

REVUE MUSICALE

(ex Revue des deux Mondes)

May 1907

THÉÂTRE DU CHATELET : *Salomé*, drame musical en un acte; poème d'Oscar Wilde, musique de M. Richard Strauss. — THÉÂTRE DE L'OPÉRA-COMIQUE : *Ariane et Barbe-Bleue*, conte musical en trois actes; poème de M. Maurice Maeterlinck, musique de M. Paul Dukas.

L'impression que le spectacle de *Salomé* nous a faite ne fut point inégale à l'effet que nous en avait produit la lecture. Un mot suffira pour la résumer : c'est une impression de scandale.

La nuit, sur les terrasses de Machéro, ou Makaur, « forteresse colossale, bâtie par Alexandre Jannée, puis relevée par Hérode, dans un des ouadis les plus abrupts, à l'Orient de la mer Morte (1). » A l'intérieur du palais, Hérode, avec sa femme et belle-sœur Hérodiade et Salomé sa belle-fille, célèbre par un festin l'anniversaire de sa naissance. Au dehors, des officiers et des gardes causent ensemble. Un d'entre eux, jeune chef syrien, Narraboth, aime la princesse. Il ne la vit jamais plus belle que ce soir, et plus étrangement pâle. Par momens, une voix rude se fait entendre. Elle semble sortir des entrailles de la terre. Elle sort en effet d'une citerne, où l'on retient prisonnier, sur l'ordre du tétrarque, celui que nous avons coutume d'appeler Jean-Baptiste, le Jaokanann de Flaubert dans *Hérodiade*, qu'Oscar Wilde a nommé Jochanaan.

Soudain Salomé paraît. Elle a fui la chaleur du banquet et surtout « les regards de taupe » que lui jetait son tétrarque de beau-père. Elle aspire avec délices la fraîcheur et la pureté de la nuit. Cependant, la voix fatidique monte encore de l'abîme. Elle menace et promet tour à tour, prêchant la pénitence, annonçant le Sauveur. Interdite, la fille

(1) Renan, *Vie de Jésus*.

d'Hérodiade s'informe du captif et souhaite de le voir. Les gardes allèguent d'abord la défense d'Hérodé, mais bientôt en vain. Pour une fleur à lui promise par sa princesse, l'amoureux Narraboth ordonne d'amener Jochanaan.

Alors nous entrons, ou plutôt nous tombons à la fois dans l'inconvenance et dans l'absurdité. Nous y tombons du premier coup et pour toujours. A peine a paru le prophète, à peine a-t-il passé de la prophétie à la malédiction et à l'invective, que Salomé s'enflamme, s'embrase pour lui d'amour. Et de quel invraisemblable autant que déplaisant amour! « Comme il est maigre! soupire-t-elle. On dirait une figure d'ivoire. Il doit être chaste comme la lune et sa chair doit être très fraîche. Je voudrais bien le regarder de plus près. — Princesse, princesse! » interrompt le jaloux Narraboth, visiblement gêné. Déjà Salomé s'est nommée à Jochanaan, dont son nom seul a redoublé la sainte fureur. « Arrière, fille de Babylone! » a-t-il rugi. Mais elle, plus éprise à mesure qu'il est plus sévère: « Parle encore, ô Jochanaan! Ta voix est une musique à mon oreille. » Enfin, sous l'anathème qui redouble, elle éclate en déclarations effrénées: « Je suis amoureuse de ton corps. Ton corps est blanc comme les lis de Sichem, comme la neige sur les monts de Juda. » Puis, passant du général au particulier, la délirante créature entre dans les détails. Chacun a son couplet: d'abord les cheveux; la bouche ensuite, oh! surtout la bouche. On songe à deux vers de Racine, dont le second, paraît-il, scandalisa fort les contemporains:

Pentretins la Sultane et, cachant mon dessein,

 Je plains Bajazet, je lui vantai ses charmes.

Là-dessus, le bon La Harpe fait pudiquement observer que cette expression (*ses charmes*) est singulière. « On dit bien d'un homme qu'il est charmant, mais on ne parle guère de ses charmes. » Eh bien! je vous réponds que Salomé ne se prive pas d'en parler, des charmes d'un homme, et de celui d'entre les hommes qui dut être le moins charmant. Quelle nomenclature! Quelle analyse! Tout cela pour en arriver enfin à cette requête, à cette adjuration directe et vingt fois ressassée avec frénésie: « Ta bouche! Je veux baiser ta bouche! Donne-moi ta bouche à baiser! » Le pauvre petit Narraboth, enragé de voir et d'entendre ce qu'il voit et ce qu'il entend, se frappe de son épée et meurt. Salomé n'en a cure et, pour se délivrer d'elle, il ne reste plus à Jean que de se replonger en son puits.

Voilà la première moitié de l'acte, de l'acte unique et long dont se compose l'opéra. La seconde est pire. Hérode vient, accompagné d'Hérodiade, chercher sa belle-fille dont il ne saurait supporter l'absence. Il tient des propos d'ivrogne et de demi-fou. Son idée fixe est de ramener la jeune fille à table. Mais elle refuse, n'ayant d'yeux et d'oreilles que pour la citerne, d'où continue de sortir, de plus en plus farouche, la voix du maigre bien-aimé. Elle irrite, cette voix, elle exaspère Hérodiade, qui, par elle, s'entendit jadis outrager. La reine voudrait bien livrer le prophète aux Juifs. Quelques-uns justement, de la suite ou de la cour d'Hérode, se mettent à discuter devant le tétrarque la question messianique. Cependant, au fond de la fosse, la voix annonciatrice gronde toujours. Pour s'en distraire, Hérode supplie sa belle-fille de danser. Elle y consent, mais sous le serment terrible que vous savez. Hérode jure et Salomé danse. Elle exécute, a dit le bon Renan, « une de ces danses de caractère qu'on ne considère pas en Syrie comme messéantes à une personne distinguée (1). » Puis elle réclame sa récompense. D'abord elle se heurte au refus obstiné, que dis-je, épouvanté du tétrarque. Mais Hérode enfin cède aux adjurations réunies des deux femmes. Abruti par le vin et par le désir, il se laisse dérober l'anneau de mort. Le bourreau, l'ayant reçu, descend dans la citerne, d'où bientôt on voit sortir un de ses bras, portant, sur un plateau d'argent, la tête demandée.

Alors commence la dernière scène, qu'on peut appeler capitale. Elle est d'une insoutenable horreur. Nous devons subir une seconde fois, et combien plus répugnant encore! le même débordement d'amour. Les mêmes hommages que Salomé tout à l'heure prodiguait au corps entier, elle les renouvelle à la tête seule, à une tête coupée et saignante. Puis, par le souvenir au moins, elle passe, elle redescend de la tête au reste, à tout le reste, et l'impudique énumération de nouveau se déroule. Mais, comme tout à l'heure, c'est à la bouche que revient toujours le désir inassouvi de cette femme : à la bouche sacrée et qui se refusait vivante, morte maintenant, et qui ne se défend plus. « Je n'ai pas baisé ta bouche... Je baiserais ta bouche... Enfin, j'ai baisé ta bouche, Jochanaan! » Cela se conjugue, affreusement, et le baiser hideux enfin se donne. « Ta fille, hurle Hérode à Hérodiade, ta fille est un monstre! » Il a raison, par extraordinaire, et quand, écœuré lui-même, il ordonne : « Tuez, mais tuez donc cette femme! » on éprouve seulement le regret qu'il ait attendu si longtemps.

(1) *Vie de Jésus.*

J'ignore à quelle époque, à quel texte aussi, — peut-être un évangile apocryphe, — remonte cette version ou cette perversion du véritable Évangile, qui nous montre la fille d'Hérodiade amoureuse du Précurseur. Flaubert ne l'a point admise en son *Hérodiade*, ni Renan dans la *Vie de Jésus*. Un peu atténuée, elle fit naguère le sujet, déjà désagréable, de l'*Hérodiade* de M. Massenet. Elle fait aujourd'hui le scandale de *Salomé*. Oui, double scandale, esthétique autant que religieux. Il est deux fois déplaisant qu'une pièce ait en quelque sorte pour « argument » ou pour action, pour principale péripétie et pour dénouement, le baiser, d'abord sacrilège, puis macabre, de cette femme à cet homme ; le baiser effrontément offert aux lèvres vivantes d'un saint et pris de force aux lèvres mortes d'un martyr. Par là toutes les convenances, et les plus hautes, sont également violées. Autant que le surnaturel, ce poème de la névrose, de l'hystérie et du sadisme offense la nature elle-même. Il unit l'érotomanie à l'impiété et, pour le qualifier, on ne peut que reprendre un mot fameux, celui de l'abbé Taconet dans *Mensonges* : « Tout cela, c'est des grandes saletés. »

Il paraît certain que M. Richard Strauss est aujourd'hui le plus grand musicien vivant de l'Allemagne. Resterait à savoir si l'Allemagne aujourd'hui possède un grand, j'entends un vraiment grand musicien. Et cela, nous ne le saurons, ou plutôt nos neveux ne le sauront guère, d'une façon définitive, avant une cinquantaine d'années. Quoi qu'il en soit, et des a présent, le talent ou la virtuosité de M. Richard Strauss est insigne. Elle tient même parfois du prodige, ou du sortilège, avec tout ce que ce dernier mot comporte d'illusion et de maléfice.

On définirait assez bien *Salomé* la mise en œuvre la plus riche et la plus extraordinaire des plus ordinaires et des plus misérables éléments. Sous l'opulence et l'éclat des draperies, sous le luxe des ornements et des parures, le corps est en réalité chétif, difforme et malsain.

La virtuosité du compositeur de *Salomé* s'exerce sur deux éléments, elle se déploie en deux ordres et comme en deux « règnes » de la musique : l'un est le travail thématique, l'autre est l'instrumentation. Pour transformer un motif et le déformer, pour en renouveler à l'infini le dessin par les rythmes et, par les harmonies ou les timbres, la couleur ; pour le démarquer et le démonter, le renverser, le retourner, ou l'invertir, M. Richard Strauss est sans rival, et je crois qu'il en remonterait à l'ombre même de Wagner, dans laquelle il opère d'ailleurs. Maître des variantes, ou des variations, et des métamorphoses, ainsi qu'Hamlet à Polonius, il nous fait voir tour à tour,

si ce n'est à la fois, dans le nuage inconsistant et mobile de sa pensée sonore, une belette, une baleine et un chameau.

Mais à la richesse, à la subtilité de cette élaboration, la médiocrité de l'invention ne nous paraît point inégale. La plupart des idées « mélodiques » (si l'on peut les qualifier ainsi) de *Salomé* existent à peine. Les autres, qui sont un peu davantage, ne sont que de banales ou vulgaires idées. Le motif de Jean, le premier au moins des deux motifs qui lui sont particulièrement affectés, en soi-même autant que dans sa progression, manque singulièrement de caractère. Le second (par intervalles de quarte) a quelque grandeur. Quant au personnage de Salomé, les traits principaux, qui devraient nous frapper avec éclat, éclatent en effet, mais avec quelle fâcheuse trivialité ! Tantôt c'est une ébauche de valse, harmonisée de façon terrible, et dont cette harmonie bizarre, affreuse, fait paraître encore le rythme plus ordinaire, et plus lâche, ou plus débraillé, le contour. Tantôt, et surtout, c'est la phrase amoureuse, lascive par excellence, peut-être la plus déplorable de l'ouvrage, qui se déroule, ou se dégorge dans un style de café-concert, et de café-concert allemand.

Le reste, — nous parlons toujours de l'élément thématique, — le reste est composé de riens : de riens au pluriel, de riens innombrables, mais de riens. Nous n'oublions pas, car on ne manquerait pas de nous le rappeler aussitôt, qu'il n'est pas besoin de beaucoup de notes pour faire un motif, et quelquefois sublime. Deux ou trois y peuvent suffire : témoin le thème initial de la symphonie en *ut* mineur, ou le thème d'entrée de Tristan. Mais il faut que ces notes portent pour ainsi dire en elles un caractère, un sens, un principe de vie et de beauté. Les thèmes de *Salomé* ne contiennent rien de semblable. Autant que sommaires, ils sont trop souvent insignifiants. Réduits au minimum de la forme, dans l'espace et dans le temps, ils ne paraissent pas des lignes, mais des points. Et si le « pointillisme, » comme dit le jargon esthétique, est déjà désagréable en peinture, où l'œuvre pourtant se présente et s'embrasse tout entière à la fois, la condition même ou la nature successive de la perception musicale le rend plus fastidieux et plus pénible encore.

Enfin, ces formes trop brèves se suivent avec une vitesse que jamais rien ne modère ou ne suspend. Hormis quelques phrases de Jean, pas une halte lyrique ne ralentit la course et la trépidation du cinématographe sonore. A côté de cette fuite éternelle, l'*in-fieri* wagnérien lui-même paraît permanence et stabilité.

Ce n'est pas tout. Autant que la transformation des thèmes, leur

combinaison est incessante et infinie. Le compositeur épuise vraiment les possibilités de leur rencontre et de leur mélange, surtout de leur contraste et de leur conflit. *Porró unum est necessarium*. Que de fois, au fond de cette polyphonie, on soupire après l'unité! Qui donc, ayant, comme disait Bossuet, « foudroyé la multiplicité, » qui donc un jour, en musique, et même ailleurs, viendra la rétablir, cette unité partout nécessaire! L'harmonie ici ne consiste que dans le contrepoint. Et jamais le mot ne fut plus juste, car il ne s'est jamais plus réellement agi, non pas de parties musicales, mais de points ou d'atomes. Ainsi, composite et menue en même temps, cette œuvre tout entière finit par nous produire l'impression d'une espèce de hachis sonore. Excusez le terme culinaire, mais véritablement il y a par trop de cuisine dans cet art-là.

En fait de cuisine orchestrale, on connaissait déjà l'incomparable maîtrise du symphoniste allemand. Elle se retrouve ici, peut-être seulement un peu restreinte, ou contrainte, par l'obligation d'accorder quelque chose, — oh! pas grand'chose, — non pas sans doute au chant, mais du moins à la parole, à la déclamation, au cri. Et puis, à force de vouloir son orchestre homogène et fondu, il semble que le musicien finisse par en faire une sorte de bruit ininterrompu et indéterminé : tantôt un murmure et tantôt un rugissement, une rumeur tour à tour puissante et douce, mais d'où rien d'individuel ni de saillant ne se détache plus. Pardon! certaines sonorités ont paru personnelles et sans exemple, dit-on, jusqu'ici. Pendant la décollation de Jean, au fond de la citerne, quelques notes se font entendre, que les uns ont pu croire de trompette, les autres de clarinette. Elles sont en réalité de contrebasse, et sans doute c'est le dernier trait de l'ingéniosité, le meilleur tour de la sorcellerie instrumentale, que de rendre la confusion possible entre des instruments aussi divers.

En tout cela, dans cette extraordinaire polyphonie de timbres et de thèmes, qu'il y a d'habileté, d'artifice! Mais qu'il y a peu de substance et surtout de beauté! Et si, poursuivant la série des ordres ou des « règnes » de la musique, on passe à celui de l'harmonie, alors que de véritable, agressive et parfois atroce laideur! Que dis-je! On n'est point ici devant un « règne, » ou seulement un ordre, mais devant l'anarchie et le chaos. Ici, plus de principes ni de règles. Ici, tout est permis et, contre la nature ou l'essence de la musique, il semble que tout soit osé. Heureux les autres arts, que sauvent de certains attentats les conditions mêmes de leur être. Ni la peinture, ni l'architecture, ni la statuaire ne pourraient, sans périr, manquer à certains

rapports nécessaires, qui sont leurs inviolables lois. Aucun peintre ne représentera jamais le visage de l'homme avec trois yeux, son corps avec deux visages. Si le marbre du sculpteur n'est pas d'aplomb, si les pierres de l'architecte ne sont pas en équilibre, si elles portent à faux, elles tomberont. Les notes seules, par un funeste privilège, peuvent porter à faux impunément. Dans *Salomé* c'est ainsi que le plus souvent elles portent. « Je cherche, » disait un enfant de génie, « je cherche les notes qui s'aiment. » M. Richard Strauss a l'air de chercher surtout les notes qui se haïssent, qui se heurtent et se blessent. Et personne peut-être n'a jamais eu comme lui le don de les trouver et, par force au besoin, de les réunir. Il y a dans son art un goût et comme un parti pris de violence, de cruauté, presque d'horreur.

Quelque temps après la représentation de *Salomé* en Italie, un grand, très grand artiste nous écrivait de l'autre côté des Alpes : « J'ai été, ces jours derniers, témoin d'un outrage sans nom fait à une Immortelle... C'est l'œuvre d'un Allemand, vitrioleur de l'art... Heureusement les formes divines de la musique ne sont visibles qu'à l'âme, et l'outrage, ne laissant pas de trace, sera bien vite oublié. »

Cela était peut-être un peu trop dur, mais seulement un peu.

Sous la direction merveilleusement intelligente et passionnée de l'auteur, la beauté de l'exécution a surpassé de beaucoup celle de l'œuvre même. Un orchestre de France y concourait avec une troupe de chanteurs allemands. Il a tout exprimé, cet orchestre, passant de la fluidité limpide et de la douceur murmurante à la furieuse et spasmodique violence. Sur le courant, ou le torrent de la symphonie écumeuse, M^{lle} Destinn (*Salomé*) a jeté avec audace, ou posé avec une suavité exquise, une voix admirable tantôt de puissance, tantôt de tendresse, et toujours de pureté. A côté d'elle il faut louer, encore plus que l'interprète consciencieux mais un peu lourd du rôle de Jochanaan, celui du rôle d'Hérode : M. Burrian. Par sa voix, — une belle voix de ténor, étendue et timbrée, — par son chant et par son jeu, M. Burrian a fait du tétrarque le fantoche d'opérette à la fois le plus sinistre et le plus réjouissant.