

M. Richard Strauss est le plus grand musicien de l'Allemagne; mieux, c'est le seul grand musicien que l'Allemagne possède aujourd'hui. C'est à la symphonie qu'il a dû jusqu'ici sa grandeur et sa gloire: *Mort et Transfiguration* [Tod und Verklärung], *Till Eulenspiegel*, *Ainsi parla Zarathustra* [Also sprach Zarathustra], *Don Quichotte* [Don Quixote], la *Vie d'un Héros* [Ein Heldenleben], *Symphonie domestique* [Symphonia Domestica], ces vastes, bizarres, subtiles et puissantes compositions orchestrales sont les titres principaux de sa renommée. Le théâtre n'y a que peu contribué: *Guntram* est un ouvrage de jeunesse, qui contient des pages charmantes et pénétrantes, mais où M. Strauss n'est pas encore, comme il doit l'être un jour, maître souverain des ressources de son art. *Feuersnot* [Feuersnot], plus récent, mais plus soumis à l'influence wagnérienne qu'il n'est ordinaire chez M. Strauss, est faiblement original et médiocrement caractéristique. *Salomé* paraît à l'heure où ce musicien de quarante ans est dans toute la force de son talent et de son esprit: c'est l'effort décisif de sa volonté victorieuse pour conquérir le drame comme il a conquis la symphonie. Ces raisons montrent assez quelle est l'importance de l'œuvre nouvelle: sa représentation est sans nul doute le fait musical le plus considérable de l'année présente.

De toutes les villes de l'empire, les Allemands qui portent intérêt à la musique, artistes, amateurs et critiques, sont venus entendre *Salomé*, Dresde ressent avec orgueil l'honneur qui lui est échu de révéler au monde la dernière œuvre du musicien illustre en qui l'art germanique voit l'unique héritier de Richard Wagner. On ne parle que de lui et de sa pièce. A tous les étalages des boutiques, à côté des portraits de la fugitive princesse Louise de Toscane, pour qui la Saxe garde et manifeste une sympathie qui se plaît à froncer le pouvoir royal, on voit des effigies qui montrent la silhouette et les traits du héros du jour: une taille longue et mince, un visage à la fois rêveur et impérieux, aux yeux clairs et vagues, un front bombé, à la bouche enfantine, l'apparence d'un jeune officier qui serait poète. Avec le livret et la partition de *Salomé*, les libraires ont à leurs vitrines des brochures où l'œuvre est à l'avance discutée, prônée ou condamnée. Ce n'est point de la musique qu'il s'agit, puisque personne ne la connaît; c'est du poème. Beaucoup de gens crient au scandale, sont indignés que M. Strauss ait mis une telle pièce en musique, et plus encore qu'une telle pièce soit représentée sur un théâtre de cour, sur un théâtre officiel. C'est une levée de boucliers de la vertu allemande contre l'immoralité de l'œuvre et de son auteur: nous verrons tout à l'heure si la vertu allemande a raison, et si elle voit bien clair dans ce qu'elle appelle immoralité. Cette pudique cabale a été assez forte pour faire courir en Allemagne, et jusqu'à Paris, le bruit que la censure s'opposait à *Salomé* et que la représentation en serait interdite. Erreur: *Salomé* a été reçue par le comte de Seebach, intendant des théâtres royaux, et le comte de Seebach ne dépend d'aucune censure, mais du roi seul; le retard de la représentation est dû à des causes matérielles. Tous les bruits étaient faux; et voici *Salomé*. Le lever du rideau est annoncé pour sept heures et demie. A l'heure dite, la salle de l'Opéra est pleine de monde: salle vaste et somptueuse, moins claire et moins riante pourtant que n'est celle de Berlin avec sa décoration rouge et or; foule de gala, mais moins brillante

d'uniformes que le public berlinois aux soirs de «théâtre paré», plus libre aussi d'allure et de costume, moins soumise à la règle d'une étiquette presque militaire. Dans ce théâtre qu'emplissent deux mille spectateurs, un seul vide: la grande loge royale. Sept heures et demie: le chef d'orchestre prend place à son pupitre; toutes les lumières s'éteignent; une obscurité complète se fait dans la salle; la musique commence, le rideau de lève.

Le livret allemand de *Salomé* est la traduction littérale d'un drame d'Oscar Wilde, qui est lui-même inspiré de la nouvelle de Flaubert intitulée *Hérodias*. Le texte original d'Oscar Wilde a été écrit non en anglais, mais en français; et sa pièce a été jouée à Paris il y a quelque dix ans. *Salomé* ne comprend qu'un acte, sans changement de décor. Mais cet acte, mis en musique, dure à peu près deux heures. Le temps ne compte pas pour M. Richard Strauss, au théâtre non plus qu'au concert. Il a fait des poèmes symphoniques qui sont les plus longs morceaux de symphonie que l'on connaisse; voici un acte qui dépasse de loin les actes les plus énormes de Wagner... Pas d'ouverture: trois mesures d'orchestre, et déjà le dialogue est engagé. Le temps de l'action est la nuit; le lieu, une terrasse dans la citadelle d'Hérode, tétrarque de Judée. A gauche, s'ouvre le portique du palais, par où passent les lumières et les rumeurs lointaines d'un festin. A droite, un vaste escalier monte et se perd dans les ténèbres. Au fond, est une large citerne, que ferme une grille horizontalement scellée. La lune resplendissante illumine le ciel. Le décor est beau, ingénieusement planté et bien éclairé<sup>1</sup>. Des soldats vont et viennent sur la terrasse. Leur capitaine, par la porte du palais, contemple la princesse Salomé dans la salle du festin. «Comme elle est belle cette nuit!... Comme elle est pâle! Elle est comme l'ombre d'une rose blanche dans un miroir d'argent...» En vain son page lui dit: «Ne la regarde pas. Tu la regardes trop. Un malheur arrivera.» Il ne peut la quitter des yeux. Soudain une voix formidable tonne du fond de la citerne: «Après moi viendra quelqu'un qui est plus fort que moi. Je ne suis pas digne de délier les courroies de ses sandales. Quand il viendra, les yeux des aveugles verront le jour. Quand il viendra, les oreilles des sourds s'ouvriront...» Les soldats écoutent et rient: c'est Iokanaann, c'est Jean le Précurseur, qui vocifère sans cesse des choses obscures, où personne ne comprend rien. Hérode l'a enfermé dans cette citerne, parce qu'il disait au peuple des paroles dangereuses; mais en son coeur, le tétrarque craint Iokanaann; il a pour lui une sorte d'attachement superstitieux, et il refuse obstinément de le livrer aux Juifs qui réclament sa mort... Le jeune capitaine, qui regarde toujours la salle du festin, s'écrie que la princesse se lève, que la princesse accourt «comme une tourterelle égarée». Et Salomé paraît. C'est le personnage essentiel de la pièce: Oscar Wilde a peint de traits assez vifs et assez forts ce petit animal d'Orient, câlin et violent, gracieux et cruel, mélange de caprice enfantin et de sauvage sensualité; malheureusement il a noyé ces traits caractéristiques sous un flot d'indiscrete rhétorique et d'incontinent «poésie».

---

<sup>1</sup> La mise en scène de *Salomé* fait grand honneur au goût du comte de Seebach, intendant des théâtres royaux.

La Salomé<sup>1</sup> qu'on voit entrer sur la scène de Dresde ne ressemble guère à une petite fille d'Orient. C'est une forte Allemande blonde et mûre, vêtue de soie vert clair, et qui minaude comme une pensionnaire. Elle a quitté le banquet parce qu'il y fait trop chaud, parce qu'elle s'ennuie et parce que le tétrarque, mari de sa mère Hérodiade, la regarde avec des yeux trop luisants. Comme il fait beau sur la terrasse, et que l'air de la nuit est doux à respirer! Et elle continue ses minauderies de grosse dame évaporée. En revanche, elle chante à merveille, d'une voix sonore, juste et souple, conduite avec un art consommé... Mais une malédiction tonne de nouveau au fond de la citerne. Salomé veut voir l'homme qui dit ces choses; elle commande qu'on le lui amène, qu'on le tire un moment de sa fosse. Les soldats refusent: Hérode a défendu que personne vît Iokanaan. Alors Salomé se tourne vers le jeune capitaine, muet d'amour devant elle: «Tu feras cela pour moi, n'est-ce pas? Et demain, je te jetterai une petite fleur. Tu le feras? Et demain je te regarderai, peut-être je te sourirai...» Le jeune homme, affolé, fait un signe à ses soldats, qui lèvent la grille de fer. Iokanaan surgit<sup>2</sup>. Il est tel que l'a représenté Flaubert: «Il a une peau de chameau autour des reins, et sa tête ressemble à celle d'un lion.» Dès qu'il est sorti de sa prison, il invective effroyablement contre Hérode et contre Hérodiade; il crache sur eux tous les anathèmes des prophètes. Salomé l'écoute et le contemple avec une épouvante voluptueuse. Il la voit et l'accable à son tour d'injures terribles. Mais plus il l'insulte et plus elle est entraînée vers lui: «Parle encore, parle encore, ta voix est une musique pour mes oreilles.» Et tout à coup, elle éclate en éjaculations d'amour: «Iokanaan, je suis amoureuse de ta chair. Ta chair est blanche comme les lis. Ta chair est blanche comme la neige. Les roses du jardin de la reine d'Arabie ne sont pas aussi blanches que ta chair; ni les pieds du crépuscule sur les feuilles, ni le sein de la lune sur la mer, rien dans le monde n'est aussi blanc que ta chair. Laisse-moi la toucher, ta chair! – Arrière, fille de Babylone! – Ta chair est affreuse. Ta chair fait peur. C'est ta chevelure que j'aime, Iokanaan. Ta chevelure est comme une grappe de raisins noirs. Ta chevelure est comme les grands cèdres du Liban. Les longues nuits noires, les nuits sans lune et sans étoiles ne sont pas aussi noires que ta chevelure. Le silence des forêts, rien n'est aussi noir que ta chevelure. Laisse-moi la toucher, ta chevelure! – Arrière, fille de Sodome! – Ta chevelure est affreuse. Elle est comme des serpents enroulés autour de ton cou. Je n'aime pas ta chevelure. C'est ta bouche que je désire, Iokanaan. Ta bouche est comme une grenade fendue par un couteau d'argent. Les grenades dans les jardins de Tyr, plus éclatantes que les roses, ne sont pas aussi rouges. Les rouges fanfares des trompettes ne sont pas aussi rouges que ta bouche rouge. Ta bouche est plus rouge que les pieds des vendangeuses qui pressent le vin dans les pressoirs. Elle est plus rouge que les pattes des tourterelles qui nichent dans les temples... Rien dans le monde n'est aussi rouge que ta bouche. Laisse-moi la baiser, ta bouche!...»

Abominable littérature, la plus fautive, la plus irritante, la plus écoeurante qu'on puisse voir. Littérature d'afféterie et de fatuité, qui se complaît en elle-même, qui s'admire elle-même, qui se regarde enfile des

---

<sup>1</sup> Mme Wittich.

<sup>2</sup> M. Perron.

métaphores prétentieuses comme des perles fabriquées. Agaçante contrefaçon du *Cantique des Cantiques* par un Anglais esthète, modèle de l'affectation, du mauvais goût, de la niaise préciosité par quoi se définit l'esthétisme anglais; contrefaçon qui ressemble à l'original, comme les artificiels et pitoyables tableaux des *Preraphaelite Brothers* aux simples chefs-d'œuvre des peintres primitifs. Prétendue poésie qui n'est que manière et convention; prétendu lyrisme qui n'a rien de profond ni d'intérieur, qui est tout en surface, en phrases et en mots, qui est en vérité la chose la plus antilyrique du monde et la plus antimusicale. Lamentable cabotinage littéraire d'un des pires cabotins de lettres qui furent jamais; cabotin jusqu'aux travaux forcés. Lisez plutôt *De Profundis*, le livre que lui inspira sa prison, et dites s'il est une vanité d'écrivain plus extravagante, plus dégoûtante que celle de ce malheureux à qui le bain même ne put apprendre la simplicité. Une seule fois en son œuvre, dans la *Ballade de la geôle de Reding* [*The Ballad of Reading Gaol*], il fut près d'être mieux qu'un «gendelettre»: un homme. Il va de soi que ce n'est pas à la vie d'Oscar Wilde que j'en ai, mais à son esprit. Et tout justement l'erreur des Allemands qui s'élèvent contre l'«immoralité» de *Salomé* est de n'avoir point fait cette distinction. Sentant dans *Salomé* quelque chose de douteux et de choquant, ils ont cru l'œuvre contraire à la décence. Leurs cerveaux confus n'ont pas compris: elle est contraire à l'art; ce ne sont pas les mœurs qui y sont mauvaises, c'est la littérature. Je n'en veux pour preuve que l'*Hérodiade* de Flaubert: les situations y sont aussi violentes que dans la *Salomé* de Wilde, les passions aussi crues, l'amoralité des personnages et des événements plus complète encore. Et pourtant elle ne donne pas une impression d'immoralité. C'est que la belle et forte rhétorique de Flaubert porte avec elle la santé, la clarté et la certitude; la rhétorique faible, fade et frelatée de Wilde n'engendre rien que d'équivoque et de malsain. La faute grave de *Salomé* n'est point d'être mal intentionnée, mais mal pensée et mal écrite. Elle n'est pas tant d'un mauvais exemple pour la vertu, que d'une mauvaise fréquentation pour l'esprit. Et ce n'est point à la morale publique qu'elle peut être pernicieuse, mais au goût public. Il est vrai que le mal n'est pas moins grand.

Tandis que *Salomé* crie sa passion effrénée à Iokanaann, le jeune capitaine est là. Eperdu, désespéré, il voit tout, il entend tout: «Princesse, ne regarde pas ainsi cet homme! Ne lui parle pas ainsi! Je ne puis le supporter...» Mais *Salomé* continue sans prendre garde à lui: «Je veux baiser ta bouche, Iokanaann...» Alors, fou de douleur, le capitaine sépare violemment la princesse et le prophète, se frappe de son épée et tombe mort entre eux. *Salomé* ne regarde pas même le cadavre. Les yeux attachés au visage de Jean, elle répète: «Je veux baiser ta bouche, Iokanaann...» (Assez beau. Assez frappant. Expression un peu mélodramatique, mais saisissante, de la passion barbare qui la possède tout entière.) Rien ne peut émouvoir le prophète. Sa bouche de pierre foudroie une dernière fois la femme qui le supplie: «Sois maudite, fille d'une mère incestueuse! Sois maudite, *Salomé*! Sois maudite!» Puis, impassible et formidable, il redescend lentement au fond de sa prison. *Salomé* se tait. Les soldats se taisent. Long silence, immobilité des hommes et des choses. Seul, l'orchestre parle: il exprime l'orage de fureur et de passion que se déchaîne dans le cœur de *Salomé*... Pendant qu'elle parlait à Iokanaann,

plusieurs fois Hérode a envoyé des serviteurs pour lui demander de revenir dans la salle du banquet: elle a refusé. Puisqu'elle ne veut pas aller au tétrarque, le tétrarque vient à elle. Il vient sur la terrasse avec Hérodiad, la mère de Salomé, la femme qu'il a jadis enlevée à son propre frère; et les convives du festin le suivent. Il est vêtu d'étoffes somptueuses et couronné de fleurs. Il a l'air inquiet, agité, malade, presque fou, moitié tragique, moitié burlesque. Il est sans cesse en mouvement, marche, court et // 3 // gesticule: de petits gestes courts et pressés que sentent un peu trop l'opérette, et auxquels je préférerais une mimique plus violente, un peu moins de comique bourgeois, un peu plus de frénésie sauvage. Mais il chante avec une force, un accent, un rythme, une précision remarquables<sup>1</sup>. Dès qu'Hérode est sur la terrasse, il admire la lune à son tour: «Comme la lune est étrange, cette nuit! Elle est comme une femme égarée qui cherche partout des amants, comme une femme ivre qui trébuche à travers les nuages...» Lui aussi fait de la littérature! Mais Hérodiad: «Non, la lune est comme la lune, c'est tout!» Enfin! Voilà donc une personne de bon sens! Une personne à qui la littérature est étrangère! Les autres, par leurs métaphores, leurs extases et leurs pâmoisons, vous brouilleraient avec le clair de lune... Hérode poursuit Salomé de prières qui déguisent à peine son désir: «Salomé, trempe tes lèvres rouges dans ce vin; ensuite de viderai la coupe. – Je n'ai pas soif, tétrarque. – Salomé mords dans ce fruit. J'aime tant voir mordre tes petites dents blanches. Ensuite, je mangerai ce que tu auras laissé. – Je n'ai pas faim, tétrarque.» Hérodiad, inquiète, irritée, voit grandir la passion de son mari pour sa fille. Tout à coup, la grande voix de Iokanaann monte des entrailles de la terre. Hérodiad frissonne d'angoisse: elle hait cet homme qui la charge de ses malédictions; souvent elle a supplié Hérode de le tuer; il n'a jamais voulu. Une fois de plus, elle lui demande de le livrer aux Juifs; et les Juifs aussitôt crient pour qu'on le leur donne. Refus d'Hérode. Clameurs des Juifs, dispute sur le Messie et les prophètes: quintette étonnant d'animation et de tumulte; quintette exécuté avec une vivacité, une sûreté, un aplomb surprenants: un des passages les plus divertissants de l'œuvre.

Mais ces cris ennuient Hérode. Il les fait taire. Et soudain il dit: «Danse pour moi, Salomé.» Hérodiad se dresse, violente: «Je ne veux pas qu'elle danse.» Et Salomé, tranquillement: «Je n'ai pas envie de danser, tétrarque.» Mais il redouble ses prières: si elle danse, elle pourra lui demander ce qu'elle veut. Salomé paraît s'éveiller d'un songe: «Me donneras-tu vraiment ce que je te demanderai? – Tout. – Tu le jures, tétrarque? – Je le jure, Salomé. – Je danserai pour toi.» Elle se met à danser. Danse étrange, prolongée, qui dure près d'un quart d'heure, qui est tout un divertissement à elle seule et tout un drame de volupté; je ne puis vous donner de cette danse et de la musique violente et langoureuse, changeante et fantasque de M. Richard Strauss, une idée plus exacte ni plus forte qu'en vous rappelant les paroles mêmes de Flaubert; il semble que le musicien s'en soit inspiré, les ait suivies, ait conçu et composé d'après elles cet extraordinaire morceau. «Un voile bleuâtre cachait la poitrine et la tête de la jeune fille... Ses pieds passaient l'un devant l'autre, au rythme de la flûte et d'une paire de crotales. Ses bras arrondis

---

<sup>1</sup> M. Burrian.

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... 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... Puis ce fut l'emportement de l'amour que 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... De ses bras, de ses pieds, de ses vêtements jaillissaient d'invisibles étincelles qui enflammaient les hommes; tous, dilatant leurs narines, palpitaient de convoitise... Ensuite, elle tourna frénétiquement, comme le rhombe des sorcières; et d'une voix que des sanglots de volupté entrecoupaient, Hérode 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!...» Ainsi parle la prose de Flaubert; ainsi parle la musique de M. Richard Strauss.

Salomé s'est jetée brusquement aux pieds d'Hérode, et lui dit doucement: «Je veux que tu me donnes, dans un plat d'argent, la tête de Iokanaann.» Le tétrarque s'est levé en sursaut. Qu'elle lui demande tout, excepté cela. Mais Hérodiad, qui voit enfin venir sa vengeance, approuve et soutient Salomé. Hérode offre en vain ce qu'il a de plus précieux: ses trésors, ses pierreries, le voile même du temple de Jérusalem. A tout, Salomé implacable répond: «Je veux la tête de Iokanaann.» Contraint par son serment, Hérode s'affaisse sur lui-même, écrasé. Hérodiad arrache de son doigt l'anneau de mort et le tend au bourreau. Le bourreau pénètre dans la citerne. Silence. Attente. Salomé, penchée sur le puits sombre, cherche à percer les ténèbres. A l'orchestre, sur un sourd frémissement des timbales, un son étrange, grinçant et doux tout ensemble, se répète plusieurs fois à de courts intervalles, et fait passer un frisson. C'est un son harmonique de contrebasse: trouvaille étonnante d'instrumentation, effet prodigieux, produit sans fracas pour un orchestre qui semble chuchoter à voix basse... Un bras surgit de la citerne, et tend un plat d'argent où repose la tête de Iokanaann. Salomé saisit la chose horrible. Hérode se voile le visage de son manteau. Hérodiad sourit, immobile et farouche. Et Salomé, au milieu du silence de tous, parle à la tête qu'elle tient dans ses bras. «Tu ne voulais pas me laisser baiser ta bouche, Iokanaann? Je vais la baiser maintenant... Pourquoi ne me regardes-tu pas, Iokanaann? Tes yeux, qui étaient si terribles, sont fermés maintenant... Et pourquoi ne parles-tu pas? Ta langue, qui disait de mauvaises paroles contre moi, est muette maintenant... Je vis et tu es mort, et ta tête, ta tête est à moi. Je peux faire d'elle ce que je veux... Ah! Pourquoi ne m'as-tu pas regardée, Iokanaann? Si tu m'avais regardée, Iokanaann, tu m'aurais aimée. J'ai soif de toi. J'ai faim de toi, Iokanaann! Rien ne peut apaiser ma faim et ma soif. Ah! pourquoi ne m'as-tu pas regardée? Si tu m'avais regardée, tu m'aurais aimée. Je le sais, tu m'aurais aimée...» Hérode se penche vers Hérodiad, et dans un murmure d'épouvante: «Ta fille Salomé est un monstre. Je te le dis, elle est un monstre...» Un nuage sombre passe sur la lune. Les ténèbres couvrent toute la scène. Dans l'obscurité, la voix de Salomé

s'élève encore: «Ah! j'ai baisé ta bouche, Iokanaann. Il y avait un goût amer sur tes lèvres... Mais qu'importe? Qu'importe? J'ai baisé ta bouche, Iokanaann. J'ai baisé ta bouche!» Hérode se dresse soudain et crie: «Que l'on tue cette femme!» Les soldats se précipitent sur Salomé, et l'écrasent sous leurs boucliers... Ainsi s'achève la pièce, par cette scène presque atroce, mais poignante, et qui a de la beauté.

La lumière reparait dans la salle. Il y a deux heures qu'on est là, immobile, dans la nuit. Ces deux heures n'ont pas paru longues, tant l'œuvre est animée d'une vie intense. Cette intensité de la vie est le premier caractère qui frappe dans *Salomé*. Tout ce qu'il a à dire, le musicien le dit avec une force, une audace, une verve prodigieuse. L'expression est toujours la plus énergique, la plus vivace, la plus aigüe qui se puisse trouver: énergie presque excessive, qui a souvent quelque chose de crispé, d'agressif, de frénétique; énergie âpre et brûlante, fièvre de passion et de volonté où l'on sent le battement pressé des artères, où l'on devine la tension de l'être tout entier. Cette volonté si tendue est en même temps merveilleusement souple; cette opiniâtreté est violente et subtile à la fois; cette œuvre forcenée est pleine de contrastes, de fantaisies et de caprices. Elle mêle à la puissance extrême l'extrême langueur: écoutez comment alternent, dans le dialogue de Iokanaann et de Salomé, les formidables anathèmes du prophète et les lascives prières de la princesse de Judée. Elle unit au tragique le plus fort le comique le plus bouffon: écoutez le quintette des Juifs, écoutez les discours d'Hérode, où M. Richard Strauss a donné libre carrière à ce sens de l'ironie et du burlesque, qui fut toujours un de ses traits singuliers; et tout auprès, écoutez la musique qui exprime l'angoisse des témoins du drame lorsque Iokanaann est mis à mort; surtout, écoutez le morne, terrible et magnifique monologue de Salomé, lorsqu'elle tient dans ses mains la tête adorée et exécrée, cette lente déploration, murmurée tout bas, coupée de longs silences, qui respire la volupté, le désespoir et la mort. Rien de pesant d'ailleurs ni d'épais dans cette œuvre d'une force et d'une couleur si puissantes; ce tumultueux flot de vie n'est jamais opaque ni bourbeux; dans ses plus furieux élans, dans ses plus tourbillonnants remous, il reste vif, clair et frémissant.

L'intensité de vie est un des deux caractères essentiels de *Salomé*; l'autre, qui est à la fois une qualité et un défaut, est son intellectualité, et si l'on ose ainsi parler, sa cérébralité. Cette intense musique, si vivace, si fiévreuse, si surexcitée, si exaspérée, et par là souvent si impressionnante et si saisissante, n'est jamais émouvante, ou presque jamais<sup>1</sup>. L'émotion intime, la sensibilité profonde, lui font entièrement défaut. On est entraîné, conquis, dominé, possédé par elle; on n'est pas touché. En elle, rien ne vient du cœur; et d'elle, rien ne va au cœur. On subit l'empire de cette extraordinaire force nerveuse, de cette contagion d'intelligence et de volonté qui émane de l'œuvre; on n'est pas avec elle en communion de sentiment; elle ne contient pas d'humanité véritable; elle est tout intellectuelle, et non cordiale; elle déborde de vie extérieure; et la vie

---

<sup>1</sup> L'exception unique, c'est les lamentations de Salomé, dont je vous ai parlé tout à l'heure. Encore l'émotion y est-elle surtout mélodramatique.

intérieure lui est inconnue... Mais cette intellectualité orgueilleuse, absorbante, despotique, a sa beauté aussi. Le poème que M. Richard Strauss a choisi pour le mettre en musique est dépourvu de toute émotion du cœur, et par là, il s'accorde assez bien avec le naturel du musicien. Mais en même temps, il est tout rempli d'une sensualité littéraire assez basse; un compositeur indulgent à la sensualité musicale eût trouvé là une pente fâcheuse où se laisser glisser. L'intellectualité impérieuse de M. Strauss l'a sauvé de ce péril. Sa musique est plus haute que son poème, plus noble, plus pure; elle sonne plus clair, plus juste et plus franc. Elle n'a pas de molles complaisances pour les faiblesses et les petitesse du drame; elle l'élève jusqu'à la région des grandes volontés et des grandes idées; elle le transpose pour ainsi dire de l'ordre des sens dans l'ordre de l'esprit.

Les qualités matérielles et techniques de *Salomé* sont celles qu'on a appris à connaître dans les ouvrages symphoniques de M. Richard Strauss, mais plus accentués et plus frappantes: il semble que l'art du musicien grandisse encore... L'invention des thèmes n'a jamais été le don le plus saillant de M. Richard Strauss; ses motifs manquaient ordinairement de substance et de signification; quelquefois ils avaient une vulgarité dont on était surpris. Les idées mélodiques de *Salomé* n'ont pas toute la force que l'on voudrait; pourtant elles ont plus de sens et plus de plénitude qu'on n'était accoutumé à trouver chez M. Strauss; et plusieurs sont véritablement belles. Quant à la mise en œuvre de ces idées souvent ordinaires, elle tient du miracle. Je ne crois pas qu'en aucune partition on puisse rencontrer une fécondité d'invention, une puissance d'imagination orchestrales plus grandes, plus inépuisables, plus étonnantes que dans *Salomé*. Pendant ces deux heures de musique, on n'entend pas un effet d'orchestre médiocre ou banal; mieux, tous les effets, toutes les sonorités, toutes les combinaisons, tous les timbres d'orchestre sont neufs, imprévus, inventés, créés. C'est un émerveillement sans cesse renouvelé. Ni lourdeur, ni confusion dans cette instrumentation admirable: tout est léger, tout est subtil, tout est nerveux, tout est vivant. Il faut d'ailleurs un tel orchestre pour adoucir, pour concilier, pour fondre les accords heurtés, les dissonances violentes dont est faite l'harmonie de M. Strauss. Ce musicien insoucieux des lois écrit volontiers dans deux ou trois tons différents à la fois. Au piano, ce sont des duretés terribles: la magie de l'orchestre les efface.

Un signe particulier, et particulièrement heureux, marque la musique de *Salomé*: elle est presque entièrement affranchie du wagnérisme. *Guntram* était wagnérien, et wagnérien aussi *Feuersnot* [*Feuersnot*]; *Salomé* échappe à l'influence de Bayreuth. M. Strauss, pareil aux meilleurs de nos musiciens français, se délivre à son tour de l'empire du dieu: c'est ainsi que Siegfried brise le pouvoir de Wotan. La nature de M. Strauss avait d'ailleurs trop de spontanéité et de force vive pour rester asservie à un maître, si grand qu'il fût. On peut trouver dans sa musique bien des éléments divers, qui viennent d'Allemagne, de France, et d'Italie; mais ils sont amalgamés et fondus au feu de sa personnalité; et la musique de M. Strauss n'est que de lui. Le voici en pleine possession de lui-même, plus fort d'une nouvelle victoire et d'une nouvelle conquête. *Salomé* est très supérieure aux autres drames lyriques de M. Strauss; et M. Strauss y

devient égal dans le drame à ce qu'il était dans la symphonie: il est aujourd'hui, au théâtre comme au concert, le plus grand des musiciens allemands.

Le rideau tombé, on a applaudi les interprètes; puis on a appelé l'auteur, et l'auteur est venu, l'air distrait et ennuyé, courber sa longue taille mince devant l'assistance. Mais ce n'est pas à lui qu'ont été les acclamations cent fois répétées: c'est au chef d'orchestre von Schuch. Et sans doute le chef d'orchestre avait fort brillamment accompli une tâche d'une difficulté redoutable; mais diriger *Salomé* le plus admirablement du monde est pourtant un mérite beaucoup plus petit que de créer *Salomé*. Pourquoi M. Richard Strauss n'a-t-il pas trouvé ce soir-là chez ses compatriotes plus d'enthousiasme et plus de ferveur? Résistance et protestation contre «l'immoralité» du poème? Ou, plus simplement, incapacité ordinaire de toutes les foules, mêmes des foules allemandes, à comprendre de prime abord une œuvre neuve et forte? Je ne sais. Mais *Salomé* est digne d'un plus glorieux accueil. Elle a des défauts: elle manque d'émotion profonde et d'intimité; il y a en elle une surexcitation, une exaspération fatigantes; l'invention mélodique y est médiocre. Mais elle a une couleur, une richesse, un accent, une fierté, une force, une vie, qui sont des qualités admirables. Il faut lui rendre l'honneur qui lui est dû, et la mettre à son rang: elle est le drame musical le plus important et le plus significatif; mieux, le *seul* drame musical que l'Allemagne ait vu paraître depuis *Parsifal*.

PIERRE LALO

L'Opéra a représenté un ballet nouveau de M. Büsser, la *Ronde des saisons*; L'Opéra-Comique, une petite comédie musicale de M. Pierné et un drame de M. Widor. Je vous en entretiendrai un jour prochain.

**LE TEMPS, 28 décembre 1905, pp. 2-3.**

Journal Title:	LE TEMPS
Journal Subtitle:	
Day of Week:	jeudi
Calendar Date:	28 DÉCEMBRE 1905
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	16262
Year:	45 <sup>e</sup> ANNÉE
Series:	
Pagination:	2 à 3
Issue:	
Title of Article:	LA MUSIQUE
Subtitle of Article:	A l'Opéra royal de Dresde: première représentation de <i>Salomé</i> , drame lyrique en un acte; poème allemand de Hedwig Lachmann, traduit de la pièce française d'Oscar Wilde; musique de Richard Strauss.
Signature:	PIERRE LALO
Pseudonym:	
Author:	
Layout:	Internal feuilleton
Cross-reference:	None