

L'histoire de cette partition a eu trop d'échos dans le monde pour qu'il ne suffise pas de la rappeler en raccourci. M. Mariotte, officier de marine, qu'une irrésistible vocation musicale a fait descendre de son banc de quart, s'était enhardi à convertir en drame de musique la *Salomé* d'Oscar Wilde. Par malheur, l'idée ne lui était pas venue de s'assurer l'autorisation des héritiers de l'auteur mort. Il se trouva donc, un jour, avoir écrit son œuvre sur un poème dont les légitimes possesseurs avaient disposé en faveur de M. Richard Strauss. Les éditeurs de celui-ci consentirent, à la vérité, à laisser le théâtre de Lyon donner quelques représentations de cette *Salomé* trop indépendante, mais sous l'expresse réserve que, ces soirées de grâce épuisées, la partition leur serait remise, avec toutes les parties vocales et instrumentales séparées, et qu'ils en feraient un feu de joie. De telles conditions, bien qu'acceptées par le compositeur (à son corps défendant), soulevèrent des protestations très vives. *Summum jus, summa injuria*. On s'entremet auprès de M. Strauss, qui, lui-même, obtint de ses éditeurs la restitution au musicien lyonnais de son œuvre séquestrée avant de disparaître et la faculté pour lui de la publier et faire jouer à sa guise. C'est ainsi que, finalement, les choses se sont arrangées, et, presque à la veille du jour où l'Académie nationale de musique doit nous offrir, en français, la *Salomé* allemande, le théâtre lyrique de la Gaîté nous offre la *Salomé* française. Que s'il sort de leur rapprochement des réflexions utiles, il va de soi que nous leur ferons place de notre mieux.

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 tourne 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 Iokanaan, le prophète nourri des sauterelles du désert, et d'où il clame sans fin 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 ardentes, aux paroles de feu, vêtu d'une loque de poil de chameau, un trouble indicible s'empare d'elle. En réponse à ses mystiques fureurs, elle se prend à l'aimer. Repoussée par lui, elle sent sa soudaine passion grandir jusqu'à la frénésie, puis se changer en une épouvantable haine. Elle se vengera furieusement de l'injure de son refus.

A ce moment, Hérode et sa suite quittent la table 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 s'échappe 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 au prix d'une promesse sacrée: 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, retentissent les imprécations du prophète. 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. Ensuite, 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 d'horreur, 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 démence, 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 supplicié 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.

L'écrivain anglais qui conçut ce drame d'une horreur sans nom et qui le réalisa en langue française, non sans quelques bizarreries de style, avait, assurément, un vigoureux instinct du théâtre. Il possédait aussi, en dépit de ses singularités souvent voulues, l'éloquence et le don de tout évoquer par images. Le dispositif de son action s'ajuste au développement musical sans avoir été expressément rêvé pour lui. Les scènes essentielles se dégagent d'elles-mêmes, se détachent en éclatante évidence et s'isolent entre elles, par des moments de silence haletants, pleins d'obsédantes pensées. Malheureusement, ces mérites ont une contrepartie que je n'hésite pas à qualifier d'abominable. Nous sommes en présence d'une tragédie épileptiforme, sadique au plus haut point, révélant en ses personnages une inouïe perversion. C'est un odieux cauchemar de Bicêtre ou de la Salpêtrière, littéralement traduit par un puissant, mais lamentable dévoyé.

Il va de soi que MM. Mariotte et Strauss ayant mis en musique la même pièce, le résumé qui vient d'en être fait et les impressions générales qui s'en déduisent, s'appliquent également à leurs deux appropriations lyriques. Il n'y a lieu, d'ailleurs, de nous occuper aujourd'hui que de la partition de M. Mariotte.

*

**

Le musicien lyonnais n'a modifié le drame original que sur deux points. Il a supprimé l'épisode de la querelle des Juifs sur le sens des

prophéties, dont M. Strauss a tiré parti pour un ensemble violemment comique, et il a fait entendre, durant la dernière scène, un chœur lointain d'une poésie douce, en contraste avec l'effroyable spectacle offert à nos yeux. Ces modifications n'ont que peu d'importance. Peut-être, au point de vue strictement musical, eût-il été bon de resserrer, çà et là, le texte alourdi de mots parasites ou inexpressifs. L'abus du pronom démonstratif «cela», remplaçant un substantif précis et nerveux, donne, par exemple, à la forme verbale une pauvreté que le chant ne peut qu'accentuer en la soulignant.

Je me plais à reconnaître tout de suite les mérites de conscience et de conviction de M. Mariotte. Jamais, sans conteste, il ne cherche à rendre que ce qu'il sent. On ne trouverait pas, en son œuvre, un seul passage où il n'ait tendu de toutes ses forces à marquer ses intentions et à identifier sa musique au fait scénique immédiat. Sa technique est, continûment, aussi serrée qu'il peut dépendre de son goût et de sa science. Par malheur, il a pour la tonalité un mépris systématique et déprimant; puis son souffle est court; ses idées sont petites, fragmentaires et, le plus souvent, sans décision. A force de se régler sur les phrases prononcées par les acteurs, il oublie de mettre en lumière les grands mobiles du drame et les caractères des personnages. Par suite, toute ampleur fait défaut. Les larges plans de l'action arrivent à se confondre. Les scènes capitales, dont les éléments lyriques n'ont pas été suffisamment extériorisés à l'avance, ne produisent point leur plein effet. L'auditeur n'est guidé, en réalité, ni par la netteté des saillies mélodiques, ni par la claire et franche fermeté d'un développement symphonique, continu mais jamais confus.

Les premiers soins d'un musicien écrivant pour le théâtre doivent être de déterminer les grands courants de sa tragédie; de fixer les points essentiels et les moments successifs où ils s'élargiront, ensuite, de prévoir et de faire prévoir musicalement leur aboutissement définitif. D'autre part, en accord avec ces données // 3 // fondamentales, il étudiera en détail, toujours en partant des grands plans, la psychologie et la manière d'être de ses héros. De la sorte, la musique aura vraiment jailli du drame lui-même, mais le drame s'accomplira en elle et elle restera libre en le libérant des vaines entraves et du terre à terre. Pour atteindre ce but, il importe de considérer par-dessus tout la parole comme une révélatrice d'horizons où, seul, peut opérer le charme musical, et non de se subordonner étroitement et sans fin à la lettre écrite. Une action, simplement illustrée ou accompagnée pas à pas d'une musique constamment asservie à la plastique des mots et non issue de leur esprit vivant, très grandement compris, n'est pas une action lyriquement émouvante. L'orchestre, par son thématisme et par l'emploi de ses multiples ressources, accuse les transitions, annonce et justifie les évolutions et, durant les silences qui précèdent ou suivent les accomplissements, surexcite les émotions, provoque les réflexions des auditeurs. Ainsi l'œuvre verse en nous, aussi naturellement, aussi énergiquement que possible, son afflux de lyrisme. Avec la méthode adoptée par M. Mariotte (et qui est, d'ailleurs, abstraction faite des procédés, celle de M. Debussy), toute l'intensité de l'effet dramatique doit s'attendre de la diction et du jeu des interprètes. Est-ce là l'essence du drame musical?

Les scènes de cette *Salomé* se suivent, je le répète, honnêtement et petitement. Certes, dans ce long déroulement de pages minutieusement élaborées par un artiste courageux, mais leurré de ses propres paradoxes harmoniques, il y a des indications heureuses, surtout dans l'expression des sentiments de mélancolie et de poésie; mais il n'y a pas un instant où, musicalement, la situation s'épuise et où le beau frisson de la vraie grandeur, largement saisie, nous arrache aux préoccupations secondaires et aux menus artifices scéniques, techniques et autres. Les âpres invectives de Iokanaan, du fond de son cachot, son entrevue étrange avec Salomé, la scène même de son supplice, annoncée, cependant, par un interlude instrumental, ne portent pas le coup qu'il faudrait. La *Danse des sept voiles* nous apparaît bien décousue, tourmentée plus que passionnée, peu voluptueuse en ses rythmes. Dans la scène finale, l'intervention de chœurs lointains, étrangers au drame, n'est pas sans noblesse, mais c'est presque une concession. Que si l'orchestre est partout jalousement travaillé, je ne peux dissimuler que le quatuor s'y emploie trop massivement, presque toujours sans éclat; que la trame symphonique se charge de dessins ou de commentaires d'un intérêt parfois douteux; que l'impression générale demeure monotone jusque dans l'extrême recherche de variété et que la sonorité d'ensemble est souvent sourde.

En conclusion, quelles que soient les réserves qui s'imposent, cette partition de début atteste un immense effort et témoigne, non seulement d'une forte volonté, mais encore d'un talent réel. Avec tous ses défauts, provenant pour la plupart – de moins à mon avis – d'une stérile doctrine musicale et dramaturgique, elle annonce quelqu'un. Il ne suffit point, pour créer de beaux drames, de laisser déborder la déclamation et la pantomime. Rien ne saurait dispenser le musicien de faire à cet art d'évocation qu'est la musique un autre rôle que celui d'accompagnatrice d'une pièce dont elle doit être l'âme, la lumière et la vie. Rien ne saurait le détourner de construire par grands plans, unifiés, mais puissamment successifs, l'édifice d'une partition de théâtre. Le perfectionnement de la technique, l'allègement de l'instrumentation, peuvent être obtenus par l'étude; mais, sans la vertu d'un principe générateur très sûr, on ne sortira point du domaine de la curiosité. Je crois M. Mariotte assez doué pour réagir contre ses actuelles tendances. Nous l'attendrons avec sympathie à de nouveaux ouvrages.

*
**

Le Théâtre lyrique municipal de la Gaîté a magnifiquement fait les choses. Mlle Bréval, chargée du rôle de Salomé, toute pareille, en sa souple robe vert d'eau ruisselante de pierreries et sous son lourd diadème de bijoux, à une resplendissante et mystérieuse figure de Gustave Moreau, chante ses scènes d'un art pénétrant et les joue avec de grandes et tragiques attitudes. Du roi Hérode, l'effrayant dépravé, M. Périer a fait un type saisissant. M. Petit nous a montré un Iokanaan mystique et terrible. A Mme Comès est revenu le personnage difficile à tenir d'Hérodias, et elle l'a tenu à souhait. On a chaudement applaudi Mlle Trouhanowa, très belle, très souple, très hardie dans la *Danse des sept voiles*. A la tête de l'orchestre,

LE GAULOIS, 26 avril 1910, pp. 2-3.

vraiment excellent, M. Amalou a mené la représentation d'une main sûre. Le décor est vaporeux et fort beau, aux rayons d'une lune qui jette, tour à tour, sur la mer de Galilée des reflets d'or pâle et des reflets de sang. C'est une justice à rendre à MM. Isola qu'ils montent les œuvres nouvelles en des conditions réellement artistiques. Le public leur en sait gré et nous nous en souviendrons.

LE GAULOIS, 26 avril 1910, pp. 2-3.

Journal Title:	LE GAULOIS
Journal Subtitle:	
Day of Week:	mardi
Calendar Date:	26 AVRIL 1910
Printed Date Correct:	Yes
Volume Number:	11882
Year:	45 ^e ANNÉE
Series:	3 ^e SÉRIE
Pagination:	2 à 3
Issue:	
Title of Article:	MUSIQUE
Subtitle of Article:	THÉÂTRE LYRIQUE DE LA GAITÉ: <i>Salomé</i> , tragédie lyrique en un acte d'Oscar Wilde, musique de M. Mariotte.
Signature:	Fourcaud
Pseudonym:	
Author:	Louis de Fourcaud
Layout:	Internal main text
Cross-reference:	