salomé, ils ne peuvent que s'écrouler ou se soumettre à leurs bon vouloir. S'ils finissent dans le camp des vainqueurs à la fin alors que les femmes meurent,

[38] « Si vous ne pouvez pas gouverner votre royaume, au moins tâchez de vous gouverner vous-même. » (39)
[39] « Encore un sermon ! Merci bien ! » (39)
[40] « piètre mine » (60)
[41] « Il arrache de sa tête sa couronne, et la jette sur la table. » (30)

ils n'en sont pas moins visiblement plus faibles qu'elles, incapables de parler ou de détourner le regard d'elles.

3. La notion de meurtre

Le meurtre, dans *Saint Joan* comme dans *Salomé*, est toujours présent en fond, mais jamais réellement montré, et il n'est pas exclusivement masculin, comme il l'était à l'époque dans l'imaginaire populaire. Il est vrai que le meurtrier le plus important des œuvres, Bluebeard, appelé en français Barbe-Bleue ou par son prénom Gilles de Rais, est un homme, et qui plus est, un tueur en série connu. Historiquement, Gilles de Rais était un chevalier qui combattait aux côtés de Jeanne, puis a été nommé Maréchal de France, avant d'être condamné à mort pour le meurtre d'une centaine d'enfants. Il a été confondu dans l'imaginaire populaire avec Barbe Bleue à cause de son histoire sordide et du fait qu'il était connu pour porter une barbe de cette couleur. Dans la pièce de Shaw, il siège aux côtés de l'Archevêque et d'autres soldats hauts gradés, avant tous ces événements, mais le public qui venait voir la pièce était d'ores et déjà au courant des crimes qu'il était censé commettre après la fin de la pièce. Pour l'introduire, le dramaturge affirme dans une didascalie « *some eleven years later he is accused of trying to extract pleasure from horrible cruelties, and hanged. So far, however, there is no shadow of the gallows on him* » (73),[42] mais pourtant, alors que l'Archevêque lui fait une remontrance, il sous-entend ce qui est destiné à arriver :

> THE ARCHBISHOP: Gilles de Rais: this maid prophesied that the blasphemer should be drowned in his sin [...] I prophesy now that you will be hanged in yours if you do not learn when to laugh and when to pray.
> BLUEBEARD: My lord: I stand rebuked. I am sorry: I can say no more. But if you prophesy that I shall be hanged, I shall never be able to resist temptation, because I shall always be telling myself that I may as well be hanged for a sheep as a lamb. (83)[43]

L'ironie de la situation est évidente, alors que la faute des meurtres et autres crimes de Gilles de Rais ne repose plus uniquement sur lui, mais aussi sur l'Archevêque qui prophétise la pendaison. En jouant avec cela, Shaw remet une nouvelle fois en cause la notion de

[42] « quand quelques onze ans plus tard il défie l'Église, il sera accuser de tirer plaisir d'horribles cruautés et il sera pendu. Pourtant, à cette époque, l'ombre de la potence n'arrive pas encore jusqu'à lui. » (33)

[43] « L'ARCHEVÊQUE : Gilles de Rais, cette Pucelle a prophétisé que le pécheur serait noyé dans son péché […] Et moi je prophétise maintenant que vous serez pendu pour vos péchés si vous n'apprenez pas quand on peut rire et quand on doit prier.
BARBE BLEUE : Monseigneur ! Je suis répréhensible. Je suis désolé de l'être. Je n'ai rien à ajouter … Mais si vous prophétisez que je serai pendu, je ne serai jamais capable de résister à la tentation, car sans cesse je me dirai que je serai aussi bien pendu pour le vol d'un œuf que pour le vol d'un bœuf. » (55-56)

« divinité » ou de « magie » importante dans la pièce : lorsque l'Archevêque fait cette prophétie, le public pourrait penser que le destin de Gilles de Rais était d'être pendu, et qu'ainsi, la tragédie suivait son cours naturel. Mais le fait que Barbe Bleue réponde qu'il ne pourra plus résister à une quelconque tentation maintenant que ce sort pèse sur ses épaules sous-entend bien autre chose : sans cette prophétie, il n'aurait sans doute commis aucun meurtre, mais puisqu'elle a été faite et qu'il y croit, il n'a plus rien à faire, et préfère mériter la pendaison qu'il ne peut de toute façon pas échapper. Cette remise en cause de la culpabilité pleine de Gilles de Rais entre dans la même lignée que la remise en cause des voix de Jeanne : être religieux requiert avoir une imagination forte et apte à influencer toute une vie, pas forcément dans le bon sens. Shaw fait ainsi une dernière critique de la religion : si la foi est responsable des miracles de Jeanne, elle est aussi responsable des meurtres de Gilles de Rais.

Mais Gilles de Rais n'est pas le seul meurtrier des pièces étudiées : au début de *Salomé,* alors que les soldats discutent entre eux, avant même que la Princesse n'entre en scène, le meurtre de son père est mentionné, causé par Hérode et Hérodias :

> THE CAPADOCCIAN: [Poiting to the cistern.] What a strange prison!
> SECOND SOLDIER: It is an old cistern.
> THE CAPADOCCIAN: An old cistern! That must be a poisonous place in which to dwell!
> SECOND SOLDIER: Oh no! For instance, the Tetrarch's brother, his elder brother, the first husband of Herodias the Queen, was imprisoned there for twelve years. It did not kill him. At the end of the twelve years he had to be strangled. (13)[44]

Ainsi, Hérode a ordonné le meurtre de son frère aîné, après l'avoir enfermé dans une citerne pour épouser Hérodias. Ils sont donc tous deux coupables de cette mort, et puisqu'il semble qu'Hérodias soit plus probablement celle qui donne les ordres qu'Hérode, il n'est pas difficile d'imaginer qu'elle est le cerveau derrière tout cela. De plus, il est intéressant de noter que la prison qui a accueilli le père de Salomé est la même que celle qui accueille Jokanaan au moment de la pièce : dans un complexe d'Œdipe où les genres sont inversés, la Princesse tombe amoureuse de l'homme qui sort de la tombe de son père. Elle fait elle-même le lien entre la prison et une tombe alors qu'elle entend pour la première fois la voix du Saint (« *It must be terrible to be in so black a hole ! It is like a tomb …* » [20]),[45] presqu'innocemment,

[44] « LE CAPADOCCIEN : [montrant la citerne] Quelle étrange prison !
SECOND SOLDAT : C'est une ancienne citerne.
LE CAPADOCCIEN : Une ancienne citerne ! Cela doit être très malsain.
SECOND SOLDAT : Mais non. Par exemple, le frère du tétrarque, son frère aîné, le premier mari de la reine Hérodias, a été enfermé là dedans pendant douze années. Il n'est pas mort. A la fin il a fallu l'étrangler. » (5)
[45] « Cela doit être terrible d'être dans un trou si noir ! Cela ressemble à une tombe … » (9)

comme si elle ne savait pas que c'était le lieu où son père avait perdu la vie. L'inceste, plus encore que le meurtre, est en fait l'un des thèmes sous-jacents de la pièce, d'abord vis-à-vis d'Hérodias qui a épousé le frère de son premier mari, puis parce qu'Hérode désire sa belle-fille, et enfin à cause de ce complexe d'Œdipe d'un autre genre. Selon les mots de Jean-Baptiste, Salomé est toujours « fille de » : elle est « *daughter of Babylon* » (26, 28, 30), « *daughter of Sodom* » (27, 29, 30), « *daughter of Herodias* » (31), « *daughter of adultery* », « *daughter of an incestuous mother* » (32), avant d'enfin devenir « *Salomé* » (32).[46] Puisque la première destinatrice de ses malédictions et ses prophéties est Hérodias, celle qu'il ne cesse d'appeler « incestueuse », Salomé n'est que sa fille à ses yeux, jusqu'à ce qu'elle devienne le nouveau réceptacle de ses paroles et qu'il ne prédise son avenir à elle :

> Ah! The wanton one! Ah! The daughter of Babylon with her golden eyes and her gilded eyelids! The saith the Lord God, Let there come up against her a multitude of men. Let the people take stones and stone her [...] Let the captains of the hosts pierce her with their swords, let them crush her beneath their shields. [...] It is thus that I will wipe out all wickedness from the earth, and that all women shall learn not to imitate her abominations. (49-50)[47]

Le lien entre la prostituée dont Jokanaan parle et Salomé est évident, d'abord parce qu'il utilise les mêmes termes qu'il avait utilisés pour décrire la Princesse en la rencontrant (« *the wanton one* », « *daughter of Babylon* », « *golden eyes and her gilded eyelids* »), mais aussi parce qu'il prédit l'avenir qui l'attend en mentionnant les boucliers qui l'écraseront. Salomé devient alors la Prostituée de Babylone, qui doit être punie et servir d'exemple pour que les autres femmes ne se comportent pas de la même manière qu'elle. La Princesse devient l'incarnation du péché féminin, du sexisme de la religion (puisque les paroles de Jokanaan sont censées être celles de Dieu), et de la libération du corps qui la transformera plus tard en icône féministe. Pourtant, elle est toujours « fille de », ce qui non seulement appuie sur le fait qu'elle est toujours une enfant, mais rappelle aussi inlassablement l'adultère d'Hérodias et le côté incestueux de son désir pour le Saint. Ainsi, les crimes qualifiés de péchés dans les pièces ne sont pas commis exclusivement par des hommes, puisqu'Hérodias est responsable de meurtre au même titre que Gilles de Rais ou que la religion elle-même et qu'Hérode et

[46] « fille de Babylone » (12, 13, 14), « fille de Sodome » (12, 14 deux fois), « fille d'Hérodias », « fille d'adultère », « fille de mère incestueuse », « Salomé » (15)

[47] « Ah ! l'impudique ! la prostituée ! Ah ! la fille de Babylone avec ses yeux d'ors et ses paupières dorées ! Voici ce que dit le Seigneur Dieu. Faites venir contre elle une multitude d'hommes. Que le peuple prenne des pierres et la lapide […] Que les capitaines de guerre la percent de leurs épées, qu'ils l'écrasent sous leurs boucliers. […] C'est ainsi que j'abolirai les crimes de dessus la terre, et que toutes les femmes apprendront à ne pas imiter les abominations de celle-là. » (25)

Salomé ressentent tous deux un désir sexuel qui pourrait être jugé comme incestueux, lui pour elle et elle pour l'homme qui remplace son père.

Ironiquement, les personnages qui ont un réel statut de meurtriers, eux, sont humanisés. Le bourreau de *Salomé*, Namaan, est celui qui a décapité le père de la Princesse, et lorsque le Capadoccien demande aux soldats pourquoi il n'avait pas peur de tuer un roi, celui-ci lui répond qu'Hérode lui avait donné « *the death ring* » (13)[48] et que de ce fait, il ne pouvait pas avoir peur. La bague de mort est l'incarnation physique de la volonté d'Hérode, enlevant la culpabilité des épaules du bourreau pour le transformer en simple instrument de mort sans volonté propre. Pourtant, quand la bague lui est envoyée pour tuer Jokanaan, Salomé s'exclame « *He is afraid, this slave. He has dropped his sword. He dares not kill him* » (72)[49] : face au Saint, le bourreau acquière une conscience propre, et malgré la bague, il est immobilisé par la peur. De la même manière, le meurtrier qui apparaît dans l'épilogue de *Saint Joan* est également le seul homme qui a osé donner une croix à Jeanne lorsqu'elle en demandait une sur le bûcher. A la fin, lorsque tous les personnages s'agenouillent aux pieds de la Sainte, il dit « *The wicked out of hell praise thee, because thou hast shewn that the fire that is not quenched is a holy fire* », et le Bourreau à ses côtés prie « *The tormentors and executioners praise thee, because thou hast shewn that their hands are guiltless of the death of the soul* » (162).[50] Tous les personnages qui sont censés être meurtriers (les Bourreaux ou le criminel de *Saint Joan*), soit parce que cela relève de leur profession, soit parce qu'ils sont directement présentés comme des meurtriers, sont humanisés, justifiés, et rendus presque innocents une fois mis aux côtés de personnages comme Hérode, Hérodias, Salomé ou Gilles de Rais, dont les crimes sont cachés ou anormaux. Le meurtre, alors, dans *Salomé* et *Saint Joan*, devient une nouvelle manière pour les dramaturges de ne pas respecter les attentes de leurs publics, non seulement puisqu'ils en font un acte qui est aussi commis par les femmes, mais aussi puisque ceux qui sont vus par le monde entier comme des assassins deviennent humains et quasiment innocents, alors que les autres personnages semblent commettre de bien pires horreurs.

En résumé, la subversion, dans *Salomé* et *Saint Joan*, est visible non seulement dans le genre des œuvres, qui soit n'est pas celui de prédilection du dramaturge, soit change

[48] « la bague de la mort » (5)
[49] « Il a peur, cet esclave ! Il a laissé tomber son épée. Il n'ose pas le tuer. » (38)
[50] « Dans l'enfer même les méchants chantent tes louanges parce que tu leur as montré que le feu qui ne s'éteint point est un feu sacré », « Sur l'échafaud, les tortionnaires et les bourreaux chantent tes louanges parce que tu leur as montré que leurs mains sont innocentes de la mort de l'âme » (231-232)

dramatiquement à la fin de la pièce pour marquer un peu plus le public, mais aussi dans ses personnages. L'enfance devient un élément définitoire de la majorité des protagonistes, et alors que l'immaturité des femmes les innocente plus ou moins, Jeanne parce qu'elle la rend attendrissante, Salomé parce qu'elle laisse à penser qu'elle ne réalise pas ce qu'elle fait, celle des hommes les rend coupables d'incompétence. De la même manière, une grande partie des protagonistes sont des meurtriers, et pourtant, la notion de meurtre injuste n'est pas là où on l'attendrait : le bourreau de *Salomé* devient innocent parce que toute culpabilité repose sur Hérode et qu'il a suffisamment de conscience pour avoir peur de frapper un Saint, l'assassin à la fin de *Saint Joan* est le seul homme qui a eu suffisamment de compassion pour donner une croix à une jeune femme sur son bûcher, et même Gilles de Rais, célèbre tueur en série, partage un peu de sa culpabilité avec l'Église de par l'actualisation de ses prophéties. Les idées préconçues du public sont chamboulées, voire déconstruites, alors que Shaw et Wilde en ont totalement conscience et s'en amuse. Le monde qu'ils mettent en scène devant ses yeux n'est pas le sien, et pourtant, ce sont bien les présupposés victoriens qui s'effondrent en même temps que les normes genrées et le pouvoir des hommes – mais aussi que les personnages eux-mêmes.

C – Destruction mutuelle

Salomé et Jeanne d'Arc, dans l'imaginaire populaire comme dans les pièces, sont avant tout deux figures de rébellion : paysanne guerrière désexualisée et princesse prostituée hypersexualisée, elles sont des figures de Marie et de Marie Madeleine, deux femme qui ne respectent ni les normes de leur genre, ni celles de leur classe sociale. Pire encore, elles sont deux menaces directes pour l'ordre établi, l'une parce qu'elle symbolise la naissance du patriotisme qui enlève le pouvoir à l'aristocratie pour le donner au Roi et du protestantisme qui diminue celui de l'Église Catholique, l'autre parce qu'elle manipule les hommes et le Tétrarque à sa guise pour assouvir son désir pour un Saint et provoquer l'Apocalypse de son propre monde. Incarnations de rébellion, forces de l'Égo, entrant en conflit direct avec leur société, elles rappellent leurs propres créateurs, puisque Wilde et Shaw étaient tous deux considérés comme des figures dissidentes, voire rebelles, dans la société victorienne. Mais si elles incarnent des idéaux anticonformistes des auteurs, il n'en reste pas moins que la fin des

œuvres marque la fin des héroïnes, et la société dans laquelle elles vivent semble incapable de laisser « jouer » les forces rebelles.

1. Jeanne et Salomé, *Super(wo)men* des dramaturges

Comme nous l'avons mentionné, Jeanne possède un pouvoir d'imagination qui relève du *Superman* de Shaw, un concept qu'il tient d'Ibsen et qui correspond plus ou moins au concept de Surhomme de Nietzche. Dans *Bernard Shaw : du Réformateur Victorien au Prophète Edwardien*, Jean Claude Amalric s'attache à expliquer le concept du *Superman* du dramaturge, et commence donc par le citer avant de l'expliquer avec ses propres mots :

> "'The Third Empire' ... the empire of Man asserting the eternal validity of his own will. He who can see that not on Olympus, not nailed to the cross, but in himself is God. [...] He who shall swallow up both emperor and Galilean, or, as we should now say, the Superman."[51]
>
> C'est celui qui a le courage de regarder les faits en face, de détruire les idéaux romanesques qui masquent hypocritiquement les idéaux de la société. C'est celui qui ose dire qu'il faut détruire ou remplacer ce qui était jusqu'alors tenu pour sacré. C'est pourquoi l'attitude de la société envers lui est généralement violente et hostile. On crie au paradoxe, on le traite de cynique, d'hérétique, d'immoral ou de fou, et on essaie de le réduire au silence ou de le supprimer. (333-334)

Ce qui définit surtout le *Superman*, alors, est la force de sa volonté propre, qu'il impose aux autres et en laquelle il a totalement confiance, ce qui le pousse à remettre en question les normes établies, et lui fait donc s'attirer les foudres de la société dans laquelle il vit et qu'il essaye d'améliorer. Jeanne, quand elle demande naïvement « *What other judgment can I judge but my own?* » (136) lors de son procès, affirme qu'elle a suffisamment confiance en son propre jugement pour savoir qu'elle fait le bon choix, quand bien même l'Église en laquelle elle croit lui dit le contraire. De la même manière, son « *I shall dare, dare, and dare again* » qui suit le « *Oh, if I only dare!* » (87) [52] de Charles marque un autre contraste entre eux, et plus généralement entre elle et les autres personnages : sa conviction est si forte qu'elle ne recule devant rien pour atteindre son but, elle est pleine d'audace, et si c'est ce qui

[51] George Bernard Shaw, « The Quintessence of Ibsenism », *Critical Essays*, p. 54, cité dans Jean Claude Almaric, *Bernard Shaw : du Réformateur Victorien au Prophète Edwardien*, Paris : Didier, 1977, p. 309.
« 'Le Troisième Empire' … l'empire de l'Homme qui affirme la validité éternelle de sa volonté propre. Celui qui peut voir que non pas sur l'Olympe, non pas cloué à la croix, mais en lui-même est Dieu. […] Celui qui dévorera à la fois l'empereur et le Galiléen, ou, comme nous devrions dire maintenant, le *Superman*. »

[52] « Sur quel autre jugement puis-je juger sinon le mien ? » (174), « Oh moi ! j'oserai, j'oserai, j'oserai encore. », « Oh, si j'osais ! » (65)

la perdra, c'est aussi ce qui la rend capable de remplir le rôle de *Superman*. De plus, elle remet en cause, sans vraiment sembler le réaliser, l'ordre établi de sa société : elle ne se conduit pas selon son genre, devient l'une des pionnières du protestantisme dans un monde totalement catholique et n'obéit donc pas aux règles de l'Église toute-puissante, et elle crée le patriotisme nationaliste en affirmant que le Roi est à la tête d'un pays qui possède des frontières. En réponse, les deux pans de la société de l'époque, le clergé et la noblesse, incarnés le plus souvent en Cauchon et Warwick, décident de se liguer contre elle, et de lui imposer le silence : « *Well, if you will burn the Protestant, I will burn the Nationalist* » (107).[53] Ainsi, Jeanne devient une incarnation du *Superman* de Shaw, toute femme qu'elle soit, parce que la force de sa volonté la pousse à accomplir des miracles, et qu'elle chamboule les règles de la société qui l'entoure en essayant de la rendre meilleure, s'attirant ainsi ses foudres.

Salomé, pour sa part, est avant toute chose une femme fatale qui a fini par devenir une icône de la Décadence, mais elle incarne aussi le désir physique et ne recule devant rien pour tenter de l'assouvir, pas même devant le refus de l'objet de ce désir. Le début de la pièce marque la naissance de son désir pour Jokanaan, et tout ce qu'elle fait ensuite découle de cela pour arriver à la scène morbide finale où elle pense pouvoir l'assouvir. Elle se laisse totalement porter par ce désir, par la recherche du plaisir qui en découlerait, quitte à commettre un meurtre ou perdre la vie. Cette prévalence du plaisir sur la raison ou la modération en fait une incarnation de l'Hédonisme, une philosophie grecque qui affirme que la recherche du plaisir et l'évitement de la souffrance constituent le but de l'existence humaine, à laquelle Wilde croyait. Dans *The Picture of Dorian Gray*, Lord Henry Wotton se fait porte-parole de l'Hédonisme de Wilde, et fait de Dorian l'incarnation de cet idéal :

> Every impulse that we strive to strangle broods in the mind and poisons us. The body sins once, and has done with sin, for action is a mode of purification. [...] The only way to get rid of a temptation is to yield to it. Resist it, and your soul grows sick with longing for the things it has forbidden to itself, with desire for what its monstrous laws have made monstrous and unlawful. [...] Be always searching for new sensations. Be afraid of nothing ... A new Hedonism – that is what our century wants. You might be its visible symbol. (26-30)[54]

[53] « Eh bien, si vous voulez brûler la Protestante, moi je brûlerai la Nationaliste » (110)

[54] Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, London: Titan Books, 2014, p. 26-30.
« Chaque impulsion que nous essayons d'anéantir germe en nous et nous empoisonne. Le corps pèche d'abord, et se satisfait avec son péché, car l'action est un mode de purification. […] Le seul moyen de se débarrasser d'une tentation est d'y céder. Essayez de lui résister, et votre âme aspire maladivement aux choses qu'elle s'est défendues ; avec, en plus, le désir pour ce que des lois monstrueuses ont fait illégal et monstrueux. […] Cherchez de nouvelles tentations, toujours ! Que rien ne vous effraie … Un nouvel Hédonisme, voilà ce que le siècle

Si Dorian représente pour Lord Henry cet idéal, il n'en reste pas moins qu'en vivant de cette manière, il a peu à peu perdu sa conscience, et chacun de ses péchés s'écrit sur son corps (ou plutôt sur son âme), au contraire de ce que pensait l'aristocrate. S'il incarne ce nouvel Hédonisme, il incarne alors un Hédonisme destructeur, un Hédonisme qui échoue, puisqu'il finit lui-même par poignarder ce qui lui permet de toujours vivre dans le plaisir sans avoir à assumer les conséquences de ses actes, mais aussi parce que son immortalité a beau lui permettre de tout découvrir, il finit par être atteint de l'Ennui, le mal du siècle dont parle Baudelaire. Salomé, au contraire, se laisse porter par la recherche du plaisir sans pour autant perdre son humanité ou sa mortalité : elle n'a qu'un seul désir, mais il est fulgurant, et elle ne cherche pas à le repousser mais le laisse plutôt devenir le maître de ses actions. Même si elle finit par en mourir, la Princesse semble incarner le nouvel Hédonisme de Lord Henry mieux que Dorian ne l'a jamais fait : elle ne rejette pas son impulsion alors que le désir physique pour Jokanaan naît en elle, mais l'embrasse plutôt, cède à la tentation de réclamer ses lèvres, et n'accepte pas son refus ni n'a peur des conséquences de ses actes.

Ainsi, Jeanne devient une incarnation du *Superman* de Shaw, et Salomé le tangible symbole du nouvel Hédonisme de Wilde. Si elles étaient dans l'imaginaire populaire déjà liées respectivement à une image de femme qui s'affirme et ne se laisse pas diriger par quelqu'un d'autre et à une image de femme qui se laisse porter par un désir décadent du début à la fin de son histoire, les dramaturges se sont servis de ces éléments pour les mouler selon leurs propres idéaux. En s'emparant de Jeanne, Shaw a pu représenter sur scène quelqu'un s'approchant de son *Superman*, son idéal d'être humain, mais aussi les conséquences que l'existence d'un tel être humain aurait dans la société et l'incapacité de cette même société à l'accepter, alors qu'en s'emparant de Salomé, Wilde s'est permis de mettre en scène l'être hédoniste parfait qu'il avait imaginé dans *The Picture of Dorian Gray* sans avoir à la rendre inhumaine. Si les héroïnes incarnaient déjà des messages similaires à ceux que les dramaturges voulaient faire passer, ils se les sont appropriées à tel point qu'elles se sont transformées en parfaites incarnations de l'être humain qu'ils jugeaient supérieur aux autres.

2. Ambiguïté de leur victoire

Pourtant, si Salomé est un personnage qui s'approche de la perfection pour l'expression artistique de Wilde et que Jeanne devient presque la parfaite incarnation de l'être humain

demande. Vous pouvez en être le tangible symbole. » - Oscar Wilde, *Le Portrait de Dorian Gray*, Paris : Archipoche, 2011, p. 31-37.

supérieur selon l'idéologie de Shaw, il est important de rappeler qu'elles n'en finissent pas moins par mourir à la fin de leurs histoires respectives. Les dramaturges ont beau doter de leurs héroïnes de qualités qui correspondent à une manière de vivre qu'ils jugent idéale, soit la poursuite du plaisir ou la force de volonté, ils ne changent pas leur sort pour autant, et quand elles meurent, c'est ces idéologies qui meurent avec elles.

Il est vrai que les héroïnes l'emportent si l'on regarde simplement les faits des pièces. En effet, Salomé réussit à obtenir le baiser tant désiré, et Jeanne, après sa mort, se fait canoniser alors que son jury est décrédibilisé (« *It is solemnly declared that her judges were full of corruption, cozenage, fraud and malice.* » [152]),[55] et Shaw déclare que le monde se souviendra de Jeanne comme d'une héroïne et de son jury comme l'ennemi :

> JOAN: I shall outlast that cross. I shall be remembered even when men will have forgotten where Rouen stood. [...]
> CAUCHON: They will be the worse for remembering me: they will see in me evil triumphing over good, falsehood over truth, cruelty over mercy, hell over heaven. Their courage will rise as they think of you, only to faint as they think of me. Yet God is my witness I was just: I was merciful: I was faithful to my light: I could do no other than I did. (154-155)[56]

Pour le public de la pièce qui connaît l'histoire de Jeanne et vient d'assister à sa canonisation, ces faits sont vrais : le monde dans lequel ils vivent se souvient de la Sainte comme d'une héroïne courageuse trahie par une Église et un État corrompus. De plus, les choses contre lesquelles elle se dresse sans le savoir, comme le féodalisme ou la toute-puissance de l'Église, sont des choses qui appartiennent au Moyen-Âge et que les spectateurs jugent déjà comme datées et mauvaises pour le développement de leur société. Les institutions menaçantes pour les chefs d'état, à savoir le nationalisme et le protestantisme, sont bien en place pour le public de la pièce, et Jeanne devient sur scène celle qui est morte pour des idéaux qui leur ont permis d'avoir une société évoluée.

Ceci dit, comme nous pouvons le voir dans l'extrait précédent, la victoire de Jeanne, grâce à l'humanisation du jury opérée par Shaw, rend la conclusion douce-amère. Lorsque Cauchon affirme qu'il ne méritait pas que l'on se souvienne de lui comme du méchant de

---

[55] « les tribunaux ont déclaré que vos juges étaient pleins de corruption, de fourberie, d'imposture et de malice » (212)

[56] « JEANNE : Je survivrai à cette croix. Les hommes se souviendront encore de moi, alors qu'ils auront oublié où était Rouen.
CAUCHON : Mais ils deviendront pires en se souvenant de moi. Ils verront en moi le mal triomphant du bien, la fausseté de la vérité, la cruauté de la pitié, l'enfer du ciel. En pensant à vous leur courage grandira tandis qu'il faiblira en pensant à moi … Et pourtant, Dieu est témoin que j'ai été juste, que j'ai été miséricordieux, que j'ai agi fidèlement selon mes lumières, que je n'ai pas pu faire autrement que je n'ai fait. » (213-215)

l'histoire, ceux qui ont été attentifs à la pièce ne peuvent qu'être d'accord avec lui. En effet, Cauchon est celui qui a interdit aux autres membres du jury de torturer la jeune fille, chose qui entrait selon leurs mots avec ce qui est fait habituellement dans sa situation :

> COURCELLES: But the woman is a heretic. I assure you it is always done.
> CAUCHON: [*decisively*] It will not be done today if it is not necessary. Let there be an end of this. I will not have it said that we proceed on forced confessions. (134)[57]

Le fait qu'il refuse de laisser le jury passer pour un jury injuste qui obtient des confessions par la torture est ironique pour le public de la pièce, qui ne connaît les membres du jury que parce que le procès a été jugé injuste et corrompu. Dans *Shaw the Dramatist*, Crompton mentionne l'importance que Shaw a accordé à l'humanisation du jury, et l'explique de cette manière :

> The reason [Shaw] enters so sympathetically into the mentality of the Inquisition is not to exonerate it, but merely to make his point that the most nefarious institutions and their administrators always seem perfectly justified in their own eyes and in the eyes of most onlookers. (210)[58]

Ainsi, humaniser le jury de Jeanne rend non seulement la conclusion plus difficile à accepter, elle permet aussi à Shaw de rappeler qu'à l'époque, les choses n'auraient pas pu se passer autrement justement parce que les actes des ecclésiastiques semblaient justes et réfléchis, voire cléments, à tout le monde. Parce qu'il a humanisé le jury, le parallèle entre ce qu'il a fait à Jeanne et ce que son propre public ferait à Jeanne si elle leur était contemporaine est évident : après avoir vu le déroulement du procès avec un point de vue objectif, ils auraient prononcé la même sentence. T.F. Evans, dans *Shaw: the Critical Heritage*, arrive à la même conclusion alors qu'il lie l'humanisation du jury à l'Épilogue de la pièce :

> It is as though Shaw were to step out into the audience and shake the fat fellow in the front row whom the play has worked up into such a glow of sympathy, such a flutter of easy pity – shake him and whisper in his ear: 'If you had been in Rouen that day are you sure you would not have voted with the Bishop of Beauvais and run with the witch-burning mob to see the torch applied?'[59]

---

[57] « COURCELLES : Mais cette femme est une hérétique. Je vous assure, cela se fait toujours.
CAUCHON [d'un ton décisif] : Cela ne sera pas fait aujourd'hui, si ce n'est pas nécessaire. Finissons-en. Je ne veux pas qu'on dise que nous avons procédé au moyen de confessions arrachées. » (169-170)

[58] « La raison pour laquelle [Shaw] entre si sympathiquement dans la mentalité de l'Inquisition n'est pas pour l'exonérer, mais seulement pour faire comprendre que les institutions les plus abominables et leurs administrateurs semblent toujours parfaitement justifiés à leur propre manière dans les yeux de la majorité des témoins. »

[59] T.F. Evans, *Shaw: The Critical Heritage*, London: Henley and Boston, 1976, p. 277.

La conclusion de l'œuvre est alors douce-amère parce que Shaw a souhaité que son public ne puisse pas s'identifier à Jeanne, la Sainte qui possède le pouvoir du *Superman* et qui appartient autant au monde spirituel qu'au monde physique, mais plutôt au jury qui l'a condamnée en étant persuadé de faire tout ce qui était en son pouvoir pour la sauver, sans réussir à échapper à la tragédie finale du jugement. En bon *Superman*, la Sainte devient un être supérieur qui a tenté de faire évoluer la race humaine et a payé pour ses transgressions en devenant un martyre, un avatar promethéen moderne, comme Crompton le dit dans *Shaw the Dramatist* : « *Joan's suffering is holy, not as an expiation, but because it is the consequence of her struggle to advance the race, and as such is 'the food of godhead'* » (199).[60] Sa mort, alors, ne devient que la suite logique de sa vie et de son combat, le destin qui attend tous les génies qui sont prêts à ébranler les normes établies pour améliorer la société dans laquelle ils vivent, puisque la société ne se laisse pas faire et finit toujours par gagner, quitte à perdre plus tard – dans son cas, quatre siècles, comme le rappelle satiriquement Dunois dans l'Épilogue : « *Half an hour to burn you, dear Saint: and four centuries to find out the truth about you!* » (161).[61]

Salomé, pour sa part, a beau obtenir le baiser qu'elle réclame depuis sa rencontre avec Jokanaan, elle découvre vite qu'en le privant de sa vie, elle l'a aussi privé de sa capacité à lui répondre, et que son désir se retrouve donc éternellement inassouvi :

> Ah! Thou wouldst not suffer me to kiss thy mouth, Jokanaa,. Well! I will kiss it now. I will bite it with my teeth as one bites a ripe fruit. Yes, I will kiss thy mouth, Jokanaan. I said it; did I not say it? I said it. Ah! I will kiss it now ... But wherefore dost thou not look at me, Jokanaan? Thine eyes that were so terrible, so full of rage and scorn, are shut now. Wherefore are they shut? Open thine eyes! Lift up thine eyelids, Jokanaan! Wherefore dost thou not look at me? (73)[62]

Si elle commence par crier victoire et se lier directement à la femme pécheresse originelle, Ève, en comparant les lèvres de Jokanaan au fruit de la connaissance qu'elle mordra, comme pour provoquer une dernière fois son dégoût, elle tombe bien vite de son

---

« C'est comme si Shaw décidait de descendre dans le public et de secouer le gros bonhomme du premier rang chez qui la pièce a provoqué une grande sympathie, une pitié fugace – le secouer et chuchoter dans son oreille : 'Si tu avais été à Rouen ce jour là, es-tu sûr que tu n'aurais pas voté avec l'évêque de Beauvais et couru avec la foule bruleuse de sorcière pour voir la torche posée sur le bûcher ?' »

[60] « La souffrance de Jeanne est sacrée, non pas parce qu'elle est expiatoire mais parce qu'elle est la conséquence de sa lutte pour faire avancer la race, et en tant que telle est la 'nourriture divine'. »

[61] « Une demi-heure pour vous brûler, ma chère sainte, et quatre siècles pour que la vérité se fasse jour ! » (228)

[62] « Ah ! tu n'as pas voulu me laisser baiser ta bouche, Jokanaan. Eh bien ! Je la baiserai maintenant. Je la mordrai avec mes dents comme on mord un fruit mûr. Oui, je baiserai ta bouche, Jokanaan. Je te l'ai dit, n'est ce pas ? Je te l'ai dit. Eh bien ! Je la baiserai maintenant … Mais pourquoi ne me regardes-tu pas, Jokanaan ? Tes yeux qui étaient si terribles, qui étaient si pleins de colère et de mépris, ils sont fermés maintenant. Pourquoi sont-ils fermés ? Ouvre tes yeux ! Soulève tes paupières, Jokanaan ! Pourquoi ne me regardes-tu pas ? » (38)

piédestal en réalisant qu'il ne peut pas lui répondre. Les questions qu'elle se met alors à poser semblent enfantines, la liant une fois de plus à une cruauté naïve, comme si elle ne réalisait pas qu'elle l'avait tué, mais il est important de noter que la première chose qui la dérange, et celle qui la dérange le plus en règle générale, est que Jokanaan ne peut plus la regarder. De nouveau, l'importance du regard dans *Salomé* refait surface alors que la Princesse assume une dernière fois sa faculté à charmer les hommes avec son apparence, comme nous l'avons vu, mais elle déclare aussi son appartenance au monde physique une dernière fois en expliquant que son amour est né en un regard, en transformant une fois de plus le Saint en être physique et tangible dont elle désire *le corps* : « *If thou hadst seen me thou hadst loved me. I saw thee, and I loved thee* » (74). Cette importance du regard a un rôle capital dans son monologue adressé à Jokanaan, mais aussi, comme nous l'avons vu, dans son rapport avec tous les autres personnages masculins de la pièce. Ainsi, lorsqu'elle se lance dans cette tirade tragique qui devient de plus en plus frénétique, Hérode s'écrie : « *Manasseh, Issachar, Ozias, put out the torches. I will not look at things, I will not suffer things to look at me. Put out the torches! Hide the moon! Hide the stars! Let us hide ourselves in our palaces, Herodias* » (75).[63] Le Tétrarque réalise que le « *You look at her too much* » récurrent de sa femme était une mise en garde alors que Salomé entraîne avec ses choix l'Apocalypse, et il lie les dangers qui les entourent tout aussi bien au regard qu'à la Lune et aux étoiles, deux choses associées à la Princesse depuis le début de la pièce. En cachant à la fois la lune-Salomé et lui-même dans son palais, elle ne peut pas le regarder et il ne peut pas la voir, alors rien de grave ne peut arriver ; pourtant, alors qu'il fuit, la lune se met à éclairer la Princesse (« *A ray of moonlight falls on Salomé and illuminates her. HEROD, turning round and seeing Salomé* » [75]), et elle est condamnée à mort alors que l'Apocalypse est bien présente. Finalement trahie par la Lune, Salomé meurt avec un désir toujours inachevé, puisqu'elle a fini par parler de Jokanaan au passé et déclarer son éternelle frustration quand il ne peut plus répondre à ses baisers : « *I love only thee … I am athirst for thy beauty; I am hungry for thy body; and neither wine nor apples can appease my desire. What can I do now, Jokanaan? Neither the floods nor the great waters can quench my passion.* » (74)[64]

[63] « Si tu m'avais vue, tu m'aurais aimée. Moi, je t'ai vu, Jokanaan, et je t'ai aimé. » (39), « Manasse, Issachar, Ozias, éteignez les flambeaux. Je ne veux pas regarder les choses. Je ne veux pas que les choses me regardent. Éteignez les flambeaux. Cachez la lune ! Cachez les étoiles ! Cachons-nous dans notre palais, Hérodias. » (40)

[64] « Un rayon de lune tombe sur Salomé et l'éclaire. HERODE, se retournant et voyant Salomé. » (40), « Je n'aime que toi … J'ai soif de ta beauté. J'ai faim de ton corps. Et ni le vin, ni les fruits ne peuvent apaiser mon désir. Que ferai-je, Jokanaan, maintenant ? Ni les fleuves ni les grandes eaux ne pourraient éteindre ma passion. » (39)

Non seulement la Princesse comprend-elle que son désir restera à jamais inassouvi, elle rappelle aussi qu'il était lié au corps de Jokanaan, corps qui gît désormais dans la citerne, séparé de sa tête. Sans le savoir, elle a libéré le Saint de son corps, ce « temple du Seigneur » intouchable qui l'empêchait de devenir un être totalement spirituel. Comme Jeanne lorsqu'elle dit dans l'Épilogue de *Saint Joan* « *I was not in my right mind until I was* free of the body » (153, mes italiques),[65] Jokanaan parvient à quitter la sphère physique qu'il méprisait et est enfin libre de vivre avec les autres esprits Saints. Lorsque Salomé rappelle elle-même dans son monologue « *Well, thou hadst seen thy God, Jokanaan, but me, me, thous didst never see* » (74),[66] elle semble comprendre que le grand vainqueur de cette histoire qu'elle a mise en scène sans le savoir est le Saint, puisqu'il a rejoint celui qu'il aimait réellement et a pris un pas de plus loin du reste de l'humanité. Il est aussi possible, si l'on regarde les choses d'un point de vue esthétique, de penser que Jokanaan, la statue parfaite, l'être beau, est un nouvel héros de Wilde, une œuvre d'art qui ne peut plus être entachée par le monde réel, un corps figé dans sa beauté juvénile. Dans les deux cas, même si Salomé obtient la tête de Jokanaan qu'elle réclame, et réussit à lui arracher un baiser, elle finit par réaliser que son désir ne peut être assouvi de cette manière, qu'il n'y a aucun moyen de faire marche arrière, et que celui qui a réellement obtenu ce qu'il voulait est celui qu'elle a tué, désormais devenu totalement esprit, et libre de laisser sa place à Jésus.

3. Mise en scène de la destruction

Ainsi, Jeanne et Salomé deviennent toutes deux des incarnations d'idéaux d'auteur, mais aussi des personnalisations de ce qui gagne mais meurt tout de même. Salomé, trop visible, finit écrasée sous les boucliers des soldats d'Hérode, cachée au monde entier de la même manière que la Lune qui vient de la trahir – ou de l'aider à mettre fin au désir qui ne cesserait de la consumer :

> [The slaves put out the torches. The stars disappear. A great cloud crosses the moon and conceals it completely. The stage becomes quite dark. [...] A ray of moonlight falls on Salomé and illumines her.]
> HEROD [Turning round and seeing Salomé] Kill that woman!
> [The soldiers rush forward and crush beneath their shields Salomé, daughter of Herodias,

[65] « je n'étais plus dans mon bon sens, jusqu'au moment où je me suis trouvée hors de mon corps » (211)
[66] « Eh bien, tu l'as vu, ton Dieu, Iokanaan, mais moi, moi … tu ne m'as jamais vue. » (39)

Princess of Judaea. CURTAIN.] (75)[67]

La nouvelle torture que Salomé aurait dû subir, celle de vivre sans Jokanaan, et sans jamais avoir pu goûter à ce qu'elle désirait de lui, prend fin aussi vite qu'elle a commencé, alors que la scène prend des allures de fin du monde, devenant sombre et silencieuse, seule la voix d'Hérode se faisant entendre en ce moment tragique. La tension de la pièce atteint son apogée alors que le Tétrarque perd la bataille finale juste après avoir appelé Salomé un monstre et avoir affirmé qu'elle a commis un crime qui dépend d'une religion qu'il ne connaît pas encore, celle avec lequel le public de Wilde est familier : « *She is monstrous, thy daughter; I tell thee she is monstrous. In truth, what she has done is a great crime. I am sure that it is a crime against some unknown God* » (74).[68] Mais si Hérode est le grand perdant puisque les actes de Salomé ont conduit à la fin de son monde, et Jokanaan victorieux puisqu'ils ont permis la création d'un monde où Jésus viendra, en plus de sa propre liberté spirituelle, la Princesse, la véritable héroïne de Wilde, celle qui devait incarner ses idéaux d'Hédonisme, meurt toujours. A l'image d'Icare, son désir pour Jokanaan, son envie de le toucher malgré tous les avertissements et les refus qu'il formule, se doit d'être fatal et de la consumer. Si cela pourrait être vu comme une critique de la décadence et de l'Hédonisme lorsqu'ils sont poussés à leur extrême et que les êtres concernés laissent les désirs diriger leurs vies, cette signification entrerait en contradiction directe avec la philosophie à laquelle Wilde adhérait. Mais grâce à l'un de ses poèmes, justement nommé « Icarus », une autre signification apparaît :

Never regret thy fall,
O Icarus of the fearless flight
For the greatest tragedy of them all
Is never to feel the burning light.[69]

---

[67] « [Les esclaves éteignent les flambeaux. Les étoiles disparaissent. Un grand nuage noir passe à travers la lune et la cache complètement. Le scène devient tout à fait sombre. […] Un rayon de lune tombe sur Salomé et l'éclaire.]
HÉRODE [se retournant et voyant Salomé] Tuez cette femme !
[Les soldats s'élancent et écrasent sous leurs boucliers Salomé, fille d'Hérodias, Princesse de Judée.] » (40)

[68] « Elle est monstrueuse, ta fille, elle est tout à fait monstrueuse. Enfin, ce qu'elle a fait est un grand crime. Je suis sûr que c'est un crime contre un Dieu inconnu. » (39)

[69] Oscar Wilde, « Icarus », *The Collected Works of Oscar Wilde*, Londres : Wordsworth Library Collection, 2001, p. 815.
« Ne regrette jamais ta chute,
Oh Icare au vol téméraire
Parce que la plus grande des tragédies
Est de ne jamais sentir la lumière brûlante. »

Icare ne s'est donc pas contenté de mourir en cédant à la tentation – comme tout bon Hédoniste, il a décidé de suivre ses désirs, quitte à se laisser consumer par eux, et ce choix était pour Wilde le meilleur choix à faire, puisque de ne jamais toucher du doigt ses désirs serait un sort plus cruel encore. Si l'on prend ce point de vue pour comprendre la fin de Salomé, alors la Princesse a vécu comme Icare : pas longtemps, mais avec puissance. En choisissant non pas de résister à ses désirs trop dangereux, mais plutôt de prendre le risque de tout perdre en tentant de toucher l'objet désiré, elle devient une martyre hédoniste, et sa mort n'est plus un échec ou une défaite, mais une conséquence logique de ses choix, de sa passion, une fin qu'elle avait déjà acceptée.

De la même manière, Jeanne a beau avoir été canonisée et savoir que le monde se souviendra toujours d'elle, elle n'en est pas moins morte, comme elle le rappelle elle-même avec son innocence habituelle, qui pourrait facilement passer pour du sarcasme :

> CHARLES: The sentence on you is broken, annihilated, annulled: null, non-existent, without value or effect.
> JOAN: I was burned, all the same. Can they unburn me? (154)[70]

Aux nombreux synonymes de Charles ne répond que le fait que Jeanne énonce : tout ce qui a été fait pour la sanctifier a été fait après sa mort, et elle n'en a pas moins été tuée par l'Église et l'État en lesquels elle croyait. Pire encore, alors qu'elle propose de revenir à la vie, avec sa force de vie de *Superman*, tous ceux qui s'étaient agenouillés devant elle pour la bénir fuient la question et la scène, les uns après les autres :

> JOAN: And now tell me: shall I rise from the dead, and come back to you a living woman?
> [A sudden darkness blots out the walls of the room as they all spring to their feet in consternation. Only the figures and the bed remain visible.]
> JOAN: What! Must I burn again? Are none of you ready to receive me?
> CAUCHON: The heretic is always better dead. And mortal eyes cannot distinguish the saint from the heretic. Spare them. [He goes out as he came].
> DUNOIS: Forgive us, Joan: we are not yet good enough for you. I shall go back to my bed. [He also goes].
> [etc.] (163-164)[71]

---

[70] « CHARLES : La sentence contre vous est cassée, annihilée, annulée. Elle est nulle, inexistante, sans valeur, sans effet.
JEANNE : N'empêche que j'ai été brûlée. Est-ce qu'ils peuvent me débrûler ? » (213)

[71] « JEANNE : Que feriez-vous si je ressuscitais et si je revenais parmi vous, vivante ?
[Tous se relèvent, pleins de consternation.]
JEANNE : Quoi ! Est-ce-que je devrais être brûlée de nouveau ? Aucun de vous, alors, n'est prêt à m'accueillir ?
CAUCHON : Il vaut toujours mieux que l'hérétique soit mort. Et les yeux des mortels ne peuvent distinguer un saint d'un hérétique … Épargnez donc les mortels. [Il sort comme il était entré.]

Comme sur la scène de *Salomé*, l'obscurité s'installe à la suite de la victoire de son héroïne pour marquer sa défaite finale. Toutes les excuses des personnages se suivent et se ressemblent alors qu'elles veulent toutes dire la même chose, ce que Shaw veut faire avouer à son public : le monde n'est pas prêt pour les Saints du genre de Jeanne, et les événements se passeront toujours de la même manière tant que ce n'est pas lui qui change. Lorsque la Sainte demande « *O God that madest this beautiful earth, when will it be ready to receive Thy saints? How long, O Lord, how long?* » (164),[72] elle remet en question non pas les Saints, mais la capacité du monde à les accepter, et ne demande pas quand ils pourront venir sur Terre, mais quand la Terre sera prête à les recevoir. Dans *Shaw: the Critical Heritage*, Evans s'aide des critiques de théâtre de l'époque pour nous dire que le dramaturge a eu l'effet souhaité sur son audience : « *It is the greatest compliment to this play to say that at its tragic climax every eye was dry, so overwhelmingly had its philosophic import mastered sentiments. None in the audience would have saved Joan, even if he could* » (289).[73] Shaw, toujours satiriste et philosophe autant que dramaturge, a respecté sa propre règle : son optimisme et son envie de voir l'espère humaine évoluer est toujours entrecoupée de son cynisme quant aux capacités de sa société à réellement évoluer. Dans *Our Theatre in the Nineties*, il expose sa vision de ce que doit faire l'artiste en le comparant à Cromwell : « *The artist's rule must be Cromwell's: 'Not what they want, but what is good for them.' That rule, carried out in a kindly and sociable way, is the secret to success in the long run, at the theatre as elsewhere* ».[74] Pourtant, il montre à son public que la société dans laquelle il vit n'est pas assez évoluée pour accepter en son sein la présence d'un *Superman* qui pourrait bousculer l'ordre établi et guider les autres par la force de sa volonté, mais ne propose aucune solution. Sa vision d'un être supérieur a beau être incarnée en Jeanne, elle meurt avec elle quand il se contente d'annoncer aux spectateurs qu'il n'existera jamais dans leur monde. Dans sa biographie du dramaturge, St John Ervine retrace sa carrière et explique qu'après les horreurs de la Première Guerre Mondiale, il avait perdu son éternel optimisme, et commençait à

DUNOIS : Pardonnez-nous, Jeanne. Nous ne sommes pas encore assez bons pour vous. Je retourne me coucher. [Il sort lui aussi.] » (232-233)

[72] « O Dieu, qui as fait cette belle terre, quand sera-t-elle prête à recevoir tes saints ? Dans combien de temps, Seigneur, dans combien de temps ? » (235)

[73] « C'est le plus grand compliment à faire sur cette pièce que de dire que lorsqu'elle a atteint son apogée tragique, tous les yeux étaient secs, tant son message philosophique avait pris le dessus sur les sentiments. Pas une personne de l'audience n'aurait sauvé Jeanne, même si elle le pouvait. »

[74] George Bernard Shaw, *Our Theatre in the Nineties*, London: Constable and Company, 1954, p. 94.
« La règle de l'artiste doit être celle de Cromwell : 'pas ce qu'ils veulent, mais ce qui est bon pour eux'. Cette règle, appliquée de manière aimable et sociable, est le secret du succès sur le long terme, au théâtre comme ailleurs. »

désespérer de jamais voir l'évolution qu'il avait tant souhaitée. Il semble que *Saint Joan*, écrite en 1923, soit l'une des principales preuves de cet argument.

Dans le cas de Salomé comme de Jeanne d'Arc, les dramaturges finissent tous deux par revenir sur l'idée des femmes corporelles, visibles, et surtout encombrantes. Alors que Salomé finit par être condamnée au moment où la lune l'éclaire et la révèle une dernière fois aux yeux d'Hérode, le poussant à prononcer les mots fatidiques, Jeanne, une fois morte, devient un encombrement d'un nouveau genre :

> THE GENTLEMAN: I have been requested by the temporal authorities of France to mention that the multiplication of public statues to the Maid threatens to become an obstruction to traffic. I do so as a matter of courtesy to the said authorities, but must point out on behalf of the Church that The Maid's horse is no greater obstruction to traffic than any other horse. (161)[75]

Avec son humour habituel, Shaw prend soin de souligner que si Jeanne n'est plus là pour perturber les règles établies, ses statues prennent la relève en perturbant le trafic. Mais puisque ces statues ne sont qu'une preuve tangible que le monde n'a pas oublié la Pucelle, alors le fait qu'elles prennent tant de place et perturbent la vie de tous les jours veut sans doute dire que sa mémoire a toujours un effet pesant sur le monde contemporain du public. Ceci dit, c'est en tant que symbole physique que Jeanne est toujours une menace, un problème : comme Salomé, elle redevient trop visible, et est de nouveau dotée d'une corporalité encombrante.

4. Les femmes finalement redevenues spectacle

La principale chose qui différencie les deux héroïnes est leur rapport au monde physique. Si Salomé vit grâce au regard des autres, consciente du pouvoir de son corps et de ses regards de Méduse, Jeanne, au contraire, souhaite rester invisible, supplie le monde d'oublier qu'elle a un corps pour se concentrer sur les paroles qu'elle prononce. Dans cette opposition constante entre corps et esprit qui caractérise les deux pièces, l'une des héroïnes s'affirme dans l'aire physique et se met elle-même en scène alors que l'autre aspire à l'aire spirituelle mais se retrouve toujours regardée comme un corps par les autres personnages. Lorsque le peuple veut voir Jeanne pour la glorifier au début de l'Acte V, celle-ci exprime une

[75] « LE MONSIEUR : J'ai été prié par les autorités temporelles de France de rappeler que la multiplicité des statues publiques de la Pucelle menace de devenir une obstruction au trafic. Je le fais par courtoisie à l'égard desdites autorités, mais je ferai remarquer au nom de l'Église que le cheval de la Pucelle n'obstrue pas davantage le trafic qu'un autre cheval. » (229)

nouvelle fois son désir d'être invisible, de laisser son idéal et la raison de sa lutte briller, plutôt qu'elle-même :

> DUNOIS: They are calling for The Maid. We have told them that you are staying here alone to pray: but they want to see you again.
> JOAN: No: let the king have all the glory. (109)[76]

Le roi, qui représente la victoire de l'armée de Jeanne, qu'elle dit guidée par Dieu, est celui qui est censé être sous le feu des projecteurs : pourtant, la foule réclame la Sainte. Celle qui voulait s'effacer pour laisser briller les œuvres de son Dieu et rester simple porte-paroles incorporel est destinée à être vue, à être mise au centre des préoccupations, pour toujours – la pièce de Shaw, après tout, ne s'appelle pas *Charles* ou *God*, mais bien *Saint Joan*. Dans l'Acte IV, alors que Cauchon, Warwick et le chapelain s'inquiètent du sort de leurs pouvoirs respectifs, ce n'est pas l'armée française ou le fait que Dieu soit possiblement de leur côté qui les effraie, mais bien l'effet qu'a la Sainte sur le monde :

> CAUCHON: I am not thinking of this girl's body, which will suffer for a few moments only, and which must in any event die in some more or less painful manner, but of her soul, which may suffer to all eternity.
> WARWICK: Just so; and God grant that her soul may be saved! But the practical problem would seem to be how to save her soul without saving her body. For we must face it, my lord: if this cult of The Maid goes on, our cause is lost. (102)[77]

La dichotomie entre le corps et l'esprit/l'âme de Jeanne est mentionnée pour la première fois dans la pièce, et il est intéressant de noter que si son âme est simplement « *her soul* », son corps est nommé « *this girl's body* », au lieu d'être simplement désigné comme « *her body* » : le corps de la Pucelle est invariablement féminin, et malgré son armure, personne ne peut l'ignorer. Brûler son corps revient toujours à brûler un corps de femme, alors que son âme immortelle et qui n'est pas propre au genre féminin se doit d'être sauvée. Et une fois l'exécution réussie, le vœu de Cauchon est exaucé, puisqu'il ne reste rien du corps de Jeanne, si ce n'est son cœur :

---

[76] « DUNOIS : Tout le monde demande la Pucelle … Nous avons dit que vous vouliez rester seule, pour prier, mais on veut vous revoir encore.
JEANNE : Non … Que le roi recueille toute la gloire. » (114)

[77] « CAUCHON : Je ne pense pas au corps de cette fille, il souffrira quelques moments seulement, et de toute manière, il doit mourir dans la souffrance, plus ou moins grande, mais je pense à son âme, qui, elle, souffrirait de toute éternité.
WARWICK : Très juste. Dieu fasse que son âme puisse être sauvée ! Mais le problème pratique à résoudre est : comment sauver son âme sans sauver son corps ? Car, mon Seigneur, nous devons envisager en face la situation : si le culte de la Pucelle continue, notre cause est perdue. » (99)

WARWICK: I have your word, have I, that nothing remains, not a bone, not a nail, not a hair?
THE EXECUTIONER: Her heart would not burn, my lord. (148)[78]

Le cœur qui ne brûle pas peut représenter à la fois son âme immortelle, plus tard sanctifiée, et le culte de la Pucelle dont Warwick et Cauchon parlaient auparavant. Lorsque dans l'Épilogue le Bourreau dit « *I could not kill The Maid. She is up and alive everywhere* » (159), [79] il affirme que s'il a bien détruit le corps trop encombrant de la Sainte, elle n'a jamais cessé d'exister puisqu'elle vit dans l'imagination populaire et la mémoire mondiale. Dans *Jeanne d'Arc à travers l'histoire*, Gerd Krumeich affirme la même chose en étudiant les différentes utilisations, parfois contradictoires, qui ont été faites de l'image de Jeanne à travers le temps, chaque groupe social se l'appropriant et l'adaptant à ses idéaux pour en faire un symbole de sa lutte personnelle. Sur le long terme, la Sainte, bien que « *free of the body* » (153), n'a jamais réussi à s'effacer pour laisser son message de foi prendre le dessus sur son existence humaine – son message a été oublié avec l'évolution de la société et son scepticisme grandissant, mais elle, jamais. Son image n'a jamais disparue, puisque nous lui associons toujours l'image d'une femme en armure, mais elle a été sans cesse remodelée, déformée, pour faire passer les messages de ceux qui souhaitaient l'utiliser – Shaw compris. Même si elle souhaitait ne pas être vue, elle a été mise en scène inlassablement, d'abord lorsqu'elle est redevenue corps féminin une fois que sa présence était trop encombrante pour l'Église et l'État, puis pour son sort final. Le bûcher qui marque la fin de son histoire devient une nouvelle estrade sur lequel son corps est posé, exposé à la vue, surplombant la foule alors que les flammes dévorent le corps qu'elle souhaitait faire oublier ; mais c'est bien sa douleur corporelle à laquelle les spectateurs assistent, et de ce fait, elle n'est jamais aussi corporelle que quand son corps est réduit en cendres. De plus, le feu qui la brûle peut signifier à la fois les flammes de l'Enfer qui punissent l'hérétique jugée par la cour ecclésiastique que le feu de la purification, et Jeanne se retrouve de nouveau dans un entre-deux ambigu et dont l'interprétation reste ouverte.

Salomé, au contraire, est un spectacle conscient : si elle refuse de se montrer lorsqu'Hérode lui demande de danser, elle ne cède pas moins lorsqu'elle y voit un intérêt. Si elle est naïve et enfantine, apte à faire des caprices, elle n'est pas assez innocente pour ne pas reconnaître la luxure dans les yeux de son beau-père. Elle a conscience de son corps, et le met en scène à travers la danse, à travers le jeu des regards, pour provoquer le désir et obtenir ce

[78] « WARWICK : J'ai votre parole, n'est-ce pas, que rien ne reste, pas un os, pas un ongle, pas un cheveu ?
LE BOURREAU : Son cœur n'a pas voulu brûler, mon Seigneur. » (201-202)
[79] « Je n'ai pas pu tuer la Pucelle … Elle est debout vivante, partout. » (224)

qu'elle souhaite. Pourtant, elle est aussi une vivante œuvre d'art, un être qui n'appartient pas totalement au réel mais à une sphère supérieure bien que toujours physique, selon Wilde. Le corps de la Princesse est un fantasme, celui de la femme libérée, désirable et désirant, et il lui sert à communiquer avec le monde qui l'entoure alors que les mots sont incapables d'avoir du sens dans la pièce. Mais si elle demande à être regardée pour exister depuis le début de son histoire, au moment où la tête de Jokanaan est entre ses mains et qu'elle peut enfin l'embrasser, il n'y a que son regard qu'elle désire, et il est aussi le seul qu'elle ne peut plus obtenir. Le noir qui emplit la scène lorsque les torches sont éteintes donne certes un aspect inquiétant à la pièce, puisque son public ne peut plus que deviner ce qui s'y déroule, mais il lui confère aussi l'intimité nécessaire au baiser. Malheureusement, c'est au moment de ce baiser que la lune se met à l'illuminer, et elle est alors la seule chose visible sur l'estrade du théâtre, un tableau choquant de jeune fille embrassant une tête décapitée. C'est cette visibilité finale qui la perd, cette tentative d'accomplissement de son désir, cette scène choquante, obscène, opposant clairement le corps-Salomé à l'esprit-Jokanaan quand le monde s'écroule et que le Tétrarque exprime pour la première fois clairement que regarder la Princesse est le réel danger. Cette scène de fin la transforme de nouveau en spectacle, mais en un spectacle plus vraiment conscient, plus vraiment volontaire, puisqu'elle est absorbée dans sa propre passion. C'est le jeu de lumière qui la met au centre de l'attention alors que, pour une fois, elle ne demande pas à y être qui finit par la perdre et pousser Hérode à ordonner sa mort, à demander à la cacher à la vue du monde. Elle n'est plus regardée, alors elle meurt, mais elle meurt aussi parce qu'elle est visible. La tombée des boucliers marque la tombée du rideau parce qu'elle est tuée, mais aussi parce qu'elle a été trop vue et qu'elle ne doit plus être regardée, pour ne pas lui laisser une nouvelle occasion de lancer un regard méduséen sur qui que ce soit alors même que tous les regards sont posés sur elle. Mais pourtant, le rideau tombe justement en même temps que les boucliers : on ne voit jamais Salomé se faire tuer, la dernière image que le public voit est celle de soldats qui s'approchent d'elle pour écraser leurs boucliers sur son corps. Si l'obscène est montré du début à la fin de la pièce sous toutes ses formes, du désir de Salomé au suicide du Syrien, Wilde met tout de même une limite à ce qui est visible en refusant de garder le rideau levé alors que la Princesse meurt. Si elle incarne des idéaux du dramaturge qu'il sait inaptes à exister dans sa société, il décide néanmoins de ne pas montrer cette défaite finale, comme s'il était incapable de s'y résoudre et préférait laisser le moment en suspens, et laisser Salomé dans un entre-deux entre la vie et la mort. Réellement obscène, la fin de la Princesse est la fin de la pièce, la fin de l'existence du microcosme créé

par Wilde dans lequel ses idéaux peuvent être incarnés, et Salomé est condamnée à toujours être mise à mort dans les représentations, mais ne jamais mourir aux yeux du public.

Ainsi, malgré la différence entre leurs héroïnes et entre elles, les deux pièces de théâtre se terminent de la même manière – la femme incarnant les idéaux des dramaturges est remise en scène, placée littéralement sous les feux des projecteurs :

> [A ray of moonlight falls on Salomé and illuminates her.] (*Salomé*, 75)
>
> [The last remaining rays of light gather into a white radiance descending on Joan.] (*Saint Joan*, 164)[80]

Qu'elle soit pour marquer leur sainteté ou leur monstruosité, la lumière finale de la scène est sur elle, alors que le reste du monde qui les entoure est plongé dans le noir. Elles redeviennent, alors que leur défaite est affichée au grand jour et que les autres personnages les ont rejetées une dernière fois, le centre de l'attention, des corps mis en scène, montrés, pointés par une lumière qui semble divine. Les dramaturges, dieux de leurs microcosmes personnels, décident tous deux de montrer du doigt la beauté et l'horreur de ces deux femmes qui existent comme des mythes dans l'imaginaire populaire de leur société mais qu'ils ont tout de même réussi à s'approprier et à transformer en incarnation de leurs idéaux.

Ainsi, Jeanne et Salomé, mythes de la Sainte guerrière et de la femme fatale, meurent sur scène mais continuent d'exister dans l'imagination populaire comme incarnations d'idéaux, éternellement adaptables, toujours utilisées pour des fins différentes, modelées selon l'intention de ceux qui s'emparent de leur image. Qu'elles soient esprit ou corps, elles appartiennent toutes deux à une catégorie d'icône qui peut changer du tout au tout si seulement ceux qui les utilisent le décident. Shaw et Wilde eux-mêmes en ont fait l'incarnation de leurs idéaux, Jeanne devenant *Superman* et Salomé symbole du Nouvel Hédonisme. Mais si elles se rapprochent pour les dramaturges d'un être humain supérieur aux autres, ils prennent soin de montrer à leur société que leur victoire sur les autres est toujours ambigüe, leur existence toujours problématique. A la fois sujets et objets, monstres et victimes, elles sont montrées au monde, mises en scène, et finissent par devenir le centre du microcosme des dramaturges, le seul élément visible, au moment de leur défaite finale. La société, incapable de laisser « jouer » les forces rebelles, condamne Jeanne et Salomé à mort,

[80] [Un rayon de lune tombe sur Salomé et l'éclaire.] (*Salomé*, 40),
[Les derniers rais de lumière s'assemblent en un pur rayonnement qui descend sur Jeanne.] (*Sainte Jeanne*, 235)

à la fois dans les pièces et dans le public. Wilde et Shaw, toujours philosophes et toujours sceptiques sur les facultés de leur société de s'améliorer, présentent leur être idéal, l'incarnation de ce en quoi ils croient, et le mettent en scène, mais finissent toujours par montrer que le monde dans lequel ils vivent n'est pas digne d'accueillir ces êtres. Les héroïnes incarnent une part idéologique des dramaturges, mais elles n'en restent pas moins dangereuses pour l'ordre établi, à l'encontre des idéaux de leur société, et monstrueuses pour le monde.

Conclusion

Dès le départ, alors, en utilisant l'espace-temps étranger et lointain qui était associé aux deux héroïnes pour critiquer la religion de leur époque, Wilde et Shaw ont décidé de prendre en compte tout ce qui était présupposé par le public de leur théâtre pour mieux le déconstruire. L'Orientalisme et le Médiévalisme victorien sont utilisés pour mieux être critiqués, les débats religieux datés concernent directement la religion contemporaine, et ils représentent sur scène deux figures messianiques en étant très bien conscients du scepticisme de leur époque – et du leur. Les porte-paroles divins, Jean-Baptiste et Jeanne, deviennent muets ou corporels, alors que leur spiritualité les aliénait du monde réel, et finissent inscrits dans un entre-deux éternel puisque leur arme principale, le langage, requiert à la fois un esprit et un corps pour être utilisée. Cette ambiguïté s'étend au domaine du théâtre en général, et à la nécessité de celui-ci d'être interprété sur scène, puisqu'il est un texte qui se doit de subir le processus alchimique de transformation pour toucher le public qui est venu écouter le message des dramaturges, porté par les acteurs sur les planches, microcosme personnel de Wilde et Shaw aidés par leurs acteurs/porte-paroles.

Le langage devient alors un thème sous-jacent des deux œuvres, à la fois puissant puisque capable de redéfinir des frontière et de se faire performatif, et dangereux puisque apte à être utilisé par ses ennemis contre soi, entraînant avec lui un débat sur la communication et sur l'angoisse provoquée par son manque. La femme, à son tour, incarnée par Jeanne ou Salomé, se fait ambigüe : elle est certes monstrueuse, mais elle est néanmoins le protagoniste principal des œuvres. Si elles incarnent les peurs masculines de l'époque victorienne, elles sont toujours montrées et mises en scènes, figures fascinantes, fortes et dangereuses. Salomé a beau ne pas avoir plus de pouvoir de parole que les autres personnages de la pièce puisque personne ne l'écoute non plus, elle parvient en montrant son corps à obtenir ce qu'elle désire, au contraire des autres personnages. Jeanne a beau être réduite à un corps encombrant pour les puissants, elle finit néanmoins canonisée et glorifiée par le reste des personnages, et affirme que le monde ne pourra jamais l'oublier alors que ses bourreaux deviennent les grands coupables de l'histoire. Les héroïnes, toute femme fatale ou sorcière qu'elles soient, sont certes dangereuses, mais aussi romancées et immortelles puisque les pièces s'appellent bien *Salomé* et *Saint Joan*, et non pas *Jokanaan* ou *Cauchon*.

Mais le monstre qui menace les hommes et plus généralement l'ordre établi n'est pas le seul élément ambigu mis en scène : l'ordre établi lui-même est remis en question. Les limites

sont brouillées, renversées ; une subversion des genres, mais aussi des classes sociales et des principes religieux traverse les œuvres. Les femmes sont loin d'être inoffensives, les hommes et l'État sont faibles, les religieux deviennent sceptiques, les bourreaux innocents, et les personnages infantilisés sont pris dans un jeu dangereux qui ne finit bien pour personne. A l'aide de ces subversions, pourtant, les dramaturges réussissent à transformer les figures mythiques de Jeanne et Salomé en incarnations d'un être humain qu'ils jugent supérieur aux autres, mais ne changent pas pour autant leurs fins tragiques.

Nous avons ainsi vu que *Saint Joan* et *Salomé* sont deux pièces qui étaient certes attendues et associées à leurs dramaturges respectifs à l'époque où elles sont sorties, mais que ces mêmes dramaturges, connus pour leur habitude à se moquer de leur société contemporaines et en tant que figures dissidentes ou rebelles, ont fait tout ce qui était en leur pouvoir pour déconstruire l'horizon d'attente de ce public. Renversant les rôles genrés, puis la notion même de masculinité et de féminité, avant de s'attacher à montrer un pouvoir qui n'est plus entre les mains des Rois et des chefs d'État mais plutôt dans celles de leurs femmes et leurs camarades, Wilde et Shaw prennent en compte toutes les normes et l'ordre établi de leur société pour mieux les déconstruire ou les transformer en quelque chose d'autre, et introduisent sur scène des héroïnes qu'ils modèlent pour qu'elles correspondent à l'incarnation de leurs idéaux rebelles et les placer dans un monde qui, bien qu'éloigné du leur, y présente énormément de parallèles.

Lorsque les héroïnes meurent, l'incarnation de leur manière de penser rebelle, qu'elle soit *Superman* ou symbole du Nouvel Hédonisme, meurt avec elles : toujours ambigües, ces deux figures féminines n'en finissent pas moins par être détruites par les règles ou les membres de la société dans laquelle elles vivent. Le problème, nous disent Shaw et Wilde, n'est pas le caractère ou les actes de Jeanne d'Arc ou Salomé, mais bien le monde qui les entoure et qui n'est pas prêt ou pas apte à accueillir en son sein des figures qui remettent en question ses règles. Les conclusions douces-amères des pièces sont des messages directement adressés au public du théâtre, un résultat logique des critiques que les dramaturges ont disséminées dans les dialogues : toujours figures de rébellion et satiristes, ils affirment que leurs idéaux ne peuvent pas vivre dans une société qui reste incapable de les laisser jouer, qui refuse de laisser leur rébellion la changer de l'intérieur. Le monde, disent-ils, n'est pas prêt pour des êtres supérieurs, alors ils resteront monstres, mais surtout, ils resteront visibles et dérangeants.

Bibliographie

SOURCES PRIMAIRES

- HUYSMANS, Joris-Karl, *A rebours*, Paris : Flammarion, 2004, 405 p
- PATER, Walter, « School of Giorgione », *The Renaissance*, 1873, 9 p [En ligne sur http://www.victorianweb.org/authors/pater/renaissance/7.html, consulté le 25/01/2019]
- SHAW, Georges Bernard, *John Bull's Other Island*, London: Digireads, 2011, 94 p
- SHAW, Georges Bernard, *Our Theatre in the Nineties*, London: Constable and Company, 1954, 998 p
- SHAW, Georges Bernard, *Saint Joan*, London: Penguin Classics, 2001, 168 p
- SHAW, Georges Bernard, *Sainte Jeanne*, Paris : Éditions Montaigne, 1925, 235 p
- SHAW, Georges Bernard, « Woman – Man in Petticoats », *Platform and Pulpit*, New York: Hill and Wang, 1961, discours
- WILDE, Oscar, « Icarus », *The Collected Works of Oscar Wilde*, London: Wordsworth Library Collection, 2007, 1 p
- WILDE, Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray*, Paris : Archipoche, 2011, 336 p
- WILDE, Oscar, *Salomé*, Gloucester : Dodo Press, 2008, 40 p
- WILDE, Oscar, *Salomé*, London: Digireads, 2006, 76 p
- WILDE, Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, London: Titan Books, 2014, 240 p

SALOMÉ ET OSCAR WILDE

Livres

- BENTLEY, Toni, *Sisters of Salome*, US : University of Nebraska Press, 2005, 238 p
- CATSIAPSIS, Hélène (ed.), *L'actualité d'Oscar Wilde : l'homme et le dramaturge*, Dijon : PU Bourgogne, 1996, 146 p
- DARIANE, Cynthia, *Salomé danse-t-elle ? Enquête sur les representations littéraires et chorégraphiques d'un mythe féminin au XIXe et XXe siècles*, Thèse, 2013, 402 p [En ligne sur http://www.theses.fr/2013PAUU1008/document, consulté le 20/01/2019]
- DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Salomé*, Paris : Autrement, 1996, 174 p

- ELLMANN, Richard, *Oscar Wilde*, New York: Vintage Books, 1988, 680 p
- GIUDICELLI, Xavier, *Portraits de Dorian Gray : le texte, le livre, l'image*, Paris : PUPS, 2016, 404 p
- HAMIDOVIC, David (dir.), *La Rumeur Salomé*, Paris : Les Editions du Cerf, 2013, 300 p
- POWELL, Kerry, *Acting Wilde: Victorian Sexuality, Theatre, and Oscar Wilde*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 204 p

Articles

- COULARDEAU, Jacques, « *Salome*, an Obsessive Compulsive Myth, from Oscar Wilde to Richard Strauss », *Cahiers victoriens et édouardiens* (72:1), 2010, p. 131-146 [En ligne sur https://journals.openedition.org/cve/2730#tocfrom1n1, consulté le 17/10/2018]
- EELS, Emily, « Wilde's French *Salomé* », *Cahiers victoriens et édouardiens* (72), 2010, p. 115-130
- HUTCHEON, Linda et HUTCHEON, Michael, « 'Here's Looking at You, Kid': The Empowering Gaze in *Salome* », *Profession*, 1998, p. 11-22 [En ligne sur www.jstor.org/stable/25595633, consulté le 17/10/2018]
- NASSAAR, Christopher S., « Wilde's *Salomé* and the Victorian Religious Landscape », *The Wildean: A Journal of Oscar Wilde's Studies*, 2002, n°20 [En ligne sur http://www.victorianweb.org/authors/wilde/nassaar2.html, consulté le 03/12/2018]
- TOOKEY, Helen, « 'The Fiend that Smites with a Look': the Monstrous/Menstruous Woman and the Danger of the Gaze in Oscar Wilde's *Salomé* », *Literature & Theology* (18:1), 2004, p. 23-37
- WALKOWITZ, Judith R., « The 'Vision of Salome': Cosmopolitanism and Erotic Dancing in Central London, 1908-1918 », *American Historical Review* (108:2), 2003, p. 337-376

JEANNE D'ARC ET BERNARD SHAW

Livres

- ALMARIC, Jean Claude, *Bernard Shaw : du Réformateur Victorien au Prophète Ewardien*, Paris : Didier, 1977, 582 p

- CHESTERTON, Gilbert Keith, *George Bernard Shaw*, New York: John Lane Company, 1909, 252 p
- EVANS, T.F., *Shaw: The Critical Heritage*, London: Henley and Boston, 1976, 422 p
- HOLROYD, Michael, *Bernard Shaw: The One-Volume Definitive Edition*, New York: W. W. Norton & Company, 1997, 833 p
- KRUMEICH, Gerd, *Jeanne d'Arc à travers l'histoire*, Paris : Editions Albin Michel S.A., 1993, 348 p
- WARNER, Marina, *Joan of Arc: The Image of Female Heroism*, Berkeley: UP California, 2000, 410 p

Articles

- ARAVIND, GS, « Confluence of Minds: A Comparison of Nietzsche's and Shaw's 'Vision of a Better Mankind' », *Research on Humanities and Social Sciences* (6:7), 2016, p. 24-28
- CROMPTON, Louis, « Saint Joan », *Shaw the Dramatist: a Study of the Intellectual Background of the Major Plays*, 1971, p. 193-215
- STROM, Kevin Alfred, « Shaw and the Religion of the Future », *American Dissident Voices* (June 13), 2015 [En ligne sur https://nationalvanguard.org/2015/06/shaw-and-the-religion-of-the-future/, consulté le 25/01/2019]

GENRE ET FEMMES

Livres

- AUERBACH, Nina, *Woman and the Demon, The Life of a Victorian Myth*, Harvard UP, 1982, 255 p
- BIENSTOCK ANOLIK, Ruth, *Horrifying Sex*, Jefferson : McFarland, 2007, 268 p
- CAINE, Barbara, *Victorian Feminists*, Oxford : Oxford UP, 1992, 284 p
- DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale : textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris : B. Grasset, 1993, 373 p
- ROUCHE, Michel et HEUCLIN, Jean (ed.), *La femme au Moyen-Âge*, Paris : J. Touzot, 1990, 463 p

- SHOWALTER, Elaine, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*, NY: Viking Penguin, 1990, 242 p

Articles

- BUREL-DEBAECKER, Anne, « La danse et le sang, une symbolique du féminin », *L'Esprit du Temps* (4 :40), 2005, p. 165-180
- LE BORGNE, Françoise, « Le travestissement féminin dans le théâtre de la Révolution et de l'Empire (1793-1807) », *Orages* (12), 2013, p. 69-86
- TASCA, Cecilia, FADDA, Bianca, RAPETTI, Mariangela, CARTA, Mauro Giovanni, « Women and Hysteria in the History of Mental Health », *Clinical Practice & Epidemiology in Mental Health* (8), 2012, p. 110-119

DIVERS

Livres

- ARMSTRONG, Nancy, *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*, Oxford: Oxford UP, 1987, 318 p
- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double, suivi de Le théâtre de Séraphin*, Paris : Gallimard, 1985, 251 p
- BALDICK, Chris, *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth Century Writing*, Oxford : Clarendon Press, 2001, 207 p
- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris : Éditions du seuil, 1973, 105 p
- CHEVALIER, Jean, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris : Robert Laffont, Jupiter, 1982, 1060 p
- CLAIR, Jean, *Méduse: Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris : Gallimard, 1989, 243 p
- ESSLIN, Martin, *Théâtre de l'absurde*, Paris : Buchet/Chastel, 1971, 456 p
- HEMPTON, David, *Religion and Political Culture in Britain and Ireland*, Cambridge: Cambridge UP, 1996, 208 p
- HURLEY, Kelly, *The Gothic Body: Sexuality, Materialism and Degeneration at the* Fin de siècle, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, 203 p
- ROSTON, Murray, *Biblical Drama in England: from the Middle Ages to the Present Day*, London: Faber and Faber, 1968, 335 p
- SAÏD, Edward, *Orientalism*, New York: Vintage, 1979, 420 p

- ZUNDEL, Maurice, *Silence, parole de vie*, Paris : Médiaspaul, 1990, 250 p

Articles

- CHESTIER, Aurore, « Du corps au théâtre au théâtre-corps », *Dilecta* |*«Corps »* (1:2), 2007, p. 105-110
- JARRASSE, Bénédicte, « Danses macabres », *Les Deux Corps de la danse : Imaginaires et Représentations à l'âge romantique*, 2017, p. 681-767
- LABARRIERE, Jean-Louis, « Aristote et la question du langage animal », *Métis : Anthropologie des mondes grecs anciens* (8:1-2), p. 247-260
- MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen* (16:3), 1975, p. 833-844
- SCHAPER, Eva, « Fiction and the Suspension of Disbelief », *The British Journal of Aesthetics* (18:1), 1978, p. 31-44

Résumé

Salomé et Jeanne d'Arc sont deux figures qui ont fini par devenir des mythes du XIXe ou XXe siècle de par leur faculté à être utilisées dans des buts différents par chaque artiste qui s'y est intéressé. Éternellement adaptables, elles ont été représentées tour à tour de manière positive et négative, et ont servi plusieurs fois d'icônes pour des mouvements idéologiques, artistiques ou politiques. Oscar Wilde, auteur décadent de la fin-de-siècle victorienne, s'est emparé de l'image de la princesse pour sa pièce de 1893, *Salomé*. Georges Bernard Shaw, dramaturge qui lui était contemporain mais a connu sa période de gloire au début du XXe siècle, a choisi pour sa part de manipuler l'image de Jeanne d'Arc pour sa pièce de 1923, *Saint Joan*.

L'objectif de ce mémoire est d'étudier ces deux figures féminines dans les pièces de manière à discerner les raisons pour lesquelles elles ont été élues par les dramaturges. Pour ce faire, nous comparons l'une et l'autre, mais également la manière dont elles sont représentées dans les œuvres et l'image populaire qu'elles possédaient à l'époque des auteurs. Ainsi, nous constatons quels messages Wilde et Shaw veulent faire passer à travers elles, et surtout comment elles deviennent sous leurs plumes des incarnations de la rébellion qu'ils chérissent.

En étudiant d'abord l'aspect religieux et mythique des pièces et de leurs personnages, il est possible de discerner une dichotomie entre l'esprit et le corps dans les deux œuvres, et de comprendre alors que ce corps, exclusivement féminin, est mis en scène tout en étant rendu menaçant, au même titre que les personnages spirituels sont à la fois détachés du réel et trop visibles. Ainsi « monstrées », les héroïnes deviennent des incarnations des idéaux rebelles des dramaturges, qui n'hésitent pas pour autant à les mettre à mort sous le feu des projecteurs pour critiquer une dernière fois leur société.

Abstract

Salomé and Joan of Arc are two figures who became myths of the XIXth or XXth century thanks to their ability to be used for different purposes by each artist who happened to find them interesting. Because they can always be adapted, they were presented in turns in negative and positive ways, and were turned several times into icons by ideological, artistic or political movements. Oscar Wilde, decadent author of the Victorian *fin-de-siècle*, took possession of the princess' image for his 1893 play *Salomé*. Georges Bernard Shaw, dramatist who was one of his contemporaries but was at the height of his fame at the beginning of the XXth century, chose instead to transform Joan of Arc's image for his 1923 play, *Saint Joan*.

The aim of this study is to analyse these two feminine figures in the plays in order to find out why they were the ones selected by the dramatists. With this aim in mind, we compare one with the other, but also the way in which the both of them are represented with the popular image that they carried at the time. Thus, we deduce the messages that Wilde and Shaw wanted to deliver through them, and especially how they become under their pens incarnations of the rebellion they cherished.

By first studying the religious and mythical aspect of the plays and their characters, we can see a dichotomy between spirit and body in both of the works, and thus we understand that this – exclusively feminine – body is staged and made threatening at the same time, in the same way as the spiritual characters are both alienated from reality and too easily seen. Thereby monstrously showed, the heroines become incarnations of the dramatists' rebellious ideals, even though they still put them to death while turning the spotlights on them in order to criticise their society one last time.