

## Communication de Monsieur Michel Laxenaire



Séance du 2 juin 2006



### Une hystérique de fin de siècle : «Salomé» de Richard Strauss

#### Introduction

«*Salomé*», l'opéra de Richard Strauss, se termine par une des scènes de folie les plus impressionnantes de toute l'histoire de l'opéra. L'œuvre a été composée en 1903, d'après une pièce d'Oscar Wilde, écrite en 1891. Cet opéra se situe donc à l'articulation de deux siècles et, si le livret appartient pleinement à l'esthétique de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, la musique annonce déjà celle du XX<sup>ème</sup>. L'histoire dramatique de celle qui a obtenu pour prix de sa danse la tête de Jean Baptiste a inspiré les peintres de toutes les époques et elle a littéralement obsédé les écrivains et les peintres de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Il n'est pas inintéressant de se demander pourquoi.

L'opéra de Richard Strauss, joué sans entracte, concentre dans son déroulement trois niveaux historiques : *Un niveau biblique*, avec la décollation de Jean dit «le Baptiste», telle qu'elle est racontée dans les évangiles ; *Un niveau socioculturel et littéraire*, Salomé étant devenue à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle la figure emblématique de toute une époque. La pièce d'Oscar Wilde est le pur produit de ce contexte ; *Niveau musical* car l'opéra de Richard Strauss synthétise de façon géniale les niveaux précédents et leur donne par la grâce de la musique et du chant une résonance extraordinaire

#### Salomé dans les évangiles

L'histoire de Salomé ne fait l'objet que de deux courts récits rapportés par Mathieu et Marc. Luc et Jean n'en parlent pas. Le récit de Mathieu tient en

quelques lignes : *«Hérode avait fait arrêter et enchaîner Jean et l'avait emprisonné à cause d'Hérodiade la femme de son frère Philippe ; car Jean lui disait : «Il ne t'est pas permis de la garder pour femme». Bien qu'il voulût le faire mourir, Hérode eut peur de la foule qui tenait Jean pour un prophète. Or, à l'anniversaire d'Hérode, la fille d'Hérodiade exécuta une danse devant les invités et plût à Hérode. Aussi il s'engagea par serment à lui donner tout ce qu'elle demanderait. Poussée par sa mère, elle lui dit : «Donne-moi ici sur un plat la tête de Jean le Baptiste». Le roi en fut attristé mais à cause de son serment et des convives, il commanda de la lui donner et envoya décapiter Jean dans sa prison. Sa tête fut apportée sur un plat à la jeune fille qui l'apporta à sa mère. Les disciples de Jean vinrent prendre le cadavre et l'ensevelirent ; puis ils allèrent en informer Jésus».*

Marc est un peu plus prolix et donne les raisons de la haine d'Hérodiade pour Jean. *«Le Prophète, écrit-il, se répandait en imprécations contre le roi Hérode, parce qu'il avait épousé Hérodiade, la femme de son frère Philippe, qu'il avait fait mourir après l'avoir gardé douze ans en prison».* Jean condamnait le crime et jugeait le mariage incestueux, ne cessant de répéter à Hérode : *«Il ne t'est pas permis, de garder la femme de ton frère».*

Au moment du drame, Jean croupissait dans la prison, où avait été enfermé Philippe. C'était, d'après la chronique, une sorte de citerne creusée dans le roc sous le palais d'Hérode à Macheronte, une forteresse bâtie dans la montagne sur la rive orientale de la mer morte (aujourd'hui en Jordanie).

Marc insiste également sur l'imprudence de la promesse d'Hérode : *«Tout ce que tu me demanderas, je te le donnerai, serait-ce la moitié de mon royaume»*, promesse insensée, qui donne idée du pouvoir illimité de la séductrice sur celui qu'elle a séduit. Maints exemples actuels prouvent que ce genre de rapport est éternel.

Aucun des deux évangélistes ne donne le nom de Salomé. Ils ne la désignent que comme *«la fille d'Hérodiade»*. Il faudra attendre Flavius Josèphe, l'historien juif romanisé, pour apprendre, quelque cent ans plus tard, son véritable nom. Pourtant, et jusqu'au XIX<sup>ème</sup> siècle, on continuera à souvent confondre la mère la fille en les appelant Hérodiad ou Hérodiade. Ceci est peut-être dû au fait que l'assonance d'Hérodiade avec Hérode laisse planer une atmosphère d'inceste, qui vient indirectement confirmer les accusations de Jean, loin d'être infondées puisque Salomé, nièce d'Hérode, était devenue sa belle fille par le mariage de son oncle avec sa mère !

Un dernier point sur les hésitations d'Hérode : Il semble qu'il ne se décidait pas à faire exécuter Jean, parce que celui-ci annonçait la venue prochaine d'un autre prophète, plus grand et plus puissant que lui, qui avait le pouvoir de

ressusciter les morts : Perspective qui terrorisait Hérode, car il craignait de voir son frère ressuscité venir lui demander des comptes sur son crime !

### **Amplification par la légende**

L'histoire, racontée avec concision par les deux évangélistes, a très tôt été embellie par la légende :

Très vite on a supposé que ce n'étaient pas les invités, mais Hérode lui-même qui, éméché par de trop fortes libations, avait demandé à sa nièce de danser pour lui et pour lui seul, ce qui laisse supposer le désir sexuel d'un vieillard libidineux pour une très jeune fille.

La danse a, elle aussi, suscité bien des fantasmes. On a, en particulier au XIX<sup>ème</sup> siècle, imaginé une danse lascive, orientale, érotique, au cours de laquelle Salomé aurait ôté successivement les sept voiles qui la recouvraient, se révélant à la fin dans toute sa nudité. Cette danse, dite «*des sept voiles*», peut donc à juste titre passer pour le premier strip-tease de l'histoire !

Détail enfin, mais qui ajoute une touche de sadisme supplémentaire à un récit déjà dramatique : Salomé aurait demandé qu'on lui apportât la tête de Jean «*sur un plat d'argent*».

### **Salomé et les peintres de tous les siècles**

Tous ces ajouts légendaires montrent que l'image «*de la tête d'un homme portée en récompense sur un plateau d'argent à une jeune danseuse, qui vient d'exécuter une danse lascive devant des convives excités et un vieillard libidineux*» a de tous temps nourri les fantasmes des hommes. Cette scène unique, où se mêlent sadisme et beauté, art et cruauté, vengeance et pouvoir a inspiré tous les peintres de tous les siècles : *En voici quelques exemples.*

### **Salomé vue par les écrivains du XIX<sup>ème</sup> siècle**

C'est toutefois à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle que Salomé devint la figure symbolique de toute une société. On peut se demander pourquoi.

En premier lieu, à cause du caractère ambigu de la danseuse biblique, à la fois séductrice et cruelle, belle et implacable. La fin du XIX<sup>ème</sup> siècle était une époque puritaine mais qui était en train de s'émanciper. Elle cherchait dans les mœurs de l'antiquité une liberté et une licence qu'elle refusait de s'accorder à elle-même et Salomé représentait des plaisirs et des transgressions, considérés comme interdits, voire impensables, dans le contexte de la morale victorienne alors toute puissante. «*La danse des sept voiles*» a fait fantasmer toute cette époque. Bruno Serrou, un critique musical écrit, de façon à peine exagérée : «*Le mythe de la femme castratrice, alliage volcanique de sensualité débridée et de*

*cruauté sadique, rehaussait le thème séculaire du monstre femelle appâtant le mâle, telle une mante religieuse ».*

## Explosion littéraire

A partir du milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle on assiste à une véritable explosion littéraire sur le thème de Salomé, c'est à dire de la femme séductrice et menaçante, attirante et pernicieuse. Le mélange de sadisme et d'érotisme qui s'attache à son histoire permettait de lever partiellement *le refoulement*, au sens freudien du terme, qui étouffait toutes les classes de la société.

**Henri Heine** le premier ouvre le feu, en imaginant dans son poème «*Atta Troll*» de 1841, une Salomé amoureuse de Jean. Il transforme la petite fille passive, obéissant aux ordres de sa mère, décrite par les évangélistes, en une dévoreuse d'hommes, exotique et lascive : «*Son pâle et ardent visage, écrit-il, respirait tout le charme de l'orient et ses vêtements rappelaient par leur richesse les contes de la sultane Shéhérazade*». Et il ajoute : «*Jadis elle aima Jean le Baptiste, la Bible ne le dit pas ... mais sans cet amour, le désir de cette femme serait incompréhensible*» et il termine par cette question surprenante : «*Une femme convoiterait-elle la tête d'un homme qu'elle n'aime pas ?*»

Un peu plus tard, en 1857, dans *Le serpent qui danse*, **Baudelaire** décrit, lui aussi une Salomé lascive et orientale : «*Avec ses ornements ondoiyants et nacrés / Même quand elle marche, on dirait qu'elle danse...*».

En 1864, **Stéphane Mallarmé** commence, un long poème, dont le personnage central est *Hérodiade*, car il continue à confondre le nom de la mère et celui de la fille. Jusqu'à la fin de sa vie, il remaniera le poème, le laissant inachevé à sa mort en 1896. Il y développe l'idée d'une Salomé vierge, éprise de pureté, fuyant et craignant le sadisme et la corruption, sans doute par crainte d'y succomber. Voici un fragment du dialogue en miroir que Salomé entretient avec sa nourrice, en fait avec elle-même :

*J'aime l'horreur d'être vierge et je veux  
Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux  
Pour, le soir, retirée en ma couche, reptile  
Inviolé, sentir en ma chair inutile  
Le froid scintillement de ta pâle clarté,  
Toi qui te meurs, toi qui brûle de chasteté,  
Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle.*

Au-delà de l'image pureté qu'elle discerne en elle, elle prévoit les drames à venir de la corruption et de la luxure. On peut d'ores et déjà signaler que cette superbe invocation à la lune, c'est à dire à Astarté la déesse vierge, sera reprise

comme un leitmotiv lancinant dans l'opéra de Strauss. La lune symbolise, pour Mallarmé comme pour Strauss, le drame mortel engendré par la stérilité d'un désir impossible : *«O femme, un baiser me tuerait, si la beauté n'était la mort»*, écrit Mallarmé.

**Gustave Flaubert**, qui continue, lui aussi, à confondre Salomé et Hérodiade, lui consacre, en 1877, un de ses trois contes. Il décrit, avec une afféterie de style qui rappelle plus Salambô que M<sup>me</sup> Bovary, la sensualité de Salomé / Hérodiade, dansant sous le regard des hommes : *«Sous un voile bleuâtre lui cachant la poitrine et la tête, on distinguait les arcs de ses yeux, les calcédoines de ses oreilles, la blancheur de sa peau. Un carré de soie gorge-de-pigeon, en couvrant ses épaules tenait aux reins par une ceinture d'orfèverie. Ses caleçons noirs étaient semés de mandragores... Ses attitudes exprimaient des soupirs et toute sa personne une telle langueur qu'on ne savait si elle pleurait un dieu ou se mourait sous sa caresse... Elle retira son voile... Ses bras arrondis appelaient quelqu'un qui s'enfuyait toujours... Elle se renversait de tous côtés, pareille à une fleur que la tempête agite... De ses bras de ses pieds jaillissaient d'invisibles étincelles qui enflammaient les hommes... Sans fléchir les genoux, en écartant les jambes, elle se courba si bien que son menton frôlait la planche, et les nomades habitués à l'abstinence, les soldats de Rome experts en débauche, les avars publicains, les vieux prêtres aigris par les disputes, tous, dilatant leurs narines, palpitaient de convoitise»*.

Arrêtant brusquement sa danse, Salomé se tourne vers Hérode et l'implore en minaudant : *«Je veux, dit-elle, que tu me donnes dans un plat, la tête...»*. Elle avait oublié le nom, écrit Flaubert, mais reprit en souriant : *«La tête de Iokanaan !»* (deux tableaux)

**J.K. Huysmans**, dans son roman *«A rebours»*, écrit en 1884, définit, avec le personnage de *«des Esseintes*, inspiré du romanesque et excentrique *Robert de Montesquiou*, le type du parfait esthète fin de siècle. Des Esseintes considérait que Salomé symbolisait les sommets de l'esthétisme et il tombait en extase devant le tableau de Gustave Moreau : Voici ce qu'écrivit Huysmans : *«Dans les œuvres de Gustave Moreau, conçues 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... 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 empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche»*.

Difficile d'être plus misogyne ! Pourtant cette description est fort intéressante car elle résume, sur le plan psychopathologique, le désarroi que les hommes de cette époque éprouvaient devant le mystère féminin. Freud qualifia ce mystère de «*continent noir*», reconnaissant qu'il avait échoué à le comprendre et le synthétisant par une question, à laquelle il disait ne pouvoir répondre : *Que veut la femme ?* Sous entendu : *dans la relation sexuelle.*

## Le contexte littéraire en dehors de la référence à Salomé

### *Les poètes :*

En dehors de la figure emblématique de Salomé, le terme à la mode en cette fin de siècle était *Décadence*. Sous le terme de décence s'étaient rassemblés des poètes, décidés à s'opposer au romantisme déclinant en prenant à contre courant tout ce qui jusque-là avait été tenu pour beau, bien et moral. Le terme venait d'un poème de Paul Verlaine, dans «*Jadis et Naguère*». On trouvait dans ce mouvement, qui sera assez tôt remplacé par le symbolisme, les noms de Laurent Taillade, Georges Rodenbach, Jean Moréas. Les «*décadents*» se réclamaient de Schopenhauer en philosophie, de Wagner en musique, de Baudelaire en poésie, de Gustave Moreau et d'Odilon Redon en peinture. Ils prônaient la jouissance sous toutes ses formes. Oscar Wilde comptait de nombreux amis parmi les *décadents* et fut profondément influencé par eux.

### *Les écrivains :*

À l'époque, ils se complaisaient pour la plupart dans des thèmes où la cruauté et le sadisme le disputaient à l'orientalisme. **Octave Mirbeau** publiait *Le jardin des supplices*, **Anatole France** *Thaïs*, **Pierre Louÿs** *Sapho*, **Gabriele d'Annunzio** *Le martyr de Saint Sébastien*. Œuvres qui témoignent toutes de l'alliance provocante entre luxure et perversion, beauté et crime, en un mot tout ce qu'exprime la figure plus ou moins mythique de Salomé.

### *Les peintres :*

Salomé ne séduisit pas que les écrivains. Elle séduisit aussi les peintres mais dans un sens différent de ceux des siècles passés.

**Gustave Moreau** occupe la première place. Toute sa vie, il a éprouvé pour Salomé une fascination morbide, qui l'a conduit à la représenter à toutes les phases de son histoire. C'était un peintre symboliste. Un tableau, pour lui n'était que la métaphore visuelle d'une réalité cachée. Il devait véhiculer un message au-delà de la représentation. Il entreprit donc de traduire métaphoriquement l'histoire de Salomé et présenta au salon de 1876 «*L'apparition*», (Cf le tableau) un tableau au somptueux décor architectural, qui montrait *Salomé dansant devant Hérode* avec, au milieu du tableau, dans un halo de feu, la tête

de Jean-Baptiste, cernée d'une auréole et irradiant de lumière. «*l'apparition*» de cette tête, flottant dans l'espace, voulait signifier que l'esprit du Prophète survivrait à son martyr et que ce qu'il avait annoncé, à savoir le triomphe du christianisme, serait immortel. La beauté de la danseuse n'était que charnelle et passagère, l'esprit de celui dont elle avait demandé la mort, était éternel ; la victoire de la femme fatale n'était que provisoire ; la mort du prophète éclairerait les siècles.

**Klimt, Egon Schiele, Beardsley, Félicien Rops, Odilon Redon** (cf les tableaux) pour ne citer que les plus illustres ont été également fascinés par l'histoire de Salomé. Tous ont vu en elle l'image d'une sexualité féminine empreinte de perversité, d'animalité et de dangerosité. En ce sens, la danseuse biblique préfigure Lulu, la femme fatale imaginée par Wedekind et dont Alban Berg tirera un opéra très représentatif des temps modernes.

### La névrose «fin de siècle»

Cet environnement littéraire et pictural très particulier a permis de caractériser cette période sous un terme qui a fait fortune : «La névrose fin de siècle». De quoi s'agit-il ?

Comme aujourd'hui la dépression, la maladie à la mode était alors «*la névrose*». Le terme, qui avait été inventé par un psychiatre anglais, Cullen, prit en cette fin du XIX<sup>ème</sup> siècle une extension considérable. La névrose envahit tous les domaines de la société, même les chansons d'Yvette Guilbert. En fait le terme de névrose recouvrait essentiellement *l'hystérie*, dont l'intérêt directement lié à l'hypnose, fut la grande affaire du siècle.

Alors que la clinique psychiatrique moderne, née vers le milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle, avait réussi à décrire à peu près toutes les maladies mentales que nous connaissons toujours aujourd'hui, l'hystérie restait une affection bizarre, de nature inconnue, impossible à ranger dans un cadre connu. Elles se traduisait par des crises spectaculaires et des paralysies incompréhensibles, qui intriguaient et fascinaient médecins et psychiatres : Charcot à Paris, Bernheim à Nancy, Freud à Vienne se sont tous en même temps acharnés à arracher ses secrets à ce qu'on appelait alors «*la grande névrose*».

Charcot y voyait une maladie neurologique ; Bernheim, un trouble psychologique, sans pouvoir dire lequel et c'est finalement Freud, qui résolut le problème, en lui trouvant une origine sexuelle infantile. A partir de ses observations sur les hystériques viennoises, il élaborait la théorie psychanalytique, en assignant à l'inconscient une place majeure. «*Les études sur l'hystérie*», publiées en 1895 passent pour l'acte de naissance de la psychanalyse et Salomé pourrait y figurer à côté des cas princeps qu'il a décrit (en particulier Anna O. et Emmy von N).

## La pièce d'Oscar Wilde

C'est dans ce contexte particulier qu'Oscar Wilde, écrit, en 1891 - donc un peu avant l'arrivée de la psychanalyse - une pièce centrée sur le personnage de Salomé. Il avait, comme ses amis *décadents*, trouvé, dans sa folie meurtrière, l'occasion d'illustrer à sa façon «*la névrose fin de siècle*».

Il écrivit la pièce directement en français et, d'après Georges Pucher, «*Il consultait fréquemment en écrivant les dialogues, un manuel de français élémentaire, qu'il portait toujours sur lui*». Ce détail fut connu d'un critique du Times, qui reprocha à Wilde «*d'écrire une langue proche des phrases d'exercice d'un manuel à l'usage des étrangers*». Ce reproche devait s'avérer une qualité, quand il s'est agi de transposer la pièce en livret d'opéra car la richesse des images et le rythme répétitif des phrases ont permis à Richard Strauss de donner à sa musique et aux partitions du chant une dynamique qui va crescendo du début à la fin de l'opéra.

Qui plus est, Oscar Wilde avait cherché à donner aux dialogues de sa pièce une dimension *déjà musicale* par le choix de mots aux sonorités étranges et de phrases courtes et incisives, inspirées de «*l'Hérodiade*» de Flaubert, dont les afféteries de style étaient bien dans l'esprit du mouvement décadent. Ce qui ne pouvait que servir le librettiste de l'opéra.

Adoptant l'hypothèse de Heine, Wilde négligea la version évangélique, où Hérodiade est considérée comme seule responsable du meurtre de Jean, et supposa une Salomé amoureuse du prophète. Dans sa pièce, c'est elle qui réclame sa tête et qui est la seule vraie coupable de la mort de Jean. En entendant la voix de Jean, qui retrouve son nom biblique de Iokanaan, Salomé est aussitôt transportée et séduite et s'engage sur la pente folle d'un amour impossible qui, par degrés successifs, la conduit, elle, le Prophète et tout son entourage, à la catastrophe finale. C'est sur cet amour fou, irrationnel, impossible que repose tout le déroulement du drame. Hérodiade ne joue plus qu'un rôle secondaire, voire modérateur, lorsqu'elle essaye de détourner Hérode des pièges d'une tentation dont elle ne devine que trop l'origine libidineuse. De grande responsable, elle devient presque victime.

Iokanaan, en revanche, garde dans la pièce de Wilde son statut de prophète visionnaire, fanatique et intransigeant. Wilde le situe à la jonction de deux mondes, celui de la Bible, en train de disparaître, celui du Nouveau Testament, en train de naître. Le message de Jean oscille ainsi sans cesse entre des imprécations, qui rappellent les prophètes de l'Ancien Testament, et des appels à la compassion, qui annoncent la rédemption et le pardon du Nouveau. Dans cet entre-deux délicat, Jean/Iokanaan est une victime désignée car, uniquement



préoccupé du futur, il néglige le présent et le monde qui l'entoure. Obsédé par la venue de temps nouveaux, où régneront la paix et la concorde, il ne voit plus autour de lui que mal et destruction.

La pièce de Wilde fut presque aussitôt interdite en Angleterre comme contraire aux bonnes mœurs. La morale victorienne ne désarmait pas.

## L'opéra de Strauss

En 1903, année où Strauss composa son opéra, Wilde était déjà mort. Il n'a donc pas connu l'œuvre du compositeur mais l'aurait certainement approuvée car la musique de Strauss et les partitions vocales des personnages suivent fidèlement ses intentions.

Richard Strauss a composé son opéra sur la version française de la pièce de Wilde. On dit que, pour les passages grammaticaux difficiles et les sonorités d'une langue qu'il connaissait mal, il se serait fait aider par son ami Romain Rolland. Peu satisfait pourtant des intonations d'une langue française qu'il jugeait trop plate, il composa ultérieurement une deuxième version sur un livret allemand, dont il confia la rédaction à Hedwig Lachmann. C'est cette version allemande qui est aujourd'hui toujours représentée partout dans le monde.

Strauss rapporte en confidence que ce qui l'a décidé à composer un opéra à partir de la pièce d'Oscar Wilde, c'est la phrase : «*Wie schön ist die Princessin Salomé Heute abend*». (*Que la Princesse Salomé est belle ce soir*) ! Il considérait comme un défi de traduire musicalement ce qui n'était au départ qu'une vision de peintre et une esthétique du regard.

Pour bien comprendre le message qu'a voulu faire passer Richard Strauss, je soulignerai deux points :

### *L'omniprésence de la lune.*

La lune éclaire et baigne de sa clarté blafarde toutes les scènes du début jusqu'à la fin. Au début de l'opéra, Salomé, fatiguée d'un banquet où elle s'ennuie, vient sur la terrasse de Macheronte contempler et interpeller la lune et c'est la lune qui donne à sa beauté cet aspect irréel, qui affole les hommes. Strauss a certainement pensé au poème de Mallarmé et tenté d'en traduire musicalement les superbes invocations à la lune.

Pour **Catherine Clément**, la présence de la lune dépasse même un simple aspect esthétique. Elle y voit un lien symbolique entre Salomé et Jean : «*Tous les deux sont chastes, écrit-elle, gémeaux, consacrés à la lune... Ils sont vierges et, comme elle, ignorent tout de l'amour et du sexe*». La lune, Astarté pour les grecs, Diane pour les romains, était une déesse chasserresse, qui fuyait les hommes et refusait de les rencontrer. Salomé, dont la chasteté s'identifie à celle de Diane,

rencontre pour la première fois un homme. Elle est immédiatement séduite par sa voix de baryton et décide, non plus de le fuir, mais de l'aborder et de lui clamer un désir naissant de vierge passionnée et inexpérimentée. C'est ainsi que la clarté lunaire, sous l'éclairage de laquelle se déroule l'opéra, symbolise en fait le lien qui unit profondément Jean et Salomé. Ce lien c'est celui de *la virginité*. Virginité de l'âme, que Jean entend sauver à tous prix ; Virginité du corps, que Salomé entend perdre quel qu'en soit le prix.

*La tragédie née du regard et de l'absence de regard.*

Un critique musical, P. Godefroid, pense que tout l'opéra tient dans une tragédie des regards. La première innocente victime de la beauté de Salomé c'est Narraboth, le jeune officier syrien, en garde devant la prison et responsable du prisonnier. C'est lui qui profère la phrase, que Strauss considérait comme un défi : «*Que la Princesse Salomé est belle ce soir !*» Un petit page, personnage secondaire, inventé par Oscar Wilde, est manifestement amoureux de Narraboth. Il ne le quitte pas des yeux et tente de le mettre en garde : «*Tu la regardes trop. Il est dangereux de regarder les gens de cette façon... Il peut arriver un malheur*». Mais Narraboth passe outre, trahit sa charge, libère provisoirement le prisonnier et, pris de remords, se suicide. Mort pour avoir trop regardé !

Hérode lui aussi regarde trop. Il ne quitte pas Salomé des yeux et ne peut plus dissimuler le désir sexuel qu'il a pour elle. Attiré par son charme, comme un papillon par la lumière, il la contemple et la supplie de danser pour lui, en clair, de faire devant lui les gestes symboliques de l'amour. Hérodiade, qui a saisi le regard lubrique d'Hérode, tente, comme le petit page, de dissuader Hérode de son projet obscène : «*Pourquoi la regardes-tu sans cesse ?*» lui crie-t-elle. Hérodiade qui sait ce qu'est le désir et l'amour, pressent dans ce regard la catastrophe qui s'annonce.

Toutefois, le plus pernicieux, le plus étrange, le plus tragique des regards, c'est celui que Salomé pose sur Iokanaan. Quand elle voit le prophète sortir presque nu de sa citerne, elle ne peut plus se contrôler ni se maîtriser. Elle chante sans retenue la beauté d'un corps qui l'éblouit : «*Si beau, si pur, si blanc, que l'ivoire même en serait jaloux*». Elle en détaille avec obscénité toutes les parties dans une sorte de délire poétique qui évoque «*le cantique des cantiques*» et les raffinements de langage des «*décadents*» : «*Ton corps est blanc comme les lis d'un pré que la faucille n'a jamais touchés ; Ton corps est blanc comme la neige sur les montagnes de Judée. Au jardin de la reine d'Arabie, les roses ne sont pas aussi blanches que ton corps... Laisse moi toucher ton corps... C'est de tes cheveux que je suis amoureuse. Tes cheveux sont comme des raisins, des grappes de raisins noirs qui pendent aux ceps des vignes d'Edom... Les longues nuits noires où la lune ne se montre pas, où les étoiles ont peur, ne sont pas aussi noires que tes cheveux...*

*Laisse-moi toucher tes cheveux*». Elle implore, elle supplie, malade d'un désir dont elle ignore la cause et qui la touche pour la première fois.

Et voici maintenant le refus du regard : Iokanaan ne regarde pas Salomé ne veut pas la regarder. Il ferme volontairement les yeux sur sa beauté, comme sur toutes les beautés d'un monde auquel il n'appartient déjà plus. Il n'a plus de regard pour ce qui l'entoure et rien ne peut le distraire de sa vision intérieure. Iokanaan n'est qu'une voix, ne se veut qu'une voix. Il n'accorde rien à son corps ni à ses yeux. C'est un pur esprit, tourné vers le futur. Depuis qu'il a commencé sa prédication, il «*clame dans le désert*» et annonce une nouvelle que personne ne veut entendre. Ses imprécations de baryton dérangé, insultent et maudissent. «*Fais le taire*, implore Hérodiade. *Cet homme vomit des injures contre moi !*» Hérode, qui craint ses anathèmes répond apeuré : «*Mais c'est un très grand prophète*».

Iokanaan, en effet, s'est donné une mission : Celle d'annoncer la venue des temps futurs, des jours nouveaux qu'apportera celui qui est plus grand que lui, viendra après lui et changera le monde : «*Un jour viendra où le soleil s'obscurcira comme un drap noir. Et la lune deviendra comme du sang, et les étoiles tomberont sur la terre comme les figes vertes tombent du figuier. Un jour viendra où les rois de la terre trembleront*». Hérode, qui est roi, ne peut que trembler en entendant de telles paroles.

Quand, sur l'ordre de Salomé, Iokanaan est extrait de sa citerne, il n'est pas impressionné par la lumière et ne chante pas la liberté entrevue, comme les prisonniers dans *Fidélité*. Il convoque le futur, ignore le présent et détourne ses yeux de Salomé. Il refuse de la voir, car il sent intuitivement que : «*s'il l'avait regardée, il l'aurait aimée*». Phrase qu'elle lui répétera de façon obsessionnelle jusqu'à la fin du drame.

Ainsi, les regards de Iokanaan et de Salomé ne se croiseront jamais. Ces deux êtres vierges, qui avaient tout pour se rencontrer et s'aimer, sont sur des planètes différentes : Le prophète n'est qu'une voix, Salomé qu'un regard. Elle ne connaît ni le sexe ni l'amour mais, depuis qu'elle a dansé devant Hérode, elle connaît son pouvoir sur les hommes.

Elle croit qu'elle peut tout obtenir d'eux, et elle est incapable de comprendre pourquoi Iokanaan lui résiste. Elle sait qu'elle pourrait tout obtenir d'Hérode mais Hérode ne l'intéresse pas. La seule chose qui l'intéresse, c'est de séduire celui dont elle est sûre qu'il ne pourra pas la satisfaire. Nous sommes là au cœur du secret de l'hystérique que Freud découvrira seulement deux millénaires plus tard : *Le désir de l'hystérique est un désir insatisfait*. Salomé désire Iokanaan, parce qu'elle est sûre que, vivant, elle ne le fléchira jamais

La rencontre du croyant et de la séductrice est une rencontre impossible. Ne reste que la mort. Demander la mort de celui qui résiste, c'est maintenir éternellement son désir insatisfait donc éternellement présent. Obsédée par l'idée de baiser la bouche de Iokanaan, Salomé demande la mort de celui que pourtant elle désire plus que tout. Sa folie hystérique devient délire, déni de réalité. Piégé par son serment insensé, Hérode ordonne la mort du prophète. Salomé a gagné.

### *Le Liebestod.*

Elle commence alors un long Liebestod, que Richard Strauss a conçu comme la scène de folie la plus sanglante de l'opéra. Salomé, penchée sur la citerne où Iokanaan va mourir, s'impatiente en voyant que le bourreau ne va pas assez vite : *«Je n'entends rien. Pourquoi ne crie-t-il pas cet homme ? Frappe, frappe Naaman, frappe te dis-je»*. A l'orchestre, les sons hachés des contrebasses sonnent comme un glas. Salomé s'impatiente de plus en plus. Les contrebasses s'accélèrent. Le temps est comme suspendu, puis survient brusquement le moment le plus sauvage de l'opéra : le bras noir, gigantesque, du bourreau sort de la citerne et tend sur un plateau d'argent à la vierge meurtrière la tête du prophète. A l'orchestre, le thème de la vengeance sonne de façon sinistre. Un roulement de tambour évoque le rituel des décapitations, de toutes les décapitations.

Salomé saisit la tête sanglante, la contemple longuement, en approche son visage, comme fascinée et pousse un cri de victoire : *«Ah ! Tu n'as pas voulu me laisser baiser ta bouche Iokanaan ! Et bien, je la baiserai maintenant»*. Pressentant qu'elle aussi va mourir, son chant exprime une sorte de monstrueux orgasme. Elle consume symboliquement sa virginité sous le regard blafard de la lune. *«Toute la dynamique instrumentale à l'œuvre dans Salomé, écrit Stéphane Goldet, entraîne les héros à la mort. Huit fois de suite on entend aux cors une figuration hallucinante de l'éclat de rire d'une hystérique, tandis que quatre pupitres de flûtes réitèrent autant de fois avec la même insistance le cri d'amour de Salomé»*.

Strauss a construit la scène comme un poème symphonique avec voix, ce qui donne, remarquent les critiques, une infinie souplesse à l'expression des émotions. Le thème du baiser, obsédant, se mêle à celui de la passion et de la vengeance. Visuellement, la scène est à la limite du soutenable. C'est sans doute la plus intense, la plus barbare, la plus féroce des scènes de *«folie à l'opéra»*. Salomé profère des phrases incohérentes, contradictoires, démentes. Elle demande au mort d'ouvrir les yeux, de la regarder car, *«s'il l'avait regardée, il l'aurait aimée»*. Phrase clé, que Iokanaan n'a pas voulu entendre, parce qu'il savait que, malgré sa conviction d'homme de Dieu, il aurait, lui aussi, succombé à la séduction de Salomé.

Salomé, dans sa folie homicide parle à la tête morte comme si elle était vivante : *«J'ai soif de ta beauté. J'ai faim de ton corps. Ni le vin ni les pommes ne peuvent apaiser mon désir»*. Ce désir dont il n'a pas voulu, elle l'accomplit maintenant dans la dérision de la mort et, comme si elle reprenait subitement conscience, elle ajoute avec des cris de haine : *«Ta tête m'appartient. Je puis en faire ce que j'en veux. Je puis la jeter aux chiens et aux oiseaux»*.

La musique traduit fidèlement le délire érotique qui la submerge : *« Les thèmes de la vengeance, du baiser, de l'amour se mêlent en désordre, démarquage musical du désordre et de la passion qui l'envahissent, de son désarroi et de sa soif d'amour pathétique qui effraie autant qu'elle bouleverse»*, écrit Stéphane Goldet. Quand Salomé s'écrie : *«Si tu m'avais regardé, tu m'aurais aimée»*, elle atteint la note la plus élevée de sa tessiture, tandis que, sur fond de trombones exprimant la vengeance, elle plonge au plus bas avec ce qui sera sa dernière phrase : *«Le mystère de l'amour est plus grand que le mystère de la mort»*.

Sur cette phrase magnifique, Hérode qui a observé toute la scène, sort de son silence et lance un ordre, le dernier : *«Man tötet dieses Weib»* (Que l'on tue cette femme !). Les gardes se précipitent et étouffent Salomé sous leur bouclier.

## Pour conclure

Dans l'opéra de Richard Strauss, Salomé nous apparaît aujourd'hui comme une héroïne typique de la littérature décadente et symboliste de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, comme la figure emblématique de la *«névrose fin de siècle»*. Sa danse avec la mort évoque la crise d'hystérie telle que Charcot la décrivait mais son langage est celui des poètes décadents.

Admirée par des Esseintes et par Gustave Moreau, Salomé déborde les frontières de la littérature et de la peinture pour devenir un exemple typique de psychopathologie freudienne. Sans entrer dans les détails, on peut tout de même faire remarquer que *«la citerne»* où était enfermé Iokanaan avait servi de prison à son père Philippe pendant 12 ans ; Que ce père avait été mis à mort par son oncle, avec le consentement tacite de sa mère ; Lourd secret pour l'inconscient d'une jeune vierge de 15 ans.

Peut-être a-t-elle confondu Jean, le prophète au corps *«blanc comme l'ivoire»*, avec le souvenir de Philippe, le père martyrisé, mort de la main d'un frère. Père deux fois assassiné.

Les filles entretiennent des relations complexes avec leurs pères, écrit Freud : *«Toutes les petites filles ont des relations complexes avec leur père. Elles croient le désirer simplement parce qu'elles l'admirent et, à l'inverse, peuvent s'imaginer que c'est lui qui les désire. De tels souvenirs, dont on ne sait s'ils sont réels ou fictifs, sont*

*traumatisants pour l'esprit et finissent toujours par réapparaître plus tard sous forme de symptômes bizarres où le sexe tient le premier rôle*». Il tenait la crise d'hystérie comme le plus spectaculaire de ces symptômes.

Tuer un père secrètement désiré n'est, dans la vie réelle, qu'un fantasme vite enfoui mais dans la légende et à l'opéra, il devient réalité. Réalité scénique, s'entend ! La mort n'est jamais loin de l'amour, Eros de Thanatos. Les mythes, disait Aristote, montrent la démesure pour en préserver les hommes et pour qu'ils s'en purgent par «*une catharsis de l'âme*». La danse de Salomé avec «*la tête de Jean sur un plateau d'argent*» est une occasion de catharsis. Mais comme on sait, la nature humaine retombe malheureusement toujours dans les mêmes errements. Il vaut donc peut être mieux s'en tenir à la réflexion désabusée d'Oscar Wilde : «*On tue toujours ce que l'on aime*». Ce qui aurait pu être la devise de Salomé.



## Discussion

Le Président Guerrier de Dumast remercie le conférencier et donne la parole à la salle.

Le Professeur Larcant rappelle que le nom de Salomé est l'équivalent d'*Irénée*, «la pacifique». Dans l'évangile, elle n'est nommée que comme la fille d'Hérodiade (ou belle fille d'Hérode. On l'appelle aussi Eoglantine, Saulterelle, Dansarelle (la danseuse). Elle exécute sa danse du voile (comme Salammbô) avec des poses contorsionnées et acrobatiques (*cul par-dessus tête*), qui pourraient être rapprochées de contorsions hystériques «à la Charcot» (cf : Blanche Whitman). Enfin, en ce qui concerne l'iconographie chrétienne, il est signalé deux vitraux sur le sujet : l'un à Brienne-le-Château, l'autre à Niederhaslach.

Madame Dupuy-Stutzmann dit que Richard Strauss était sûrement le compositeur idéal pour écrire un opéra sur la pièce d'Oscar Wilde. En 1905, ce fut un succès à la création à Dresde mais aussi un scandale car cette pièce licencieuse est à la fois érotique, religieuse et orientaliste. Elle a cependant fait fortune en lui assurant une renommée mondiale. Cette musique traduit parfaitement les sentiments complexes de l'héroïne car ses sonorités sont violentes, sensuelles et puissantes mais aussi tendres et émotionnelles.

Richard Strauss s'appuie également sur les valeurs traditionnelles de la musique et reste fidèle à l'écriture classique : il convient de le considérer comme le dernier descendant de l'époque classique et romantique.

J'ai eu le privilège de créer au théâtre de la Monnaie à Bruxelles, *Sire Hallowynn*, un ouvrage du compositeur Yvan Séménoff, sur un texte de Michel de Ghelderode, dont le rôle de la jeune héroïne *Purmelende* a été écrit pour moi par le compositeur. Celle-ci est chargée par son père (une sorte de roi des Flandres) d'aller décapiter le tueur et violeur des vierges du pays. Cavalière émérite, rompue à la science des armes, elle part à la poursuite de l'homme et revient offrir la tête du tueur à son père, sur un plateau d'argent, en présence de toute la cour. Mais, au moment où elle regarde les yeux du décapité, elle en tombe éperdument amoureuse ; elle lui embrasse les lèvres et promène la tête sur tout son corps, dans une scène d'amour morbide, semblable à celle de Salomé.

Pourquoi s'interroger enfin sur les raisons qui ont poussé Salomé à tuer Jean ? Peut-être parce que cet homme-là lui échappait et que c'était le seul moyen de le posséder ?

Mais, peu importe, en réalité, car ce sont habituellement les hommes qui tuent les jeunes femmes, pour des raisons aussi diverses qu'inexplicables. Le mystère est ainsi plus riche car il ouvre la porte étroite des interprétations, ce qui le rend plus passionnant encore.

Monsieur Burgard rappelle que l'histoire de Salomé a inspiré un autre opéra : *Hérodiade* de Massenet créé au théâtre de la Monnaie à Bruxelles en 1881.



## Bibliographie

- ✻ **Béjart M.** Une vierge nietzschéenne. *L'avant scène opéra*, Janvier/Février 1983, N° 47/48, p. 168
- ✻ **Clément C.** Désir de sainte : *L'avant scène opéra*, Janvier/Février 1983, N° 47/48, p. 123-126
- ✻ **Godefroid P.** Le regard interdit : *L'avant scène opéra*, Janvier/Février 1983, N° 47/48, p.146-149
- ✻ **Goldet S.** Commentaire littéraire et musical de Salomé : *L'avant scène opéra*, Janvier/Février 1983, N° 47/48, p. 100 et suivantes
- ✻ **Jones G.** Une Salomé différente. *L'avant scène opéra*, Janvier/Février 1983, N° 47/48, p178.
- ✻ **Pucher G.** De Wilde à Strauss, réflexions sur le livret de Salomé : *L'avant scène opéra*, Janvier/Février 1983, N° 47/48, p. 112-115