

SALOMÉ

op.54

Richard Strauss 1864-1949

Drame musical en 1 acte
Music drama in one act
Musikdrama in einem Aufzug

Version française du compositeur
d'après le texte original d'Oscar Wilde

French version by Richard Strauss
using Oscar Wilde's original text

Französische Fassung von Richard Strauss
nach dem Originaltext von Oscar Wilde

Premier enregistrement
First Recording · Ersteinspielung

Orchestre de l'Opéra de Lyon
Kent Nagano



Richard Strauss 1905

La *Salomé* française

Le 5 juillet 1905, peu après l'achèvement de la partition de *Salomé* à Berlin et bien avant sa création, Strauss écrit à son éditeur Adolf Fürstner qu'il réalisera lui-même une version en français de sa nouvelle œuvre; son adaptation respecterait l'orchestration existante mais rectifierait la ligne vocale en fonction du texte original en français de la *Salomé* de Wilde. Le même jour, Strauss adresse une lettre à son ami Romain Rolland, s'assurant de son aide pour le projet et lui exposant son objectif : "Vous savez que j'ai terminé une *Salomé* [en allemand] d'après Oscar Wilde. Oscar Wilde a écrit *Salomé* en français et c'est de ce texte original que je voudrais me servir pour ma composition [nouvelle version]. Je ne veux pas confier ce travail à un traducteur car je voudrais maintenir mot pour mot l'original de Wilde; c'est pourquoi les phrases musicales doivent s'adapter au texte français..." Un échange animé de correspondance s'ensuivit pendant quelques mois entre Strauss et Rolland - dans lequel Strauss expose diverses raisons de mener à bien ce projet difficile et de longue haleine. La plus importante à ses yeux semble avoir été, en s'efforçant d'échapper aux affligeantes traductions en allemand subies alors par les œuvres de Berlioz et de Meyerbeer, de démontrer, de façon quelque peu irréaliste, qu'un opéra ne devrait être adapté dans une autre langue que par son compositeur. D'un point de vue plus pratique, Strauss entrevoit la portée commerciale d'une bonne version chantée en français de sa nouvelle œuvre : "Je crois que *Salomé* conviendrait très bien à l'Opéra-Comique, c'est pourquoi je voudrais la doter d'une adaptation parfaite de la musique au texte français." Cependant, au fur et à mesure de l'adaptation de *Salomé*, son but se révéla moins d'être une traduction chantée convenable qu'un véritable opéra français en soi : "J'aimerais réaliser une édition française très spéciale de mon opéra qui ne donne pas l'impression d'une traduction mais d'une



Oscar Wilde en *Salomé*

véritable mise en musique de l'original... L'œuvre doit devenir un authentique opéra français pas une traduction!»

Dès le début de son travail, les difficultés concrètes de l'adaptation des lignes vocales de *Salomé* à la langue française tournèrent autour de la question centrale de l'accentuation du français et du traitement des désinences muettes ("Peut-on accentuer comme on veut? Tantôt le faire, tantôt non?"). Strauss possédait une connaissance suffisante de la langue française, mais abordait sa mise en musique selon une conception formelle plus proche de l'allemand. Rolland engagea Strauss à étudier les parties vocales de *Pelléas et Mélisande* de Debussy, rare exemple d'une prosodie presque inchangée par la mise en musique. Strauss suivit consciencieusement ce conseil mais fut déconcerté par l'apparente latitude d'accentuation du même mot de plusieurs façons différentes : "chèveux, chèveux, dé chèveux : pour l'amour du ciel, de ces trois façons, une seule doit être la bonne." Une grande partie de la correspondance échangée entre les deux hommes au cours de la fin de l'été et de l'automne 1905 consiste en efforts déployés par Rolland pour vaincre l'opposition de Strauss à ce qu'il considérait comme l'accentuation désordonnée de Debussy de la phrase française et l'initier à une manière d'accentuer plus instinctive et accordée au contexte. La partition publiée en langue française est largement redéivable de sa réussite à la patience et la diplomatie de Rolland.

Strauss ne fut pas aidé dans sa démarche par le français souvent répétitif et idiosyncrasique de Wilde. Dans le livret en allemand, il avait supprimé plus de la moitié du texte de la pièce (dans la traduction de Hedwig Lachmann) pour resserrer et dramatiser l'action. La reprise de la prose française de Wilde mit en évidence son côté saugrenu. Rolland, par sensibilité littéraire et dépassant sa sympathie pour l'intention de Strauss d'être fidèle à l'original en français de Wilde, contesta le texte de Wilde et proposa d'y faire de nombreuses modifications. Il faut donc mettre au crédit de Strauss, et peut-être de sa pédanterie germanique, d'avoir refusé, à quelques exceptions près, l'original de Wilde contre les rectifications suggérées par Rolland. La plupart des passages en face desquels vous avez

indiqué *mal francisé* se trouvent mot pour mot dans le texte original de Wilde et je ne me suis pas senti le droit de corriger les anglicismes de fidèle à la pièce de Wilde.

En dépit de multiples écueils, Strauss acheva sa version française de *Salomé* le 13 septembre 1905. Après d'innombrables révisions, Rolland reçut une dernière copie mise au net de la reduction pour piano que Strauss lui demanda de vérifier encore une fois. Rolland établit une liste minutieuse de corrections auxquelles Strauss souscrivit volontiers pour la plupart. La version définitive en français de *Salomé* fut envoyée à Fürstner en novembre 1905 et fut publiée sous forme de reduction pour piano l'année suivante. (Une traduction en italien utilisant la même ligne vocale, effectuée à l'instigation de Toscanini, fut publiée sous forme de reduction pour piano à peu près au même moment.) Il est probable que c'est la version française de *Salomé* qui fut donnée lors de la création de l'opéra à Paris, en mars 1907, au cours d'une représentation privée au Petit-Théâtre, sous la direction du chef d'orchestre français Walter Staram et avec des solistes français. Dans le même mois, l'opéra fut représenté au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles. La création à Paris de la version allemande, avec Emmy Destin dans le rôle de Salomé et le créateur du rôle d'Hérode, Carl Burian, eut lieu un mois et demi plus tard au Théâtre du Châtelet sous la baguette de Strauss. Ensuite, la version française de *Salomé* disparut.

Etait-ce conscience de "l'inachèvement" (selon Rolland) de l'œuvre ou Strauss refusa-t-il, en fin de compte, de cautionner une version de *Salomé* refaconnée par l'influence de Debussy? Toujours est-il qu'en 1909, il permit ce dont il avait auparavant cherché à protéger son opera et autorisa une "nouvelle édition" de l'œuvre par Jean de Mariave, haut fonctionnaire du ministère des Beaux-Arts, à la demande d'André Messager, alors directeur du Théâtre National de l'Opéra de Paris. Dans cette édition, la retraduction très libre du texte de Hedwig Lachmann en français est aménagée de façon à épouser la ligne vocale originelle de la partition de la version allemande. C'est dans cette version, avant tout

commode pour les chanteurs, que *Salomé* fut redonnée en France. Les artistes internationaux n'avaient ainsi qu'à maîtriser leur rôle dans les différentes langues tout en s'appuyant sur la même partie musicale.

Dans les années 1960, la version française de Strauss avait été tellement oubliée que même ses éditeurs l'ignoraient. La subsistance de la version italienne dont on découvrit que la ligne vocale distincte s'adaptait à la pièce de Wilde en français, réactiva l'intérêt quant à l'existence possible d'une partition de la version française. A la suite de recherches approfondies effectuées par l'Institut Richard Strauss de Munich, plusieurs exemplaires du manuscrit de l'arrangement pour piano de 1906 furent exhumés. En juillet 1989, une exécution de concert, partiellement mise en scène, de l'œuvre fut donnée au festival de Montpellier et fut suivie, en mai 1990, de représentations triomphales à l'Opéra de Lyon, sous la direction de Kent Nagano.

L'article ci-dessus a été préparé à l'aide d'informations fournies par le professeur Stephan Kohler de l'Institut Richard Strauss de Munich.

Richard Strauss et Romain Rolland

correspondance : juillet-novembre 1905

En ce début de siècle qui assiste pour la première fois à l'opéra *Salomé*, Romain Rolland (1866-1944) n'est pas seulement un écrivain connu (1900 : *Danton*; 1903 : *Une vie de Beethoven*; 1904 : premier volume de *Jean-Christophe*) mais aussi un des critiques culturels français les plus renommés, titulaire entre 1891 et 1912 de la chaire d'histoire de la musique et de l'art à l'Ecole normale supérieure et à la Sorbonne. L'écrivain autant que le citoyen Rolland a toujours eu la préoccupation de l'entente franco-allemande dans le domaine de la culture et de la politique musicale. L'enthousiasme éprouvé très tôt déjà pour Wagner lui fait rencontrer le jeune Richard Strauss dès 1891 au cours d'un dîner à Wahrfried (maison de la famille Wagner à Bayreuth). A l'époque totalement inconnu en France, Strauss ne prendra contact avec le monde parisien qu'en janvier 1898 lors d'un concert Beethoven, Wagner, Strauss (*Ainsi parlait Zarathoustra*). Fortement impressionné par ce concert, Romain Rolland entendra en Allemagne dès l'année suivante *Tod und Verklärung* (*Mort et Transfiguration*) ainsi que la première de *Heldenleben* (*Vie d'un héros*). Strauss et Rolland se rencontrent en personne pour la première fois fin avril 1899 à Berlin; leur amitié sera durable (correspondance jusqu'en 1926). Romain Rolland publie alors dans la *Revue de Paris* un article intitulé *Richard Strauss* (le compositeur dira plus tard que jamais ses intentions artistiques n'ont été mieux exposées que dans cette étude biographique qui n'était pas sans critique).

Le 1er juillet 1905, Rolland écrit à Strauss pour lui faire savoir qu'il va venir à Paris pour assister à l'exécution de *Salomé* dans l'opéra Garnier. Il ajoute que sa présence sera tout à fait discrète et qu'il n'ira pas au concert de *Transfiguration* qui aura lieu le lendemain. Rolland écrit également qu'il a été invité à assister à l'exécution de *Salomé* à la Opéra de Paris, mais n'y trouve pas place.

Pourquoi? L'avis de la critique est clair:

5 juillet 1905. Richard Strauss à Adolf Fürstner

Je m'occuperai moi-même de l'édition en français. J'aimerais ne pas modifier l'original de Wilde traduit littéralement par Mme Lachmann. J'arrangerai donc moi-même les parties vocales en fonction dès que j'aurai en main la deuxième correction de la réduction pour piano. La partie de piano reste la même, mais la partie vocale doit être réimprimée pour la version française (et italienne). J'en confierai la supervision à mon ami R. Rolland à Paris auquel je viens de demander de s'en charger.

9 juillet 1905. Romain Rolland à Richard Strauss

Merci de votre bonne lettre. L'*e* muet est une des grandes difficultés de la langue française. Il faut bien se garder de le supprimer : c'est un des principaux charmes de notre poésie; mais il est très rare qu'un étranger le sente bien. C'est moins un son, qu'une résonance, un écho de la syllabe précé-
dente, qui vibre, se balance et s'éteint doucement dans l'air. [...] C'est une des musiques de notre langue; il est, en quelque sorte, la draperie légère du mot; il l'entoure d'une atmosphère liquide. Si vous le supprimez, il ne reste que l'arête sèche :

On dirait un'femmi'...

Ell' ressemble à un' petit' princesse

Ce n'est plus du français. C'est de l'argot. Naturellement, il serait encore pire d'accentuer trop lourdement l'*e* muet, que de le supprimer. Ce sont des nuances très fines, tout en demi-teinte.

Pour le reste, votre déclamation me semble très bonne.

[...] Je vous engage vivement à vous procurer *Pelléas et Mélisande* de Claude Debussy, si vous n'avez déjà la partition, dont la musique est calquée sur le texte de Maeterlinck, – ou les *Chansons de Bilitis*, également de Debussy, sur trois poésies de Pierre Louÿs. Ce sont des merveilles de "parler" français en musique, et les vrais modèles du genre, tandis que la déclamation des Bruneau et Champentier est constamment fautive, lourde, sans rapports avec la vraie prononciation française, – j'entends, avec la belle langue de la conversation élégante, qui doit être celle de votre *Salomé*, comme du *Pelléas* de Debussy.

5 juillet 1905. Richard Strauss à Romain Rolland

[...] Vous savez que j'ai terminé une *Salomé* [en allemand] d'après Oscar Wilde. Oscar Wilde a écrit *Salomé* en français et c'est de ce texte original que je voudrais me servir pour ma composition [nouvelle version]. Je ne veux pas confier ce travail à un traducteur car je voudrais maintenir mot pour mot l'original de Wilde; c'est pourquoi les phrasées musicales doivent s'adapter au texte français. Quand j'aurai terminé, qui pourra vérifier si je n'ai pas porté atteinte à la langue française? Je vous envoie ci-joint un échantillon : d'après les modifications, vous pourrez voir si j'ai saisi correctement l'accentuation de la langue française.

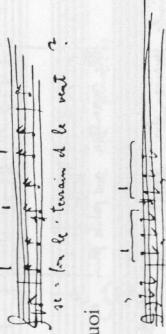
Encore une question : est-ce que dans le chant français toutes les syllabes finales muettes doivent être accentuées? Comme, princesse, ou bien peut-on accentuer comme on veut? Tantôt le faire, tantôt non? Peut-on remplacer : *Comme la princesse Salomé est belle ce soir* (original) par *Comme est belle ce soir, la princesse Salomé!*

Ou encore : *Comme elle est belle ce soir, la pr. S.!*

15 juillet 1905. Richard Strauss à Romain Rolland

Je me suis fait envoyer la partition de Debussy, mais j'y trouve encore cette même nonchalance de la déclamation qui m'a toujours beaucoup étonné *Journal de ma vie* dans toute la musique française. Pourquoi le Français chante-t-il d'une

manière différente de celle dont il parle?
En parlant accentuez-vous le terrain ou le terrain?
Pourquoi Debussy déclame-t-il ainsi :



Pourquoi

Dit-on alors : petite ou petit(e)?
Debussy déclame :



Ceci ne peut pas être correct : Elle n'entend!
J'accepte volontiers ce que vous me dites de l'E muet! Mais cette façon
de constamment prononcer et accentuer les syllabes muettes et faibles va
tellement à l'encontre du sentiment d'un Allemand.
Dit-on : je / né / peux pas le / dire!

ou je ne / peux pas le / dire!
Je vous demande encore une fois : pourquoi le Français chante-t-il d'une
manière différente de celle dont il parle?

Il s'agit là d'aravismes ou de tradition pétrifiée!

Chez nous, Wagner a réveillé la notion du sens de la langue. La France
me semble s'attarder encore dans l'artifice de la tragédie en cothurnes du
18e siècle!

Dites-moi, s'il vous plaît, si vous le pouvez, comment l'on s'affranchit de
ses vieilles habitudes!

16 juillet 1905. Romain Rolland à Richard Strauss

[...] Vous êtes étonnantes, vous autres, Allemands; vous ne comprenez rien à
notre poésie, absolument rien; et vous la jugez avec une certitude
imperturbable.

[...] Est-ce que vous écrivez, est-ce que vous chantez vous-mêmes, comme
vous parlez? Qu'est-ce que ce texte de Wilde que vous avez choisi? N'est-
ce pas le jargon littéraire le plus loin de toute vérité? [...] Il faut être
logique. Si vous avez à faire parler un rapin de Montmartre, prenez l'accent
montmartrois. Si vous mettez en scène un paysan savoyard ou auvergnat,
prenez l'accent savoyard ou auvergnat. Mais si vous peignez en musique
des princesses Salomé (ou Mélisande), qui sont des créations littéraires,
vous devez prendre l'accent littéraire.

Je vois bien que vous ne sentez pas du tout notre langue littéraire
française. Vous vous la figurez d'après la vôtre. Notre langue n'a aucun
rapport avec la vôtre. Vous avez des accents très marqués, des oppositions
très fortes et continues du – et du -, du fort et du faible. C'est tout un ou
tout autre, chez vous. – C'est justement dans l'intervalle qui sépare le – du
–, le / du p., que se meut notre poésie. Elle a une infinité de nuances dans
la demi-teinte, – des accents bien moins marqués que les vôtres, mais
beaucoup plus nuancées, plus souples, plus flexibles.

16 juillet 1905. Richard Strauss à Romain Rolland

[...] *Salomé* de Wilde est-elle en mauvais français? Quel style de
déclamation musicale lui convient-il?

[...] "Elle" placé sur le temps fort d'une mesure est parfaitement impossible
en allemand. Ainsi, dans une mesure à 4/4, la première et la troisième noire
de la mesure réclament un accent qui ne peut être constitué que de la
syllabe racine du mot. Ceci depuis Wagner, bien sûr! Auparavant on n'était

pas aussi rigoureux à condition que la mélodie fut belle.
[...] Je crois que *Salomé* conviendrait très bien à l'Opéra-Comique, c'est pourquoi je voudrais la doter d'une adaptation parfaite de la musique au texte français!

2 août 1905. Richard Strauss à Romain Rolland

Je me suis de nouveau plongé hier dans la lecture de *P. et Mélisande* de Debussy et suis encore une fois perplexe quant aux principes de la déclamation chantée du français. J'ai ainsi relevé p.113 :
et p.115



chêveux, chêveux, chêveux

Pour l'amour du ciel, de ces trois façons *une seule* doit être la bonne.
[...] Trouvez-vous beaux et poétiques ces incessants et monotones rythmes de triolts toujours sur *la même note* de Debussy. De mon point de vue d'Allemand, ils sont une pure déformation de la langue parlé musicien.

9 août 1905. Romain Rolland à Richard Strauss

[...] Voyez-vous : la grande difficulté avec notre langue, c'est que pour un très grand nombre de mots, l'accentuation est variable, – jamais arbitrairement, mais suivant des raisons logiques et psychologiques. Quand vous me dites : "Von diesen 3 (cheveux) kann doch nur *eines* richtig sein", vous dites vrai pour l'allemand sans doute, mais non pour le français. En français, il y a un certain nombre de mots qui ont une accentuation absolument fixe : ils forment l'ossature de la langue. Les autres sont fluides et protéiformes; ils obéissent et se plient aux circonstances logiques, psychologiques, etc.

[...] Vous n'aimez pas la déclamation musicale de Debussy, cher ami? Elle est aussi un peu molle pour mon goût. Mais elle est parfaite – (malgré quelques négligences – Debussy est un grand artiste païesseux) – elle est parfaite comme déclamation française raffinée, aristocratique, mondaine. Evidemment, elle n'a rien de populaire (*Pelléas* de Maeterlinck veut d'ailleurs une certaine monotonie de dicton); mais elle a ouvert la voie à la vraie déclamation musicale française. – Si vous n'aimez pas ce genre de récitatif aux lignes très efficaces, songez que la déclamation wagnérienne nous paraît barbare, – j'entends, quand elle est appliquée à notre langue. Jamais un bourgeois français ou même un homme du peuple n'use de ces sauts de voix, qui on trouve à tout moment dans les *Mastersinger*.

sentius insonorando si res alicuius sibi in eis erit admodum
dissimilans et sensu suorum sicut in C. tam alio esse possunt
alio autem alio sensu sicut in C. tam alio esse possunt
et sensu suorum sicut in C. tam alio esse possunt
et sensu suorum sicut in C. tam alio esse possunt

13 septembre 1905. Richard Strauss à Romain Rolland

Je viens de terminer la transcription en français de *Salomé*. Puis-je encore une fois faire appel à votre bonne volonté en vous demandant de regarder et de corriger la déclamation de ces phrases dont je ne suis pas tout à fait certain?

Je ferai alors effectuer une bonne copie de toute la partition pour piano et vous serais reconnaissant de me permettre de vous l'envoyer vers la fin octobre (ou? à Paris?) avant qu'elle ne parte à l'impression. Comme le texte original de *Salomé* de Wilde est en français, j'aimerais réaliser une édition française très spéciale de mon opéra qui ne donne pas l'impression d'une traduction mais d'une véritable mise en musique de l'original.

10 novembre 1905. Richard Strauss à Romain Rolland

Je vous remercie du fond du cœur de toute la peine que vous avez prise et du dévouement que vous avez montré pour ma *Salomé* et me réjouis que vous soyez satisfait de mon adaptation et que l'œuvre vous plaise. Vous mesureriez mieux l'étendue de mon travail quand vous aurez en main l'édition allemande et pourrez observer la façon dont j'ai modifié le rythme et la mélodie en fonction du caractère de la langue française. J'espère en ceci servir de modèle car j'ai fait savoir ici pour la première fois que seul le compositeur, connaissant parfaitement la langue étrangère ou assisté d'une aide précieuse comparable à la voire, est habilité à réaliser cette sorte d'adaptation.

5 novembre 1905. Romain Rolland à Richard Strauss

[...] Il me faut vous dire tout le plaisir que j'ai eu à lire votre oeuvre. D'abord, le poème, tel que vous l'avez arrangé, est admirablement fait pour la scène : il est à la fois pittoresque, et ramassé, concentré : c'est un crescendo dramatique depuis le commencement jusqu'à la fin. Et la musique a les mêmes qualités. Elle n'est pas seulement toujours vivante et débordante, elle marche vers un but, elle coule vers le dénouement comme un fleuve vers la mer. C'est sans aucun doute, votre oeuvre la plus forte au point de vue scénique. Par la simplification des lignes, et la rigueur de la construction, elle a quelque chose de plus classique que les précédentes. Puisse-t-elle avoir tout le succès qu'elle mérite!

Les lettres de Romain Rolland à Richard Strauss citées ci-dessus sont tirées de l'ouvrage Richard Strauss et Romain Rolland : Correspondance, Fragments de Journal, Cahiers Romain Rolland, © Editions Albin Michel, 1951.

La Salomé allemande

Geneviève Lievre

rapide : l'esquisse en fut terminée le 26 septembre 1904, la composition entière le 20 juin 1905.

Est-ce vraiment ce qui fait l'intérêt de *Salomé*?Wilde à commencer par le rapport Eros/Thanatos) qui a séduit Strauss, alors que nombre des coupures effectuées par le compositeur portent sur le dit de la sexualité? Dans ses souvenirs, il écrira plus tard : "J'avais souvent trouvé à redire aux opéras sur l'Orient ou les Juifs, car il leur manque vraiment les couleurs de l'Asie et son soleil ardent. La nécessité m'inspira une harmonie véritablement exotique, chatoyant en particulier dans des cadences insolites, comme une moire de soie". Exotisme : voilà une attirance révélée (Strauss avait voyage en Orient et en parlait avec chaleur), confirmée par les images tirées de *La Danse de G. Vuillier* auxquelles le compositeur s'est référé pour la "Danse des sept voiles" (trouvant les mises en scène de plus en plus cabaret et vulgaire, il établissait une sorte d'esquisse des postures chorégraphiques, décrivant cependant très précisément les étapes de la danse) : "Bacchante", "Egyptienne", "Danseuse japonaise", "Paradis de Mahomet", "Fête de nuit à Lâghouat", "Bayaderes". Une autre raison du choix de Strauss peut se trouver dans les intentions et l'écriture même de Wilde, qui avait usé du français parce qu'il est "subtil instrument de musique", et multiplié à l'infini les répétitions non tant par maniérisme que pour donner à son texte un rythme de caractère musical (thèmes ou variations sur un même thème) : "les phrases répétées de *Salomé*, qui la rendent homogène comme l'est un morceau de musique par le fait de motifs répétés, sont pour moi l'équivalent artistique de nos ballades" (Wilde).

L'ouvrage provoqua moins de scandale que la pièce (la note n'a jamais eu la crudité du mot...), ceux-là mêmes qui faisaient des réserves sur le sujet furent convaincus. Gustav Mahler le décrivit comme "l'un des plus grands chefs-d'œuvre de notre temps"; Romain Rolland déclara : "je dois dire qu'après avoir revu *Salomé*, et digéré mes impressions, je trouve l'œuvre de Strauss moins malsaine que je ne l'avais trouvée d'abord. Si on la dégagé du poème de Wilde, on a une musique d'une nervosité maladive,

Au salon de 1876 étaient accrochées *Salomé dansant devant Hérode* et *L'Apparition*, deux toiles de Gustave Moreau qui, subjugué par le mythe de Salomé des années durant, en a donné d'innombrables versions, recourant à toutes les techniques et tous les styles. (Subjugué à son tour, Huysmans fera des toiles de Moreau, dans son roman *A rebours*, un objet quasiment de culte pour son personnage des Essentes.) Oscar Wilde vit cette exposition, et l'on peut donc considérer les toiles de Moreau comme étant à l'origine, avec *Hérodiade* de Flaubert, de son drame, "quelque chose de curieux et de sensuel" écrit-il à Sarah Bernhardt.

Le succès de la *Salomé* de Wilde ne fut pas dû qu'au scandale : le sujet, en parfaite affinité avec l'esprit de son temps, reconnut l'intérêt et la sympathie de l'Europe artistique de 1900, en train de découvrir Kraft-Ebbing (*Psychopathia sexaulis*, 1866) et Freud (*Trois Essais sur la théorie de la sexualité*, 1905) – on pense à Beardsley et Klimt, à Huysmans, au Thomas Mann de *Mort à Venise* et au Wedekind de *Lulu*. Dominique Jameux parle de drame "horrible et plaisant, fruste et alambiqué, "la phosphorescence de la patrescence", écrit-il Baudelaire, mais trop esthétique pour être vraiment révolté."¹

C'est une telle œuvre qui, assez curieusement, eut un très fort impact sur Strauss qui l'a lue aussiôt traduite (1901, par Kiefer) : lui-même raconta que sa décision spontanée de mettre en musique la première phrase de la pièce – "Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht!" – provoqua une avalanche d'idées musicales. L'ébauche du livret par Anton Lindner ne lui conviendra pas mais, friand de théâtre, il assista en 1902 à l'une des toutes premières des 200 représentations de *Salomé* dans la mise en scène du jeune Max Reinhardt, alors en pleine ascension. Dès lors, le travail sur l'opéra, d'après la traduction de Hedwig Lachmann, fut très

¹ Dominique Jameux:
Richard Strauss, coll.
"Solfège", © Editions
du Seuil, 1971

sans doute, et touchant à l'hystérie, mais fort peu sensuelle, et qui serait plutôt froide sans la magie du coloris instrumental et la tension cérébrale"; Pierre Lalo, critique musical, qui avait viliplendé Wilde, ajouta : "quand le torrent achève son cours, il y a deux heures qu'on est soulevé, porté, roulé par lui; on croirait que quelques minutes à peine ont passé."

Interdictions comme autorisations se font souvent avec hypocrisie : malgré la longue lutte de Mahler, l'œuvre resta interdite à Vienne au Hotoper jusqu'en 1918, mais elle fut jouée au Volkstheater dès 1907 et au Volksoper en 1910; à New York elle fut jouée mais retirée de l'affiche; à Berlin elle fut autorisée sous condition de faire apparaître au tableau final l'étoile des rois mages, alors que les événements relatés sont postérieurs de 30 ans à la naissance de Jésus! Strauss, quant à lui, avait déjà censuré en amont : parmi les coupures qu'il a faites pour alléger, certaines privent de précisions utiles (le fait qu'Hérode avait déjà utilisé le cachot de Iokanaan pour son frère, premier mari d'Hérodiade, explique sa mauvaise conscience et sa peur) et sont bien souvent le fait d'une évidente pudibonderie, par exemple celles concernant les rapports entre le page et Narraboth, ou celles concernant l'innocence de Salomé : "C'est étrange que le mari de ma mère me regarde comme cela... *je ne sais ce que cela veut dire. Au fait si, je le sais*"; ou bien : "Que ferais je maintenant, Iokanaan? Ni les fleuves ni les grandes eaux ne pourraient éteindre ma passion... *J'étais une princesse, tu m'as délaissée. J'étais une vierge, tu m'as déflorée. J'étais chaste, tu as rempli mes veines de feu*" (en italienique le texte supprime).

Une dernière raison du succès de l'opéra *Salomé*, que son côté novateur aurait pu faire repousser par le public, est donnée par Proust dans *Du côté de Guermantes* : "Emerveillées avec raison par l'éblouissant coloris orchestral de Strauss, lorsqu'elles voient le musicien accueillir avec une indulgence digne d'Auber les motifs les plus vulgaires, ce que ces personnes aimeraient trouver soudain dans une autorité si haute une justification qui les ravis et elles s'enchantent sans scrupules et avec une double gratitude, en écoutant *Salomé*, de ce qui leur était interdit d'aimer dans *Les Diamants de la couronne*".

*Pour que sourie encore une fois Jean-Baptiste
Sire je danserais mieux que les séraphins
Ma mère dites-moi pourquoi vous êtes triste
En robe de comtesse à côté du Dauphin*

*Mon cœur battait battait très fort à sa parole
Quand je dansais dans le fenouil en écoutant
Et je brouais des lys sur une banderole
Destinée à flotter au bout de son bâton*

*Et pour qui voulez-vous qu'à présent je la brode
Son bâton refluerit sur les bords du Jourdain
Et tous les lys quand vos soldats ô roi Hérode
L'emporterent se sont flétris dans mon jardin*

*Venez tous avec moi là-bas sous les quinconces
Ne pleure pas ô joli foul du roi
Prends cette tête au lieu de ta marotte et danse
N'y touchez pas son front ma mère est déjà froid*

*Sire marchez devant trabants marchez derrière
Nous creuserons un trou et l'y em verrons
Nous planterons des fleurs et danserons en rond
Jusqu'à l'heure où j'aurai perdu ma jarretière*

*Le roi sa tabatière
L'enfante son rosatire
Le curé son breviaire*

*Guillaume Apollinaire Salomé
Burgos
L'infante son rosatire
Le curé son breviaire*

19