

**SALOME OU LA REPRESENTATION DE L'HYSTERIE
D'OSCAR WILDE A RICHARD STRAUSS**

par

Pascal AQUIEN
Université d'Amiens

L'idée de ce travail m'est venue à l'écoute de l'opéra de Strauss dont je me suis demandé, d'une part quel rapport il entretient, en tant que livret, avec le *texte* original de Wilde, d'autre part quels liens se tissent à partir de là entre la mise en musique et en chant et l'*intention* de Wilde, qui est très largement la mise en scène d'un fantasme, du moins d'un scandale. Le fantasme a en effet la part belle, fantasme des regards interdits, fantasmes de mutilation ou de castration, fantasme des voix qui dérangent, exhibition nécrophile qui suscite autant de cris d'horreur que de plaisirs troubles.

Dans la pièce de Wilde, "ça" parle, ça crie, ça danse; la musique, l'opéra surtout, sont là en germe, et la question que je me pose porte sur ce que l'on veut vraiment nous donner à voir et à entendre, sur la nouveauté d'une œuvre qui détonne dans l'univers habituel du théâtre wildien.

Il faut également remarquer que si le livret de l'opéra de Strauss

- composé par Hedwig Lachmann - est peu ou prou calqué sur la pièce, ces deux textes ne sont pas identiques, tant s'en faut. Aussi poserai-je une autre question concernant les transformations que doit subir un texte (ou dont il doit profiter) pour être chanté. Remarquons que plusieurs cas se présentent dans le rapport texte-musique. Pour en citer quelques-uns: un poème est mis en musique sans être modifié dans sa lettre (par exemple, les *Lieder* de Schubert, composés sur des poèmes de Goethe, les *Nuits d'été* de Berlioz sur des poèmes de Théophile Gautier etc.), et le chant y suit l'enchaînement des mots; tel autre poème, en revanche, sans être transformé, sera cependant repris *da capo*, ainsi *Ode to Saint Cecilia's Day* de Haendel sur un poème de Dryden. Tel autre texte sera, lui, écrit spécifiquement pour convenir à telle orchestration; c'est le cas de nombreux livrets d'opéra, notamment ceux de Wagner, auteur du texte et de la musique, qu'il fonde en un tout organique. Dans d'autres cas, il s'agit de pièces célèbres réécrites pour convenir à la mise en musique et en chant, et même, bien souvent, de traductions, comme *Le Nozze di Figaro*, *Otello* ou *Elektra*.

On est ici justifié à s'interroger sur la relation (nourricière ou iconoclaste) entre un texte-livret et son original (que reste-t-il de Shakespeare ou de Beaumarchais?), dont on n'aurait jamais sans doute admis dans un autre contexte qu'il fût altéré ou, pire, abrégé. Il semble donc que la mise en voix ait des droits. Ce problème se pose précisément pour la *Salomé* de Strauss, puisqu'elle est traduction et adaptation de la pièce de Wilde. On peut aussi se demander ce qu'il en est de l'intelligibilité d'un texte chanté lorsqu'il est soit écrit dans

une langue étrangère peu ou pas connue, soit traduit. Les spectateurs français ou anglais de *Salomé*, qui ne connaissent pas tous l'allemand, n'ont pourtant pas le sentiment, à l'issue de la représentation, de n'y avoir rien entendu. Cela signifie-t-il que la compréhension de l'action dramatique est liée à ce qu'on savait au préalable du livret (ou de la pièce originale), ou bien que l'orchestre et la courbe du chant se font aussi porteurs de sens? Autrement dit, comment la musique fait-elle passer le sens, si tel est le cas, car lorsque N. Ruwet dit que "si je ne comprends pas les paroles, ce que j'entends reste une totalité, sur le plan purement musical",¹ on n'en reste pas moins dans l'ignorance de ce que l'auditeur appréhende de cette totalité.

Je me demanderai ensuite ce que la scène entend montrer ou démontrer et dans la prouesse vocale et dans la projection dardée de l'orchestre, - représentation du désir de *Salomé*, voire dramatisation de la structure hystérique du personnage. Je m'interrogerai en dernier lieu sur le désir propre du musicien, soucieux de parvenir à une résolution et un apaisement, à la résorption du conflit entre la parole et le son.

Quelques mots d'abord sur la pièce, écrite à Paris (en 1891) en français (le texte fut publié en 1893), traduite en anglais par Lord Alfred Douglas en 1894, interdite à Londres (on exhuma pour l'occasion un arrêté datant de la Réforme, interdisant la mise en scène de personnages bibliques), et représentée à Paris en 1896. Précisons qu'il s'agit de la première pièce importante de Wilde, et que

son texte, certes théâtral par définition, fut d'emblée associé à un certain exhibitionnisme. On affirma, à tort, que *Salomé* avait été écrite pour Sarah Bernhardt, l'actrice par excellence si l'on veut, mais surtout, on releva vite l'étrangeté, la bizarrerie d'une œuvre que son artifice rendait hyper-théâtrale. Avec les *Mémoires du comte de Gramont*, de Hamilton (1713), et *Vathek*, de Beckford (1782), il s'agit d'une des très rares œuvres anglaises écrites directement en français, pour Wilde langue des symbolistes, langue de Flaubert aussi, et de cette *Hérodiade* dont l'auteur de *Salomé* devait largement s'inspirer. De sa pièce, Wilde tirait d'ailleurs vanité, puisqu'il se considérait désormais, grâce à elle, comme un "écrivain français", un autre que lui-même en quelque sorte. Pourtant, sa réussite stylistique fut considérée par beaucoup comme très contestable, et on connaît peut-être la caricature de Beardsley montrant l'écrivain au travail, entouré d'une pile de livres dont une Bible familiale, les écrits de Flavius Josèphe, *Trois contes*, les œuvres de Swinburne, et surtout divers manuels scolaires, tels un dictionnaire de français, *Ann's First Course* (manuel élémentaire de français) et *French Verbs at a Glance*. On vit dans *Salomé* beaucoup d'ostentation (un peu à la manière des affectations de Maeterlinck qui servit lui aussi de modèle à Wilde), beaucoup de mauvais théâtre narcissique, et les critiques furent vives: Romain Rolland parla de "jargon",² Pierre Lalo attaqua "l'ouvrage adroitement calculé d'un cabotin des lettres, étalant sans pudeur son mauvais goût de rastaquouère préraphaélite".³ Strauss lui-même eut le sentiment que c'était là du "mauvais français"⁴ et résuma son jugement en ces termes: "le poème de *Salomé* n'est pas

bon".⁵ Je ne donnerai ici que quelques exemples de ces artifices: les yeux de Iokanaan, comparés à "des trous noirs laissés par des flambeaux sur une tapisserie de Tyr", ou Salomé qui "ressemble aux reflets d'une rose blanche dans un miroir d'argent." N'est-ce là que jeu d'esthète, ou désir profond de se démarquer, de montrer autre chose autrement? On remarquera par ailleurs que, à bien des égards, ce texte est "osé", certains mots (par exemple, "tu m'as déflorée") étant d'autant plus provocants, qu'ils sont rarement prononcés sur scène.

D'autre part, si *Salomé* appelle la scène, la rend urgente, on notera aussi que la pièce de Wilde eut elle-même pour point de départ une macabre mise en scène, puisque l'auteur aurait puisé son inspiration dans la contemplation d'une tête en cire posée sur un plateau chez son ami Jean Lorrain. On peut par ailleurs citer une autre anecdote marquant ce déplacement du fantasme: pour le remercier de son aide et de ses conseils concernant la prosodie du français, Strauss envoya à Romain Rolland une reproduction gravée de son portrait, et Rolland de lui répondre: "J'ai joué à votre 'tête', pour son arrivée, de sa propre musique, de la musique de *Guntram* et de *Feuersnot*".⁶

Tout cela devait donc donner du théâtre à l'état pur, et ce, pour plusieurs raisons. Certes, ce qu'on allait montrer était d'abord une tête coupée, mais il s'agissait aussi surtout d'une scène que chacun avait jusqu'alors imaginée, une anecdote à peine esquissée dans l'Évangile et pourtant tout à fait fondamentale: une danse. C'était une danse que nul n'osait trop se représenter et qui pouvait donner lieu à mille délires, une scène à la fois inconnue (les peintres, en fait, ont du mal à

la traiter) et trop connue, étant donné que cette danse devait devenir, dans l'imaginaire occidental, le prototype même de la danse. Impossible donc de danser davantage que Salomé, qui tourne autour d'un trou, celui de la citerne d'où fuse la voix du prophète (et je reviendrai sur cette image du cercle, - cercle de la danse, de la béance, de la bouche, du "cou coupé", enfin), trou également dans le récit puisque les textes saints n'en disent presque rien. En fait, l'histoire de Salomé se fonde sur une esquisse, et son nom même, sur une absence. En effet, les évangélistes nous apprennent simplement que la fille d'Hérodiade, poussée par sa mère qui lui dicta son désir (avant que sa mère ne le lui dise, Salomé ne sait pas ce qu'elle va réclamer), demanda qu'on lui apportât sur un plat la tête de Jean-Baptiste après qu'elle eut dansé pour Hérode. On apprend aussi que Jean avait été emprisonné pour s'être attaqué à Hérode et à son épouse, dont l'union violait la loi juive.

Dans les *Antiquités judaïques*, Flavius Josèphe, historien juif du I^{er} siècle, se contente d'expliquer l'exécution du Baptiste par de simples raisons politiques. Nul banquet, nulle femme, nulle très jeune fille (l'Evangile dit même "fillette", ce qui a peu à voir avec les hétéraïres sur lesquelles on a fantasmé par la suite) n'apparaissent dans son récit. Le fantasme allait donc justement pouvoir s'emparer de l'affaire pour exhiber et théâtraliser ce que les sources ne montrent pas.

Le nom même de Salomé - "la paisible" en hébreu - n'est en effet jamais mentionné dans l'Evangile. Si son nom apparaît très rapidement dans les *Antiquités judaïques* (mais sans lien avec Jean), il est cependant frappant de constater qu'il fait ailleurs, et à partir des

Apocryphes, l'objet d'investissements systématiquement négatifs, et liés à la transgression de la loi. Or le théâtre va mettre en scène cette transgression et va introduire, comme dans la plupart des récits apocryphes du Nouveau Testament où il est question de femmes du nom de Salomé (personnages aux intentions douteuses en raison même de leur nom), la nécessité d'une vengeance contre la femme. Et ceci est bien entendu en contradiction complète avec l'esprit des textes saints. Aussi Salomé, qui réclame la tête de Iokanaan sur un plat, sera-t-elle, chez Wilde, écrasée sous des boucliers, selon un principe de reflet omniprésent dans la pièce où, à certains égards, le prophète n'apparaît que comme un double de la princesse. Toujours est-il que selon la tradition apocryphe du *Proto-évangile de Jacques* et du *Pseudo-Mathieu*, une certaine Salomé doute de la virginité de la Vierge et, en manière de punition, voit sa main frappée par Dieu de dessèchement (signifiant métonymique de la stérilité). Selon l'*Evangile de Barthélémy*, une autre Salomé, prostituée sans doute, aurait tenté le Christ et, d'après un récit copte du III^e siècle, il échut à une femme de ce nom d'annoncer à Jésus la mort de la Vierge. Enfin, les *Actes de Pilate* et certaines traditions qui eurent cours en Gaule affirment que Salomé serait elle-même morte décapitée après avoir dansé une dernière fois sur un lac gelé (un miroir ?) dont la glace se serait rompue. On notera à ce propos que le titre original de la pièce de Wilde devait être *La Décapitation de Salomé*, celle qu'elle demande, mais aussi la sienne propre, car il faut bien la faire expier. Pourtant, plus qu'une application de la loi du talion, sans doute faut-il trouver ici l'origine de ce qui devait se transformer en ce lien unissant

Salomé à la mort: la puissance même de l'instinct de mort. Celui-ci passe également dans la mise en scène de la tête sur un plat, moment très attendu au théâtre. Dans cette scène grand-guignolesque, Salomé est dépouillée de sa naïveté évangélique. Dans la Bible, comme le remarque René Girard,⁷ Salomé demandait que l'on plaçât la tête sur un plat, parce qu'il fallait bien la mettre quelque part: Hérodiade lui dit de demander la tête (c'est à dire la vie) de l'homme, mais sa fille (fillette?) prend l'injonction au pied de la lettre. Chez Wilde, après avoir entendu une voix sans corps et joui d'elle, Salomé embrasse, en un délire orgastique, une tête sans corps (et sans doute doublement coupée, deux fois placée sur une lame, celle du couteau, et, celle du plat d'argent, métal pur), signant par là tout son rapport à l'absence et, en particulier, son déni de l'homme.

A ce personnage, il ne manquait donc plus que de ne pas réussir sa danse, c'est à dire de faire l'expérience de sa propre mort en sombrant dans le déséquilibre. En fait ces déplacements sur le nom et le personnage - déplacements à la manière de ce qui se passe dans le travail du rêve - contiennent tous l'angoisse d'un débordement et le souci forcé d'un rétablissement (au sens quasi chorégraphique du terme) de la loi *contre* l'effet pervers d'une danse mortifère et *pour* le retour au principe de réalité.

Par ailleurs, ce qu'on allait montrer, c'était aussi une femme hystérique, c'est-à-dire en représentation sur la scène de son propre théâtre. Enfin, ce qu'on allait surtout montrer (ou donner à écouter), c'était un texte trouble, à mi-chemin entre le dire et le chanter, d'une part parce qu'il est comme suspendu, agissant à la manière d'une

mélodie, et d'autre part, parce que de ce texte fusent des voix qui crient et modulent leur désir. "Ta voix m'enivre", dit Salomé à Iokanaan, Hérodiade avoue haïr le son de la voix du prophète, et Hérode reproche à Salomé de ne pas entendre sa voix à lui. Il n'est d'ailleurs rien de moins fortuit que cette omniprésence de la voix, puisque l'histoire même de Jean-Baptiste, prophète, homme de voix donc, s'articule au départ autour du don et du retrait de la parole: on sait que pour avoir douté de la parole de l'archange Gabriel, qui lui annonçait la naissance tardive d'un fils, le père de Jean, Zacharie, fut rendu muet jusqu'à la naissance de l'enfant, et qu'il ne recouvra la parole qu'au moment de la circoncision, c'est-à-dire de la castration symbolique, lorsqu'enfin il fallut prénommer l'enfant.

Le choix que Wilde fait du français va, par ailleurs, dans le sens de cette réflexion sur l'effet de la parole, et sur sa qualité mélodique, voire musicale. Le français est pour lui un "subtil instrument de musique", et *Salomé* comme un opéra parlé, "[a] beautiful musical thing": il souligne dans *De profundis* "the recurring motifs [that] make *Salomé* so like a piece of music and bind it together as a ballad." On constate également que, à partir de Wilde, les représentations artistiques de Salomé quittèrent peu à peu la peinture, la sculpture ou la littérature pour le ballet (ce qui est compréhensible), mais surtout pour la musique, comme si le mouvement orchestral et le projet de la voix allaient enfin pouvoir expliquer ce que Wilde commençait à suggérer, à savoir qu'il y a toujours, derrière le discours et les gestes, une musique, un rythme qui, à la manière du travail de l'inconscient, disent autre chose.

Quant au livret, s'il est effectivement réducteur par rapport au texte, il sert par cette épuration même la qualité propre d'une pièce qui appelait une mise en musique. Précisons toutefois qu'il existe deux livrets (et deux partitions), l'un en français, rarement utilisé, l'autre en allemand. Les deux partitions, si l'on en croit Wieland Wagner, ⁸ sont très similaires, et les livrets pratiquent les mêmes coupures. La présente étude utilise comme référence le texte allemand, à la fois parce qu'il n'existe pas, semble-t-il, d'enregistrement de l'opéra en une autre langue que l'allemand, et parce que cette langue, celle du musicien, convient particulièrement au propos de Strauss, soucieux d'articulation et d'accentuation, et gêné par la fluidité du français.

Dans une œuvre où la décollation est mise en scène, il est frappant de constater que le texte original a été comme mutilé, puisque ont été supprimés les épisodes secondaires (l'histoire de Narraboth), la plupart des allusions historiques (le meurtre d'Hérode Philippe, premier époux d'Hérodiade et père de Salomé, lui aussi emprisonné dans la citerne, ce qui peut sans doute éclairer sur ce qu'y cherche la princesse). Ont été aussi supprimées des complaisances faciles, comme la liste des vins aimés d'Hérode, ou des détails "choquants", comme l'allusion à la défloration; le personnage de Salomé a lui aussi été simplifié, puisque chez Wilde, par exemple, elle dit avoir conscience du désir d'Hérode pour elle. On observe une simplification analogue dans les rythmes, certaines phrases étant répétées, comme pour mieux structurer le texte, d'ailleurs divisé en scènes dans le livret. En un mot, l'ensemble paraît à la fois plus simple

et plus ambigu: plus simple, parce que nombre d'arabesques encombrantes ont été supprimées; plus ambigu, parce que l'action et les personnages semblent en revanche coupés de leur histoire. Ne subsiste plus que la crise du moment, l'essence même du drame, la mise en scène d'"un long cri ponctuant une catastrophe proche au départ de son dénouement." ⁹

En plus de la présence et du travail des voix dans le texte, il convient de tenir compte de son organisation musicale, telle qu'elle apparaît notamment dans le recours au *leitmotiv*. La lune, par exemple, est décrite par Wilde comme "chaste et froide"; il écrit aussi à propos d'elle qu'"on dirait la main d'une morte qui cherche à se couvrir avec un linceul", ou bien encore que c'est "une femme hystérique qui va cherchant des amants partout". On sait également que le jour du châtement, "la lune deviendra comme du sang." Il y a donc là tout un travail de reprise et de relance de la navette (si l'on compare le texte à un tissu ou une texture) qui associe les motifs les uns aux autres. Ainsi la lune, dont le motif se développe sur les registres de la mort, de l'amour et du sang se retrouve-t-elle implicitement associée à d'autres images du cercle, comme la bouche désirée, inaccessible si ce n'est dans la mort, et ensanglantée. Ainsi, Salomé déclare à Iokanaan: "Ta bouche est comme une pomme de grenade coupée par un couteau d'ivoire." La bouche de Iokanaan, sanglante et coupée, évoque bien sûr par métonymie le supplice de la décollation et s'apparente au cou tranché, mais elle se fait également le reflet de celle de Salomé aux "petites lèvres rouges", si troublantes pour Hérode - car si sexuelles -, Hérode qui fantasme sur la "morsure de

ses petites dents", sans doute celles de la femme castratrice par excellence. Les motifs s'étoffent donc les uns les autres, et s'enchaînent à la manière de ce qui se passe dans une partition, semblant ainsi appeler leur inscription dans la trame musicale. Dans l'opéra de Strauss, les *leitmotive* s'enchaînent ainsi, apportant à chacun de leurs retours une information, voire une explication à l'auditeur, afin qu'il perçoive bien que l'orchestre lui "parle", dans tous les sens du terme.

Il faut en effet qu'il y entende un discours, mais il faut aussi que cela lui "dise" quelque chose, c'est-à-dire que, d'un point de vue intellectuel et culturel, il soit en mesure de décrypter ce que le musicien et les exécutants lui offrent à entendre. On peut citer, à titre d'exemple, le motif de Narraboth, qui n'évolue pas, le personnage étant caractérisé par l'obsession, ainsi que ceux de Iokanaan: le premier, d'une grande majesté, en tierce ascendante, annonciateur de la venue du Christ, et le second, qui évolue vers une raideur accrue, en contraste avec les exigences dardées de Salomé. De celle-ci on observe que ses motifs sont multiples, de son désir à sa vengeance et à la conjonction des deux. On remarque cependant que son premier motif, à peine ébauché, s'enrichit peu à peu au cours de l'opéra pour se retrouver sous sa forme dépouillée au moment ultime du baiser; cet enrichissement du motif peut se comprendre comme un étoffement paradoxal du personnage, correspondant à la mise à nu progressive de son désir.

Il faudrait enfin ajouter une ultime précision sur les principes d'association à l'œuvre dans la trame musicale: celui, d'abord, qui lie un

instrument à un personnage, et, en second lieu, celui qui lie une simple note, une unité dépouillée donc, à une intention. Dans le premier cas, mentionnons la clarinette, souvent associée à Salomé. On sait que les instruments à vent étaient pour Strauss liés à son père, corniste très célèbre, et sans doute à la voix de celui-ci, tonitruante, et dont le musicien parle beaucoup dans ses écrits. On est ainsi en droit de se demander si le choix de cet instrument au son tubé et très vocal n'est pas là pour désigner la voix dans tout ce qu'elle peut avoir d'imposant, d'implacable (les colères du père de Strauss sont notoires), voire de cassant ou de coupant.

Le second cas peut, quant à lui, être illustré par trois exemples: lorsque Salomé dit "si tu m'avais regardée, tu m'aurais aimée", elle chante la note la plus élevée de sa tessiture, un *si*, et c'est là comme un cri d'extrême tension; avec "le mystère de l'amour est plus grand que le mystère de la mort", elle donne sa note la plus grave, un *sol* bémol grave, son sépulchral pour une voix de soprano, signant là son "jusqu'au-boutisme"; enfin, l'ultime ordre d'Hérode ("que l'on tue cette femme") amène - avec l'idée pour lui intolérable qu'elle est devenue femme sans qu'il y pût rien - la note la plus haute de sa tessiture, note héroïque et sursaut de virilité.

Si la musique s'inscrit dans le texte, la danse, en fait toute la gestuelle de Salomé, s'y trouve aussi. Certes, explicitement, Wilde parle peu de la danse, il ne la décrit pas, et, en ce sens, suit l'Évangile. Il se contente de dire que Salomé danse la danse des sept voiles (sans que l'on sache d'ailleurs très bien de quoi il s'agit), et seules les

exclamations d'Hérode ("Ah, herrlich ! wundervoll ! wundervoll !") permettent de penser que ce fut beau, ou du moins particulier. Quelques remarques s'imposent cependant. La première concerne l'inscription de cette auto-mise en scène qu'est l'exhibition de Salomé dans la structure même du texte. On observe en effet que la pièce se fonde structurellement sur l'utilisation de deux chiffres, le trois et le sept. Bien qu'il n'y ait dans la pièce de Wilde ni actes ni scènes, on y décèle aisément une trame tripartite, avec exposition, péripéties et catastrophe. Dans l'exposition, on repère trois scènes principales: les commentaires de divers personnages secondaires sur Salomé; l'arrivée de Salomé; la scène entre Salomé et Iokanaan. Dans cette dernière scène, la princesse exprime son désir de voir Iokanaan à trois reprises: "Ich möchte" (je voudrais); "Ich wünsche" (je désire); "Ich will" (je veux). Enfin elle chante, dans cette même scène, le corps du prophète en blason: son corps ("Ich verliebt in deinen Leib"); ses cheveux ("In dein Haar bin ich verliebt"); sa bouche ("Deinen Mund begehre ich").

Ces structures se retrouvent dans les deux autres parties de l'œuvre, où l'on note, entre autres, les trois offres d'Hérode désireux de faire renoncer Salomé à la tête (émeraudes, paons, bijoux), et les trois refus de Salomé toute tendue vers l'objet de son désir, unique et inaltérable. Elles s'inscrivent également dans la trame musicale, l'écriture de Strauss privilégiant par exemple l'harmonisation par tierces. L'opéra commence par une tierce ascendante jouée à la clarinette, annonciatrice du personnage de Salomé qui fait son entrée sur une harmonisation par tierces, pour ne rien dire de ce rythme de

valse teinté d'orientalisme, dont l'arabesque à trois temps se fait très nettement entendre. Un peu plus loin, lorsque Salomé chante la bouche de Iokanaan, ce même principe rythmique reparait, et contribue à la formation d'un maelström sonore dont Salomé est le centre, et qui, après avoir tournoyé tout au long de l'opéra, finira par s'apaiser en d'ultimes soubresauts traduits par la répétition de quatre tierces mineures, quatre spasmes suivis du silence.

A chaque fois donc, cette répétition tripartite assure la dynamique d'un texte lui aussi à trois temps. Ainsi se boucle la boucle, ainsi la danse, dans son retour, s'inscrit en creux en se posant implicitement en principe fondateur. On précisera également que dans *Salomé*, il n'est question que de cercles: celui de la lune, chaste et froide, image récurrente et pôle d'identification pour Salomé, celui de la citerne, de la bouche que la princesse veut embrasser, cercle enfin de la circonlocution. Il semble en effet que, dans leur discours, tous les personnages tournent en rond, tel Hérode, par exemple, qui désire Salomé et lui demande de danser pour ne pas lui demander d'être à lui. La circonlocution est aussi celle des retours et regards narcissiques du texte sur lui-même, qui tout en s'enivrant de son esthétique parfois irritante, parvient néanmoins - et avec efficacité - à s'acheminer vers une résolution.

L'importance structurelle du chiffre sept est également remarquable. Sa valeur symbolique est déjà évidente, puisqu'on sait qu'il y a sept jours de la semaine, sept sphères célestes, sept hiérarchies angéliques, sept octaves aussi etc...: symbole de la totalité de l'espace et du temps, ce chiffre est donc le symbole d'une totalité

en mouvement, d'un dynamisme infini, de l'achèvement et du renouvellement des cycles. Toujours est-il que, s'il y a sept voiles dans *Salomé*, il y a aussi sept interventions de Iokanaan avant qu'il ne redescende dans la citerne, sept réponses de Salomé à Hérode qui lui refuse la tête etc..., comme si là encore une dynamique était à l'œuvre (celle de la danse, mais aussi celle de l'unicité du désir), comme si également le nom même de cette danse réapparaissait implicitement dans la structure de l'œuvre. Or la danse, c'est justement ce qui caractérise Salomé. Si la Bible fait allusion à quelques danses de victoire ou d'extase mystique (ainsi celle de David devant l'arche), on n'y trouve pas de solo féminin (à une exception près, mais très obscure, dans le *Cantique des cantiques*, 7.1), et, en tout cas, pas de danse suggestive. Salomé, surnommée "la danserelle" ou "la sauterelle" au Moyen-Age, inaugure bien quelque chose de nouveau, qu'on reliera à la soif d'absolu du personnage (avoir Iokanaan vivant ou mort, peu importe, pourvu qu'on l'ait) et à son hystérie.

Salomé, en effet, se produit, et son agilité, qui l'affranchit momentanément de la pesanteur, l'identifie à l'impérissable. Sa danse et son dévoilement sont à mettre au compte d'une révélation progressive de l'être (Novalis rapprochait le dévoilement de la révélation de celui de l'identité), c'est-à-dire essentiellement de son désir. Car c'est bien de cela qu'il s'agit. Ce qui est mis en scène et en valeur dans *Salomé*, c'est ce désir que la princesse revendique pour elle. Si, pour reprendre l'expression de René Girard, ¹⁰ celui-ci était d'ordre mimétique dans le Nouveau Testament (c'est sa mère qui le lui suggère), désormais c'est Salomé qui passe au premier plan.

Jean-Baptiste s'efface, change de nom (Iokanaan est plus esthétique, se prête au plaisir de le dire, de le vocaliser, et fait totalement disparaître ce qui le caractérise, son état de baptiste). Il ne reste donc plus que sa voix et Salomé, qui impose sa demande hystérique, propulsée chez Strauss par la mise en musique et la mise en voix.

De cette demande il faut d'abord dire qu'elle est scandaleuse, comme le personnage de Salomé tout entier, dont le dix-neuvième siècle désirait, à ce qu'il semble, qu'il lui fît perdre la tête. C'est ainsi qu'en 1912 Maurice Krafft dit avoir dénombré 2789 poèmes à la "gloire" de la danseuse. Princesse, courtisane ou nymphe, on la retrouve partout, elle rassemble tous les désordres, et si, dans les Salons de peinture, on en trouve à peu près six représentations chaque année, on lui invente aussi en France de bien tristes antidotes sous les traits des figures patriotiques et protectrices de Jeanne d'Arc et de Sainte Geneviève, vierges respectueuses, presque asexuées, de l'ordre et des hommes.

Toujours est-il que Huysmans, dans *A Rebours*, évoquant les représentations picturales de Gustave Moreau, dit "l'inquiétante exaltation de la danseuse, la grandeur raffinée de l'assassine":

Dans l'œuvre de Gustave Moreau, conçue en dehors de toutes les données du Testament, des Esseintes voyait enfin réalisée cette Salomé, surhumaine et étrange qu'il avait rêvée. Elle n'était plus seulement la baladine qui arrache à un vieillard, par une torsion corrompue de ses reins, un cri de désir et de rut; qui rompt l'énergie, fond la volonté d'un roi, par des remous de seins, des secousses de ventre, des frissons de

cuisse; elle devenait, en quelque sorte, 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; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible... 11

A l'opposé, il y eut bien sûr l'embourgeoisement du personnage, comme dans ces opérettes dont les titres ridicules (*Salomette*, *Salominette*) permirent sans doute de mieux se protéger d'une obsession sulfureuse tout en consacrant le thème par cette forme de reconnaissance qu'est la parodie. L'*Hérodiade* de Massenet, elle, promeut Salomé au rang d'amoureuse fidèle, luttant jusqu'à la fin pour que le prophète ne soit pas exécuté (sur ordre d'Hérodiade), et aimée en retour de Jean avec qui elle chante en duo: "Aime-moi donc mais comme on aime en songe !"

On insistera ici, néanmoins, sur l'hystérie de Salomé ou sur son "hystérisation", car l'époque symboliste en particulier a fabriqué le personnage et son trouble. Chacun sait qu'en cette fin de XIX^e siècle, on ne parlait que d'hystérie féminine. Charcot et la psychanalyse devaient commencer par là, et pour les esthètes et les décadents comme pour les bien-pensants, Salomé fut avant tout l'hystérique. Il fallait donc montrer de l'hystérie, et toute la pièce, et plus encore l'opéra, avec pour triomphe final le long monologue où Salomé hurle son assouvissement, parlent d'hystérie. Strauss lui-même, parle du "rôle épuisant de la princesse adolescente à voix d'Yseult" 12 (on songe - bien que Strauss tint à ce que Salomé fût une très jeune fille vierge - à la tension très pulsée de la mort d'amour - *Liebested* - chez

Isolde). Ailleurs, il évoque "la neurasthénique gesticulant autour [d'Hérode]". 13 Cosima Wagner, lors de la première audition à la villa Wahnfried, lui dit son effroi: "C'est de l'hystérie", lui lance-t-elle. Romain Rolland parla de "passion hystérique et morbide", 14 et l'on peut également citer la remarque d'un journaliste lors de la création de l'opéra à Dresde: "C'est un poème symphonique ayant pour titre invisible *Hystérie* ." 15

Au delà du simple étiquetage (toute femme extravagante qui dérange pouvant vite être taxée d'hystérie), on verra plutôt dans ces commentaires une saisie intuitive d'un personnage animé d'un mouvement de *relance*, tout comme son discours s'enchaîne en un flot ininterrompu. On retient souvent de l'hystérique son histrionisme, ses comportements de séduction, la constance de sa valorisation narcissique et d'une hyper-féminité exhibée et cependant toujours déçue. L'hystérique, en effet, s'efforce d'être un objet idéal, et son désir, ou plutôt sa demande, qui toujours achoppe, est constamment relancée.

Il revient à la psychanalyse d'avoir montré que l'hystérique à la fois excite le désir de l'homme (ici Hérode) et se dérobe à cette situation, en particulier au regard de la mère qui fait (ou a fait) déchoir le père de son rôle. Ici, la situation est bien sûr d'autant plus perverse que l'homme à qui la danse est faussement offerte, et le père (faux lui aussi, d'ailleurs) sont une seule et même personne. Certes, Salomé n'est tendue que vers un seul homme (Iokanaan), mais ses multiples tentatives échouent toujours (du moins du vivant du prophète), d'autant plus que cet homme-là est par essence inaccessible. Elle

s'expose donc à clamer sans cesse, par la voix et par le geste, un désir dont l'objet se dérobe, et qui, en fin de compte, ne sera donné que partiellement: la tête n'est pas l'homme et se transforme en véritable fétiche: "Dein Kopf gehört mir ! Ich kann mit ihm tun, was ich will" (Ta tête m'appartient ! Je puis en faire ce que je veux). Ce fétiche est pervers, bien sûr, dans la mesure où il donne à Salomé l'illusion d'une complétude qui, sans aucun doute, explique la jouissance finale hypertrophiée de la princesse, aussi bien que le sentiment d'horreur du tétrarque - conscient de son propre manque -, ou la complaisance d'Hérodiade, qui trouve là justification à son mépris pour son époux. Certes, dira-t-on, Salomé est en fin de compte tuée par des soldats, mais cette violence ne fait que parachever l'analogie entre Salomé et lokanaan, tous deux anéantis et tous deux intraitables.

Il faut cependant revenir un instant sur la fétichisation de la tête en liaison avec la tension hystérique du personnage, d'autant plus tendu qu'il est castrateur, c'est-à-dire, tout d'abord, dévorateur. Salomé en effet veut à tout prix embrasser lokanaan, et elle le fait de façon carnassière; comme dit le texte français:

Ah ! Tu n'as pas voulu me laisser embrasser ta bouche, lokanaan! Eh bien, je la baiserais maintenant ! Je la mordrai avec mes dents comme on mord un fruit mûr.

Elle le dévore aussi des yeux, et paraît même en proie à un véritable "appétit de l'œil", comme dit Lacan ¹⁶ qui remarque qu'on parle toujours de "mauvais œil", mais jamais de "bon œil", et souligne le "pouvoir séparatif" du mauvais œil. Et Lacan d'ajouter: "le mauvais œil,

c'est le *fascinum*, c'est ce qui a pour effet d'arrêter le mouvement et littéralement de tuer la vie." ¹⁷ Faisons d'emblée quelques remarques:

- on sait que *fascinum* signifie en latin charme, maléfice, mais aussi phallus;
- on note aussi que chez Salomé, la puissance du regard ou du maléfice ira jusqu'à la décollation de l'homme;
- enfin, que la tête de lokanaan vivant est déjà décrite par Salomé comme une tête coupée, surtout une tête de méduse ("on dirait un nœud de serpents noirs qui se tortillent autour de ton cou", dit le texte français). De cette tête, Freud remarque, dans son bref article intitulé *La Tête de la Méduse*, ¹⁸ qu'elle est à la fois fascinante et terrifiante en raison même de ce qu'elle symbolise. Que donne-t-elle à voir en effet ? Freud répond que "décapiter [c'est] châtrer", et il ajoute: "[l'] effroi de la Méduse est donc l'effroi de la castration, lié à la vue de quelque chose." Quel est ce quelque chose ? Essentiellement le sexe effrayant de la femme sans pénis, dont la représentation symbolique sous forme de tête de méduse grouille d'autant plus de symboles phalliques (les serpents) que de pénis il n'y a pas.

Or, que signifie cela dans l'œuvre qui nous préoccupe ? Salomé n'a nullement peur de cette tête, bien au contraire. Elle en a même d'autant moins peur que si elle peut voir en lokanaan (qui devient en quelque sorte, une fois décapité, son double morcelé) ce qui lui fait défaut à elle, elle y voit aussi la mutilation effective de l'homme, c'est-à-dire ce qu'elle a désiré. Bien plus, on peut sans doute dire que ce qui la meut, c'est de ne vouloir l'homme que

partiellement (elle reste vierge et fixe son désir sur l'homme le moins offensif qu'on puisse imaginer). C'est aussi le désir de *s'incorporer* sa tête. Certes elle ne l'absorbe pas littéralement, mais Freud a bien montré que l'incorporation "n'est pas attachée seulement à l'activité buccale mais peut se transposer sur d'autres fonctions",¹⁹ comme la vision par exemple. On sait également qu'elle "constitue le prototype corporel de l'introjection et de l'identification."²⁰ Or que fait Salomé pour satisfaire son fantasme de complétude? Elle incorpore son double, non contente de se voir en celui qui reproduit sa blancheur et sa virginité: elle le regarde au fond de la citerne, comme de l'autre côté du miroir, et se retrouve en cet être virginal et doué de voix, mais pourtant, en un sens, tout à fait opposé à elle. Elle introjecte ainsi sa propre image retournée et devient vierge phallique, en faisant de cette manière jouer le *fascinum* jusqu'au bout et selon toutes ses modalités. Le scandale en fait réside sans doute moins dans le morcellement de Iokanaan (sa sainteté, de toute façon, reste intacte) que dans l'identification de Salomé au phallus - pour reprendre un concept lacanien - phallus dont la puissance est bien supérieure à celle du tétarque. Sa cambrure, sa tension (frappantes dans bon nombre de représentations picturales) sont bien celles du sexe érigé. Et que se passe-t-il? Hérode, l'homme incomplet, comme châtré, sans pouvoir réel, assiste à la tension orgasmique de la femme dont l'identification à l'absolu de la puissance engendre la catastrophe finale, véritable détumescence, écrasement de celle qui s'obstinait à se redresser, et dont la voix portée par le flux musical s'obstinait à saillir.

Qu'en est-il maintenant de cette saillie musicale de la voix et de la mise en scène, en orchestre et en voix, de la crise hystérique? On envisagera successivement ce qu'on pourrait appeler l'intention figuraliste (éventuelle) de la musique, le choix des tessitures, puis les divers procédés contribuant à la création de la tension, parmi lesquels le recours à la polyphonie et à la polytonalité.

La question de l'intention figuraliste renvoie à l'idée que l'orchestre, par ses coloris, ses rythmes, semble parfois rendre compte, presque matériellement, d'une réalité. *Salomé* étant l'histoire d'une crise, il fut beaucoup question de "bruit", lors de la création de l'opéra, à propos de l'instrumentation de Strauss, que Fauré jugeait très dissonante, et dont on sentait qu'elle traduisait le trouble des âmes. Il faut aussi, bien sûr, évoquer des effets plus précis: ainsi l'association mimétique du crescendo musical à la montée du désir, ou encore la ligne de chant descendante d'Hérode (signifiant la certitude de l'échec), associée à ses diverses propositions que rejette Salomé, ou enfin le recours à l'exotisme, avec, par exemple, la danse des sept voiles qui ajoute une couleur locale un peu clinquante à l'ensemble. Cette danse est d'ailleurs l'un des moments les plus faibles et les moins nécessaires de la partition (on sait qu'elle fut composée à part), sans doute parce qu'on ne s'attaque pas impunément à la puissance du fantasme, qui reste, en fait, inentamé (on connaît peut-être à ce propos la remarque d'Alma Mahler - "Il n'y est pas arrivé" - , jugement cruel sur une impuissance presque physique). Dans ces conditions, rien ne s'oppose à ce que l'orchestre parle aussi d'hystérie.

Le choix des tessitures est l'un des procédés qui contribuent à

traduire la crise. Hérode est un ténor au rôle relativement peu aigu qui se maintient la plupart du temps dans le médium. Hérodiade est un mezzo traditionnel à la voix plus charnue que Salomé, bien que cette dernière ait des graves plus profonds, car elle se situe dans les extrêmes. Iokanaan, lui, est un grand baryton à la voix large, comme il convient pour un prophète. Mais la voix de Salomé fait exception, dans la mesure où elle se tend du *sol* bémol grave (note que ne chante même pas la Kundry de *Parsifal*) au *si* naturel suraigu. C'est une voix qui ne chante pas dans le médium, lieu de la sensualité ou de l'exotisme (comme dans les rôles de Carmen ou de Dalila), car elle se situe ailleurs. C'est une voix qui, à l'inverse des autres voix de l'opéra (en fin de compte sans surprise), atteint en permanence des extrêmes au delà desquels, dans le grave comme dans l'aigu, il n'y a plus que le silence. C'est aussi une voix qui sans cesse se relance, tout comme le désir de l'hystérique, tout comme le phrasé wildien, voix qui se déroule, tel un serpent, qui frôle le vide et flirte avec l'abîme.

La crise est aussi rendue par la relation qui se noue entre la voix et l'orchestre. Celle-ci peut se fonder sur une harmonie, sur un projet identique: voix et orchestre chantent dans le même sens, et c'est cette communauté de chant, en particulier dans les *crescendo*, qui se fait porteuse de tension. Mais cette relation peut être d'une autre nature lorsque l'orchestre et la voix ne disent pas la même chose, et créent par conséquent un climat de crise. Ceci se produit, par exemple, au moment où Hérodiade prétend que Salomé a agi par amour filial, ce que conteste avec force l'orchestre qui, à grand fracas de trombones et de trompettes, clame en effet la vengeance et son

motif, affirmant que seul le désir de Salomé est impliqué.

Un autre principe, enfin, est celui de la conjonction ou du mélange des motifs, ce qui peut être considéré comme une manière de signifier un bouleversement. Ainsi, au début de la troisième scène, lorsque Iokanaan sort de la citerne, son motif est joué par les cors à deux reprises. S'y mêle un autre thème plus hiératique encore (et lui aussi lié au prophète), puis un troisième d'une grande souplesse, qui se révélera être celui de Salomé (laquelle pourtant n'a pas encore vu Iokanaan). Avant même que les personnages se soient rencontrés, il apparaît donc que l'orchestre (en introduisant la double idée d'un tiraillement irréductible et d'une inéluctable absorption) exprime ce qui sera la vérité de leur relation, anticipe sur la crise, et s'articule sur le désir de Salomé. Peut-être serait-il ici fructueux de rapprocher ce travail de l'orchestre de la théorie lacanienne du signifiant qui agit à l'insu du sujet, ce qui implique que "ça" pense librement, inconsciemment, en un lieu où le sujet est dans l'impossibilité de dire: je suis.

Mais les deux procédés fondamentaux sont, en dernière analyse, la polyphonie et la polytonalité. En ce qui concerne le premier, la prolifération très déliée des voix de l'orchestre, des instruments et des pupitres, parvient à peindre un état général d'excitation. Ainsi, à la suite de la sixième demande de Salomé, une certaine dispersion des timbres reproduit l'état hystérique du personnage. Le recours fréquent au trille, comme après la septième demande, va également dans ce sens, tout comme le martèlement de l'orchestre dans l'intermède orchestral qui suit cette demande, et qui

représente comme un monstrueux éclat de rire. Quant à la polytonalité, Strauss l'estimait indispensable à la peinture de la crise. Dans ses *Souvenirs*, il insiste par exemple sur l'usage de la bitonalité pour marquer un antagonisme entre deux personnages. Dans *Salomé*, ce principe fondateur se vérifie à chaque instant, ainsi lors de la discussion théologique entre les Juifs (ou "quintette des Juifs"). On mentionnera également la phrase obsessionnelle de Salomé ("Ich will deinen Mund küssen") donnée en *ré* bémol, *ré*, *mi* bémol et *mi* (majeur), cette fois-ci pour signifier la force de son exigence. Et à la fin de l'opéra, le *fa* majeur de Salomé, qui prononce le mot "amour", ici scandaleux, forme contraste avec la tonalité en *do* majeur dans laquelle jouent un certain nombre de pupitres.

Si donc la crise est bien signifiée, il paraît pourtant capital d'insister sur ce qui, dans la mise en scène de la voix chez Strauss, va au delà de la représentation pulsionnelle ou névrotique. On sait peut-être que Strauss s'est toujours demandé ce que pouvait être un rapport idéal de la voix à la musique et quel équilibre on pouvait atteindre. "Prima le paròle, dòpo la mùsica", ou l'inverse, c'est tout le sujet d'un de ses opéras, *Capriccio*. Que choisir, interroge le texte? "Wählest du den einen - verlierst du den andern! Verliert man nicht immer, wenn man gewinnt" , remarque, quelque peu dépitée, la comtesse de *Capriccio*. A cela, on pourrait peut-être répondre que l'idéal est dans la fusion, et qu'il faut sans doute "intégrer l'air dans le sens", ²¹ ce qui est le principe même d'une bonne écoute, celle de

l'analyste. On pourrait également ajouter qu'avec *Salomé*, Strauss tend déjà vers un absolu qui l'achemine vers l'idée même de la voix, qu'il admirait - sous une toute autre forme bien entendu - chez Mozart, dont il avait le sentiment que la musique était "révélée". Cette voix de Salomé, aux limites d'elle-même, du silence et du vide, finit par planer, immatérielle, comme ces autres voix que l'on entend à la fin de *La Tragédie de Salomé* de Florent Schmitt qui, peut-être, reprend le message de Strauss. Cette voix, qui plus est, se lance et se donne pour enfin blanchir, et à la limite se détimbrer, moins pour signer son absence que pour aller au delà de tout expressionnisme. Si, comme le dit Schopenhauer, ces deux oppositions fondamentales que représente dans le rythme la succession d'un temps fort et d'un temps faible peuvent s'interpréter comme la métaphore "de nouveaux souhaits suivis de réalisation", ²² peut-être se donnera-t-on le droit d'avancer que ce qui distingue la voix de Salomé, à la fin de l'opéra, c'est cet apaisement total de la tension du sujet vers l'objet, la perfection du son pur, l'unité retrouvée.

NOTES

¹ Nicolas Ruwet, *Langage, Musique, Poésie* (Paris: Seuil, 1972) 56.

² Romain Rolland, *Cahiers n°3 : Correspondance et Fragments de Journal* (Paris: Albin Michel, 1951) 45.

³ *Le Temps*, 14 mai 1907.

⁴ Romain Rolland 49.

⁵ Romain Rolland 164.

⁶ Romain Rolland 62.

⁷ René Girard, *Le Bouc Emissaire* (Paris: Grasset, 1982).

⁸ *Le Figaro Littéraire*, 4 novembre 1964.

⁹ Dominique Jameux, *Richard Strauss* (Paris: Seuil/ Solfèges, 1971) 21.

¹⁰ Girard 188.

¹¹ J.-K. Huysmans, *A Rebours* (1884; Paris: Fasquelle, 1955) 86.

¹² R. Strauss, *Anecdotes et Souvenirs* (Lausanne: Editions du Cervin, 1951) 43.

¹³ Strauss 44.

¹⁴ Roman Rolland 146.

¹⁵ François-René Tranchefort, "Les échos de la création à Dresde", *L'Avant-Scène Opéra: Salomé*, n° 47-48, janv.-févr. 1983, 192.

¹⁶ J. Lacan, *Séminaire XI* (Paris: Seuil, 1973) 105.

¹⁷ Lacan 107.

¹⁸ Sigmund Freud, *La Tête de la Méduse*, trad. J. D. Nasio et G. Taillandier, *Ornicar* 5 (hiver 1975-76).

¹⁹ J. Laplanche & Pontalis, art. "Stade oral", *Vocabulaire de la Psychanalyse* (Paris: PUF, 1967) 458.

²⁰ Laplanche & Pontalis 458.

²¹ J. et A. Cain, "Freud, 'Absolument pas musicien'" *Psychanalyse et Musique* (Paris: Les Belles Lettres, 1982) 136.

²² Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation* (Paris: PUF, 1966) 1198.