Clio. Femmes, Genre, Histoire

46 | 2017
Danser

La danse de Salomé

The dance of Salomé

Christiane Klapisch-Zuber

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/clio/13754>

DOI : 10.4000/clio.13754

ISSN : 1777-5299

Éditeur

Belin

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2017

Pagination : 189-198

ISBN : 978-2-410-00859-3

ISSN : 1252-7017

Référence électronique

Christiane Klapisch-Zuber, « La danse de Salomé », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 46 | 2017, mis en ligne le 01 décembre 2020, consulté le 29 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/clio/13754> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clio.13754>

Tous droits réservés

Documents

La danse de Salomé

Christiane KLAPISCH-ZUBER

La danse que la jeune Salomé exécuta devant le roi Hérode Antipas inspira bien souvent les artistes du Moyen Âge et de la Renaissance. On se souvient de l'histoire racontée par les évangélistes Marc (Mc 6, 17-29) et Mathieu (Mt 14, 3-12) : elle se situe au début du 1^{er} siècle après J.-C. sous le règne d'Hérode Antipas sur la Judée. Hérodiade, l'épouse adultère et incestueuse du roi et mère de Salomé, voulait la mort de Jean Baptiste qui la harcelait de réprimandes sur sa conduite. Un jour de festin où Salomé¹, à la demande de sa mère, charma le roi en dansant pour lui et ses convives, Hérode accorda à la jeune fille ce qu'elle voudrait et la mère lui fit demander la tête du prophète. Elle fut apportée sur un plateau à Salomé qui la remit à Hérodiade.

Quelles étaient les normes régissant la danse féminine à l'époque, la Renaissance, où fleurirent les représentations picturales et sculpturales du banquet d'Hérode et de la danse de Salomé ? Les auteurs contemporains ne sont pas avares d'enseignements sur ce qu'il convient de danser quand la jeune fille est issue des strates supérieures de la société. Soulignons le fait que la Salomé des évangiles exécuta sans l'ombre d'un partenaire masculin la danse dont sa mère lui ordonna la prestation : elle échappa de la sorte aux recommandations les plus pressantes des moralistes et auteurs de

---

¹ La fille d'Hérodiade est anonyme chez les deux évangélistes.

traités didactiques, surtout soucieux d'éviter les contacts physiques entre hommes et femmes. Au reste, la danse d'une femme en solitaire, d'origine gréco-romaine, pouvait s'envisager à la cour d'un roi hellénistique (encore qu'elle y fût réalisée par des professionnelles et non par une princesse). Mais se pratiquait-elle dans la société de la Renaissance².

De fait, au début du XIV^e siècle, le juriste Francesco da Barberino (1264-1348) mentionne la danse dans divers passages de son *Reggimento e costumi di donna* (« Des règles de comportement et des mœurs des femmes »)³. Ce traité ou poème, écrit entre 1318 et 1320 en langue vulgaire parce que Francesco voulait toucher un public féminin, fait alterner les modes allégorique, didactique et narratif, le vers libre, la rime et la prose⁴. Francesco encadre la plupart de ses vingt chapitres dans un « âge » spécifique des femmes, avec pour axe le mariage. La danse est à ce titre soumise aux conseils distribués par l'auteur aux éducateurs – la mère au premier chef – concernant l'éducation des fillettes et des adolescentes en attente de leurs noces.

Notre notaire, doublé d'un poète à la vaste culture⁵, ne s'intéresse pas aux rapports de la danseuse avec son ou ses partenaires masculins comme le feront les maîtres de danse du Quattrocento, Antonio Cornazzano par exemple⁶. C'est bien plus la manière dont une fille ou une jeune femme doit se conduire – et, entre autres, danser – qui lui importe ; sa réflexion porte sur la conformité à l'origine sociale que

---

² Sur le contexte oriental de la danse de Salomé et la typologie de ses danses médiévales, voir Hausamann 1980. Ruth Webb analyse les aspects de cette danse développés entre les XIX^e et XX^e siècles par les auteurs et dramaturges qui ont repris l'histoire (Flaubert, Wilde, Viereck...) et de ses liens avec la fascination orientaliste de l'époque ; Webb 2012.

³ *Reggimento* 1995. La première rédaction du *Reggimento*, également éditée par G. Sansone en 1956 est reprise en appendice dans celle de 1995, p. 229-307. Le projet initial de Francesco était une œuvre unique comprenant trois parties, dont il n'acheva que les deux premières, portant sur les conseils aux hommes (*Documenti d'amore*) et les conseils aux femmes (le *Reggimento*).

⁴ Cazalé 1984 ; l'auteur y rappelle la carrière de F. da B. (cf. note suivante) et livre une analyse serrée de la structure littéraire de l'œuvre.

⁵ Sur sa carrière, Guimbard 1982.

⁶ Cf. dans ce numéro la contribution de Ludmila Acone.

doit viser l'éducation d'une fillette ou d'une jeune fille. Si l'intéressée est fille de « grand seigneur », « il lui conviendra de danser honnêtement sans faire acte de coquetterie et elle ne s'avisera pas de sauter comme un jongleur, afin qu'on ne dise pas qu'elle a l'esprit instable »⁷. Une anecdote vient, comme toujours dans le *Reggimento*, exemplifier le code de conduite : dans un saut mal exécuté tandis qu'elle dansait au son d'un *mezzocannone*⁸, la prétendante à la main du duc d'Autriche découvrit sa jambe en tombant, ce qui lui aliéna ce beau parti⁹. Les contraintes qui valent pour les demoiselles nobles s'adoucissent quand Francesco descend l'échelle sociale : une fille « de chevalier, de juge, de médecin ou d'autre gentilhomme pourra bien davantage rire, jouer, se promener honnêtement et aussi participer plus allègrement aux danses et aux chants »¹⁰. Plus bas encore, « à la fille d'humble naissance, de paysan ou de semblables [petites gens], il sera permis de plus libéralement rire, jouer, pleurer et chanter »¹¹. Pour notre savant juriste le langage du corps – le rire, la parole et le chant, la danse – doit ainsi refléter le statut ; il s'exprimera de façon plus libre et plus désordonnée chez les rustres et les gens de condition sociale inférieure, et sera progressivement plus retenu quand la danseuse appartiendra à un milieu plus élevé.

Plus bas encore, les jongleurs et autres « mimes » ont été une des cibles favorites des clercs et confesseurs médiévaux en raison du douteux plaisir que leurs prestations physiques et orales suscitaient chez leurs ouailles dans leurs ripailles. Sauter, se désarticuler, montrer ses jambes voire ses chevilles en dansant, c'est ainsi que les commanditaires religieux du Moyen Âge central vont faire représenter par leurs artistes Salomé dansant devant le roi Hérode. Le bas-relief en bronze d'une porte de l'église San Zeno Maggiore de Vérone (fig. 1), au tout début du XII^e siècle, fait une véritable saltimbanque de

⁷ *Reggimento* 1995 : 11. Le mot jongleur est au féminin (*giullara*).

⁸ Instrument à cordes de forme trapézoïdale, petit psalterion. Francesco recommande ailleurs l'apprentissage de cet instrument aux filles de haute naissance (*Reggimento*, p. 20).

⁹ *Reggimento* 1995 : 11.

¹⁰ *Reggimento* 1995 : 14.

¹¹ *Reggimento* 1995 : 16.

la petite fille des évangiles¹² : elle arque son corps dans une acrobatie bien peu conforme, pour une princesse, aux recommandations, plus tardives il est vrai, de Francesco da Barberino. Et l'on pourrait multiplier les exemples de ces Salomé des miniatures, fresques ou reliefs des XII^e-XIII^e siècles, qui en véritables acrobates marchent sur les mains, font la roue, le saut périlleux, exécutent une danse des épées...¹³ Si l'exagération du mouvement, dans la danse, trahit son caractère socialement et moralement répréhensible, c'est de cette manière que maint artiste entend suggérer le côté sinistre de l'histoire et du personnage de Salomé. Sans aller jusqu'à la pirouette de la contorsionniste véronaise, la Salomé de la colonne de bronze dite de l'évêque Bernhard, dans la cathédrale d'Hildesheim (XII^e siècle), lève allègrement le pied gauche et se déhanche devant un musicien¹⁴. Car en obéissant à Hérodiade puis en lui remettant la tête du saint, Salomé s'est faite complice à la fois de l'assassinat du Baptiste et du péché de chair de sa mère. Par la projection dansée des désirs de celle-ci, elle en a assumé les fautes. C'est pourquoi elle est devenue aux yeux des religieux et des théologiens l'archétype de la mauvaise danse. Sa danse est une danse de « putain », écrit carrément Jacob Ratz dans son traité *De la danse* publié en 1548¹⁵ : distinguant quatre catégories de danses, il verra dans Salomé, à un extrême, la figure emblématique de la dernière et la pire d'entre elles, et à l'autre extrême, dans David le danseur totalement louable qui se dénude et danse par humilité pour la plus grande gloire de Dieu devant l'arche sainte (2 Samuel 6, 12-23).

Chez les clercs héritiers de la vision traditionnelle de l'Église, la danse est avant tout source de danger, parce qu'elle découvre le corps féminin ou cherche à séduire¹⁶. Pour un moraliste et « sociologue » avant l'heure de la trempe de Francesco da Barberino, elle est également répréhensible lorsqu'elle outrepassse les barrières sociales. Au Quattrocento, les auteurs de traités de danse développeront cet

¹² Les évangélistes parlent, sans la nommer, d'une fillette d'Hérodiade.

¹³ Voir les nombreuses reproductions dans Bairati 1998.

¹⁴ Bairati 1998 : 92, fig. 57.

¹⁵ Jacob Ratz, *Vom Tantzenn*, 1545, cité par Arcangeli 2000 : 183.

¹⁶ Pietrini 2000.

aspect, déjà évident sous sa plume. S'adressant à la haute aristocratie, Antonio Cornazzano prônera « ces danses et 'basses danses' qui échappent au vulgaire et sont faites pour les salles seigneuriales où ne les dansent très dignement que les dames et non pas les femmes du peuple »¹⁷. Et de fait, en dépit des sermons et prêches pour qui, selon la formule célèbre de Jacques de Vitry, « la ronde [la carole] est un cercle au centre duquel se tient le diable », la danse n'est pas toujours condamnable. Elle est ambivalente : l'Église perçoit dans les danses des anges et des élus au Paradis la joie mystique de la vision de Dieu, alors qu'ici-bas, dans la mesure où elle est séduction, rapprochement des corps, elle est certes condamnable, mais la casuistique amène progressivement les confesseurs à distinguer les degrés des péchés qui lui sont liés¹⁸. De leur point de vue, par la chaîne des responsabilités et des désirs qu'elle active, la danse de Salomé est péché hautement mortel. Non seulement la fille d'Hérodiade expose son corps dans un but amoral en se faisant l'instrument de la vengeance maternelle, mais elle entraîne Hérode dans un crime : la mort du prophète. En dansant devant le roi, toutefois, elle ne fait qu'obéir à sa mère, répondant ainsi aux recommandations de Francesco da Barberino, et son inconscience de la finalité de son exhibition pourrait bien lui valoir le pardon. Est-ce là une raison pour peindre ou sculpter à la Renaissance ces gracieuses Salomé qui à dater du XIV^e siècle évincent du banquet royal les histrionnes d'autres temps ?

Que représente, en effet, pour un spectateur de la première Renaissance (XIV^e-début du XV^e s.), la danse qu'à la demande de sa mère la charmante jeune fille qu'est devenue Salomé exécute pour le roi ? Il faut noter que, si les images du banquet d'Hérode continuent de prendre place dans un cadre religieux, celui-ci a changé : ce ne sont plus – ou plus seulement – les abbayes et les cathédrales comme au XII^e siècle, mais les chapelles seigneuriales ou gentilices qui les accueillent – pour ne citer que quelques exemples bien connus de Toscane : les fresques de Giotto à la chapelle Peruzzi de Santa Croce

¹⁷ Mazzi 1915 : 16. Il écrit encore, p. 10-11 : « Que se taisent les maîtres en bagatelles et charlatans des pieds, car la *bassa danza* est la seule manière convenant à des seigneurs »

¹⁸ Voir Schmitt 2015 : chap. 4, p. 164-193 ; Arcangeli 2000 : chap. 2, 71-105.

(1320-1325) et celles de son atelier au palais communal du Bargello (v. 1340), celles de son élève Taddeo Gaddi (†1366) au château des comtes Guidi à Poppi, la chapelle Tornabuoni à Santa Maria Novella (fig. 4) etc. Dans ces espaces aristocratiques, le public est féru de bonnes manières et sait apprécier la tenue d'une jeune fille qui danse : il ne s'agit plus d'en faire une saltimbanque même en étant convaincu de sa part de péché.

On peut dès lors se demander si la hiérarchie des danses établie par un auteur tel que Francesco da Barberino se retrouve plutôt que celle de Ratz dans la performance de Salomé. Sachant que la « basse danse »¹⁹, la plus prisée des cours de la Renaissance entre la fin du XIV^e siècle et le début du XVI^e, était une danse « glissée », qui évitait les sautilllements sur place de la danseuse, on devine ce type de mouvement dans plus d'une image italienne du banquet d'Hérode datant des XIV^e-XV^e siècles. La longue robe de la danseuse cachant ses pieds, le corps semble presque immobile et ses seuls mouvements perceptibles sont ceux des bras, parfois dressés parallèlement et parfois tendus en un mouvement contrasté, prolongés par un jeu des mains et des doigts qui nous reste largement incompréhensible²⁰. Après la mosaïque du baptistère de Florence (XII^e siècle), on peut citer plus d'un exemple de cette gestuelle ralentie et mesurée : les fresques déjà évoquées de Giotto à Santa Croce ou au Bargello, et de son élève Taddeo Gaddi à Poppi, et hors de Florence celles de Giusto dei Menabuoi (Giusto Padovano, †1391) au baptistère de Padoue, ou de Pietro Lorenzetti (1280-1348) à Santa Maria dei Servi de Sienne. Au XV^e siècle, fra Angelico (1387/1400-1455) retient cette formule pleine de dignité dans son panneau aujourd'hui au Louvre : ici les pointes des pieds de Salomé sont bien visibles mais ne quittent pas le sol et la jeune fille, bras levés, pouces et index joints, semble en effet glisser devant la table du banquet (fig. 2).

¹⁹ Danse processionnelle par couples, avec un nombre limité de « pas » ; Arcangeli 2000 : 22-23.

²⁰ Sur la danse des mains et leur langage qui doit pouvoir tout exprimer, Hausamann 1980 : 408-416 ; Schmitt 1990 : chap. VII « Le langage des gestes », p. 251-288.

Quelques peintres, cependant, animent davantage leur danseuse et méritent plus ample examen. Cambrée, une main levée, l'autre abaissée, la Salomé de Benozzo Gozzoli (1420/1421-1497) paraît se précipiter vers Hérode ; elle fixe hardiment le roi qui, la main sur le cœur, semble fasciné par la séductrice et prêt à toutes les concessions²¹ (1461-1463) (fig. 3). L'image réunit plusieurs des épisodes qu'il faut lire, de droite à gauche, par un va-et-vient de l'œil : à droite le banquet et au centre la danseuse, à gauche la décapitation du saint dans sa geôle ; dans le fond, comme une araignée tapie dans sa toile, Hérodiade recevant de sa fille agenouillée la tête ensanglantée.

Avec la fresque qu'à la fin du XV^e siècle, Domenico Ghirlandaio consacre à l'épisode dans le chœur de l'église florentine Santa Maria Novella, le cadre devient véritablement royal et l'on s'attendrait à y découvrir une Salomé exécutant avec dignité et lenteur la danse convenant à cette immense loggia, comme son devancier, Filippo Lippi l'avait représentée, pudique et gracieuse, les yeux baissés²². Or, que voyons-nous ? Dans une scénographie intégrant la danse et la présentation de la tête coupée du Baptiste, une Salomé qui, se détournant d'Hérode, se précipite vers le serviteur qui la lui présente sur un plat (fig. 4). On s'interroge : est-ce la danse qui fait encore mouvoir si vivement son corps, alors qu'elle a déjà obtenu sa récompense ? N'est-ce pas là plutôt l'expression d'un désordre de l'esprit et du cœur doublé d'une soumission irréfléchie et totale à la mère ? Ces deux exemples montrent finalement que les artistes savent rester dans l'ambiguïté et n'exonèrent pas Salomé de sa responsabilité mais ne l'accablent pas non plus comme les gens d'Église. Car elle participe bien au drame et, si elle n'en est pas la cheville ouvrière, sa performance, à tous les sens du mot, lui en revient. Mais ces artistes des débuts de la Renaissance se conforment aux observations voire aux prescriptions des écrits didactiques et des traités sur la danse, ils accordent au cadre royal les figures qui conviennent, encore que certains semblent se faire l'écho de la réprobation des clercs quand ils suggèrent par la gestuelle exagérée de leur personnage ou la bigarrure de sa robe (fig. 3) les excès de son comportement et ses connotations

²¹ Voir Toscano & Capitelli 2002 : 263, fig. 34.

²² Bairati 1998 : 72, fig. 46.

négatives. Dans son double versant, la danse de Salomé exprime ainsi autant l'approbation sociale que la condamnation morale.

Il est cependant une autre lecture possible de l'élan de la Salomé de Ghirlandaio vers le serviteur apportant la tête du Baptiste sur un plateau. Victoria Spring Reed a développé l'idée que le thème iconographique de la danse de Salomé, qui prévaut encore dans l'Italie de 1500, est délaissée dans les pays du Nord : on lui préfère ici des images de la tête du Baptiste posée sur un plat – les *Johannesschüssel* qui présentent l'insigne relique à la dévotion des fidèles²³. Or la figure de présentation est non pas le bourreau ou le serviteur dépêché par Hérode mais cette même Salomé, que l'on peint pleine de dignité voire de compassion dans sa terrible mission. Sacralisée, en quelque sorte, par le contact avec la relique du Baptiste, Salomé prendrait place, au début du Cinquecento, aux côtés de saintes dûment labellisées comme la Madeleine et Catherine d'Alexandrie, ou d'héroïnes bibliques et antiques telles que Judith, Esther ou Lucrèce offertes à la méditation des religieuses. Selon V. Reed, elle finirait, dans l'atmosphère des réformes religieuses du XVI^e siècle, par incarner le repentir de l'Église corrompue. La Salomé de Ghirlandaio s'élancerait-elle vers le chef du Baptiste comme poussée par ces développements de son personnage ?

Mais revenons à la question posée au début de cette trop rapide investigation. La danse en solitaire permettrait-elle d'exprimer les pôles genrés de la danse ? Si, avec A. Arcangeli, on fait ici intervenir l'autre figure emblématique de la danse à son pôle positif : David dansant à la gloire de Yahvé, Salomé est assurément la figure féminine antithétique de cette danse solitaire masculine. Parée comme il convient pour danser devant un roi, la Salomé de la haute Renaissance déploie les armes réputées féminines de la grâce et de la séduction au son d'une douce musique, quand David, demi-nu, mène grand tapage devant l'Arche d'alliance. Les charmes délétères de Salomé retiennent les regards masculins mais conduisent le roi au pire des péchés, quand la gesticulation et la tunique ouverte de David le font réprimander par Michal, son épouse (qui, pour cela, est condamnée à la stérilité par Yahvé). Ces oppositions, presque terme à

---

²³ Reed 2002.

terme, montrent que la vérité de la danse de Salomé, telle que les artistes de la Renaissance l'ont reconstruite, se situe bien dans le domaine de la symbolique du genre.

Bibliographie

Sources

Reggimento 1995 : FRANCESCO DA BARBERINO, *Reggimento e costumi di donna*, éd. Giuseppe E. Sansone, 1995 (1^{re} éd. 1967], Roma, Zauli Ed.

Études

ARCANGELI Alessandro, 2000, *Davide o Salomè ? Il dibattito europeo sulla danza nella prima età moderna*, Treviso/ Roma, Edizioni della Fondazione Benetton/Viella, Studi e ricerche (Ludica 5).

BAERT Barbara, 2016, *Revisiting Salome's dance in medieval and early modern iconology*, Louvain/Paris/Bristol, Peeters (Studies in iconology 7).

BAIRATI Eleonora, 1998, *Salomè. Immagini di un mito*, Nuoro, Ilisso Ed.

CAZALÉ Claude, 1984, « Le Reggimento e costume di donna de Francesco da Barberino. Un miroir truqué », *Médiévales. Langue textes histoire*, 6 : « Au pays d'Arthur », p. 69-84.

GUIMBARD Catherine, 1982, « Recherches sur la vie publique de Francesco da Barberino », *Revue des études italiennes*, 12, p. 25-61.

HAUSAMANN Torsten U.², 1980, *Die tanzende Salome in der Kunst von der christlichen Frühzeit bis um 1500. Ikonographische Studien*, Zürich, Juris Druck und Verlag.

MAZZI C., 1915, « Il 'Libro dell'arte del danzare' di Antonio da Cornazzano », *La Bibliofilia*, XVII, p. 1-30.

PIETRINI Sandra, 2000, « La santa danza di David e il ballo peccaminoso di Salomè. Due figure esemplari dell'immaginario biblico medievale », *Quaderni medievali*, 50, p. 45-73.

REED Victoria Spring, 2002, « Piety and Virtue: Images of Salome with the Head of John the Baptist in the Late Middle Ages and Renaissance », PhD (non publiée), Rutgers The State University of New Jersey, New Brunswick (NJ).

SCHMITT Jean-Claude, 1990, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard.

—, 2015, *Les Rythmes au Moyen Âge*, Paris, Gallimard.

TOSCANO Bruno & Giovanna CAPITELLI, 2002, *Benozzo Gozzoli allievo a Roma, maestro in Umbria*, Milano, Silvana Editoriale.

WEBB Ruth, 2012, « 'Where There is Dance there is the Devil': ancient and modern representations of Salome », in Fiona MACINTOSH (ed.), *The Ancient Dance in the Modern World. Responses to Greek and Roman Dance*, Oxford, Oxford University Press, p. 123-144.