

Nous l'avons enfin, cette *Salomé* dont on a tant parlé et qui depuis un an fait tourner toutes les têtes – surtout celle de saint Jean-Baptiste. Ce n'a pas été sans peine, et on se rappelle à quels incidents chez nous elle a donné naissance. Ce fut d'abord M. Gailhard qui devait nous offrir ce régal à l'Opéra. La chose n'ayant pu se faire, MM. Isola se proposèrent alors de monter le chef-d'œuvre à la Gaité, où ils l'auraient donné en français, comme devait le faire M. Gailhard. Là encore des obstacles surgirent, qui empêchèrent la réalisation du projet, et l'on put craindre un instant que l'infortunée *Salomé* allait rester en route, lorsque heureusement se trouva tout à point la Société des grandes auditions musicales *de France*, dont la spécialité est surtout de s'occuper de musique étrangère, et qui se chargea d'organiser des représentations allemandes de *Salomé* au théâtre du Châtelet. Tout était sauvé. Dieu soit loué! – et nos loges aussi, comme disait l'ancien régisseur de l'Opéra-Comique, l'excellent Camerani.

Si vous le permettez, avant de vous entretenir de l'œuvre, je vais essayer de vous familiariser avec l'auteur, qui n'est pas ennemi d'une aimable publicité.

## I

M. Richard Strauss, dont la musique est beaucoup moins gaie que celle de son homonyme, l'auteur de la *Reine Indigo* [*Indigo und die vierzig Raiüber*], est né à Munich, le 11 juin 1864. Fils d'un corniste qui faisait partie de la musique de la chambre du roi de Bavière, il fut confié aux soins du maître de chapelle de la cour, W. Meyer, à qui il dut son éducation musicale. Mais la vérité est qu'il se fit surtout lui-même, par la lecture, l'analyse attentive et l'audition des œuvres de Wagner, de Liszt et de Berlioz, vers lesquels il se sentait surtout attiré par son sentiment personnel. (On aurait peine à se figurer jusqu'où va son mépris pour Mendelssohn et pour Schumann, des gens qui ne savaient pas la musique.) Il commença à composer de très bonne heure, et de bonne heure aussi de distingua comme chef d'orchestre. Ses premières œuvres furent une sonate de piano, une sonate de violoncelle, une suite pour instruments à vent, un concerto de violon et une symphonie en *fa* mineur. Tout cela ne sortait pas du genre classique et n'annonçait pas le musicien débridé qui ne devait pas tarder à se produire en lui, aidé d'un instinct et de facultés particulières d'instrumentation qui allaient en faire sous ce rapport une manière de chef d'école. C'est au retour d'un voyage en Italie qu'à ce point de vue il se révéla, avec un poème symphonique intitulé *Aus Italien*, que l'on dit absolument éblouissant de couleur et de verve. Il avait trouvé sa voie, car M. Richard Strauss, qui, en musique, s'inquiète peu de la valeur de l'idée, mais simplement de la richesse et de la splendeur du vêtement qui doit l'orner et la couvrir, ne pouvait mieux faire que de choisir la forme du poème symphonique. Amoureux avant tout de l'éclat, de la couleur, du pittoresque, doué avec cela de verve et d'humour, il a pour objectif de faire dire à la musique tout ce qu'elle peut dire sur un sujet donné sans le secours de la parole. D'ailleurs, son habileté technique est telle qu'il parvient souvent à donner le change sur la valeur de ses compositions, et qu'il obtient, par le seul effet matériel, des résultats que son inspiration, souvent médiocre, pour ne pas dire banale, ne lui permettrait pas

d'entrevoir. On sait qu'il a remporté, dans ce genre du poème symphonique, des succès éclatants grâce à cette prestigieuse habileté et à la nouveauté des effets imaginés par lui. Il est vrai que ces effets sont parfois grossiers et dus à des procédés matériels où le rôle de l'art est quelque peu ravalé, comme de faire racler les cordes avec le bois des archets, de faire hurler les clarinettes, boucher les trompettes, employer les contrebasses d'une façon grotesque. Il n'importe, le résultat est obtenu, l'auditeur est *épaté*, et c'est tout ce que demandait l'auteur. Il a voulu, en ce qui concerne l'instrumentation, «dégoter» Wagner, et on assure qu'il y a réussi. C'est dans ces conditions qu'il a écrit ses divers poèmes symphoniques, dont quelques-uns d'ailleurs sont extrêmement curieux: *Don Juan*, *Mort et Transfiguration* [*Tod und Verklärung*], *Macbeth*, *Till Eulenspiegel*, *Ainsi parla Zarathustra* [*Also sprach Zarathustra*], *Don Quichotte* [*Don Quixote*], *la Vie d'un héros* [*Ein Heldenleben*]. C'est aux mêmes procédés qu'est due la *Sinfonia domestica* [*Symphonia Domestica*], dans laquelle, grâce surtout à un commentaire savoureux, M. Richard Strauss a cru devoir faire part au public de ses désagréments conjugaux, ce qui est d'un raffinement douteux au point de vue du goût.

M. Strauss a été moins heureux au théâtre qu'au concert. Ses premiers ouvrages scéniques, *Guntram* (paroles et musique) et *die Feuersnot*, représentés, l'un à Weimar en 1894, l'autre à Dresde en 1901, // 147 // n'ont obtenu qu'un maigre succès. C'est alors que M. Strauss, qui connaît le public et qui joue de la réclame aussi bien que de l'orchestre, résolut de frapper un grand coup en s'emparant du poème pervers d'Oscar Wilde, *Salomé*, qui avait déjà fait grand bruit, et en le mettant en musique. Mais avant de parler de celle-ci, quelques mots de la carrière de M. Strauss comme *kapellmeister*.

M. Richard Strauss est né chef d'orchestre. Il a l'œil et le bras, il a l'autorité, et il possède le secret de faire travailler. Il n'avait pas vingt ans qu'il devenait second chef à Meiningen, où il succédait bientôt comme premier à Hans de Bülow [*Hans von Bülow*]. Il fit ensuite trois saisons au théâtre royal de Munich (1886-1889), passa à Weimar, où il resta jusqu'en 1881, à la suite d'un voyage en Égypte alla conduire *Tannhäuser* à Bayreuth, puis retourna à Munich, où il reprit ses fonctions, ce qui ne l'empêcha pas d'aller diriger les concerts de la Société philharmonique de Berlin. Enfin, depuis 1898 il partage, à l'Opéra royal de Berlin, les fonctions de premier chef avec M. Carl Muck. Il conduit, avec beaucoup de talent, dit-on, les ouvrages des styles les plus divers: *Don Juan* [*Don Giovanni*], *le Freischütz*, *les Noces de Figaro* [*Le nozze di Figaro*], *les Joyeuses Commères de Windsor* [*Die lustigen Weiber von Windsor*], *Tristan et Ysolde* [*Tristan und Isolde*], *les Maîtres Chanteurs* [*Die Meistersinger von Nürnberg*], etc.

## II

Le 12 février 1896 M. Lugué-Poë, directeur du théâtre de l'Œuvre, faisait représenter à Paris *Salomé*, drame en un acte, écrit en prose française par le fameux écrivain anglais Oscar Wilde. Les deux rôles principaux, celui de Salomé et celui d'Hérode, étaient tenus par M<sup>me</sup> Lina Munte et M.

Lugné-Poë. C'est à la fois sur cette version française originale et sur une traduction allemande, que M. Strauss a écrit sa musique. (On sait que *Salomé* se joue en ce moment à Bruxelles, en français.) Il a mis le drame en musique littéralement, d'un bout à l'autre, sans coupures; c'est ce qui fait que l'ouvrage est d'une longueur si inusitée: une heure trois quarts.

On sait quel était le tempérament moral d'Oscar Wilde, et l'on se rappelle les démêlés qu'il lui fit avoir avec la justice de son pays. On peut donc s'en rapporter à lui pour la façon dont il a traité ce sujet légendaire. Ceux qui le défendent assurent qu'il en a montré toute la grandeur et la poésie. Où diable la grandeur et la poésie vont-elles se nicher? D'autres pensent qu'il y a dans son drame quelque chose... comment dirai-je? de sadique dans ce fameux baiser appliqué par Salomé sur la bouche de cette tête morte de saint Jean-Baptiste, qu'elle a fait couper dans l'unique but de se procurer cette ignoble sensation.

Quoi qu'il en soit, voici la pièce.

On sait qu'Hérode, tétrarque de Judée, a épousé Hérodiade, qui avait une fille, Salomé. Salomé est à l'âge où les sens s'éveillent, et elle est l'objet de nombreuses convoitises. Son beau-père lui-même a jeté les yeux sur elle. Elle le sent, et en éprouve pour lui une horrible répugnance. Mais on peut croire que ce n'est pas la morale qui parle en elle. Un soir, pendant un de ces festins somptueux que le tétrarque donne dans son palais, Salomé sent ses regards fixés sur elle, elle en rougit, et brusquement quitte la salle. La voici dehors, par une nuit radieuse et chaude, qu'éclaire la lueur mate de la lune. Elle sait que le prophète Jochanaan (saint Jean-Baptiste) est enfermé dans une citerne située au bas de la terrasse du palais, par l'ordre d'Hérode, qui a défendu formellement de laisser personne lui parler. Cependant elle est prise du désir de le voir, en entendant sa voix sortir du fond de cette citerne. Mais les ordres sont précis. N'importe! un seul coup d'œil adressé par elle au capitaine des gardes lève les scrupules de celui-ci, qui fait paraître Jochanaan. Alors, un sentiment bizarre envahit la jeune fille, sentiment à la fois d'amour et d'horreur pour l'être étrange, horrible dans sa maigreur, dans sa sauvagerie inculte, qui est devant ses yeux. Il y a là, entre tous deux, un dialogue étonnant. Tandis qu'elle lui adresse des paroles enflammées, il ne lui répond que par des outrages et des anathèmes. A la fin, elle lui dit: «Ta bouche, Jochanaan, ta bouche est belle; je veux baiser ta bouche. – Arrière, femme! – Laisse-moi baiser ta bouche. – Arrière! Jamais.» Et il disparaît.

Mais voici qu'Hérode, échauffé par l'ivresse, descend lui-même dans les jardins, et s'approche de sa belle-fille. «Salomé, lui dit-il, danse pour moi. La tristesse m'envahit. Danse pour moi, et je te donnerai tout ce que tu me demanderas.» Et elle, prise d'une idée infernale, danse pour lui complaire, en songeant à la promesse qu'il lui a faite; et quand elle a fini, et que le tétrarque lui demande ce qu'elle veut, elle lui répond: «Je veux la tête de Jochanaan sur un plat d'argent.» Hérode veut refuser d'abord; mais il a promis, et s'exécute. Le bourreau fait son office, et la tête est présentée à Salomé, qui s'en empare.

Et nous arrivons à la scène pour laquelle la pièce est faite, la scène étrange, étonnante, répugnante, puisqu'il faut appeler les choses par leur nom, et qui ne pouvait être conçue que par un esprit pervers, corrompu et dépravé comme celui d'Oscar Wilde. Salomé reçoit la tête sanglante du prophète, et, la tenant dans ses mains, lui parle comme si elle pouvait l'entendre. Ici, il faut citer textuellement; le monologue est savoureux:

«Ah! tu n'as pas voulu me laisser baiser ta bouche, Jochanaan. Eh bien, je la baiserai, maintenant. Je la mordrai avec mes dents, comme on mord un fruit mûr. Oui, je baiserai ta bouche, Jochanaan. Je te l'ai dit, n'est-ce pas? je te l'ai dit. Ah! ah! je la baiserai maintenant. Mais pourquoi ne me regardes-tu pas, Jochanaan? Tes yeux si terribles, si pleins de colère et de mépris, ils sont fermés maintenant. Pourquoi sont-ils fermés? Ouvre tes yeux, soulève tes paupières (et en parlant ainsi elle tourne et retourne la tête dans ses mains, joint le geste à la parole et lui soulève les paupières). Jochanaan, pourquoi ne me regardes-tu pas? As-tu peur de moi, Jochanaan, que tu ne veux pas me regarder? Et la langue, elle ne remue plus, Jochanaan, cette vipère rouge, qui a vomi son venin sur moi. C'est étrange, n'est-ce pas? Comment se fait-il que la vipère rouge ne remue plus? Tu m'as traitée comme une courtisane, moi, Salomé, la fille d'Hérodiade, princesse de Judée! Eh bien, moi, je vis encore, mais toi, tu es mort, et ta tête m'appartient. Je puis en faire ce que je veux, je puis la jeter aux chiens et aux oiseaux de l'air; ce que laisseront les chiens, les oiseaux de l'air le mangeront. Ah! ah! Jochanaan, tu étais beau; ton corps était une colonne d'ivoire sur un socle d'argent; c'était un jardin plein de colombes et de lys d'argent; rien au monde aussi blanc que ton corps, rien au monde aussi noir que tes cheveux; dans le monde tout entier, il n'y avait rien aussi rouge que ta bouche. Ta voix était un encensoir qui répandait d'étranges parfums, et quand je te regardais, j'entendais une musique étrange... Pourquoi ne m'as-tu pas regardée, Jochanaan?...»

Et cela dure ainsi jusqu'au moment où elle baise la bouche de ce mort et où Hérode, écœuré lui-même par ce spectacle fangeux, pénétré d'horreur et rendu furieux, donne aux soldats l'ordre de tuer Salomé, qui tombe sous leurs coups.

Je ne me hasarderai pas à donner un avis sur une scène aussi odieuse, qui semblerait enfantée dans un cabanon. Cela simplement est digne du marquis de Sade, de répugnante mémoire.

Parlons musique.

### III

Vous pouvez tenir pour certain que sur les deux mille spectateurs et spectatrices qui assistaient l'autre soir, dans la salle du Châtelet, à la représentation de *Salomé*, il n'y en a pas cinquante qui consentiraient à avouer ce qui est la vérité, c'est-à-dire qu'ils se sont ennuyés à crever. D'abord, même avec le programme, ces excellent spectateurs ne connaissaient rien à la pièce, et ils n'en pouvaient comprendre les détails, celle-ci étant jouée en allemand. Et s'ils avaient pu comprendre, ils se

seraient roulés en entendant les dialogues archiburlesques d'Hérode et de Salomé, dont il est impossible de se faire une idée, tellement la prose française du nommé Oscar Wilde dépasse les bornes du ridicule permis. Quant à la musique, elle est de telle nature que je défie le plus malin d'entre eux d'en avoir pu saisir la portée à une première audition. Mais que voulez-vous? On a payé son fauteuil 100 francs, sa loge 800 francs, et l'on ne saurait convenir que l'on n'en a pas eu pour son argent. Et puis, il y a une question de chic, de snobisme. C'est très bien porté aujourd'hui, on ne sait pas pourquoi, mais c'est très bien porté de dire que la musique de M. Richard Strauss est admirable, bien qu'elle vous fasse bâiller. Pensez donc! une heure trois quarts de tapage et de hurlements sans désespérer, ça ne se voit pas, ça ne s'entend pas tous les jours, et quand on se condamne à ça bénévolement, on ne veut pas avoir l'air d'être assez niais pour déclarer hautement que c'est assommant.

Et bien, moi qui ne suis pas snob et dont c'est le métier d'entendre de la musique, j'aurai le courage que n'ont pas les messieurs en gilet à deux boutons et les belles madames en falbalas, et je dirai hautement que j'ai trouvé ce spectacle insupportable. D'abord, non seulement la pièce est immonde et ridicule, mais elle n'existe pas en tant que pièce, et elle est à l'antipode de ce que nous comprenons en matière de théâtre. Comprenez-vous, par exemple, cette femme, cette jeune fille, qui, pendant une demi-heure, montre en main, cause avec une tête de mort sur le devant du théâtre, tour à tour lui dit des douceurs et la comble d'outrages, pour finir par l'embrasser sur la bouche? Vous appelez ça du théâtre? Et vous trouvez ça propre? Et vous vous extasiez! Alors, qu'est-ce qu'il faudra après ça?

Pour la musique, c'est autre chose. La musique, heureusement pour elle, ne peut être ni odieuse ni immorale. Mais elle peut être insupportable, et il faut dire qu'elle en abuse. M. Richard Strauss nous a fait une concession. Lui qui avait déclaré qu'il lui fallait absolument cent vingt et un artistes, pas un de plus pas un de moins, pour // 148 // rendre ses idées, il s'est contenté ici de cent dix exécutants, et je vous assure que c'est assez et qu'ils s'en donnent à cœur-joie, car ils font bien du bruit pour cinq cents. Je pensais pourtant à part moi qu'il a existé jadis un nommé Bach, qui parfois, avec une voix accompagnée par un simple quatuor, voire uniquement par un hautbois et un violoncelle, obtenait des effets délicieux et nous procurait d'indescriptibles émotions. M. Strauss, lui, n'agit que par complications. Non seulement il lui faut cent musiciens et plus, mais il faut qu'ils jouent constamment tous ensemble; et alors, il a des premiers violons divisés, des seconds violons divisés, des altos divisés, des violoncelles divisés. Mais tout ça, mon bon monsieur, c'est du truc. Car enfin, pour vous comme pour tout le monde, la gamme n'a que sept notes, et il vous est impossible de multiplier les dessins plus que de raison, et ce que vous divisez d'une côté, vous le doublez de l'autre, tout simplement. Seulement, il y a là un enchevêtrement de parties qui aboutit parfois au charivari. De la puissance, vous en avez certainement, et surtout de la violence, ce qui n'est pas la même chose. Votre orchestre est assurément curieux, par instant très ingénieux. Mais où est l'émotion, où la grâce, où l'idée mélodique, où le sentiment vraiment musical? De la sonorité, oui,

une sonorité grosse, toujours éclatante, souvent épaisse; mais c'est là un art purement matériel, un art tout extérieur, qui ne dit rien à l'esprit, encore moins à l'âme. C'est de la musique sans cœur, et pour moi cela dit tout.

Quand j'aurai signalé deux ou trois passages de cette partition lourde et indigeste, j'aurai mis en relief le peu qui sort de l'ordinaire et mérite l'attention. Ainsi, le fragment symphonique, non sans grandeur, qui annonce l'arrivée de Jochanaan, son premier récit à lui-même, qui est d'une bonne et sobre déclamation, et dans son long dialogue avec Salomé une phrase dite par celle-ci, qui est d'une belle ampleur et que la cantatrice a dite d'une façon superbe. Cette scène, d'ailleurs, est la meilleure de l'ouvrage, et la seule, peut-on dire, qui ait une réelle valeur. Tout le reste est compliqué, travaillé à l'excès, sans air et sans lumière, et le rôle de Salomé, qui est absolument écrasant et sans véritable valeur, ne vaut que par le talent qu'y déploie l'artiste chargée de l'interpréter. Même dans la fameuse danse des sept voiles, je n'ai pas saisi un vrai motif, digne d'être noté. Quant à la scène des cinq juifs, qu'on avait tant vantée par avance, elle m'a paru totalement manquée.

Telle est l'œuvre dont on a fait tant de bruit, grâce au scandale que le poème a provoqué de certains côtés, et aussi à la position que M. Richard Strauss occupe comme chef d'orchestre, non moins qu'à l'habileté avec laquelle il a su la mettre en relief et la faire mousser. Elle est le fait sans doute d'un artiste instruit, connaissant à merveille son métier de technicien, mais elle est sèche, aride, sans l'ombre de charme, d'émotion et de poésie. Musique sans âme, art de décadence, dans lequel l'inspiration est désespérément absente.

De l'interprétation il faut tirer de pair M<sup>lle</sup> Emmy Destinn, de l'Opéra-Royal de Berlin, qui, dans le rôle de Salomé est absolument de premier ordre. Voix égale et superbe, chant très habile, belle déclamation, chaleur scénique communicative, elle a toutes les qualités d'une artiste extrêmement remarquable. M. Fritz Feinhals, du Théâtre-Royal de Munich, se montre aussi tout à son avantage dans le personnage de Jochanaan, où il fait preuve d'excellentes qualités de diction. Hérode, c'est M. Burrian, du théâtre de Dresde, qui est bien lourd et qui manque un peu trop d'ampleur et de distinction. C'est M<sup>me</sup> Sengern, de Leipzig, qui joue Hérodiade. Les autres rôles sont peu importants, mais l'ensemble est satisfaisant. Un bon point à M<sup>lle</sup> Trouhanowa, qui se montre remarquable dans la danse des sept voiles. Il va sans dire que l'orchestre, sous la direction de l'auteur, est excellent.

Et maintenant que la Société des grandes auditions musicales *de France* nous a fait entendre de la musique anglaise, de la musique italienne, de la musique allemande, et qu'elle va nous offrir de la musique russe, est-ce qu'elle ne pourrait pas songer un peu à la musique française?

*LE MÉNESTREL*, 11 mai 1907, pp. 146-148.

Journal Title:	LE MÉNESTREL
Journal Subtitle:	
Day of Week:	samedi
Calendar Date:	11 MAI 1907
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	3972
Year:	73 <sup>e</sup> ANNÉE
Series:	
Pagination:	146 à 148
Issue:	
Title of Article:	SEMAINE THÉÂTRALE
Subtitle of Article:	THÉÂTRE DU CHATELET – <i>Salomé</i> , drame musical en un acte, paroles d'Oscar Wilde, musique de M. Richard Strauss (8 mai 1907).
Signature:	Arthur Pougin
Pseudonym:	
Author:	
Layout:	
Cross-reference:	