

Oscar Wilde, poète anglais, écrivit en français, à l'intention de Mme Sarah Bernhardt, un drame en un acte, fort étendu et très violent, dont il avait tiré l'idée première de *l'Hérodiade* de Gustave Flaubert. C'est ce drame que M. Richard Strauss a mis en musique sur une traduction littérale de Mme H. Lachmann et qui, joué par toute l'Allemagne, au milieu d'un double fracas d'admiration et de controverses, nous revient, aujourd'hui, en langue allemande, interprété par des artistes allemands, sous la direction du compositeur. La Société des grandes auditions musicales de France, et sa présidente, Mme la comtesse Greffulhe, ont voulu que cette manifestation d'art fût placée sous leurs auspices. Nous voici dans les conditions du plus grand cosmopolitisme et bien loin, sous tous les rapports, des habituelles conceptions. Raison de plus pour envisager l'ouvrage avec la plus scrupuleuse attention et selon le plus strict esprit de justice.

\*  
\*\*

L'action dramatique est simple autant qu'elle est atroce. – Sur la terrasse du palais d'Hérode, dans la nuit limpide, sous le ciel criblé d'étoiles, la princesse Salomé vient chercher la solitude. Elle a fui le banquet royal, qui confine à l'orgie. D'une citerne voisine, gardée par des soldats, monte une voix terrible, déchaînée en malédictions. Cette citerne est la prison où est enfermé le précurseur Iochanaan, le prophète nourri des sauterelles du désert, et c'est lui qui clame incessamment ses anathèmes. Salomé, saisie d'une curiosité fiévreuse, veut voir de ses yeux l'étrange captif qui fait trembler le roi corrompu et ses courtisans. Elle ordonne qu'on le lui amène. Devant cet homme hâve, aux prunelles de feu, aux paroles embrasées, vêtu d'une loque de poil de chameau, un indicible trouble s'empare d'elle. En réponse à ces mystiques fureurs, elle lui offre son amour. Repoussée par lui, elle sent sa soudaine et frénétique passion se convertir en une épouvantable haine. Elle se vengera farouchement de l'injure de son refus.

A ce moment, Hérode et sa suite sortent du banquet. Le tétrarque de Judée a les chancellements et les allures désordonnées d'un homme ivre. Tout en lui trahit la débauche éhontée. En cherchant Salomé, il se heurte au cadavre d'un jeune capitaine syrien, nommé Narraboth, qui vient de se tuer d'amour pour la princesse. Un vent de folie souffle sur le faible roi. Il sort des choses mêmes des menaces qui l'accablent. On lui verse à boire. Salomé, qu'il appelle auprès de lui, lui jette son méprisant dédain. Il veut qu'elle danse la danse suprême des voluptés – la danse des sept voiles. Tout d'un coup, elle se décide à lui obéir, mais à une condition: c'est qu'il lui accordera ce qu'il lui plaira de lui demander, quoi qu'elle lui demande. Et l'acquiescement du misérable est sans peine obtenu.

De nouveau, du fond de la citerne, les imprécations du prophète retentissent. Les juifs discutent et se querellent, en casuistes, sur sa personne et sur la rédemption qu'annoncent ses tragiques discours. Hérode est au comble de l'angoisse. Salomé danse.

Elle danse longuement, passionnément, éperdument. Puis, elle

s'affaisse au pied du trône. Elle réclame ce qui lui est dû: il lui faut, sur un plat d'argent, la tête coupée de Jean-Baptiste.

Ce qu'elle exige, elle l'aura. Le tétrarque frissonne de peur, mais il cède. Le bourreau descend dans le souterrain pour y accomplir l'œuvre de mort. Quelques minutes s'écoulent, réellement affreuses, durant lesquelles, penchée sur l'orifice du puits, Salomé, comme en démente, excite le tueur. Enfin, l'esclave noir reparaît. Dans ses mains, sur un plat rouge de sang, gît la tête coupée.

Alors, la princesse se saisit de cette chose sanglante qu'on lui apporte. Elle s'absorbe en sa possession. Elle apostrophe en phrases enflammées cette bouche muette, ces yeux qui n'ont plus d'éclairs. Elle s'agenouille devant le plat posé à terre; elle se penche; elle baise les lèvres du supplicé jusqu'à ce que le tétrarque, s'éveillant de sa stupeur, crie aux soldats: «Tuez cette femme!» et qu'ils l'étouffent sous leurs boucliers.

Je ne méconnaîtrai aucune des qualités de ce poème d'une horreur sans nom. L'écrivain qui l'a conçu avait l'instinct du théâtre. Il possédait, aussi, l'éloquence et le don de tout évoquer par images. Sa verve lyrique n'était pas uniquement verbale. Tout le dispositif de son action, bien qu'elle n'ait pas été rêvée d'original au profit de la musique, s'ajuste au développement musical. Les scènes essentielles se dégagent d'elles-mêmes, se détachent en éclatante évidence et s'isolent, entre elles, par des moments de silence haletant, pleins d'obsédantes pensées. Malheureusement, ces mérites ont une contrepartie que je n'hésite pas à qualifier d'abominable. Nous sommes en présence d'un drame épileptiforme, sadique au plus haut point, révélant en ses personnages une inouïe perversion. J'ai le devoir, pour exprimer ce que j'ai senti, de recourir aux seuls mots qui conviennent. L'odieuse impression m'a hanté d'un cauchemar de la Salpêtrière, réalisé, poétiquement, par un puissant, mais lamentable dévoyé.

\*

\*\*

On a dit de M. Richard Strauss qu'il avait rompu au wagnérisme. Rien n'est plus faux. Je ne parle pas de quelques réminiscences wagnériennes qu'on pourrait relever dans sa partition et qu'il est plus que difficile à un musicien d'éviter à cette heure. Mais tous ses procédés, si librement qu'il les emploie, se rattachent à l'art wagnérien. M. Strauss s'affilie à Wagner par le parti qu'il tire des leit-motive [*sic*], par sa manière de présenter les figures agissantes, par ses interludes d'une si grande intensité que souligne, en scène, le jeu des acteurs. Ce qu'il se refuse à emprunter à son glorieux devancier, dont il met en œuvre à sa façon les principes généraux, c'est la série de ses formules personnelles. Le compositeur de *Salomé* sait que les formules ne valent que pour celui qui les a créées pour les nécessités de sa conception. Par conséquent, il s'efforce de déduire des enseignements du maître de Bayreuth des formes qui n'appartiennent qu'à son propre esprit créateur aux prises avec des besoins de réalisation particuliers. Il voit donc dans le wagnérisme ce qu'il renferme véritablement et que nos musiciens, en général, n'y savent point

voir: un agent libérateur. De cette nette vision, je le loue sans réserve.

Seulement, de l'imagination qu'il a du drame musical en soi à celle de l'auteur de *Tristan* apparaît une frappante différence. L'auteur de *Tristan* établit un admirable équilibre entre les parties vocales et les parties symphoniques. Les voix ont, suivant le caractère dramatique, des expansions mélodiques d'une souveraine ampleur. Les interludes d'orchestre s'imposent à leur tour, à la place qu'il faut; mais, lorsque tous les éléments s'unissent, l'accord se fait entre eux intime et parfait. Chez M. Strauss, à peu près invariablement, l'orchestre prédomine. La raison en est simple: il imagine le drame comme un immense poème symphonique, d'une variété que ses ressources incroyables de polyphoniste et de polyrythmiste rendent presque infinie, mais sur lequel l'action théâtrale visible, interprétée par des chanteurs, est uniquement jetée à la manière d'une pantomime sur une musique de ballet. Il en résulte que le principal intérêt d'art, au point de vue le plus franchement expressif, est, d'un côté, dans la déduction instrumentale, et de l'autre, quoique avec bien moins de force, dans la mimique. L'élément vocal est, presque partout, relégué au second plan. On pourrait jouer la partition de *Salomé* quasi entièrement en l'absence de tout chanteur, et elle ne perdrait qu'une faible part de sa vie et de sa particularité. Par suite, le caractère profondément humain, sensible et tangible qui doit, sur les planches, nous remuer jusqu'au fond de nous-mêmes est singulièrement amoindri.

\*

\*\*

M. Strauss a des idées courtes, jamais vulgaires, mais souvent d'une contestable originalité. Ce n'est que par la prodigieuse fécondité de ses développements de symphoniste qu'il arrive à leur donner des aspects larges et personnels. Le fond de son art est resserré; il ne l'agrandit qu'au prix d'un effort spécialement né de sa technique. On lui voit constamment, jusque dans l'exaltation des pensées hautes, le vertige du pittoresque. Peu nous importent, en ce moment, ses étonnantes et, à nos yeux, assez indifférentes audaces de rompeur de la tonalité et de briseur du rythme. Il est hors de doute que son déroulement symphonique a quelque chose d'une magie et que l'élan de son orchestre, si divers, si souple, si sonore, si étrange parfois, si robuste souvent, si vivant toujours, nous entraîne. Cela est magnifique, et, pourtant, en maintes pages, trop tourbillonnant et trop pulvérisé. Mais, encore un coup, nous finissons par nous apercevoir que ces tourbillons et cette poussière incandescente nous attachent trop à des extériorités. Nous voudrions sentir davantage le drame en profondeur. L'exubérance instrumentale et la pantomime ne suffisent pas à tout.

On écrirait une longue étude sur toutes les intentions accumulées en cet acte unique d'une durée de deux heures et que l'art du maître musicien nous fait écouter sans fatigue. Les thèmes s'entrecroisent, se brodent et se surbrodent avec une étonnante ingéniosité – disons mieux, avec la plus rare puissance d'adaptation et de développement. Une opposition du plus grand effet se décele entre les motifs du rôle de Salomé traités harmoniquement en dissonances et ceux du rôle de Iochanaan, traités en consonances. Les belles pages, voire les pages superbes, sont

nombreuses – par exemple, le grand poème qui précède la sortie du prophète de son cachot, le commentaire qui accompagne sa rentrée en la citerne, l'épisode de son supplice et tout le monologue de Salomé la tête du mort dans ses mains. La controverse des juifs sur le Précurseur et sur la rédemption est d'un sens comique saisissant. La danse des sept voiles mérite le nom de chef-d'œuvre. Et, malgré tout, d'un bout à l'autre de la représentation, nous sommes constamment éblouis et non pas émus.

Un admirateur allemand du compositeur me faisait remarquer, naguère, le soin qu'il a pris de baser sur le thème de l'annonce du Rédempteur proféré par Iochanaan la scène horrible du baiser de Salomé sur les lèvres du mort. Ce serait là, d'après une opinion courante en Allemagne, la pensée dominante de l'œuvre: la rédemption de Salomé par l'amour. Mais par quel amour, grand Dieu! est-elle rachetée?... Et faut-il que nous descendions à de telles exégèses?...

L'œuvre, assurément, porte la marque d'un grand musicien. Nous avons salué les beautés spéciales qu'elle renferme. Elle n'en constitue pas moins le spectacle le plus malsain qui puisse être offert à des foules. Qui donc, après ce cauchemar, fera venir jusqu'à nous quelques bouffées d'air pur?...

\*

\*\*

On doit de grands éloges à Mme Emmy Destinn, de Berlin, chargée du rôle de Salomé. Sa voix est délicieuse, égale et vibrante à tous les registres et son jeu plein de vie et de passion. M. Burrian, de Dresde, a fait du roi Hérode un type extrêmement curieux. La diction de cet artiste est des plus remarquables. Nous avons aimé en M. Feinhals, de Munich, sa dignité, la noblesse de ses attitudes dans le personnage de Iochanaan; mais il n'a pas toujours pleine justesse en ses intonations. Mme Sengern, de Leipzig, et M. W. Miller, de Dusseldorf, incarnent avec talent Hérodiades et le capitaine syrien Narraboth, qui meurt presque au début du drame. Les ensembles des juifs discuteurs sont très bien tenus. Toute la pièce est rendue, d'ailleurs, d'une allure trépidante et agitée d'accord avec le concept de cette action névropathique. On a trouvé Mme Trouhanowa, la première danseuse de Monte-Carlo, fort brillante dans la danse des sept voiles. L'orchestre a été bon; mais la partition est écrite en vue de la disposition bayreuthienne de l'orchestre couvert et, manifestement, l'effet général y doit gagner beaucoup.

*LE GAULOIS*, 10 mai 1907, p. 3.

Journal Title:	LE GAULOIS
Journal Subtitle:	
Day of Week:	vendredi
Calendar Date:	10 MAI 1907
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	10800
Year:	42 <sup>e</sup> ANNÉE
Series:	3 <sup>e</sup> SÉRIE
Pagination:	3
Issue:	
Title of Article:	MUSIQUE
Subtitle of Article:	THÉÂTRE DU CHATELET. – <i>Salomé</i> , drame lyrique en un acte d'Oscar Wilde, musique de Richard Strauss. Représentation allemande sous le patronage de la Société des grandes auditions musicales de France.
Signature:	Fourcaud
Pseudonym:	
Author:	Louis de Fourcaud
Layout:	Internal main text
Cross-reference:	