慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	『ヘロディアス』再考(3) : サロメのダンスにおける「鏡のエクリチュール」
Sub Title	Re-lecture de 《"Hérodias"》（３）: l'écriture des miroirs dans la danse de Salomé
Author	大鐘, 敦子(Ogane, Atsuko)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2000
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. フランス語フランス文学 No.31 (2000.) ,p.1- 10
JaLC DOI	
Abstract	Le boom de Salomé， on le sait， a atteint son point culminant au coursde la seconde moitié du dix-neuvième siècle， et le caractère du personnagea souvent été repris comme motif dans bien des domaines artistiques. Ilsemble toutefois que ce soit la Salomé de Flaubert dans Hérodias qui està l'origine de ce thème à répercussions， celui d'un caractère nouveau de lafemme qui fascine， séduit， envoûte， en un mot， de la femme fatale. Nousessayerons d'analyser ici la danse même de Salomé pour découvrir parquelle technique d'écriture ce spectacle ensorcelant à trois dimensions estrendu， et comment sa structure joue un rôle important dans l'histoired'Hérodias.
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10030184-20000000-0001

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

Re-lecture de «*Hérodias*» (3)

——L'Écriture des miroirs dans la danse de Salomé

OGANE Atsuko

Le boom de Salomé, on le sait, a atteint son point culminant au cours de la seconde moitié du dix-neuvième siècle, et le caractère du personnage a souvent été repris comme motif dans bien des domaines artistiques. Il semble toutefois que ce soit la Salomé de Flaubert dans *Hérodias* [1] qui est à l'origine de ce thème à répercussions, celui d'un caractère nouveau de la femme qui fascine, séduit, envoûte, en un mot, de la femme fatale. Nous essayerons d'analyser ici la danse même de Salomé pour découvrir par quelle technique d'écriture ce spectacle ensorcelant à trois dimensions est rendu, et comment sa structure joue un rôle important dans l'histoire d'*Hérodias*.

1. L'expression du renversement dans l'écriture—les regards

Dans *Hérodias* de Flaubert, comme nous l'avons vu dans notre article précédent, la circonstance et les caractéristiques de l'apparition de Salomé sont toujours maniées subtilement par l'auteur. [2] Salomé ne se présente comme identifiée que dans le dernier chapitre, après que Iaokanann fut exécuté et sa tête rapportée sur un plat par une vieille femme. Si l'accent est mis sur l'apparence phisique de la jeune femme et sur le regard séduit du Tétrarque au moment de son apparition énigmatique, on sent également les regards masculins de l'assistance qui pèsent sur elle tout au long de sa danse. C'est tout à fait comme si le regard d'Antipas s'élargissait à celui de tous les hommes, le regard de chacun en particulier devenant un seul et unique large regard du public masculin en presence. Et la danse de Salomé est pour ainsi dire rendue toxique par ce large regard circulaire dont la convoitise est exacerbée par les sons musicaux. On y découvre non seulement la provocation visuelle de la chair, mais aussi la technique subtile de l'auteur pour stimuler à la fois les cinq sens

des spectateurs et des lecteurs que nous sommes. Nous allons donc d'abord suivre la description de la danse paragraphe par paragraphe, pour mettre en évidence les différents mouvements et les examiner de près.

Mais il arriva du fond de la salle un bourdonnement de surprise et d'admiration. Une jeune fille venait d'entrer.

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

Sur le haut de l'estrade, elle retira son voile—c'était Hérodias, comme autrefois dans sa jeunesse—puis elle se mit à danser.

Ses pieds passaient l'un devant l'autre, au rythme de la flûte et d'une paire de crotales. Ses bras arrondis appelaient quelqu'un qui s'enfuyait toujours. Elle le poursuivait, plus légère qu'un papillon, comme une Psyché curieuse, comme une âme vagabonde et semblait prête à s'envoler.

Les sons funèbres de la gingras remplacèrent les crotales. L'accablement avait suivi l'espoir. Ses attitudes exprimaient des soupirs, et toute sa personne une telle langueur qu'on ne savait pas si elle pleurait un dieu, ou se mourait dans sa caresse. Les paupières entre-closes, elle se tordait la taille, balançait son ventre avec des ondulations de houle, faisait trembler ses deux seins, et son visage demeurait immobile, et ses pieds n'arrêtaient pas.

Vitellius la compara à Mnester, le pantomime. Aulus vomissait encore—Le Tétrarque se perdait dans un rêve, et ne songeait plus à Hérodias. Il crut la voir près des Sadducéens. La vision s'éloigna.

Ce n'était pas une vision. Elle avait fait instruire loin de Machærous Salomé, sa fille, que le Tétrarque aimerait ; —et l'idée était bonne. Elle en était sûre, maintenant.

Puis ce fut l'emportement de l'Amour qui veut être assouvi. Elle dansa comme les prêtresses des Indes, comme les Nubiennes des Cataractes, comme les Bacchantes de Lydie. Elle se renversait de tous les côtés, pareille à une fleur que la tempête agite. Les brillants de ses oreilles sautaient, l'étoffe de son dos chatoyait ; de ses bras, de ses pieds, de ses vêtements jaillissaient d'invisibles étincelles qui enflammaient les hommes. Une harpe chanta, et la multitude y répondit par des acclamations. Sans fléchir ses genoux en écartant les jambes, elle se courba si bien que son menton frôlait le plancher, —et les nomades habitués à l'abstinence, les soldats de Rome experts en débauches, les avares publicains, les vieux prêtres aigris par les disputes—tous—dilatant leurs narines, palpitaient de convoitise.

Ensuite, elle tourna autour de la table d'Antipas, frénétiquement, comme le rhombe des sorcières—et d'une voix que des sanglots de volupté entrecoupaient il lui disait— «Viens! viens!» —Elle tournait toujours, les tympanons sonnaient à éclater, la foule hurlait. Mais le Tétrarque criait plus fort «Viens! viens! Tu auras Capharnaüm! la plaine de Tibérias! mes citadelles! la moitié de mon royaume!»

Elle se jeta sur les mains, les talons en l'air, parcourut ainsi l'estrade comme un grand scarabée—et s'arrêta brusquement.

Sa nuque et ses vertèbres faisaient un angle droit. Les fourreaux de couleur qui enveloppaient ses jambes lui passant par-dessus l'épaule, comme des arcs-en-ciel accompagnaient sa figure, à une coudée du sol. Ses lèvres étaient peintes, ses sourcils très noirs, ses yeux presque terribles, —et des gouttelettes à son front semblaient une vapeur sur du marbre blanc.

Elle ne parlait pas. Ils se regardaient.

Un claquement de doigts se fit dans la tribune. Elle y monta, reparut, et en zézayant un peu, prononça ces mots, d'un air enfantin.

— «Je veux que tu me donnes dans un plat... la tête...» Elle avait oublié le nom, mais reprit en souriant : «La tête de Iaokanann!»

Le Tétrarque s'affaissa sur lui-même, écrasé. (*T.C.*, pp. 252-254)

1. L'entrée de Salomé
2. Son allure : un voile bleuâtre lui cache la poitrine et la tête, mais on distingue : ses yeux—ses oreilles—sa peau—les épaules—les reins —ses caleçons—de petites pantoufles. Les regards descendent du buste au bas, comme pour la lécher uniformément.
3. Le dévoilement sur l'estrade : la vision d'Hérodias par le Tétrarque
4. Le commencement de la danse. On découvre successivement : ses pieds—ses bras arrondis—l'image d'un papillon prêt à s'envoler et d'une Psyché. La danse des pieds attire l'attention des spectateurs, puis l'image de légèreté de la Psyché prolonge le mouvement verticalement de bas en haut.
5. La modulation des sons : la danse s'accorde au rythme musical, et répète un petit balancement de haut en bas : ses paupières—sa taille —son ventre—ses deux seins—son visage—ses pieds. En même temps, le mouvement devient plus saccadé : «se tordait la taille, balançait, des ondulations, trembler, n'arrêtaient pas.»
6. Les trois spectateurs principaux : Vitellius, Aulus, Antipas.

7. La pensée d'Hérodias.
8. La danse de l'Amour : on arrive au passage le plus intéressant, l'emportement de l'Amour. La danse représente maintenant la volupté et les sens eux-mêmes et le balancement frénétique s'intensifie. Ses oreilles—son dos—ses bras—ses pieds—ses vêtements—ses genoux—ses jambes—son menton en bas. Les brillants, l'étoffe de ses vêtements et sa chair se fondant, d'invisibles étincelles jaillissent. Encore une fois, le mouvement optique descend du haut en bas, mais avec les grands écarts, le menton frôle le plancher. Il semble donc que toute la puissance du désir tourne sur ce pivot de «menton» en bas ; et à partir de ce moment-là, ce ne sont plus les spectateurs qui convoitent Salomé, c'est elle maintenant qui les capture.
9. La traque d'Antipas par Salomé : Salomé accule maintenant Antipas jusqu'au bout, en tournant frénétiquement autour de sa table «comme le rhombe des sorcières». En veritable sorcière, elle tend un filet invisible pour le capturer et il finit par y tomber, tout en criant la récompense.
10. Le comble de la danse : au comble de sa danse, Salomé marche sur les mains. Elle s'arrête dans la position d'«un grand scarabée».
11. L'arrêt en gros plan : sa nuque—ses vertèbres—ses jambes—son épaule—sa figure—ses lèvres—ses sourcils—ses yeux—des gouttelettes à son front.
    Le mouvement optique change du vertical au latéral. Le large regard du public suit sa nuque verticalement jusqu'à son épaule qui vient frôler sa figure près du plancher. Puis il se déplace de ses lèvres à son front aux gouttelettes . Ce trace est celui d'un grand cercle.
12. La focalisation sur un spectacle sans parole.
13. Un claquement de doigts d'Hérodias dans la tribune.
14. La voix de Salomé qui jaillit soudain : «La tête de Iaokanann!»
15. Le Tétrarque vaincu.

On voit les regards du public, le large et unique regard si on peut l'appeler ainsi, se focaliser autour de la chair de Salomé, suivant un trace bien défini. Il se déplace entre le buste et la partie inférieure du corps,

surtout les pieds.

Du haut en bas ↓
Du bas en haut ↑
La modulation (du haut en bas) ↯
Du haut en bas (le menton au plancher) ↳
Le tournoiement ⟲
Sur les mains ⤴
Le tournoiement—un grand cercle ⟲

Les moments se succèdent subtilement, suivis par les regards masculins rivés sur Salomé. Dans l'arrêt final «comme un grand scarabée», Salomé, sur les mains, les talons en l'air, dans une position inversée, représente le renversement qui s'est produit dans le regard de convoitise des hommes. Tous, y compris Antipas, essaient de la capturer, mais c'est Antipas qui finit par l'être, sans qu'une seule parole ne soit prononcée. Et le large regard des spectateurs est entraîné tout entier dans ce renversement de la situation, où Antipas et Salomé s'unifient dans toute silence.

2. *L'expression de la volte-face dans l'écriture—les symboles*

Dévorée par les regards de convoitise des hommes, Salomé «sans voix» s'est servie jusqu'ici uniquement de l'attrait de sa chair voluptueuse. Ce n'est qu'au moment où elle sent que sa victoire est proche qu'elle sort brusquement de son aphasie. Qu'est-ce qui se substituait donc à sa voix lors de cette aphasie? Si on l'examine de près, cette jeune fille énigmatique «sans voix» est parée de tout un éventail de symbols et d'allégories. Durant sa danse tour à tour lascive ou frénétique, les mots descriptifs s'entortillent comme les accessoires et les parures, s'enroulent artistiquement autour de la chair de Salomé pour faire corps avec elle devenant ainsi une sorte de langage ensorcelant. Pourtant, il est clair que ce sont surtout les instruments de musique qui sont à l'origine de cet ensorcellement. On peut en effet constater que les quatre phases de la danse correspondent aux cinq instruments évoqués :

1. (4e paragraphe) Au rythme de la flûte, et d'une paire de crotales (sorte de castagnettes dans l'Antiquité) on peut imaginer «un papillon, comme une Psyché curieuse, comme une âme vagabonde».
2. (5) Puis viennent les soupirs, la langueur. «Les sons funèbres de la gingras remplacèrent les crotales. L'accablement avait suivi l'espoir.»
3. (8) «l'emportement de l'Amour qui veut être assouvi» est représenté par une harpe chanteuse. «... la multitude y répondit par des acclamations».
4. (9) Quand Salomé accule Antipas et tourne frénétiquement autour de sa table, «les tympanons sonnaient à éclater, la foule hurlait».
5. (10, 11, 12) Le silence.
6. (14) «La tête de Iaokanann!»

Au stade des scénarios, l'auteur avait traduit cette danse de plus en plus endiablée en introduisant quatre instruments en 3 degrès progressifs :[3] 1) une flûte, fifre léger pour représenter la danse gracieuse, voltigeante. 2) la gingras, une grosse flûte pour la danse volupteuse. 3) un tambourin, une flûte et une harpe pour la danse frénétique. L'auteur avait noté ces details dans le folio 713 v «Psychologie différente et progressive à chaque danse». Si on compare la danse du scénario avec celle dans la version définitive, on remarque que les instruments interprètent maintenant une psychologie plus fouillée, plus minutieuse, le dernier degré étant divisé en deux : une harpe chante et stimule avec on ne peut mieux la volupté, les tympanons à leur tour résonnent pour accompagner le tournoiement frénétique de Salomé comme «le rhombe des sorcières». La suggestion de l'émoi chez les spectateurs masculins est ainsi fortement appuyées par ces cinq instruments. Enfin, au dernier stade, ce ne sont plus les instruments musicaux qui traduisent l'état psychologique des spectateurs, mais c'est Salomé elle-même, instrument d'Hérodias, qui va finir de fasciner Antipas.

Cependant, il apparaît que la perspective de l'auteur est encore plus large, voire plus compliquée, car il insère également les symboles plutôt antagonistes : sainteté—sensualité. Relevons maintenant ces antagonis-

mes pour découvrir les caractéristiques de la danse :

1. (par. 4) L'espoir est représenté avec un «papillon», esprit léger, «une Psyché curieuse». Le papillon, de même que la Psyché, représentent l'âme. C'est une introduction de la spiritualité dans ce contexte amoureux. D'ailleurs, les crotales étaient des instruments dont se servaient en particulier les prêtres et les prêtresses de Cybèle. On peut penser que l'auteur a choisi ce terme intentionnellement, pour donner aussi à la danse une dimension spirituelle.
2. (par. 5) Vient ensuite l'accablement, introduit par la phrase : «et toute sa personne une telle langueur qu'on ne savait pas si elle pleurait un dieu, ou se mourait dans sa caresse». Le mot «dieu» fait entrevoir un contexte religieux, non-érotique, mais l'expression «sa caresse» l'efface aussitôt après pour évoquer la danse voluptueuse.
3. (par. 8) La passion des amoureux se superpose à l'enthousiasme des «prêtresses des Indes, comme les Nubiennes des Cataractes, comme les Bacchantes de Lydie». La harpe, quant à elle, symbolise l'esprit des hommes tiraille entre l'instinct et la soif du spirituel. De même que Salomé se renversant de tous côtés, les symboles passent sans cesse de la spiritualité à la volupté.
4. (par. 9) En acculant Antipas, Salomé révèle son vrai caractère, celui d'une sorcière : littéralement elle devient l'instrument d'Hérodias, s'approche et tourne autour d'Antipas «comme le rhombe des sorcières» dans le but de l'ensorceler et d'obtenir la permission de l'exécution de Iaokanann.
5. (par. 10) Ayant arraché la permission du Tétrarque, Salomé se jette sur les mains, les talons en l'air pour incarner «un grand scarabée». Comme nous l'avons vu dans notre précédent article, c'est le symbole du «soleil levant», de «la résurrection»[4]. Après avoir provoqué le trouble et l'émoi sensual, Salomé, nous l'apprenons maintenant, participe au dessein de Dieu, de la grande spiritualité.
6. (par. 11) L'arrêt en gros plan met de nouveau l'accent sur la gloire de Dieu, du Messie, d'autant plus que «des arcs-en-ciel», symbole de la promesse[5], accompagnent cette position finale.

Malgré le succès apparent de la danse voluptueuse, nous découvrons ainsi l'apparition de plus en plus évidente de la spiritualité. L'éros—la caresse—la convoitise—la volupté poussée à son paroxysme—se superposent à une Psyché (l'âme)—l'extase de la caresse de Dieu—l'enthousiasme des prêtresses—le rhombe des sorcières—un grand scarabée ou la résurrection—les arcs-en-ciel ou l'accomplissement de la promesse. L'interprétation des symboles nous conduit à mettre en evidence les deux gloires finales, celle d'Hérodias dont le plan a réussi, et celle, plus grandiose, de Dieu.

3. *Les miroirs successifs—le rythme*

Focalisation des regards, volte-face de la situation, mélange des symboles... Le rythme de la phrase également contribue largement à évoquer l'enchaînement des différents moments. Notons que c'est surtout la répétition des mêmes partie du discours qui fait ressortir les symboles, les expressions figurées et les images. Observons les passages ci-dessous :

1. 1 verbe×3 (objets=parties du corps) : «on distinguait les arcs de ses yeux, les calcédoines de ses oreilles, la blancheur de sa peau.» (p. 252)
2. 3×(le verbe+l'objet=le corps) : «elle se tordait la taille, balaçait son ventre avec des ondulations de houle, faisait trembler ses deux seins,» (p. 252)
3. 2×(le sujet=le corps+le verbe) : «son visage demeurait immobile, et ses pieds n'arrêtaient pas.» (p. 252)
4. 3×(le sujet+le verbe) : «Vitellius la compara à Mnester, le pantomime. Aulus vomissait encore—Le Tétrarque se perdait dans un rêve,» (p. 252)
5. 1 verbe+3 loc. adv. : «Elle dansa comme les prêtresses des Indes, comme les Nubiennes des Cataractes, commes les Bacchantes de Lydie.» (p. 253)
6. 2×(le sujet=le corps+le verbe) : «Les brillants de ses oreilles sautaient, l'etoffe de son dos chatoyait :» (p. 253)
7. 3 (loc. prép.=le corps) ×le verbe : «de ses bras, de ses pieds, de

ses vêtements jaillissaient d'invisibles étincelles» (p. 253)

8. 4 sujets+le verbe: «et les nomades habitués à l'abstinence, les soldats de Rome experts en débauches, les avares publicains, les vieux prêtres aigris par les disputes—tous—dilatant leurs narines, palpitaient de convoitise.» (p. 253)
9. le verbe+4 objets: «Tu auras Capharnaüm! La plaine de Tibérias! Mes citadelles! la moitié de mon royaume!» (p. 253)
10. 3×(le sujet=le corps+le complément d'objet): «Ses lèvres étaient peintes, ses sourcils très noirs, ses yeux presque terribles,» (p. 253)

D'une façon générale, les mêmes parties sont répétées 3 ou 4 fois, et il semble que l'équilibre d'une phrase se déplace, avec des éléments de plus en plus longs. Les images et les nombres prolifèrent, se diffusent, tout en mêlant les parties du corps, les mouvements, la foule... Les expressions figurées s'unissent pour aboutir à une paralysie. C'est un peu comme si on regardait la scène dans un miroir à trois faces. Le côté droit et le côté gauche s'opposant, les scènes qui s'y reflètent se multiplient: de même la structure des phrases (le verbe×3 parties du corps) se croise d'autres: 3×(le verbe+corps); 3×(le sujet+le verbe), afin de passer en revue minutieusement les attraits de Salomé en train de danser.

D'un autre côté, cette paralysie de la scène rappelle la torpeur, l'ivresse et le désordre de la multitude en pleine nuit au moment, précisément du Sabbat. En d'autres termes, les images successives de la danse se superposant aux accompagnements musicaux qui s'enchaînent dans le fond, le gouffre extraordinaire de la convoitise diffusée par le corps de la jeune fille, envoûtent tous les hommes, sans distinction de couche sociale. Les différentes étapes de la tentation s'amplifient avec le trouble émotionnel grandissant des prisonniers, jusqu'à ce que le son de la harpe s'élève et que la multitude y réponde, que les tympanons résonnent, que la foule hurle, que l'émoi des spectateurs atteigne son comble...

4. Les visions des miroirs

Enfin, il convient de signaler que la réalité de Salomé n'éclate pas, ne se répand pas seulement par le biais des expressions, du rythme ou des

symboles. Il est même surprenant de constater que, dès l'origine, cette réalité se superpose à celle d'Hérodias, comme une réincarnation à l'image de sa mère. Ainsi, au cours de la danse de Salomé, l'auteur évoque à deux reprises la vision que l'on eut d'Hérodias.

(par. 3) Sur le haut de l'estrade, elle retira son voile—c'était Hérodias, comme autrefois dans sa jeunesse—puis elle se mit à danser. (p. 252)

(par. 6) Le Tétrarque se perdait dans un rêve, et ne songeait plus à Hérodias. Il crut la voir près des Sadducéens. La vision s'éloigna.

Ce n'était pas une vision. Elle avait fait instruire loin de Machærous Salomé sa fille, que le Tétrarque aimerait; et l'idée était bonne. Elle en était sûre, maintenant. (pp. 252-253)

La seconde fois, précisément la vision par le Tétrarque d'Hérodias remplace réellement celle de Salomé. Et c'est à ce moment-là seulement que l'auteur révèle aux lecteurs la stratégie d'Hérodias, en superposant le rêve de Salomé et la vision d'Hérodias chez Antipas à la vision de Salomé comme instrument d'Hérodias elle-même. Il rend possible cette substitution secrète tout en mettant en parallèle le psychisme des deux personnages.

*

La description flaubertienne de la danse de Salomé, on l'aura constaté, est caractérisée par un large mouvement de diffusion : en premier lieu, le mouvement de regards qui se focalisent et détaillent le corps de la danseuse du haut en bas, ou dans le sens opposé, jusqu'à ce que la position de la jeune fille s'inverse : la vision qui bascule traduit alors le renversement de la situation. En second lieu, le glissement qui s'opère par le biais des expressions figurées : au sein des images sensuelles qui conduisent à l'ouragan de la convoitise, germent celles , antagonistes, de la sainteté : c'est un volte-face tout à fait inattendu. Enfin, en troisième lieu, la stratégie du rythme même dans l'écriture de cette description : Salomé semble se refléter volupteusement à l'infini comme dans un kaléidoscope

ou un miroir à trois faces, sous l'effet des métaphores et des allégories qui s'entrecroisent.

Et si cette danse, tantôt lascive tantôt frénétique, réussit à nous envoûter, c'est essentiellement grâce à cette «écriture ensorcelante» de l'auteur, qui nous captive, nous lecteurs, en nous rendant capables de visualiser le même spectacle et d'éprouver les mêmes sensations que le public de l'histoire.

[1] La référence de la citation textuelle d'Hérodias renvoie à *Trois Contes* de Gustave Flaubert, édition établie par P.-M.Wetherill, Classiques Garnier, 1988. Nous désignons cette édition par le sigle *T.C.* Le chiffre arabe qui le suit indique la page.

[2] Voir Atsuko OGANE, «Re-lecture de «*Hérodias*» (1) —Identification et séparation chez Hérodias et Salomé», in *Revue de Hiyoshi langue et littérature françaises*, no° 27, 1998, pp. 16-45, en japonais.

[3] On trouve la question de la danse dans plusieurs folios du scénario, retranscrit dans *Œuvres complètes* de Gustave Flaubert, édition établie par la Société des Etudes littéraires françaises, Club de l'Honnête Homme, tome 4, 1972.

[4] Voir Atsuko OGANE, «Mythes, symboles, résonances—Le «festin» comme rite de sacrifice dans *Hérodias* de Gustave Flaubert—», in *Etudes de Langue et Littérature françaises*, n° 76, 2000, pp. 53-55.

[5] Ibid.