

Sur les traces de Salomé : l'irradiation du mythe selon José Rodrigues Miguéis

Cátia Sever

*Faculté de Lettres de Lisbonne
CEC (Centro de Estudos Comparatistas)*

Résumé : Ébauché vers 1932, achevé en 1966 et publié en 1975, le roman *O Milagre Segundo Salomé* constitua pour José Rodrigues Miguéis un long processus d'écriture, d'épure intertextuel et d'évocation historique, aboutissant à ce qu'il estimait être l'un de ses livres majeurs. La narration se construit autour de l'histoire d'un personnage féminin (appelé Dores puis Salomé) assumant plusieurs caractéristiques de Salomé, la danseuse biblique rendue célèbre par la tradition littéraire et artistique. Par conséquent, il importe de nous interroger sur l'intention de la mise en jeu de cette intertextualité pour comprendre l'interprétation donnée par Miguéis à la figure de Salomé. Cette notion d'intertextualité, dont dépend l'irradiation du mythe littéraire, nous engage à lire l'ouvrage en question dans une perspective comparatiste, portant sur

l'ensemble des textes qui dépassent ce roman en particulier, de façon à saisir les liens tissés entre eux.

Mots clés : José Rodrigues Miguéis, intertextualité, mythe littéraire, Salomé

Resumo: O romance *O Milagre Segundo Salomé* – iniciado por volta de 1932, concluído em 1966 e publicado em 1975 – constituirá, para José Rodrigues Miguéis, um longo processo de escrita, de trabalho intertextual e de evocação histórica, resultando no que este considerou ser uma das suas principais obras. A narrativa é construída em torno da história de uma personagem feminina (cujo nome passará de Dores a Salomé) assumindo múltiplas características de uma outra Salomé, a famosa dançarina bíblica, tornada célebre pela tradição literária e artística.

Assim, procurar-se-á questionar a intenção desta intertextualidade, analisando a interpretação que Miguéis terá dado à figura de Salomé. A noção de intertextualidade subjacente a este romance, da qual depende a irradiação do mito literário, levar-nos-á a ler *O Milagre Segundo*

Salomé de uma perspectiva comparatista, procurando chegar aos textos que se encontram para além desta obra em particular, de modo a estabelecer relações de sentido entre eles.

Palavras chave: José Rodrigues Miguéis, intertextualidade, mito literário, Salomé

1. Des Évangiles à Miguéis : quelques repères

E o mundo saberá, filha, que os teus encantos
Fazem rolar no chão cabeças de profetas!
Essa morte dará um par de asas radiantes
Ao teu nome; andarás em pompas de vitória!

Eugénio de Castro

Si nous considérons qu'aucun texte littéraire, quelle que soit sa nature, ne peut éviter d'entretenir des relations avec d'autres textes antérieurs ou même publiés *a posteriori*, il devient impératif de questionner le rapport que les œuvres maintiennent entre elles. Il s'agit, donc, de comprendre dans quelle mesure chaque texte peut être transformé et transformer à son tour la nature des textes à venir. L'intertextualité (ou la *transtextualité*, telle que la conçoit Gérard Genette¹), nous engage à repenser le mode de lecture des textes littéraires comme un réseau ou un espace dont la logique se détacherait de la linéarité chronologique, ou même des simples notions de source et d'influence. À ce propos, Roland Barthes explique que l'intertextualité « ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influence », étant donné que « l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets² ». Par ailleurs, étant toujours susceptible d'être reprise, une œuvre ne se limite pas au texte de l'auteur, mais continue d'être recréée, modifiée et diffusée par ceux qui la réécrivent – consciemment ou non – pour lui donner un nouveau sens. Aujourd'hui, on ne peut pas lire *La Bible*

1 Genette fait appel à la notion de *transtextualité* du texte, définissant le terme comme : « Tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ». La notion d'*intertextualité*, selon l'auteur, se réfère aux relations de coprésence ou d'inclusion entre deux textes (A est à l'intérieur de B), alors que les relations de dérivation (B dérive de A par imitation ou transformation) relèvent de l'*hypertextualité*. Voir Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 7- 14.

2 BARTHES, Roland, « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia Universalis*, vol. XV, 1973, p. 374.

sans la concevoir comme une somme des variantes passées et à venir et sans tenir compte du pouvoir d'irradiation de ses personnages dans l'imaginaire de la civilisation occidentale³.

Bien que son nom ne soit jamais cité dans les textes bibliques, Salomé constitue l'un des personnages évangéliques dont l'histoire sera le plus souvent réécrite et transfigurée, tellement présente dans l'inconscient individuel et collectif qu'elle est devenue un mythe littéraire⁴. Dans les premières sources, Salomé n'a pas de nom⁵. Dans l'Évangile selon Marc et l'Évangile selon Matthieu, elle n'est qu'une présence anonyme, nommée à travers la périphrase « la fille de Hérodiade », ou « la jeune fille » qui danse devant Hérode Antipas, Tétrarque de Galilée et ses convives lors d'un banquet.

Dans les deux Évangiles, Salomé est l'intermédiaire de sa mère dominée par la volonté d'éliminer la voix importune du prophète Jean le Baptiste et, hormis la danse et le plat, elle n'a aucune autre initiative dans l'histoire. Les textes fondateurs, assez succincts, ne donnent aucune indication précise sur les motivations ou le déroulement de cette danse et la musique qui l'accompagnait, ni même sur la raison pour laquelle il fut demandé que la tête du prophète soit posée sur un plat⁶.

Nous pouvons cependant supposer qu'il s'agissait d'une danse assez séduisante destinée à ensorceler le roi, au point de lui faire promettre une récompense amplement démesurée (« la moitié de mon royaume⁷ ») et lourde de conséquences : l'infraction au sacré par la mort d'un saint. Si la demande criminelle est commandée par Hérodiade, c'est Salomé qui a exécuté la danse qui fait perdre raison à son spectateur, lequel lui promet une récompense matérielle démesurée, équivalente à la puissance de son désir pour le corps de la danseuse⁸. De fait, ces deux récits évangéliques attribuent une place anecdotique à la « fille de Hérodiade » au sein du Nouveau Testament, qui présente surtout des épisodes chargés d'explicitier les circonstances de l'emprisonnement et de la mise à mort du prophète Jean le Baptiste.

Désormais, l'intérêt pour l'histoire de Salomé au cours des âges sera réglé en fonction de l'époque et du besoin de trouver des figures féminines sur lesquelles faire reposer les bases d'une mentalité chrétienne fondée sur l'opposition entre la chair et l'esprit, qui voit la femme comme une menace éloignant l'homme de sa spiritualité. Afin de stimuler cette vision de la femme et de la danse comme un danger pour l'éthique chrétienne, les gloses des Pères de l'Église vont combler les lacunes laissées par les brefs textes bibliques en ajoutant à cette histoire de multiples détails libidineux. Ainsi,

3 En s'appuyant sur un corpus littéraire anglophone, Northrop Frye approfondit l'étude de l'influence des modèles thématiques et formels de la Bible sur la littérature. Cf. Northrop Frye, *La Parole souveraine. La Bible et la littérature II*, Paris, Seuil, 1994.

4 BRUNEL, Pierre, *Mythocritique, Théorie et parcours*, Paris, PUF, coll. Écriture, 1992, p. 34.

5 C'est l'historien romain Flavius Josèphe, dans l'œuvre *Antiquités judaïques*, à la fin du I^{er} siècle qui baptisa Salomé, mettant fin à son anonymat. Selon l'étymologie hébraïque du nom, Salomé signifie « la paisible » ou « la pacificatrice ». Cf. Mireille Dottin-Orsini, « Salomé (appelée aussi Hérodiade ou Hérodias) », in Pierre Brunel (éd), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p. 1232.

6 À propos du plateau porté par Salomé, Mireille Dottin-Orsini observe : « Le plat sur lequel repose la tête coupée, attribut essentiel de la danseuse, est un autre objet de scandale : il suggère l'idée d'un cannibalisme féminin et fait de celle qui l'apporte une sorte de nourricière à rebours, une mère invertie ». Cf. Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993, p. 134.

7 Évangile selon Marc 6:17-29.

8 Voir Paula Morão, *Salomé e Outros Mitos: o feminino perverso em poetas portugueses entre o fim-de-século e Orpheu*, Lisboa, Edições Cosmos, 2000, p. 16.

la fille de Hérodiade, plutôt anodine dans les textes bibliques, fait place à une Salomé qui « tord ses hanches, lance ses pieds en l'air, secoue ses cheveux comme une bacchante⁹ ».

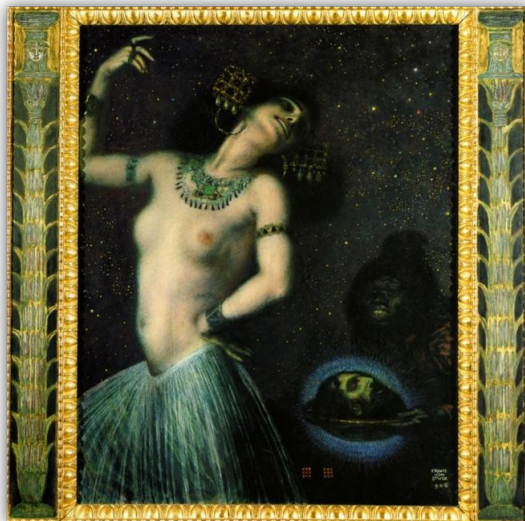


Image n°1¹⁰

L'irradiation mythique de Salomé, surtout dans ses réincarnations *fin de siècle*, s'est essentiellement effectuée à travers une tendance à la rêverie et à l'ambigüité plutôt qu'à travers un désir de narration ou de réflexion sur son histoire. À ce propos, Mireille Dottin-Orsini constate la prédominance de la poésie par rapport au roman dans le traitement du mythe littéraire de Salomé, observant qu'« il s'agit de rêver plus que de raconter¹¹ ». De fait, la richesse imaginaire latente contenue dans les textes bibliques, de même que l'aspect lacunaire et assez secret du drame décrit, se prêtent parfaitement à ces multiples réécritures instaurées dans les vides, dans les marges et au-delà de l'histoire originale, sans pour autant la perdre complètement de vue.

2. Salomé selon Miguéis

C'est ainsi qu'en 1932, après avoir traversé des siècles de transformation des textes sources, mais aussi après avoir été réécrit et réinterprété à maintes reprises par la littérature, l'iconographie, la musique, le cinéma et même la culture populaire¹² (avec les métamorphoses exigées par les règles de

9 DOTTIN-ORSINI, Mireille, « Salomé (appelée aussi Hérodiade ou Hérodiad) », *op. cit.*, p. 1234.

10 Image n° 1 – Franz von Stuck, 1906, Peinture à l'huile sur toile (115 x 5 x 65,5 cm). Portail de la *Städtische Galerie*. [10 janvier 2018] < <http://www.lenbachhaus.de> >

11 DOTTIN-ORSINI, Mireille, « Salomé (appelée aussi Hérodiade ou Hérodiad) », *op. cit.*, p. 1236.

12 Dans la culture populaire, voir l'exemple du feuilleton « Salomé » (inspiré du roman de Menotti del Picchia), diffusé au Brésil par la chaîne Globo en 1991.

chaque époque et par l'attente du récepteur), le personnage de Salomé est réapparu, en partie repensé, dans le roman de José Rodrigues Miguéis, *O Milagre Segundo Salomé*¹³. Ce récit, fondé sur l'ambiance lisboète du début de siècle et sur la dégradation des ambitions républicaines – qui culminent dans le coup d'état de mai 1926 – met en scène trois personnages indispensables au déploiement de l'histoire : Severino, le pauvre provincial devenu riche homme d'affaires, Gabriel, jeune journaliste républicain, et une jeune femme, récemment arrivée à Lisbonne, appelée Dores mais qui, après un parcours accidenté, se fait appeler Salomé. Or, la présence de cette figure mythique dans ce récit est d'une importance majeure, à commencer par le titre, élément fondamental comme l'atteste l'affirmation de Pierre Brunel :

La présence d'un élément mythique dans un texte sera considérée comme essentiellement signifiant. [...] Une telle irradiation est difficile à nier quand le mythe est mis en valeur par l'auteur lui-même. Le titre est mieux qu'un signal ; il est un signe sous lequel le livre ou le texte est placé¹⁴.

Tenant compte de ce rapport d'irradiation et de transformation de l'objet mythique, le roman *O Milagre Segundo Salomé* peut donc être pensé dans sa relation avec certains objets extérieurs au texte (notamment la société de l'époque et le contexte historique) mais aussi comme l'élément d'un vaste système textuel, où chaque texte transforme et modifie le texte suivant. En reprenant le mythe littéraire de Salomé et en le mettant en évidence dès le titre de son ouvrage, Miguéis adopte pleinement un abordage intertextuel, transformant à sa façon d'autres textes littéraires ayant rapporté ce mythe.

Dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Gérard Genette se sert du mythe de Salomé pour démontrer les notions d'« amplification » et de « réduction¹⁵ » textuelle, en expliquant que toutes deux ne sont pas aussi éloignées l'une de l'autre qu'il pourrait paraître. En effet, cet essai attire l'attention sur le fait que la transformation d'un écrit peut aller au-delà de l'acte de suppression ou d'addition d'un texte au niveau de sa version originelle. Tenant compte des cinq types de relations que les textes peuvent établir entre eux (à savoir : l'intertextualité, le paratexte, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité, selon la terminologie du même auteur¹⁶), il convient de voir de plus près dans quelle mesure le roman *O Milagre Segundo Salomé* communique avec d'autres récits, quels sont les mécanismes d'amplification, de réduction mais aussi de transformation par rapport au texte source, c'est-à-dire les textes évangéliques autour du mythe de Salomé.

Ces derniers, nous l'avons dit, étaient suffisamment concis et voilés pour pouvoir absorber tous les éléments qui ont amplifié le mythe au long des siècles. Mais les métamorphoses littéraires de Salomé ne sont pas seulement le résultat d'un accroissement suivi d'un déploiement des significations du texte biblique ; elles découlent aussi d'une suppression de certains éléments ayant fait perdre de vue le texte original. En effet, du scénario biblique (comprenant le banquet, la danse, la promesse imprudente d'Hérode, la présence d'Hérodiade, la décapitation, le plat et la remise de la tête de Jean

13 MIGUÉIS, José Rodrigues, *O Milagre Segundo Salomé I*, Lisboa, Editorial Estampa, col. Obras Completas de José Rodrigues Miguéis, 1975.

14 BRUNEL, Pierre, *Mythocritique : théorie et parcours*, op. cit., p. 82.

15 GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 384 sq.

16 *Ibid.*, p. 7-14.

le Baptiste), ne restent souvent, notamment à la fin du XIX^e siècle, que très peu d'éléments permettant d'identifier la danseuse biblique.

Dans les réécritures fin-de-siècle, la jeune fille des Évangiles n'apparaît que de façon très lointaine – l'image de Salomé retombant le plus souvent (mentalité de l'époque oblige) au niveau de la représentation du pouvoir de séduction diabolique de la femme, de la personnification de la perversité ou encore de l'angoisse morbide du décadentisme.

Dans le roman de Miguéis, bien que l'intention de reprendre le personnage biblique ne soit pas explicite¹⁷, il apparaît néanmoins que ce texte est l'héritier d'une cristallisation mythique faite par la tradition littéraire autour de Salomé. D'emblée, l'usage même de ce prénom associé au personnage de l'héroïne au moment où celle-ci sombre dans la prostitution, est particulièrement significative : dans la maison close de Rosa, Salomé est celle qui séduit sans avoir l'intention de le faire, celle qui vend son corps mais qui se refuse à offrir ses sentiments, celle qui arrache aux hommes l'argent et cause leur frustration de par son côté inaccessible, inattingible :

Alguns valentões obstinados tentaram despertá-la, pervertê-la, convertê-la ao prazer: acabaram por desistir, esgotados. A fama correu: diziam-na sempre virgem, que nenhum homem a pudera desflorar¹⁸.

Chez Miguéis, la figure de Salomé semble donc, à l'instar de la tradition littéraire, marquée par les notions de fascination et d'échange, à savoir : l'échange du corps érotisé contre la récompense désirée. Cependant, si dans la plupart des réécritures littéraires du mythe, la danse et la demande de Salomé (la tête du prophète) ont été interprétées comme une fantaisie enfantine, une dépravation amoureuse, ou un intermédiaire de la volonté de vengeance de Hérodiade, chez Miguéis, ce personnage a des propos bien différents. En effet, chez l'écrivain, cet échange (le corps érotisé contre la survivance du corps) est basé sur le signe de la contrainte et de la nécessité : Salomé est obligée par les circonstances de rentrer dans la maison close de Rosa et de se prostituer pour pouvoir survivre. Le regard de Miguéis est loin de celui des auteurs de la fin du XIX^e siècle, pour qui Salomé représentait le fantôme par excellence qui nourrissait la mentalité misogyne de l'époque.

Bien qu'influencé par ses prédécesseurs, la manière dont l'auteur aborde cette figure mythique reste assez proche des valeurs défendues par le néo-réalisme, au sens où l'écrivain s'engage à montrer les conditions de vie de ses personnages¹⁹. Miguéis accorde à Salomé et aux prostituées en général un capital de sympathie qui va au-delà du jugement moral : « iam ali vender gozo como os caixeiros vendem sedas ao balcão, para ajudar um marido indulgente ou bacoco, que jogava ou tinha dívidas²⁰ ». Les problèmes sociaux auxquels font face ces femmes font ressortir la dignité de leur

17 Dans le sens où l'auteur ne fait pas de citations ou de références explicites dans le paratexte.

18 MIGUÉIS, José Rodrigues, *O Milagre Segundo Salomé I*, op. cit., p. 99.

19 Dans son article « La représentation du monde rural dans la fiction néo-réaliste portugaise », Maria Graciete Besse décrit les valeurs du néo-réalisme en disant : « Le mouvement néo-réaliste portugais introduit une nouveauté fondamentale dans le domaine littéraire : les romanciers n'ont plus un regard de propriétaire, mais se confondent volontiers avec la masse populaire. Le néo-réalisme est un mouvement où la culture instituée n'est pas dominante et où il apparaît une relation profonde entre les écrivains et les travailleurs. Les romanciers proches de ce mouvement valorisent la représentation et accordent une place privilégiée à la dénonciation des conditions de vie des paysans. », Maria Graciete Besse, « La représentation du monde rural dans la fiction néo-réaliste portugaise », *Intercâmbio*, n° 7, 1996, p. 117.

20 MIGUÉIS, José Rodrigues, *O Milagre Segundo Salomé I*, op. cit., p. 107.

caractère et leur force ainsi que leur capacité de partage et de compassion envers les autres marginaux de la société :

Debaixo do rouge exagerado e das maneiras profissionalmente cínicas, tinham coração: como elas sufocavam às vezes a ouvir um fado triste ! Com que alvoroço ajudavam a viver o degenerado cabeça-d'água que vinha vender a lotaria à porta [...] Ou a piedade risonha com que tratavam o pobre invertido, o « Pintassilgo » [...] ou amortalhavam, lavadas em lágrimas, a vizinha que morria «na vida», a golfar sangue pela boca fora e lá ia para « noivado da morte »!²¹

La vision portée par le néo-réalisme sur la prostituée est bien différente de l'image traditionnellement véhiculée par la société. Au XIX^e siècle, au moment du triomphe de la bourgeoisie, la femme publique est un problème moral et elle est vue comme le véhicule du mal, de la maladie, de la paresse et du désordre social. Aussi doit-elle être recluse. Mais la prostituée, dont l'image colle continuellement à celle de Salomé, fascine et retient à tel point le regard de l'homme qu'elle devient une présence assidue dans les représentations artistiques et littéraires.

Précisons toutefois que l'épilogue-note de l'auteur²² semble nous fournir une clé d'une importance majeure pour la lecture du roman, permettant de mieux comprendre le rôle et la dimension de Salomé dans l'histoire. Dans cet épilogue, Miguéis décrit les circonstances dans lesquelles il a commencé son roman : un certain matin, en 1932 ou 1933 (l'auteur affirme ne pas être certain de la date), assis seul à une table du café lisboète *A Brasileira* (un lieu d'inspiration littéraire pour nombre d'écrivains), il prend des notes sur un bout de papier à propos d'une scène qui ferait partie de son prochain récit. Or, cette scène « Onde a lava transborda²³ » sera, selon l'auteur, le « germe et [le] noyau » du roman construit, selon ses propres mots, « du centre vers la périphérie ». À en croire la déclaration de l'auteur, cette affirmation fait du chapitre intitulé « Onde a lava transborda » le passage embryonnaire et capital du roman.

Le chapitre en question concerne le moment où Salomé et Severino se préparent pour sortir dîner : lui, habillé, somnole sur le canapé devant son journal, tandis que sa compagne, en sous-vêtements, se fait faire une manucure. En apparence, il s'agit d'une scène domestique sans importance majeure. Cependant, ce passage correspond au moment où Salomé, comparée à un volcan en éruption²⁴, se répand dans une crise de nerfs contre la vie faite exclusivement d'apparences qu'elle mène, révélant ainsi un aspect jusque-là inconnu de sa personnalité.

En scrutant ces passages du texte, nous pouvons établir d'intéressantes constatations. Dès les premières pages du chapitre, il semble évident que c'est la Salomé-femme-perverses que le lecteur a en face de lui. Le choix des termes figurés qui évoquent Salomé (qui « siffle » comme un reptile,

21 *Ibid.*, p. 106.

22 Notons que l'auteur rédige un épilogue de six pages intitulé « nota do autor », où il affirme que ce qui importe pour lui, ce n'est pas tant la thématique du récit mais la façon dont il se construit. Pourtant, au long de cette note – qui cherche clairement à guider et établir un pacte de lecture avec son public – l'auteur ne fait aucun appel précis à l'héritage du mythe.

23 MIGUÉIS, José Rodrigues, *O Milagre Segundo Salomé I*, *op. cit.*, p. 319-344.

24 Dans le texte : « Já não era uma caldeira: era um vulcão prestes a explodir, a derramar lava, a causar estragos. », *ibid.*, p. 323.

présentée comme « une panthère dans sa cage » et dont les flancs rappellent ceux « d'une jument²⁵ ») est révélateur d'une conception animale de la femme, très prisée dans l'art et la littérature²⁶.



Image n° 2²⁷

Bien que chez Wilde, Salomé soit « la colombe des colombes²⁸ » et que chez Flaubert, elle soit « plus légère qu'un papillon²⁹ », c'est l'aspect bestial et terrestre de l'animal qui prend ici de l'ampleur. Dans cette scène, Salomé devient la personnification de la férocité, de la sensualité effrayante et de la créature qui passe de dominée à potentiellement dominante : « Elástica, a vibrar, com os seios que pareciam deitar chispas, já não era a pequena submissa, a queixosa de há pouco, mas a encarnação do vigor, do anseio de luta, a promessa da volúpia satisfeita³⁰ ».

3. Miguéis et Sá-Carneiro

Si le rapport intertextuel entre le roman de Miguéis et les textes qui lui sont antérieurs ou contemporains se fait parfois dans une certaine dissémination d'images et de références (dont il ne reste parfois qu'une suggestion du motif), il arrive aussi que ce rapport intertextuel se fasse à travers une filiation repérable³¹, comme dans le passage suivant :

25 Dans le texte, respectivement : « Salomé silvou entre dentes », *ibid.*, p. 320 ; « Salomé desatou a passear como uma onça na jaula », *ibid.*, p. 323 ; « de mãos fincadas nas ilhargas [...] que estremeciam como as de uma égua », *ibid.*, p. 324.

26 Autre que les images de Franz von Stuck et Fernand Khnopff, voyons aussi, à titre d'exemple, le poème de M. de Sá-Carneiro « Bárbaro », notamment les vers 1, 8 et 9 : « Enroscam-se-lhe ao trono as serpentes douradas » ; « Alastram-se-me em febre e em garras de leão » ; « Sibilam os répteis... Rojas-te de joelhos... ». Mário de Sá-Carneiro, « Salomé », *Indícios de Oiro*, Lisboa, Edições Presença, 1937, p. 26.

27 Fernand-Edmond-Jean-Marie Khnopff, 1896, Peinture à l'huile sur toile (50,5 x150cm), Portail des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. [10 janvier 2018] < <http://www.fine-arts-museum.be> >

28 WILDE, Oscar, *Salomé*, Paris, GF Flammarion, 2006, p. 87.

29 FLAUBERT, Gustave, *Trois contes*, Paris, Garnier, 1988, p. 252.

30 MIGUÉIS, José Rodrigues, *O Milagre Segundo Salomé I*, *op. cit.*, p. 326.

31 Nous empruntons ici les termes « filiation repérable » et « dissémination » à Roland Barthes, « Texte (théorie du) », *op. cit.*, p. 374.

Seminua, com as curvas do corpo fremente de raiva a descoberto, reflexos de luz a resvalar-lhe nos ombros, nos braços, e num seio que pulara fora da combinação, como um alabastro rosado, estava de uma beleza feroz. Severino ficou medusado³².

La transcendance textuelle de cet extrait se fait à travers un réseau lexical agissant également au niveau scénique, dans lequel nous pouvons repérer des liens avec un autre texte : le poème « Salomé » (1913) de Mário de Sá-Carneiro :

Insónia roxa. A luz a virgular-se em medo,
Luz morta de luar, mais Alma do que a lua...
Ela dança, ela range. A carne, álcool de nua,
Alastra-se pra mim num espasmo de segredo.

Tudo é capricho ao seu redor, em sombras fátuas...
O aroma endoideceu, upou-se em cor, quebrou...
Tenho frio... Alabastro!... A minh'Alma parou...
E o seu corpo resvala a projectar estátuas...

Ela chama-me em Íris. Nimba-se a perder-me,
Golfa-me os seios nus, ecoa-me em quebranto...
Timbres, elmos, punhais... A doida quer morrer-me...

Mordoura-se, a chorar--há sexos no seu pranto...
Ergo-me em som, oscilo e parto, e vou arder-me
Na boca imperial que humanizou um Santo...³³

Le rapprochement entre les deux textes se fait au travers de plusieurs nœuds, à savoir : la nudité du corps et des seins en particulier (« Golfa-me os seios nus »), l'accent mis sur la lumière (« A luz a virgular-se [...] Luz morta ») et, de façon plus flagrante, le terme « Alabastro » et le verbe « resvalar ». Un autre lien entre ces textes est constitué par les conséquences de cette vision de Salomé sur celui qui la regarde : pour le *je* du poème, son âme s'est arrêtée (« A minha Alma parou ») à l'instar de celle de Severino qui, pour sa part, est resté « médusé » et donc pétrifié par le regard de Salomé, ici associée à une autre figure mythique tout aussi perverse, celle de Méduse.

La proximité entre ce passage central du roman et le poème de 1913 de Sá-Carneiro n'est pas simplement de l'ordre de la transformation (au sens où il y a une modification du texte de départ). Étant donné que certains termes du premier texte sont présents dans le deuxième, elle est aussi de l'ordre de la *coprésence*. De ce fait, il y a, d'un côté, une opération de répétition du contenu du poème « Salomé » et, simultanément, une reproduction de la même ambiance décadentiste et symboliste qui marque la poétique de Sá-Carneiro. D'ailleurs, même si les deux auteurs semblent avoir des intentions distinctes dans leurs œuvres, la proximité entre José Rodrigues Miguéis et Mário de Sá-Carneiro se fait sentir de façon très marquée, par exemple, dans la longue nouvelle publiée en

32 MIGUÉIS, José Rodrigues, *O Milagre Segundo Salomé I*, op. cit., p. 326.

33 SÁ-CARNEIRO, Mário de, « Salomé », op. cit., p. 8. Nous soulignons.

1932, intitulée *Páscoa Feliz*³⁴. En effet, dans son essai *O Código e a Chave*, Maria Lucia Lepecki évoque même la « diversité dans l'unité³⁵ » comme une attitude mentale dans la création artistique qui rapproche Miguéis d'auteurs comme Fernando Pessoa et, naturellement, de Mário de Sá-Carneiro.

4. « La moitié de mon royaume »

Dans le chapitre « Onde a lava transborda », Severino Zambujeira, personnage masculin représentant le pouvoir, la rationalité et l'autorité (à l'instar du roi Hérode) regarde, absolument impuissant, le comportement insensé de Salomé qui, prise par une sorte d'attaque nerveuse, marche, rugit, se tord les mains et essaye d'arracher les restes de tissu de son déshabillé qui, comme un voile, lui colle à la peau³⁶. Jusque-là, les liens avec l'image de Salomé transmise par la littérature fin-de-siècle semblent assez évidents : les personnages de la scène, le mouvement impulsif du corps, les voiles (présents notamment chez Wilde, Flaubert et Eugénio de Castro) qui lui cachent la peau mais laissent deviner une nudité imminente. Pourtant, dans ce même chapitre du roman, le lien d'intertextualité entre *O Milagre Segundo Salomé* et les textes ayant repris le mythe de Salomé vont bien au-delà, au point que l'on s'approche même du récit source : les textes évangéliques. C'est le cas de l'extrait suivant :

Naquele instante não havia nada que ele tivesse recusado – dinheiro, posição, influência, renome – para poder apertá-la nos braços, senti-la resistir, debater-se, escorregadia, e poder dominá-la, arrancar-lhe o grito supremo de paixão amansada, que nunca lhe ouvira. [...] Tê-la-ia banhado em champanhe e coberto de jóias; ter-lhe-ia forrado de arminhos uma alcova onde ela, nua, com anilhas a tilintar nos pulsos e nos artelhos, pudesse rolar-se e silvar como uma cobra numa dança de raivas desvairadas, entre alvuras de neve refrescante³⁷.

Dans ce passage, la narration est focalisée sur le personnage masculin et c'est donc la perspective de Severino Zambujeira, spectateur impuissant de la scène³⁸, qui est donnée au lecteur. Les indices qui relient cet extrait aux sources bibliques (notamment, au « Tout ce que tu me demanderas, je te le donnerai, serait-ce la moitié de mon royaume » de l'Évangile selon Marc) et à

34 Conscient de cette comparaison, l'auteur dit à ce propos : « Luís de Montalvor achava em mim um eco do seu querido Sá-Carneiro, da *Confissão de Lúcio*: mas a Páscoa tinha uma intenção humana, naturalista e social, embora subjacente, que nos divergia. », José Rodrigues Miguéis, « Nota do Autor », *Páscoa Feliz*, 1958, Estúdios Cor, p. 184-185.

35 Cf. Maria Lúcia Lepecki, « Rodrigues Miguéis: O Código e a Chave (a propósito de *Nikalai! Nikalai!*) », *Meridianos do Texto*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1979, p. 79.

36 Dans le texte « Salomé desatou a passear como a onça na jaula, bramindo pela liberdade: torcia as mãos de desespero, arrancava restos do penteador que teimavam em aderir à carne magnetizada », MIGUÉIS, José Rodrigues, *O Milagre Segundo Salomé I*, op. cit., p. 323.

37 *Ibid.*, p. 326.

38 Nous retrouvons cette même perspective de spectateur hypnotisé par l'image de Salomé dans le poème « Bárbaro » de Mário de Sá-Carneiro. Dans ce texte, le *je* du poème assiste au mouvement de Salomé et finit par la poignarder et tuer simultanément la danseuse et lui-même.

ses transformations littéraires sont frappants. Severino avoue que, en échange de l'amour et de la soumission de Salomé, il ne lui aurait rien refusé, ni l'argent, ni la réputation, ni la position sociale, à l'instar de l'Hérode d'Oscar Wilde qui dit : « Sur ma vie, sur ma couronne, sur mes dieux. Tout ce que vous voudrez je vous le donnerai, fût-ce la moitié de mon royaume, si vous dansez pour moi³⁹ ». Severino, pour sa part, est même prêt à donner des récompenses bien plus extravagantes : il l'aurait « baignée dans du champagne », « couverte de bijoux » et lui aurait fait « une alcôve » où, couverte de « bracelets qui tintent aux chevilles et aux poignets », Salomé aurait fait une « danse frénétique » dans des mouvements de serpent.

Ici, l'objet désiré de Severino est bien une Salomé hyper sexualisée, redevable de l'image de la danseuse orientale qui, par contraste avec la mentalité occidentale, vient incarner l'image de la femme lascive, sensuelle et soumise. Dans cet extrait, le comportement de Salomé la rend simultanément sensuelle et inaccessible, et c'est justement la notion d'interdiction qui amplifie le désir charnel de Severino, à l'instar de celui d'Hérode. La force et la rationalité masculines, si marquées tout au long du roman chez Severino, homme d'affaires et banquier tout puissant, est ainsi incontestablement mise en cause. Si c'est l'homme qui détient le pouvoir économique, politique et social, cet épisode montre que ces pouvoirs sont bien fragiles et qu'ils peuvent être détenus par la femme, à travers l'homme⁴⁰. Dans l'extrait suivant, celui-ci va jusqu'à dire que, pour un moment « d'animalité et d'abandon » de la jeune femme, il irait jusqu'à se trainer à ses pieds, à se laisser battre et piétiner par Salomé :

Admirou-a e desejou-a de repente como nunca, com o sentimento glorioso de estar vivo e ser moço. Sentia-se quase capaz de a violentar... Ah, se ela, sempre tão dócil, lhe desse ao menos um momento de animalidade e abandono, ele seria capaz de se lhe rojar aos pés, de se deixar bater e pisar como um cachorro!⁴¹

5. « si vous dansez pour moi »

Chez Miguéis, même si la scène de la danse proprement dite ne se passe que dans l'imagination désirante de Severino, l'épisode mentionné récupère plusieurs éléments fortement développés par le mythe littéraire. En effet, selon les œuvres, les artistes font porter l'attention sur un ou plusieurs sens excités par la présence de Salomé, dans une manifestation de synesthésie : Oscar Wilde et Eugénio de Castro la font danser accompagnée de parfums, Flaubert ajoute à la description de la danse, le rythme de la flute, d'une paire de crotales et des bijoux qui, agités par les mouvements de la

39 WILDE, Oscar, *Salomé*, *op. cit.*, p. 133.

40 Dans ce sens, le mythe de Salomé peut être lu comme une manifestation du contre-pouvoir à la phallocratie et à la domination masculine, qu'elle soit politique, économique ou sociale, dans le sens où, en dansant, Salomé parvient à détourner le pouvoir d'Hérode à son profit et à lui faire commettre un crime terrible : exécuter Jean le Baptiste.

41 MIGUÉIS, José Rodrigues, *O Milagre Segundo Salomé I*, *op. cit.*, p. 326

danse, deviennent sonores, mais, généralement, c'est la vue (du corps, des parures, des mouvements) qui s'avère essentielle pour faire monter le désir de son spectateur :

Severino já a não escutava: aquele pé de neve e rosas, com as unhas envernizadas, tinha algo de mitologicamente vagabundo, ou torpemente divino, que lhe fazia afluir o sangue ao coração em espasmos⁴².

Dans ce passage d'*O Milagre Segundo Salomé*, Severino n'entend plus ce que lui dit Salomé : comme en transe, il perd tous ses repères et n'a plus aucune prise sur ce qui se passe autour de lui. Vulnérable et désarmé, il porte toute son attention sur les pieds de la jeune femme qui, dans l'agitation du moment, perd l'un de ses chaussons en satin, révélant ainsi son pied blanc aux ongles vernis. Cette partie du corps est présentée dans le texte par les expressions « mitologicamente vagabundo » et « torpemente divino⁴³ » – des appellations très démonstratives, car elles condensent le passé légendaire et vagabond de Salomé ainsi que l'avenir infâme et « divin » qui l'attend. La fascination de Severino est telle qu'il souhaite même se laisser dompter par ce pied, ce qui rapproche le personnage masculin d'un certain comportement de masochisme fétichiste, cherchant le plaisir à travers la domination par une femme : « Absorto, de olhos húmidos poisados naquele pé, que desejava sentir pisar-lhe a cara⁴⁴ ».

Une fois de plus, Miguéis s'inscrit dans la réinterprétation et le développement du mythe qui, dans plusieurs représentations artistiques et littéraires, portent une attention toute spéciale aux pieds de Salomé⁴⁵. En effet, dans les œuvres comme celle de Pierre Bonnard, les pieds de la danseuse biblique sont montrés nus, les pointes touchant à peine le sol⁴⁶. Chez Oscar Wilde, Hérode se réjouit que Salomé ôte ses sandales, et lui dit : « Ah ! Vous allez danser pieds nus ! C'est bien ! C'est bien ! Vos petits pieds seront comme des colombes blanches⁴⁷ » mettant en évidence la nudité des pieds comme un symbole de la nudité du reste du corps.

42 *Ibid.*, p. 327

43 *Ibid.*

44 *Ibid.*, p. 328.

45 Le mythe de Salomé se fait aussi à travers un lien très étroit avec la parure de Salomé, ses vêtements et ses accessoires. Symptomatiquement, de nombreux modèles de robes et de chaussures portent son nom.

46 Remarquons que la position des pieds de Salomé sur la peinture de Pierre Bonnard est identique de celle du fameux tableau d'Henri Regnault de 1870 : les genoux écartés, les chevilles croisées, la pointe du pied gauche appuyée au sol et le talon en l'air.

47 WILDE, Oscar, *Salomé, op. cit.*, p. 139.

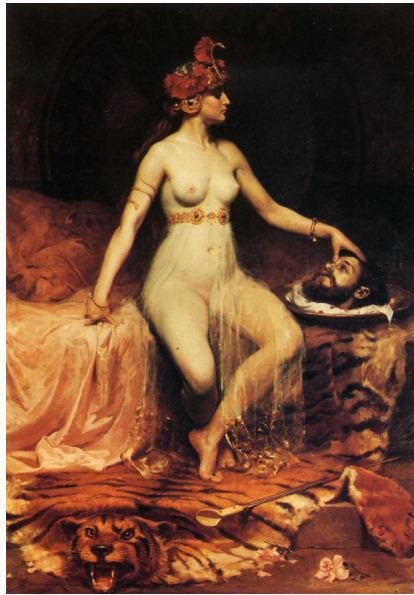


Image n° 3⁴⁸

Précisons que le début même de ce passage attire déjà l'attention du lecteur vers ce qui surviendra par la suite : Severino, dans son demi-sommeil, plonge dans un paysage édénique (représenté par les motifs de la tapisserie qui couvre la cheminée) et voit danser, pieds nus, des petites bergères qui, significativement, ont toutes le visage de sa maîtresse :

Quando o timbre do relógio cantou o agudo minuete das seis e meia, ele viu dançar numa paisagem de ouro velho as pastorinhas da tapeçaria que pendia do pano da chaminé: todas elas tinham a cara da amante e pareciam pairar entre névoas, gozando a frescura dum relvado de sonho nos pés descalços⁴⁹.

Que ce soit par la référence à la danse effectuée pieds nus, ou par l'ambiance fortement symboliste (le rêve, la demi-conscience, les synesthésies), cette entrée dans le chapitre « germe et noyau » du roman joue un rôle d'annonciation des événements tragiques qui suivront ainsi que de l'ambiance de toute la scène.

L'analyse de ce chapitre du récit nous permet d'ailleurs de constater que la stratégie de Miguéis pour réinterpréter ce mythe littéraire passe par l'utilisation d'une certaine distance narrative, au sens où c'est le personnage de Severino (et donc ses propres pensées et son imagination) qui énonce tous les clichés et les stéréotypes qui caractérisent Salomé. Dans les parties 1 et 2 de ce chapitre, la narration est partagée entre la description du comportement de Salomé et les effets que

48 Image n° 4 : Pierre Bonnard, vers 1900, Huile sur toile (198 x 141 cm), *The Art Renewal Center*. [10 janvier 2016] < <http://www.artrenewal.org> >

49 MIGUÉIS, José Rodrigues, *O Milagre Segundo Salomé I*, op. cit., p. 322.

ce comportement exerce sur Severino. C'est donc à travers le regard du personnage masculin que les traces du mythe de Salomé deviennent plus évidentes.

Il y a incontestablement dans le texte de Miguéis (sous une forme plus ou moins explicite et plus ou moins littérale), la présence de plusieurs autres textes d'où émerge le schéma du mythe de Salomé. La suggestion de la danse, le corps animalisé, la femme comme objet de fascination et de crainte, la promesse démesurée car proportionnelle au désir du spectateur, l'idée de récompense, l'ambiance décadentiste de la scène, prouvent une appropriation claire du mythe.

Par conséquent, la réécriture de la figure de Salomé par Miguéis fait appel à une notion singulière d'intertextualité, car elle présuppose l'idée d'un schéma abstrait qui servirait de fond commun à tous les textes. En d'autres termes, le récit *O Milagre Segundo Salomé* semble être redevable de la somme de tous les textes qui ont développé ce mythe, lequel ne s'observe à l'état pur dans aucun texte. Or, c'est justement à cause de cette notion que nous pouvons parler de mythe littéraire en tant que récit qui transcende le texte individuel pour se retrouver disséminé dans plusieurs textes littéraires. Néanmoins, selon Philippe Sellier, « il ne suffit pas qu'il y ait reprise d'une œuvre par plusieurs autres pour qu'il y ait "mythe littéraire" ; il faut que cette reprise soit due à l'existence d'un scénario concentré, d'une organisation exceptionnellement ferme⁵⁰ ». C'est pourquoi la Salomé de Miguéis s'affirme légitimement comme faisant partie de la catégorie des mythes littéraires.

Notons encore que, malgré quelques divergences significatives entre ce chapitre du roman de Miguéis et le schéma narratif développé par la tradition littéraire, nous retrouvons un autre lien fondamental entre eux : l'idée de récompense. Comme nous l'avons vu, le mythe a été déployé autour de la terrible demande de Salomé : la tête de Jean le Baptiste. Suite à cette scène d'exaltation, la récompense de Salomé, à l'exemple de ce qui a été perpétué par le mythe littéraire, ne se fait pas attendre. Cependant, la demande de la jeune fille sera ici, en apparence, bien plus modeste que celle qui a été répandue par le biais des textes bibliques.

À un certain moment, impuissant devant la crise de nerfs de la jeune femme, Severino est tenté de lui proposer une récompense matérielle pour calmer ses dérangements nerveux : des perles, des diamants, des séjours en Espagne ou à Paris. Toutefois, il est conscient que ces compensations n'auront aucun effet sur l'état de Salomé dont le malheur est trop profond pour être soulagé par ce que l'argent peut acheter. Lors de ce moment de détresse, ce qui croise l'esprit de Salomé est quelque chose de bien différent : elle souhaite visiter le triste lieu d'où elle est originaire, son village natal, situé dans les vallées accidentées de la Beira Baixa. Elle demande alors : « Quero ir à minha terra, queridinho. Tinha catorze anos quando de lá saí, para andar aos tombos por esse mundo. Vou nos vinte e quatro, há nove anos que a não vejo⁵¹ ». Or, si cette demande semble en apparence très sobre et chaste comparée à la requête faite par le personnage de Salomé dans les Évangiles, elle se présentera, plus tard dans le roman, comme décisive pour les événements futurs. En effet, c'est à la suite de cette visite et de ce qu'elle entraînera (rappelons que Salomé sera aperçue par des enfants sur un sommet et cet événement sera transformé en apparition dite miraculeuse), que se mettront en place le destin individuel des personnages et le destin même du pays⁵². En ce sens, cette demande se rapproche de

50 SELLIER, Philippe, « Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ? », *Littérature*, n° 55, 1984, p. 117.

51 MIGUÉIS, José Rodrigues, *O Milagre Segundo Salomé I*, op. cit., p. 332.

52 Pour ce passage décisif du roman (la visite de Salomé à Meca, les supposées apparitions miraculeuses et ses conséquences) voir Cátia Sever, « Si c'est un miracle » : *Histoire et mythe dans O Milagre Segundo Salomé de José Rodrigues Miguéis*, Mémoire de Master, Université Paris-Sorbonne, 2013.

l'idée de conflit religieux qui est latent dans cette histoire mythique : la demande de Salomé dans l'Évangile de tuer un saint permet de créer un mythe tandis que, chez Miguéis, cette demande crée une sainte et engage un miracle.