

“Salomé” devant la critique parisienne

Wada, Akio
Osaka University : Professor Emeritus

<https://doi.org/10.48708/7432637>

出版情報 : Stella. Hors-série no 4, 2026-06-11. 九州大学
バージョン :
権利関係 :



Salomé
devant la critique parisienne

•

Dossier établi par
Akio WADA

STELLA

Hors-série n° 4, 2026

Société de Langue et Littérature Françaises
de l'Université du Kyushu

Salomé devant la critique parisienne

Salomé, figure biblique, devint un véritable mythe littéraire et artistique dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Ce thème lugubre et inquiétant se multiplie alors dans divers domaines de la création : Heine, Mallarmé, Banville, Flaubert, Huysmans, Moreau, Massenet, entre autres, s'en emparent. La pièce d'Oscar Wilde, créée à Paris en 1891, constitue à cet égard un carrefour de genres. Son édition anglaise, parue en 1893, fut accompagnée des célèbres illustrations en noir et blanc d'Aubrey Beardsley ; elle inspira enfin, en 1905, l'opéra grandiose de Richard Strauss.

Salomé s'inscrit dans la lignée des « Femmes fatales » telles que Manon, Marguerite, Carmen ou Nana. Pourtant, la Salomé de Wilde s'en distingue par un trait essentiel : elle n'est plus un objet *désiré*, mais un sujet *désirant*. Elle exige de son beau-père Hérode,



Gustave Moreau, *Salomé dansant devant Hérode* (1876)

tétrarque de Galilée, qu'on lui apporte la tête d'Iokanaan — Jean le Baptiste — sur un plateau d'argent, en récompense de la danse des sept voiles qu'elle vient d'exécuter. Car elle désire le corps du prophète dont elle est éprise. Elle n'est plus la marionnette soumise à la volonté de sa mère Hérodiade : elle agit selon son propre vouloir. Il s'agit là d'un amour charnel pour un saint ; rien d'étonnant, dès lors, à ce que la représentation de l'opéra de Richard Strauss, fidèle au poème de Wilde, ait été interdite en Amérique.

L'orchestre, fort de plus de cent instrumentistes, joue un rôle capital dans cet opéra de Strauss, déjà auteur de poèmes symphoniques célèbres tels que *Ainsi parlait Zarathoustra*, *Une vie de héros* ou *Sinfonia Domestica*. La musique, chargée d'exprimer l'intégralité du drame, se déploie sans interruption durant une heure et trois quarts dans cet opéra en un acte : c'est, à bien des égards, un vaste poème symphonique.

Salomé, mise en musique par Richard Strauss, fut représentée dans plusieurs grandes villes — Cologne, Berlin, Milan, Bruxelles, New York — après sa création à Dresde en 1905. Elle ne parvint à Paris qu'en 1907 : six représentations, organisées par Gabriel Astruc, impresario avisé, furent données au théâtre du Châtelet sous le patronage de la Société des Grandes Auditions musicales de France, présidée par la comtesse de Greffulhe. Ce drame biblique fut alors chanté en allemand par des interprètes allemands, sous la direction de Strauss lui-même. La première parisienne de cet opéra déjà célèbre constitua un événement artistique et mondain, en présence de toutes les notabilités de la capitale, y compris le Président de la République. L'œuvre fut reprise en 1910, cette fois en français, à l'Opéra de Paris. Nous reproduirons ici des articles consacrés à cet opéra unique, publiés à ces deux moments dans les principaux journaux parisiens ainsi que dans quelques revues.

I. La représentation de *Salomé* en 1907 au théâtre du Châtelet

1. Articles dans les journaux

Brussel (Robert)	« Avant “Salomé” »	<i>Le Figaro</i>	06/05/1907	p. 4
[Anonyme]	« Les Théâtres »	<i>Le National</i>	06/05/1907	p. 6
Un Monsieur de l'Orchestre	« La Soirée »	<i>Le Figaro</i>	07/05/1907	p. 7
[Anonyme]	« Actualité »	<i>Paris</i>	07/05/1907	p. 8
Artus (Louis)	« Premières Représentations »	<i>Le Petit Journal</i>	09/05/1907	p. 10
Blavinac (Albert)	« Premières Représentations »	<i>La République française</i>	09/05/1907	p. 12
Coquart (Arthur)	« Musique »	<i>L'Écho de Paris</i>	09/05/1907	p. 14
Drault (Jean)	« Chronique musicale »	<i>La Libre Parole</i>	09/05/1907	p. 16
Fauré (Gabriel)	« Les Théâtres »	<i>Le Figaro</i>	09/05/1907	p. 18
Max (Émile)	« Théâtres »	<i>Le Radical</i>	09/05/1907	p. 20
Mendès (Catulle)	« Premières Représentations »	<i>Le Journal</i>	09/05/1907	p. 21
Montcornet	« Premières Représentations »	<i>Le Petit Parisien</i>	09/05/1907	p. 24
Nozière	« Le Théâtre »	<i>Gil Blas</i>	09/05/1907	p. 26
Saint-Auban (Émile de)	« Feuilleton Musical »	<i>Le Soleil</i>	09/05/1907	p. 32
Schneider (Louis)	« La Musique »	<i>Le Radical</i>	09/05/1907	p. 35
Souday (Paul)	« Les Premières »	<i>L'Éclair</i>	09/05/1907	p. 38
Beauchamps (M.)	« Les Premières »	<i>La Lanterne</i>	10/05/1907	p. 41
Bret (Gustave)	« La Vie musicale »	<i>L'Intransigeant</i>	10/05/1907	p. 42
Carraud (Gaston)	« Les Premières »	<i>La Liberté</i>	10/05/1907	p. 44
Fourcaud	« Musique »	<i>Le Gaulois</i>	10/05/1907	p. 48
Mondor (Robert)	« Premières Représentations »	<i>La Presse</i>	10/05/1907	p. 51
[Anonyme]	« Théâtres »	<i>Le Journal des Débats</i>	10/05/1907	p. 53
Pougin (Arthur)	« Semaine théâtrale »	<i>Le Ménestrel</i>	11/05/1907	p. 54
Renaud (Albert)	« La Vie au Théâtre : Les Premières »	<i>La Patrie</i>	11/05/1907	p. 59
Schneider (Louis)	« “Salomé” à Paris »	<i>L'Illustration</i>	11/05/1907	p. 61
Lalo (Pierre)	« La Musique »	<i>Le Temps</i>	15/05/1907	p. 63
Jullien (Adolphe)	« Revue musicale »	<i>Le Journal des Débats</i>	19/05/1907	p. 68

2. Articles dans les revues

Marnold (Jean)	« Musique »	<i>Mercure de France</i>	15/05/1907	p. 72
Vaucaire (Maurice)	« Salomé à travers l'Art et la Littérature »	<i>La Nouvelle Revue</i>	15/05/1907	p. 74

Bellaigue (Camille)	« Revue musicale »	<i>La Revue des Deux Mondes</i>	01/06/1907	p. 79
Laloy (Louis)	« Musiques étrangères »	<i>La Revue de Paris</i>	15/06/1907	p. 84

II. La représentation de *Salomé* en 1910 à l'Opéra de Paris

1. Articles dans les journaux

Bruneau (Alfred)	« Répétitions générales »	<i>Le Matin</i>	04/05/1910	p. 87
Bartet (Jean)	« Théâtres »	<i>La Liberté</i>	05/05/1910	p. 88
Brussel (Robert)	« Avant-premières »	<i>Le Figaro</i>	06/05/1910	p. 88
Aderer (Adolphe)	« Premières Représentations »	<i>Le Petit Parisien</i>	07/05/1910	p. 91
Aubry (Raoul)	« Soirée parisienne »	<i>Gil Blas</i>	07/05/1910	p. 92
Blavinhac (Albert)	« Chronique musicale »	<i>La Libre Parole</i>	07/05/1910	p. 94
Boyer (Georges)	« Premières Représentations »	<i>Le Petit Journal</i>	07/05/1910	p. 96
Calvocoressi (M.-D.)	« Les Premières »	<i>Gil Blas</i>	07/05/1910	p. 97
Coquart (Arthur)	« Salomé »	<i>L'Écho de Paris</i>	07/05/1910	p. 98
Drault (Jean)	« Chronique musicale »	<i>La Libre Parole</i>	07/05/1910	p. 100
Fauré (Gabriel)	« Les Théâtres »	<i>Le Figaro</i>	07/05/1910	p. 101
G. (P. -L.)	« Les Premières »	<i>Le Radical</i>	07/05/1910	p. 103
Hahn (Reynaldo)	« Premières Représentations »	<i>Le Journal</i>	07/05/1910	p. 104
Schneider (Louis)	« Les Premières »	<i>Le National</i>	07/05/1910	p. 107
Souday (Paul)	« Les Premières »	<i>L'Éclair</i>	07/05/1910	p. 109
Un Monsieur de l'Orchestre	« La Soirée »	<i>Le Figaro</i>	07/05/1910	p. 111
Beauchamps (M.)	« Les Premières »	<i>La Lanterne</i>	08/05/1910	p. 112
Carraud (Gaston)	« Les Premières »	<i>La Liberté</i>	08/05/1910	p. 114
Renaud (Albert)	« Critique musicale »	<i>La Patrie</i>	08/05/1910	p. 117
Saint-Auban (Émile de)	« Feuilleton musical »	<i>Le Soleil</i>	08/05/1910	p. 118
Lalo (Pierre)	« La Musique »	<i>Le Temps</i>	11/05/1910	p. 120
Boutarel (Amédée)	« Semaine théâtrale »	<i>Le Ménestrel</i>	14/05/1910	p. 124
Gervais-Courtellemont	« Les deux "Salomé" de Paris »	<i>L'Illustration</i>	14/05/1910	p. 127

2. Article dans la revue

Bellaigue (Camille)	« Revue musicale »	<i>La Revue des Deux Mondes</i>	01/06/1910	p. 128
---------------------	--------------------	---------------------------------	------------	--------

N.B. Hormis quelques coquilles manifestes qui ont été corrigées, les différentes graphies, la syntaxe et la ponctuation originales ont été respectées.

I. - La représentation de *Salomé* en 1907 au théâtre du Châtelet

1. - ARTICLES DANS LES JOURNAUX

Robert BRUSSEL, « Avant “Salomé” », *Le Figaro*, 6 mai 1907, p. 4-5.

J'ai eu l'occasion de parler ici même de *Salomé*, lorsque l'œuvre de Richard Strauss fut représentée pour la première fois à Dresde, au mois de décembre 1905. Ce n'est pas le moment de revenir sur l'impression saisissante produite par l'ouvrage à son apparition, ni de vanter la beauté ou l'audace de sa conception musicale. Ce sont là choses dont vous entretiendra prochainement notre éminent collaborateur Gabriel Fauré.

Puisque aussi bien ce soir aura lieu la répétition générale, entourée d'un exceptionnel éclat, c'est en tant qu'événement parisien que cette solennité doit nous préoccuper.

Ce sera à la fois un événement officiel, mondain et artistique : officiel, puisque le Président de la République ainsi que plusieurs ministres y assisteront ; mondain, puisque la recette de la répétition sera attribuée à la Société philanthropique dont le président est le prince d'Arenberg, et la vice-présidente Mme la comtesse d'Haussonville ; enfin, ce sera l'une des manifestations artistiques les plus brillantes de notre saison, car *Salomé* est réputée entre les plus belles, les plus émouvantes œuvres de la production moderne.

*

Ce n'était pas une entreprise aisée que de représenter *Salomé* à Paris ; l'ouvrage avait déjà bénéficié d'exécutions éclatantes, à Dresde, à Berlin, à Cologne, à Milan. Le succès qui l'avait accueillie chaque fois redoublait la curiosité du public, mais rendait chaque fois aussi l'aventure plus audacieuse. Nous possédions heureusement en M. Gabriel Astruc, à qui nous devons déjà tant de belles fêtes d'art, le directeur entreprenant qui pouvait résoudre les multiples difficultés d'un tel projet. Il donna à l'œuvre l'un des plus beaux cadres que nous ayons à Paris, celui du Châtelet, obtint le concours de l'excellent orchestre Colonne et s'assura la collaboration des plus remarquables interprètes de chaque rôle que l'œuvre avait rencontrés dans ses voyages triomphaux à travers l'Allemagne ; enfin, M. Gabriel Pierné — qui en outre de ses éminentes qualités de musicien, s'est affirmé comme l'un de nos kapellmeisters les plus sûrs, — M. Gabriel Pierné, par un bel exemple de solidarité artistique, s'est offert pour préparer les études et mettre au point un orchestre réputé inextricable. La mise en scène, si importante dans *Salomé* où elle doit plus que dans toute autre pièce participer intimement à la poésie évocatrice de l'œuvre, nécessitait la présence d'un homme particulièrement averti de son art, et qui fût pleinement inspiré de la pensée de Richard Strauss. C'est à M. le docteur Lœwenfeld, régisseur général du théâtre de Stuttgart, qu'a été confiée cette tâche délicate. Il a su donner à la figuration, dont une partie a été gracieusement prêtée par M. Gémier, ce mouvement, cette intensité de vie que l'on admire tant chez les Meinigen.

La Société des Grandes Auditions musicales de France ne pouvait se désintéresser d'un si bel effort artistique. Sa présidente, Mme la comtesse Greffulhe, a bien voulu offrir pour

ces représentations le patronage de la Société qu'elle dirige avec un zèle si dévoué et si averti.

*

On imagine les difficultés qu'il fallut surmonter : composer et placer le formidable orchestre de cent dix musiciens que Richard Strauss exige pour *Salomé*, choisir et s'assurer des meilleurs interprètes des grands rôles, en recruter de non moins distingués pour les plus petits personnages, réunir à Paris des artistes venus de dix villes différentes, faire répéter, au piano d'abord, à l'orchestre ensuite, et obtenir à la fin un « satisfecit » du Maître, qui devait lui-même conduire les représentations. À force d'ardeur et de ténacité, le but rêvé a été atteint. Richard Strauss, qui est arrivé il y a quelques jours à Paris, n'a eu que des compliments à adresser à chacun : à M. Gabriel Astruc d'abord pour la façon dont il a réalisé son œuvre, à M. Gabriel Pierné pour le dévouement avec lequel il a dirigé les études, à l'orchestre enfin dont il loue sans réserves la souplesse unique et la puissance sonore. Et ces éloges, dont le Maître n'est d'ordinaire guère prodigue, sont d'autant plus précieux que les exécutions de Dresde et de Berlin, pour n'en citer que deux, ne sont pas faites pour le rendre très tolérant.

Les trois interprètes des rôles principaux sont Mme Emmy Destinn, M. Burrian, M. Feinhals. Il est difficile d'imaginer un ensemble plus remarquable. Mme Destinn est l'une des plus admirables, l'une des plus émouvantes tragédiennes lyriques qui soient à l'heure actuelle, et tous ceux qui ont eu le bonheur de l'entendre lui vouent le culte le plus pieux. Je vous ai dit naguère la silhouette terrifiante d'Hérode que M. Burrian avait dessinée à Dresde. Nous retrouverons ce soir l'admirable artiste dans le même rôle. Jochanaan ne pouvait s'incarner de plus idéale façon qu'en M. Feinhals, dont le geste sobre, la voix ample réalisent de façon saisissante la noble figure de saint Jean-Baptiste.

Hérodias, ce sera Mme Sengern, dont l'imposante attitude et la voix somptueuse s'adaptent merveilleusement à l'épouse d'Hérode. Le quintette des Juifs, dont le pittoresque étincelant m'avait tant séduit à Dresde, mais qui est d'une difficulté vocale inouïe, sera réalisé par de remarquables artistes, MM. Warbeck, Kuthan, Klamuller, Passy-Cornet, Hemsing. De moindres rôles ont reçu de non moins excellents interprètes. Enfin, la danse des sept Voiles, une des pages capitales de la partition, l'une des plus séduisantes, dont les pas ont été réglés par M. Clustine, sera exécutée par Mlle Trouhanowa, l'exquise étoile de l'Opéra de Monte-Carlo.

*

Salomé, œuvre forte et belle, présentée avec un tel concours de talents, dirigée par l'admirable chef qu'est Richard Strauss, retrouvera à Paris l'accueil enthousiaste qu'elle a rencontré partout sur sa route. Ceux-là mêmes qui préconisent une esthétique différente de celle de l'auteur de la *Symphonie domestica* ont avoué que *Salomé* demeurerait pour eux le souvenir d'une émotion sans pareille. Il faut se réjouir grandement qu'un tel ouvrage n'ait point eu à attendre son tour, et qu'il soit donné au public parisien de l'admirer dans toute la fraîcheur de son éclosion nouvelle.

L'amour dans la mort n'a point trouvé, depuis *Tristan*, de poète plus passionné et plus

pathétique que Richard Strauss, d'évocation plus saisissante que *Salomé*.

Robert Brussel.

[Anonyme], « Les Théâtres », *Le National*, 6 mai 1907, p. 3.

Ce soir lundi 6 mai, à neuf heures et demie précises, au théâtre du Châtelet, sous le patronage de la Société des Grandes Auditions musicales de France, et au bénéfice de la Société Philanthropique, répétition générale de *Salomé*, drame d'Oscar Wilde, musique de Richard Strauss.

Voici la distribution :

Salomé, Mme Emmy Destin ; Hérode, M. Burrian ; Jochanaan, M. Fritz Feinhals ; Hérodiad, Mme Sengern ; un page d'Hérodiad, Mlle Gessner ; les cinq Juifs, MM. Gustaw Warbeck, Julius Kuthan, Fritz Klamuller, Anton Passy-Cornet, Jan Hemsing ; deux Nazaréens, MM. Schutzensdorf, Ernst Winter ; deux soldats, MM. Ernst Winter, Adolf Alsdorf ; un Cappadocien, M. Jean Muller ; un esclave, Mlle Howard.

Danse des sept voiles : Mlle N. Trouhanowa, danseuse étoile de l'Opéra de Monte-Carlo.

Directeur de la scène : M. le docteur Lœwenfeld, régisseur général du Théâtre Royal de Stuttgart.

Régie musicale de la scène : M. Moricke.

Orchestre Colonne (110 musiciens), sous la direction de Richard Strauss.

Le président de la République vient d'informer M. Gabriel Astruc, organisateur des représentations de *Salomé* à Paris, qu'il se ferait un plaisir d'assister lundi prochain à la répétition générale de l'œuvre de Richard Strauss.

Nous croyons savoir, d'autre part, que MM. Stephen Pichon, ministre des affaires étrangères ; Barthou, ministre des travaux publics, et Thomson, ministre de la marine, honoreront également de leur présence cette solennité artistique.

Il y a dans *Salomé* une importante partie de danse qui devait être exécutée alternativement par Mlle Trouhanowa et par Mlle Marthe Urban, de l'Opéra. Les nécessités du service n'ont pas permis à M. Gailhard d'autoriser sa gracieuse pensionnaire à donner son concours aux représentations de *Salomé*.

La répétition générale de *Salomé*, qui a lieu lundi soir, et les six représentations suivantes, commenceront à 9 heures et demie précises. Comme l'ouvrage de Richard Strauss ne comporte ni ouverture, ni prélude, les portes de la salle du Châtelet seront rigoureusement fermées dès le lever du rideau. Nous prions donc nos lecteurs d'être ponctuellement exacts.

La toilette de soirée est de rigueur.

Ne seront reçus lundi soir pour *Salomé* que les billets portant les lettres R. G. (répétition générale) imprimées en rouge sur chaque partie du coupon. Les billets portant en rouge les chiffres 1^{re}, 2^e, 3^e, 4^e, 5^e, 6^e représentation, seront reçus le 8, 11, 14, 17, 21, 24 mai.

Prière de remettre avant lundi midi les coupons des places retenues pour la première.

UN MONSIEUR DE L'ORCHESTRE, « La Soirée », *Le Figaro*, 7 mai 1907, p. 4.
Salomé au Châtelet

Les abords du théâtre du Châtelet avaient, hier soir, vers neuf heures et quart, à peu près, l'aspect du Grand Palais aux beaux jours du Salon de l'automobile. Ce n'étaient qu'automobiles étincelantes, pressées sur plusieurs rangs dans toutes les rues adjacentes et dont le nombre et la richesse annonçaient que derrière ces murs il devait se passer quelque chose de solennel, de mondain et de très parisien.

Ce quelque chose de très parisien, c'était la répétition générale d'un drame musical allemand, œuvre d'un musicien allemand, interprété par un orchestre allemand et des musiciens allemands.

Quel gala ! Un des plus beaux galas de ma collection de soiriste... mais aussi, hélas ! un des galas les plus inutilement gala ! car si je n'ai à juger ici ni l'œuvre ni les interprètes, du moins en ma qualité de soiriste, ai-je le droit et le devoir de protester contre l'absence de tout entr'acte ! Pensez donc, pas même un pauvre petit entr'acte d'un petit quart d'heure de quinze pauvres petites minutes ! Pas le temps de voir les toilettes des autres et, ce qui est infiniment plus grave, pas le temps de montrer la sienne !

Quel malheur que *Salomé*, pendant qu'elle exigeait que l'on coupât la tête de Jokanaan n'ait pas pensé à demander en même temps que l'on coupât la soirée en deux !

Heureusement, un petit avis ayant prévenu le public que passé neuf heures et demie on n'entrerait plus dans la salle, chacun était-il à sa place à neuf heures vingt ; ce qui fit que tout de même nous eûmes un petit entr'acte avant le lever du rideau, pendant lequel les jumelles firent rage en toute hâte.

En soiriste prudent j'avais été jeter un coup d'œil sur la feuille de service, de telle sorte que parmi les titulaires de loges ou de baignoires ou les personnalités aperçues je puis vous citer au petit bonheur :

Comtesse Adhéaume de Chevigné, comtesse Greffulhe, comte de J. de Camonde, M. Michel Ephrussi, baron Henri de Rothschild, M. Henri Rochefort, M. Jean de Reszké, M. Capus, M. W.-K. Vanderbilt, M. Camille Blanc, M. Otto H. Kahn, M. James H. Hyde, sir Edgard Speyer, M. Jules Gouin, M. Coquelin aîné, M. Antoine, M. Fasquelle, M. Pierre Wolff, Mme Moore, M. Cheramy, M. Vincent d'Indy, M. Fauré, M. Furstner, éditeur de *Salomé* ; Mme Bulteau, M. Noël Bardac, M. Lilienthal, M. Messager, M. Pierre Lagarde, Mme Ehrler, M. et Mme Philippi, M. Gaston Dreyfus, Mme Chartran, M. Arthur Rubinstein, M. Pierre Girod, Mlle Jeanne Granier, Mlle Bréval, le comte de Gabriac, M. et Mme Albert Carré, M. Romain Rolland, M. Georges Hüe, M. et Mme Henri Cain, M. et Mme Georges Cain, M. Camille Erlanger, M. James Stillmann, M. René Maizeroy, M. et Mme Gandrey, M. et Mme Henri Lapauze, M. et Mme Charles Neef, M. Bernstein, Mme Henry Say, comte Jean de Castellanne, M. Cuvilier, M. Thors, Mlle Lender, M. Fernand Halphen, Mme Albert Cahen d'Anvers, comtesse d'Harcourt, M. Ed. Nœtzlin, Mme de Saint-Marceaux, M. A. Bénac, M. Georges Heine, Mme Legrand, Mme Madeleine Lemaire et Mlle Suzanne Lemaire, M. Adrien Hébrard, M. Isidore de Lara, M. Eugène Lautier, M. Forain, M. Rodolphe Berger, etc., etc.

Le Président de la République, accompagné de Mme et Mlle Fallières, assistait à cette cérémonie musicale. Accompagnés par M. Jean Lanes, secrétaire de la présidence, et par le lieutenant-colonel Ebner, chef de la maison militaire, ils avaient été reçus à leur arrivée par M. Gabriel Astruc, l'organisateur à Paris des représentations de *Salomé*. MM. Pichon, Thomson, Briand, Barthou et Sarraut allèrent saluer M. Fallières dans sa loge, et à voir tous ces messieurs souriants et si tranquilles on ne se douta guère que le ciel ministériel était chargé d'interpellations.

On écouta religieusement le drame musical de M. Richard Strauss, qui conduisit lui-même son œuvre avec tous les gestes de bras, de torse, de tête, toutes les expressions de visage et de mains par lesquels un musicien peut faire comprendre sa volonté et communiquer sa pensée à cent-dix musiciens. Et l'on fit à l'auteur, aux interprètes — à Mme Emmy Destinn particulièrement — et à l'orchestre une enthousiaste ovation.

Il y a de beaux soirs en perspective au Châtelet pour les amateurs de musique et de galas.

Un Monsieur de l'Orchestre.

[Anonyme], « Actualité », Paris, 7 mai 1907, p. 2.

Salomé.

Ce n'est pas un mince événement, celui qui, pour la première fois, va appeler le grand public parisien à applaudir sur une de nos scènes une œuvre allemande, composée par un grand maître d'outre-Rhin, et chantée en allemand, par des interprètes allemands...

C'est ce soir, en effet, que sur la scène du théâtre du Châtelet sera représentée la « première » de « Salomé », sous les auspices de la Société des Grandes Auditions Musicales de France, dont la présidente est Mme la comtesse Greffulhe. On sait que cette représentation, toute de bienfaisance, est donnée au profit de la Société Philanthropique, présidée par M. le prince d'Arenberg. À quoi l'organisateur des représentations de « Salomé », M. Gabriel Astruc, offrit gracieusement un certain nombre de fauteuils et loges.

L'attrait de cette solennité musicale se double, on le voit, du prestige que toute œuvre charitable doit nécessairement revêtir aux yeux du monde parisien.

Et cependant, le côté artistique de la représentation suffirait, à lui seul, pour attirer la foule des dilettanti. N'est-ce pas un trio d'artistes incomparables, les meilleurs de l'Allemagne, dit-on, qui doit interpréter cette œuvre dont le poème est d'Oscar Wilde et la musique du grand maestro Richard Strauss ? Nous n'avons jamais eu l'occasion de les apprécier, de les applaudir à Paris, mais l'Allemagne les célèbre à l'envi, comme les plus purs interprètes de son répertoire d'opéra, et leurs noms sont partout accrédités de gloire : ce sont Mlle Emmy Destinn, le ténor Burrian et le baryton Feinhals. C'est dire combien le spectacle de la première sera intéressant, qui fournira aux gourmets d'art musical l'occasion rare d'acclamer de tels artistes, tout en contribuant à une œuvre éminemment philanthropique et charitable.

On connaît l'affabulation du poème mis à la scène par Oscar Wilde et magnifié par la musique de Richard Strauss. Elle évoque l'épisode le plus dramatique, le plus tragique de la vie d'Hérode, drame de passion émouvante et de dénouement sanglant.

Au lever du rideau, la scène représente la terrasse du palais d'Hérode. Un jeune officier, Narraboth, se tient à la porte de la salle du festin. La princesse Salomé lui apparaît, qui a fui l'orgie royale...

Cependant, au fond d'une citerne voisine où il est enfermé, le prophète Jochanaan, prisonnier, fait entendre son verbe fatidique. Sa voix tout à coup s'élève, prédisant la venue de la religion nouvelle.

Salomé veut voir le prisonnier, elle l'exige, impérieuse, irrésistible, et le jeune Narraboth, subjugué par son admiration fervente, par son amour pour la princesse, délivre le prophète et le présente à Salomé.

Dès qu'apparaît Jochanaan, Salomé lui crie son amour, cependant que Narraboth désespéré se tue à ses pieds sans même qu'elle y prenne garde. Le prophète toutefois demeure insensible à cette déclaration. Il maudit même Salomé, ainsi que sa mère Hérodiad, femme d'Hérode.

Hérode à ce moment sort de la salle du festin, suivi de ses convives, de ses familiers de sa cour. Le tétrarque de Judée est excité par les vins. Il demande successivement à Salomé de manger des fruits, de boire à sa coupe et de danser avec lui. La princesse refuse tout, puis, se ravissant, accepte de danser, à une condition : c'est qu'Hérode lui jure de lui accorder tout ce qu'elle demandera. Hérode n'hésite pas devant ce serment fatal : il jure. Et Salomé danse la « Danse des Sept Voiles », après quoi, elle tombe éperdue aux pieds du tétrarque...

Elle réclame alors la rançon promise. Ce qu'elle veut, c'est qu'on lui apporte sur un plat d'argent la tête du prophète, de Jochanaan qui l'a maudite en repoussant son amour. Vainement Hérode lui offre en échange de ce sacrifice humain toutes les richesses du royaume. Salomé demeure implacable : elle veut la tête de Jochanaan.

Hérode accepte, terrifié. L'ordre de mort est donné. Le bourreau descend dans la citerne. On entend dans le silence sinistre un gémissement, une plainte. Bientôt apparaît la tête du supplicié, sortie du puits par le bras du bourreau. Tous les assistants sont atterrés...

Salomé prend des mains de l'exécuteur la tête du prophète et exhale devant ce funèbre témoin de son amour l'ardente passion qui la dévorait et qu'il lui refusa.

Hérode effrayé, éccœuré, crie : « Qu'on tue cette femme ! » C'est la fin de Salomé, écrasée sous les boucliers des soldats qui se sont précipités sur elle.

Telle est cette œuvre dramatique, émouvante, bien faite pour impressionner tant par le caractère tragique du poème que par l'éloquence harmonique et musicale de la partition qui en traduit le sauvage beauté. La répétition générale, qui a eu hier soir au Châtelet, en présence de M. Fallières, président de la République, de MM. Barthou, Thomson et Stéphen Pichon, ministres des Travaux publics, de la Marine et des Affaires étrangères, et d'une nombreuse et élégante assistance, comprenant toutes les notabilités du monde parisien, a consacré le succès considérable de l'œuvre. Le compositeur Richard Strauss et ses admirables interprètes ont été positivement acclamés.

Sans doute en sera-t-il de même ce soir, à la première, et ce sera l'événement le plus sensationnel de ce temps-ci, de voir une telle œuvre accueillie de cette façon par le grand

public parisien. Ainsi s'affirme victorieusement la toute puissance de l'art, qui ne connaît pas de frontières et devant qui s'effacent toutes les rivalités de races, toutes les haines internationales.

Louis ARTUS, « Premières Représentations », *Le Petit Journal*, 9 mai 1907, p. 2
Société des Grandes Auditions Musicales (théâtre du Châtelet) : *Salomé*, drame d'Oscar Wilde, musique de Richard Strauss.

Hier soir, au Châtelet *Salomé* a beaucoup réussi. C'est un fait qu'il est simple de constater. Il sera plus compliqué d'en démêler les raisons.

Parmi les principales, je vois celle-ci, que le public élégant — pensez que les fauteuils d'orchestre et de balcon étaient payés cent francs ! — un peu inquiet de ce qu'on lui avait dit à l'avance, s'était armé d'un courage résigné, en vue de l'audition d'un acte unique qui devait durer près de deux heures. Certes, parmi les spectateurs d'élite, il y avait beaucoup de mélomanes avertis, mais il y en avait un plus grand nombre qui craignaient de s'ennuyer prodigieusement et se souciaient de ne pas en avoir l'air... Eh bien ! ils n'ont pas eu à feindre une satisfaction que tout le monde a éprouvée. La phrase musicale de Richard Strauss est presque toujours claire et facile, souvent chantante. Les thèmes n'ont rien de très rare. Ils sont expressifs, d'accord avec la situation qu'ils commentent. La joie était sur tous les visages... on avait compris.

Et pour ceux qui recherchent des sensations plus raffinées, il y a, à côté de cette objectivité matérielle, un peu vulgaire, à côté de cette expression théâtrale de la personnalité des héros du drame, il y a une autre expression exclusivement réservée à l'orchestre, celle de la propre pensée de l'auteur, de son émotion en présence du drame qui s'est agité dans son cerveau avant de vivre sous nos yeux, et cette expression-là, hâtons-nous de le constater, est d'une admirable éloquence.

L'accord de l'un et de l'autre me semble caractériser la formule de Richard Strauss.

Sans doute, quelques artistes hautains la dédaigneront ; j'avoue qu'elle me paraît infiniment séduisante, apte à attirer la foule par l'appel de mélodies médiocrement imaginées, mais aussi à la retenir par les prestiges d'une musique orchestrale prodigieusement instigatrice de sensation et même, quelquefois, de pensées.

Le livret, comme on dit, n'est pas sorcier. Pour plaire à Richard Strauss, il fallait qu'il fût clair. Il l'est. Donc, regardez négligemment les acteurs, écoutez-les chanter si vous voulez ; cela n'a presque pas d'importance. Cela ne doit que vous charmer un peu, mais ne pas fatiguer votre attention qui doit se porter toute sur ce que l'auteur en pense. Il n'y a que cela d'exceptionnel.

*

La princesse Salomé rôde autour de la citerne où est enfermé Iochanaan, le Baptiste. Elle est attirée par la voix, rude d'avoir tant clamé dans le désert. Et cette voix accuse Hérodiade, mère de Salomé et épouse incestueuse d'Hérode. Salomé veut voir le prophète, malgré la défense du tétrarque. Narraboth, chef des gardes, consent, pour l'amour de la princesse, à ouvrir la citerne d'où sort, effrayant, l'ascète prédivin. Salomé le tente et

s'offre et se promet en vain, avec une telle furie voluptueuse que Narraboth, jaloux, se tue de désespoir. Mais Iochanaan n'entend pas. Il ne cesse de maudire et de prêcher la pénitence et d'annoncer le Juste qui sera le vengeur.

À peine est-il rentré dans sa prison que le tyran paraît, à l'issue d'un festin. Hérodiade l'accompagne et cinq juifs qui dissertent sur leur religion obscurément, mais avec une fureur comique.

Hérode a froid ; il tremble ; il a peur. Il craint Iochanaan, il le respecte aussi. Il est à la fois féroce et timide, hésitant, bouffon. Car la bouffonnerie tient une place importante dans cet ouvrage et le quintette des juifs, tout à l'heure, était burlesque comme le sont maintenant les discours incohérents d'Hérode. Hérode prétend que Salomé danse pour son plaisir et comme Salomé s'y refuse d'abord et que son caprice de fiévreux exige une satisfaction immédiate, il promet à Salomé, pourvu qu'elle obéisse, tout ce qu'elle voudra.

Alors Salomé danse. (Ici une ballerine qu'on a justement applaudie, Mme Trouhanowa, se substitue à la chanteuse sous des ajustements pareils.) Et quand Salomé a dansé, elle exige, pour salaire, la tête de Iochanaan, dans un plat. En vain Hérode, terrifié du crime qu'on lui impose, s'en défend et propose en échange d'incalculables richesses, Salomé, avec des intonations d'enfant méchant et têtu, insiste : « Je veux la tête de Iochanaan. »

On la lui donne et longuement, devant ce sinistre trophée, elle crie son amour abominable et sa haine et son désespoir. Ensuite Hérode, monstrueux, fait écraser sous les boucliers de ses soldats Salomé, plus monstrueuse que lui.

*

Là-dessous, l'orchestre, prodigieusement, s'ébroue, éclate en ricanements ou en cris de douleurs. Les instruments sont une foule dont la grande clameur se fond en une puissante harmonie, mais où chaque individu a son âme propre et sa passion. Ici, nous remarquerons les étranges divagations du basson quand Salomé se tait, après les colères de Iochanaan ; ailleurs, les singuliers trémolos de la petite flûte qui semblent un sifflement d'appel familial, quand Salomé provoque le tétrarque, d'un clin d'œil et d'un sourire ; c'est le grondement angoissant des timbales pendant la décollation du prophète et la nouvelle intervention, lugubre cette fois, du basson et finalement, pendant le déchirant lamento de Salomé, l'interminable et terrible frémissement de tout le quatuor...

On sort de la représentation de *Salomé* étrangement remué, séduit, ému. On est surtout stupéfait par la nouveauté du procédé et devant sa force. Il faut un peu de temps pour se ressaisir, pour porter un jugement...

Salomé est essentiellement, presque uniquement du théâtre ; du plus habile. Tous nos musiciens peuvent apprendre quelque chose, là. Même ceux, et il y en a, dont je place le génie bien au-dessus de celui de Richard Strauss.

Mme Emmy Destinn (de l'Opéra de Berlin), chante le rôle de Salomé d'une voix admirablement puissante et belle. Sa mimique et son jeu m'ont médiocrement ému.

Je lui préfère franchement M. Burrian, Hérode (du théâtre de Dresde). Sa voix de ténor est d'un clair métal et son adresse de comédien et de chanteur est extrême.

Il m'a paru que M. Feinhals (du théâtre de Munich) chantait d'une voix moins assouplie le rôle moins bien tenu d'Iochanaan.

Mme Sengern est une belle et bonne Hérodiad. Des rôles moindres sont très bien tenus.

Il faut louer sans réserve le magnifique orchestre Colonne dirigé par le compositeur lui-même.

Les costumes sont quelconques, le décor aussi.

Louis Artus.

Albert BLAVINHAC, « Les Premières Représentations », *La République française*, 9 mai 1907, p. 2.

« Salomé »

Bien peu, parmi ceux qui applaudissent, en ce moment, au Châtelet, l'ouvrage musical extraordinaire de Richard Strauss, se souviennent des représentations que donna l'Œuvre, il y a une douzaine d'années, du poème d'Oscar Wilde, poème sur lequel le compositeur allemand a édifié sa partition. Salomé fut alors Mme Lina Munte ; Iokanaan, M. Max Barbier ; Hérode, M. Lugué-Poé ; Hérodiad, Mme Gina Barbieri, et Mlle Suzanne Auclair, qui remplissait le rôle du page d'Hérodiad, s'est appelée depuis Mme Suzanne Després...

On sait que Wilde avait écrit son poème en français et que le texte allemand, dans lequel l'œuvre a été jouée, il y a deux ans, pour la première fois, à Dresde, et est jouée actuellement à Paris, n'est qu'une traduction. Ne nous étonnons donc pas que ce poème n'ait rien d'allemand, dans son caractère, sa forme, son esprit. M. Richard Strauss l'a respecté d'un bout à l'autre, intégralement. C'est qu'il a le très grand mérite d'être très dramatique et très « musicable » et c'est ce qui importait au compositeur, séduit par un sujet très habilement mis à la scène dans un but d'effet violemment tragique. Non seulement la vieille légende mystique narrant que la fille d'Hérodiad, après avoir obtenu, par ses danses, du tétrarque de Judée, la tête du Précurseur, la baisa sur la bouche, est scrupuleusement suivie, mais, de plus, elle est « poussée » à l'extrême. Dans la légende, Salomé baisa la bouche de Iokanaan seulement par un raffinement de cruauté sadique. Cela n'aurait guère suffi à l'intérêt dramatique. Aussi bien, Oscar Wilde a-t-il ajouté à cette cruauté sadique l'amour, un amour effréné, exalté, exacerbé par la résistance. Il en résulte une sorte de tragédie follement hystérique, surhumaine, extravagante, mais aussi extrêmement poignante.

Me voici à la partition de M. Richard Strauss. Jadis, les musiciens en opéras, surbor-donnaient la musique au poème. Wagner lia les deux étroitement. Avec M. Debussy, le poème absorba la musique. Chez M. Strauss, c'est la musique qui absorbe le poème et qui est tout le drame. La symphonie anime, décrit tout. Même aux points culminants de l'œuvre, elle seule se fait entendre. Rarement l'intérêt est dans le chant, et, somme toute, peu importe que *Salomé* soit chantée en allemand ou en français, car l'omnipotence de l'orchestre est telle que rien n'empêcherait, en somme, l'œuvre d'être réduite en simple pantomime.

En effet, la sensualité, la nervosité, la hâte fiévreuse, l'extrême acuité qui sont partout dans le poème de Wilde, Richard Strauss arrive à les exprimer parfaitement. Par quels procédés ? Par des motifs haletants, par l'abandon de toute forme musicale organique ou

architectonique, par de continuel changements de mesure (16 fois en 24 mesures !) et par des modulations incessantes qui font perdre tout sentiment de la tonalité. S'agit-il des effets de Wilde agissant sur les nerfs ? chez Strauss, la musique les exprime par ses dissonances ; et ces effets sont un mode particulier de chatouiller et d'exaspérer les sens. Enfin, le caractère bien particulier que le poète anglais a donné à ses personnages, le tumulte effréné des éléments psychologiques dans le cerveau de cet homme qui a surtout mérité d'être considéré au point de vue pathologique, Strauss en donne une idée très exacte par son gigantesque travail thématique et son habileté à transformer et métamorphoser ses motifs. Cela donne l'impression d'être du Jean Lorrain musical et on reste stupéfait devant ces éléments inconciliables en apparence, qui s'amassent, se combinent, se superposent, en un tout étonnamment construit, rythmé et ordonné, où chaque mot est, en quelque sorte, imprégné d'une nuance orchestrale qui fait image. Et l'intensité de ce coloris est prodigieuse. Si, par ses thèmes caractéristiques, *Salomé* est bien wagnérienne, son audace — je n'en prends pour exemple que le temps de valse qui surgit inopinément dans la *Danse des sept voiles* — est bien française, et M. Richard Strauss ne dédaigne pas tous les procédés italiens... Pourtant, malgré tout, *Salomé* est bien personnelle. Ce qui, en elle, l'est surtout, c'est l'instrumentation, d'une souplesse, d'une originalité de timbres, d'une sonorité qui éloignent toute idée d'influence. Quelle merveilleuse et étrange symphonie !

Mais, à mon grand regret, je ne puis l'analyser en détail, car il me faudrait tout ce journal. Bornons-nous alors à cet aperçu et renvoyons à la partition éditée par Fürstner, de Berlin, et dont M. G. Astruc, le distingué directeur de la Société d'Éditions musicales, est le dépositaire pour la France.

On devine quels interprètes il faut à une œuvre aussi singulière dans sa splendeur. Sous la direction de M. Richard Strauss, l'orchestre Colonne — à tout seigneur, tout honneur — a accompli des prodiges et réalisé des merveilles. Je viens de dire que la voix humaine n'avait presque que faire dans *Salomé* et que, sauf de rares exceptions, aux endroits où, logiquement, elle devrait prédominer, elle se perd dans la tempête sonore de la symphonie. Pourtant, Mme Destinn (*Salomé*), qui, à ses heures de repos, se fait apprécier comme une délicate poétesse, chante avec un éclat et une vaillance surprenantes, un rôle que bien peu de cantatrices seraient capables de mener jusqu'au bout, tant il est terriblement écrit. De plus, elle le joue admirablement. Hérode, c'est M. Burrian, qui a bien chanté le rôle et dessiné pittoresquement le personnage du Tétrarque. Si M. Fritz Feinhals n'a peut-être pas toute la vigueur vocale demandée par le rôle de Iokanaan, il lui donne infiniment de noblesse et d'ampleur. Mme Sengern est une intéressante Hérodiade.

Les petits rôles sont nombreux et chacun a son importance dans les ensembles effroyablement compliqués, à rythmes et à mesures multiples. Tous ont été bien remplis, particulièrement par M. Warbeck, Kuthan, Klamuller, Passy-Cornet et Hemsing.

Plusieurs compétries s'étaient présentées pour l'exécution de la *Danse des sept voiles*. C'est Mlle Natacha Trouhanowa, la belle danseuse de l'Opéra de Monte-Carlo, qui l'a emporté sur ses collègues et futures camarades de Paris. Elle a obtenu le plus vif et le plus mérité des succès, et, dans ses mouvements qui se réclament davantage de la sensualité

que des rythmes orientaux, elle peut presque soutenir la comparaison avec Miss Maud Allan, cette extraordinaire danseuse américaine qui, en ce moment, aux Variétés, danse et mime cette même page de l'existence de la fille d'Hérodiade, avec un art et une souplesse vraiment merveilleuses.

Je serais ingrat si, avant de clore ces lignes, je n'adressais le plus chaleureux remerciement à la Société des Grandes auditions musicales et à sa dévouée présidente, Madame la comtesse Greffülhe. Nous lui devons la révélation, à Paris, de *Salomé*, comme jadis la révélation de la *Götterdämmerung* et de *Tristan et Isolde* ; de la *Damnation de Faust*, mise à la scène ; des œuvres de la jeune école italienne « vériste » ; nous lui devons encore l'exécution de fragments importants du sublime *Parsifal*. Ce sont là magnifiques titres à la reconnaissance des musiciens.

Albert Blavinhac.

Arthur COQUARD, « Musique », *L'Écho de Paris*, 9 mai 1907, p. 4.

Société des Grandes Auditions. Théâtre du Châtelet. *Salomé*, drame musical en un acte, poème d'Oscar Wilde, musique de Richard Strauss.

Tout le monde connaît cette lugubre page de la Bible : Salomé, fille d'Hérodiade, a dansé, à la prière du roi Hérode, et, pour prix de sa complaisance, elle exige qu'on lui apporte, sur un plat d'argent, la tête du prophète Jean.

Pourquoi cette horrible fantaisie ? Nous avons cru, jusqu'ici, que Salomé n'avait été que l'instrument des rancunes de sa mère. Une si simple explication ne peut satisfaire des esprits amoureux de l'extraordinaire. Voici l'invention où se jette l'imagination hardie d'Oscar Wilde, à la suite d'un poète du XIII^e siècle, qui l'avait effleurée. Cette conception, il la fait sienne ; il la caresse amoureusement, la creuse, l'amplifie. Je la résume en quelques mots, dégage de tous les accessoires.

Salomé a vu le beau prophète. Elle lui crie son amour ; Jokanaan la repousse. Elle insiste ; il la maudit. Et bien ! cette tête, qui s'est détournée d'elle avec horreur, elle l'aura. Par vengeance ? Non pas ; c'est bien trop simple. Admirez le raffinement : elle l'aura, pour la posséder. Ce baiser, que le vivant lui a refusé, elle l'imposera au mort.

Je sais que d'excellents esprits ne s'effarouchent point de cette donnée. M. Maurice Kufferath, le très distingué musicographe belge, a écrit, sur le poème d'Oscar Wilde, une étude fort intéressante, dans laquelle il s'efforce d'en faire ressortir la grande portée esthétique et philosophique. Le malheur est que le public ne regarde ni si loin ni si haut, et que l'impression qui se dégage de la lecture ou de l'audition de *Salomé* est infiniment plus terre à terre, et suggestive d'émotions qui n'ont rien d'immatériel. Ce n'est ni à l'intelligence ni au cœur que s'adresse une telle œuvre. Elle saisit l'imagination par ce qu'elle a de moins noble.

Ce point réglé, que penser de la façon dont est conduit le drame ? Je reconnais volontiers que, dans l'exécution, on sent un certain souffle tragique. J'ajoute qu'une étrange, mais réelle poésie, de couleur tout orientale, — on dirait parfois un poème arabe, — s'en dégage fréquemment. Mais quelle atmosphère de corruption ! On y étouffe. Et quels personnages !

Tous pervers, nous le savions ; mais aussi tous fous... et fous furieux ! Conséquence logique, dira-t-on, et très morale de leur perversion. Soit. D'un bout à l'autre du drame, on crie, on s'injurie. Hérode ne décolère que pour s'amollir en de sensuelles allusions. La reine, dont la démence est compliquée de sottise, ne cesse d'écumer contre le prophète, qui ne paraît que pour lui lancer l'anathème... et avec quelle violence, quelle insistance ! Salomé pourrait faire contraste, étant amoureuse. Mais c'est une amoureuse à tempérament violent. Elle est, à sa façon, la plus exaspérée des trois. Il n'y a, dans ce singulier poème, qu'un être sympathique... et il se tue, au bout de cinq minutes, écœuré de ce qu'il entend et de ce qu'il voit venir. C'est un jeune Syrien, capitaine des gardes, qui adore en silence la belle Salomé. Présent à la scène où la princesse crie à Jokanaan sa folle passion, le pauvre Narraboth se tue, de honte, j'imagine, autant que de désespoir. Il faut d'ailleurs que la malheureuse aille bien loin pour qu'à la scène finale le Tétrarque jette aux gardes ce mot terrible, — le dernier de la pièce : « Tuez cette femme !... » Les soldats s'élancent sur Salomé et l'écrasent de leurs boucliers.

On comprend que, sur un tel poème, M. Richard Strauss ait écrit une musique violente. Mais encore y a-t-il plus d'une façon d'être violent. Tel restera simple, cherchant l'expression à grands traits énergiques, la rudesse franche et claire. Tel autre se plaira aux moyens complexes, aux enchevêtrements de la polyphonie. Fidèle à son tempérament, l'auteur de la *Symphonie domestique* se jette dans la complication à outrance : il s'y joue d'ailleurs avec une aisance superbe. Ne lui demandez jamais de ces méthodes spontanées, se développant sur des harmonies simples. Il semble qu'il ait à cœur de reprendre les traditions des contre-pointistes du quinzième et du seizième siècle, qui ne voyaient dans la musique que l'art des combinaisons sonores.

Quoi qu'on pense du système, il y a, dans cet acte — qui en vaut deux — une somme de talent considérable, énorme. Énorme, ai-je dit ? C'est bien le mot : tout cela est énorme, plutôt que beau. L'auteur me fait penser à ces Titans qui prétendaient bouleverser les lois de la nature et qui y parvenaient. Ne réussit-il pas à marier des tonalités différentes, sans nous faire hurler ? Il détourne les fleuves de leur cours naturel, il entasse Pélion sur Ossa, il dresse des Pyramides sonores... Oui, c'est énorme, colossal.

Et pourquoi n'avouerais-je pas que je regrette trop souvent le petit « grain de mil » ?... Eh bien ! oui... je sacrifierais un peu et même beaucoup de ce talent prodigieux pour un peu plus de *beauté*. Disons-le franchement, les idées ne sont pas, chez le musicien allemand, à la hauteur de la maîtrise technique. Et c'est grand dommage.

Regardons-y de près. Les thèmes, dès qu'ils tendent à se caractériser, à s'amplifier en mélodies expressives, tournent facilement à la *formule* convenue, témoin le motif de Jean, et surtout celui qui traduit la passion de Salomé. Aussi l'auteur s'oppose-t-il, prudemment, à ces dangereuses expansions. Il coupe, si j'ose dire, l'idée dans sa racine ; plutôt encore, il l'enveloppe d'accessoires, d'ailleurs prodigieux, qui en dissimulent la médiocrité.

Si j'avais à signaler les pages les plus remarquables de la partition — et il y en a de superbes — j'irais tout droit aux moments silencieux du drame : le retour de Jean au puits et le muet désespoir de Salomé repoussée, la danse si pittoresque et si fougueuse, et cette

minute d'angoisse où l'on sent que le bourreau est à l'œuvre : il y a là une pédale de *si bémol* qui donne le frisson. Ajoutons-y, si vous voulez, l'extase de Salomé devant la tête du prophète.

Pourquoi cette supériorité des pages purement instrumentales ? Par la simple raison que M. Strauss est, avant tout, un symphoniste, qu'il dédaigne le chant expressif, que, pour lui, l'intérêt réside dans l'orchestre. Ici, par exemple, il faut admirer. Nul musicien n'a poussé aussi loin la virtuosité instrumentale. Cela tient du prodige. Entre ses mains, l'orchestre brille, étincelle, il mugit, il rugit, il éclate, il tonne... et, tout à coup, s'alanguit en des douceurs exquis. Les effets sont imprévus, nouveaux, toujours heureux. Je n'aperçois guère de tache dans cette énorme « symphonie avec chant ».

Et ici, encore, je constate que M. Strauss arrive à l'effet par l'extraordinaire. Non content de recourir à des masses inusitées, il divise les instruments à l'infini... Mieux encore, il leur demande autre chose que ce qu'ils ont coutume de donner. S'il était horticulteur, je crois qu'il serait de force à contraindre les poiriers à produire des pommes. Ainsi, ses violons arrivent à des sifflements de petites flûtes ; ses contre-basses montent comme des violons... elles poussent des cris humains et surhumains... Les bois, les cuivres... mais je m'arrête et j'aime mieux dire, d'un mot, que c'est l'extraordinaire encore et, toujours, l'énorme. On sort de là stupéfait, mais avec la nostalgie de l'idéal, et aussi, par le vice du sujet, avec un besoin d'air pur, de santé physique et morale...

L'interprétation est très bonne, dans l'ensemble. Il faut louer, tout d'abord, Mme Emmy Destinn, de l'opéra de Berlin : c'est une admirable Salomé, à la voix puissante et, quand il convient, pleine de douceur. M. Burrian, de Dresde, donne à la physionomie d'Hérode les violences et les âpretés qui conviennent au personnage ; la voix est belle et sonne à merveille. Le prophète, M. Feinhals a la voix un peu lourde, mais chante d'ailleurs en artiste. Très bonne, Mme Sengern dans le rôle bien ingrat de la reine Hérodiade. Les rôles secondaires sont tous tenus en conscience par d'excellents musiciens. La danse des sept voiles a été brillamment exécutée par Mlle Trouhanowa. Quant au personnage principal du drame — vous avez nommé l'orchestre — je suppose que M. Strauss ne s'en plaindra pas et qu'il partage l'avis de son célèbre compatriote, M. Joachim, sur la valeur des orchestres de France.

Arthur Coquard.

Jean DRAULT, « Chronique musicale », *La Libre Parole*, 9 mai 1907, p. 3.

Théâtre du Châtelet. Première représentation de *Salomé*, drame musical d'Oscar Wilde, musique de Richard Strauss.

C'est sous le patronage de la Société des Grandes auditions musicales de France, qui a pour présidente Mme la comtesse de Greffulhe, qu'ont lieu les six représentations de *Salomé*, drame biblique, qui réunit les deux noms d'Oscar Wilde et de Richard Strauss, et dont la première a eu lieu hier soir.

Le premier de ces auteurs est suffisamment connu ; il constitue, presque à lui seul, une page de l'histoire de la pudique Angleterre.

Le second est célèbre grâce à son homonyme, le Johann Strauss du *Beau Danube bleu*, car sa *Sinfonia Domestica*, une des plus étranges conceptions de l'école musicale moderne,

exécutée cet hiver au Concert Colonne, n'est connue que des assidus des Concerts symphoniques.

La caractéristique de l'œuvre jouée hier, est son inconvenance, au point de vue religieux, inconvenance si grande, que l'Amérique et la plupart des pays d'Europe en ont interdit la représentation chez eux. Le spectacle de Salomé embrassant la tête exsangue de Saint-Jean-Baptiste sur les lèvres, pendant que les bassons sanglottent en mesure, a choqué partout les chrétiens les plus tièdes.

L'œuvre était donc tout désignée pour être jouée à Paris et servir de réconciliation aux partis les plus extrêmes représentés par la comtesse de Greffulhes et le bœuf gras Fallières, qu'on avait hissé à la répétition générale jusqu'à une deuxième loge de balcon.

Car *Salomé* a été lancé comme une émission, et Richard Strauss avait quitté Vienne pour venir diriger les 110 musiciens de l'orchestre Colonne, et les encourager avec des contorsions simiesques qu'aucun chef d'orchestre n'a pu encore égaler jusqu'à ce jour.

C'est à cette puissance de lancement du monde juif, qui n'a d'égal que l'incurable snobisme de ce qu'il faut attribuer l'empressement du public à ces représentations.

Car *Salomé* n'est une pièce inédite qu'au point de vue musical, Elle fut jouée déjà, et à Paris, le 28 octobre 1896, au Théâtre de l'Œuvre, et n'excita alors qu'un engouement très modéré. Pourtant, l'auteur, Oscar Wilde, était dans la pleine lumière de l'actualité : il accomplissait, en Angleterre, ses deux années de *hard labour*.

Est-ce à dire que la partition soit un chef-d'œuvre qui fasse époque dans l'histoire de l'Art ? Nullement ! Elle est épileptique, bruyante, vide et fatigante comme celle de la *Sinfonia Domestica*, et a été écoutée dans le silence le plus glacial. On aura beau vous dire que les fanatiques de la nouvelle formule veillaient jalousement, comme à Bayreuth, à ce qu'aucune marque d'approbation ou de désapprobation ne troublât les échos du Châtelet, transformé en temple de l'Art, il est bien certain, pourtant, que si, pendant une heure quarante que dure cette audition, de sublimes beautés eussent électrisé la foule, aucune puissance humaine ne l'eût empêchée de manifester son enthousiasme.

Chanté en allemand par des chanteurs allemands, ce drame musical, qui raconte tout bonnement l'épisode de Salomé demandant à Hérode la tête de Saint-Jean, appelé, pour la circonstance, Jochanaan, en échange du petit pas de danse qu'elle servira aux invités du Tétrarque, et qui nous montre cette Salomé dans une véritable crise d'hystérie devant la tête du martyr, n'en est que plus dur à l'oreille.

M. Burrian s'est montré adroit comédien et excellent baryton dans le rôle d'Hérode, et Mlle Trouhanowa a dansé avec grâce et légèreté le fameux pas.

Mieux vaut peut-être ne pas parler des décors et des costumes venus d'Allemagne, comme le reste, et qui témoigne de l'intention, d'ailleurs excusable, de la part des organisateurs, de ne pas avoir voulu faire de frais excessifs pour six représentations.

Mme Fallière a fort approuvé cette économie.

— Voilà une pièce dans mes idées, aurait-elle dit à son mari, en remontant dans le landeau présidentiel.

Jean Drault.

Gabriel FAURÉ, « Les Théâtres », *Le Figaro*, 9 mai 1907, p. 4.

Salomé, drame musical en un acte, poème d'Oscar Wilde, musique de M. Richard Strauss.

Salomé a fui la salle du festin. Tandis qu'elle respire les effluves d'une nuit toute blanche de lune, une voix monte d'une citerne creusée au centre de la terrasse, une voix qui invective et qui vaticine. Là, en effet, est tenu captif le prophète Jochanaan. Salomé connaît son nom, mais elle n'a jamais vu son visage ; et voici qu'en cette nuit chaude et parfumée, le désir de voir face à face celui qui a dit d'Hérodiade qu'« elle remplit la terre du vin de ses iniquités » la saisit impérieusement.

On ne désobéit pas à la princesse de Judée ; mais à peine Jochanaan est-il amené devant elle que l'aspect de ses yeux ardents et de son front blême, le son de sa parole terrible emplissent Salomé d'un extraordinaire émoi.

« Le fils de l'Homme est-il aussi beau que toi, Jochanaan ?... Regarde-moi... je suis amoureuse de ton corps, plus blanc que la neige et les lis ! — Arrière !... — Je suis amoureuse non de ton corps qui est abominable, mais de tes cheveux si noirs !... — Vatt'en !... — Je suis amoureuse non de tes cheveux qui sont affreux, mais de ta bouche !... Je veux baiser tes lèvres si rouges !... — Anathème sur toi, fille de Babylone. » Et le prophète redescend dans sa prison souterraine.

Hérode a déserté à son tour la table du banquet ; ivre de vin, il cherche Salomé que son désir poursuit sans cesse, et lui demande de danser pour lui. Qu'Hérode jure de satisfaire un vœu et Salomé dansera. Hérode jure. Mais lorsque Salomé a dansé, elle exige que la tête tranchée de Jochanaan lui soit apportée sur un plateau d'argent. Hérode lui offre ses trésors, ses palais, la moitié de la Judée et jusqu'à ses paons blancs, orgueil de ses jardins.

« Tu as juré ! Je veux la tête de Jochanaan. » L'œuvre atroce s'accomplit et l'on voit le bourreau sortir de la citerne avec la sanglante dépouille que Salomé saisit avidement. Alors, elle regarde ces yeux qui sont éteints parce qu'ils n'ont pas voulu la voir, elle caresse ces cheveux qu'elle eût souhaité inonder de parfums, enfin elle pose ses lèvres sur les lèvres qui se refusèrent à son baiser, et peut-être puise-t-elle dans cette abominable caresse l'illusion qu'elle a aimé et qu'il lui sera pardonné. Malheureusement Hérode, maintenant plein d'horreur pour elle, en la faisant mettre à mort ne lui permet pas d'approfondir cette pensée.

Sans douter de l'attrait que présente l'apparition d'une œuvre nouvelle de M. Richard Strauss, n'est-il pas permis de penser qu'une grande part de l'émotion qu'ont soulevée les représentations de *Salomé*, partout où elles ont eu lieu, tient à l'extraordinaire étrangeté de la pièce ?

Si le sujet prêtait le moins à la plaisanterie, on pourrait ajouter que, coïncidant chez nous avec le projet d'abolition de la peine de mort, une tête coupée offre un singulier spectacle. Mais ce n'est point l'occasion de plaisanter, car il s'agit ici d'une légende biblique, d'un poète disparu et d'un musicien étranger dont la personnalité et le talent jouissent d'une considération universellement établie et hautement justifiée.

La nouveauté qui distingue premièrement la partition de *Salomé*, c'est que M. Richard Strauss y transporte l'esthétique particulière que représentent ses poèmes symphoniques,

c'est-à-dire le principe de la description et de l'analyse sonores poussé aux limites extrêmes. *Salomé* est un poème symphonique avec des parties vocales en plus. Ici, il n'est pas de personnages dont ne soient minutieusement traduits — presque jusqu'à l'enfantillage — l'individualité physique, la moralité — ou l'immoralité, — les pensées, les actes ; point d'atmosphère, point de couleur qui ne soient décrites jusque dans leurs moindres modifications, jusque dans leurs moindres nuances ; et tout cela au moyen de thèmes souvent médiocres, il est vrai, mais développés, maniés, enchevêtrés avec un art merveilleux dont l'intérêt est cependant dépassé par la magie d'une technique orchestrale vraiment géniale, à ce point que ces thèmes — médiocres, ai-je dit, — finissent par acquérir du caractère, de la puissance et presque de l'émotion.

Cette habileté, cette prodigieuse dextérité, ne va pas dans quelque inconvénient, et cette mobilité de la musique, cette fugacité des effets orchestraux — toujours nouveaux et curieux, toujours saisissants, mais qui à peine entendus sont remplacés par d'autres, — finissent par créer un perpétuel papillotement qui fatigue non seulement l'esprit, mais — cela paraîtra-t-il absurde ? — même les yeux. D'autre part, est-ce en raison du caractère si particulièrement brutal du sujet, ou est-ce uniquement pour innover, que M. Richard Strauss a introduit tant de dissonances cruelles et qui défient toute explication ? Est-ce pour déterminer le Mal et le Bien qui se côtoient dans le drame qu'il fait se côtoyer dans sa musique les tonalités les moins conciliables ? On me dira que son prestigieux orchestre fait tout passer, ce qui est vrai souvent ; je n'en ai pas moins pensé, en subissant certaines terribles discordances, à ces mots de Salomé lorsqu'elle baise les lèvres de décapité : « Il y avait une âcre saveur sur ta bouche ».

Néanmoins, ces critiques ne désignent pas, dans ma pensée, des faiblesses, mais seulement des moyens musicaux avec lesquels je ne puis pas sympathiser, dans une œuvre très vigoureusement conçues, exécutée avec une science et une virtuosité de premier ordre, et qui contient bien des pages très impressionnantes : par exemple, la première apparition de Jochanaan hors de la citerne, la danse de Salomé, véritable petit drame dans le grand drame, l'extraordinaire et si comique discussion des cinq Juifs, et surtout la scène finale, d'une véritable beauté.

La troupe allemande qui représente *Salomé* est formée d'artistes tous absolument remarquables ; on sent que pour ces parfaits interprètes, ce que nous appelons un rôle de second plan n'existe pas. Tous ont de belles voix, tous ont du talent et, quels que soient les personnages qu'ils représentent, tous témoignent du même zèle ardent. En première ligne, je nommerai Mme Destinn : une voix belle, solide, souple et conduite avec un art consommé ; puis Mme Sengern, excellente dans le rôle d'Hérodiade ; Mlle Gesner, le page ; M. Burrian qui, je crois, a créé le rôle d'Hérode, rôle qu'il interprète avec l'autorité d'un grand artiste ; M. Fritz Feinhals (Jochanaan), MM. Warbeck, Kuthan, Klamüller, Passy-Cornet, Hemsing, Schutzendorf, Winter, Alsdorf et Müller. Je ne dois pas oublier Mlle Trouhanowa, dont le succès a été très vif dans la « danse des Sept Voiles » ; et je dois moins oublier encore un des plus précieux collaborateurs des représentations de *Salomé* : M. Gabriel Pierné, qui a dirigé les laborieux travaux de l'orchestre jusqu'au jour où M. Strauss en a

pris la direction. On devine combien ces travaux ont dû être épineux ; on ne saurait donc trop apprécier le dévouement artistique, l'abnégation et le grand talent dont l'éminent artiste a fait preuve en cette mémorable circonstance.

Gabriel Fauré.

Émile MAX, « Théâtres », *Le Radical*, 9 mai 1907, p. 4.

Hier « Salomé »

Je suis tout d'abord obligé d'avouer que le poème de *Salomé*, chanté en allemand, me laisse quelque peu au-dessous de zéro — car je ne sais d'allemand que ce que j'aurais dû en apprendre, il y a quelque trente ans, au lycée — et d'ailleurs la partie « chantée » de l'œuvre de M. Strauss est de beaucoup la moins importante ; tout l'intérêt de *Salomé* se trouvant dans la partie symphonique, on eût pu facilement — sans nuire à l'œuvre, remplacer les chanteurs par des mimes. On peut facilement se figurer que les artistes que nous avons entendus hier chantent en français — voire en belge, pour une fois, savez-vous — le boucan de l'orchestre couvrant presque entièrement les voix, qui ne sont, d'ailleurs à l'œuvre entière que ce que sont les violons, les altos ou les basses.

Le poème a été écrit en français par Oscar Wilde ; ce n'est donc qu'une traduction de l'œuvre primitive que l'on a entendue hier, la première représentation ayant eu lieu à Dresde il y a plus de deux ans. Bien que *Salomé* n'ait été représentée au théâtre de la Monnaie de Bruxelles que le 25 mars de cette année, j'estime que, en réalité, la véritable première représentation de l'œuvre ORIGINAL a eu lieu le 25 mars 1907, puisque c'est ce soir-là qu'elle a été, pour la première fois, entendue en français.

Il ne m'appartient pas d'apprécier la partition, pas plus que le poème ; mais je vais essayer de vous donner, en quelques mots bien sentis, un aperçu de l'intrigue de *Salomé* — comme qui dirait l'argument de la pièce — afin de vous éviter l'achat du livret. Si l'éditeur savait ça, ce que je prendrais, ce n'est rien de le dire !

Salomé, belle fille — oh ! oui — Salomé, dis-je, belle-fille d'Hérode, aime le prophète Jochanaan — vous avez le droit de lire « Jean » ; — elle le supplie de lui donner ses lèvres. Celui-ci, en chantant, mais non enchanté — ta bouche, bébé ! — repousse Salomé, qui, jugeant ignoble la conduite de ce nouveau Joseph, obtient d'Hérode l'ordre de lui faire trancher la tête, et, dans une crise de folie... amoureuse, elle presse sur sa bouche la tête du décapité.

Il me semble que je n'aurai pas de contradicteur lorsque j'affirmerai que le jugement de Salomon est encore préférable au jugement de Salomé.

Si c'est en écoutant les potins débités autour de soi que l'on se trouve bien renseigné, il est évident que c'est en écoutant les opinions émises par ses voisins que l'on peut s'en faire une... d'opinion, surtout quand ces voisins sont des connaisseurs. Aussi étais-je hier tout oreille, après la représentation, lorsque j'essayais, ballotté, bousculé par la foule, de retirer mon pauvre pardessus du vestiaire. Voici les quelques réflexions que j'ai entendues et que j'enregistre fidèlement :

« Que dites-vous de cette musique, ma chère ?

— C'est du Glück ; et vous ?

— Oh ! moi, si je ne craignais d'être d'un avis différent du vôtre, je dirais que c'est du Massenet. »

Ces dilettantes ayant réussi — heureuses gens — à retirer leurs nippes du vestiaire, j'ai été à même d'entendre le brin de conversation suivant :

« Oh ! cette musique allemande ! du Wagner tout pur !

— Je suis entièrement de votre avis, cher maître ; mais ne pensez-vous qu'un peu de Berlioz...

— Berlioz ?... oui, vous avez raison. Et, en réfléchissant bien, je crois que Beethoven... »

Le cher maître ayant brusquement été pourvu de son parapluie, je pus faire un pas en avant et entendre ce qui suit :

« Pourquoi faire tant de bruit autour de cette musique ? — elle en fait elle-même un suffisant — l'auteur procède, c'est visible, de Veber. »

À côté, certains prétendaient reconnaître la façon de Mozart, d'autres celle de Rossini ; plus loin — ou, mieux, plus près du vestiaire — j'entendais établir des comparaisons avec Verdi, avec Delibes, et aussi avec M. Reyer. Comme tout cela se ressemble !

Pourvu enfin de ma canne et de mon par-dessus, je m'éclipsai vers l'automobile du pauvre — autrement dit le tramway — en murmurant :

« Tout ça, c'est du chiqué ; ces chers maîtres n'y connaissent goutte : la musique de *Salomé* n'est pas plus dans la manière de Verdi ou de Rossini que dans celle de Reyer ou de Bruneau ; la musique de *Salomé*, mes bons amis, est tout simplement de Richard Strauss. »

Émile Max.

Catulle MENDÈS, « Premières Représentations », *Le Journal*, 9 mai 1907, p. 2.
Théâtre du Châtelet. — *Salomé*, drame musical en un acte, poème d'Oscar Wilde, musique de Richard Strauss.

Manifestement, le très beau talent dont témoigne la *Salomé* de M. Oscar Wilde se dégrade par un manque total de personnalité. M. Oscar Wilde emprunta à Leconte de Lisle la majesté des images, à Gustave Flaubert la pompe du discours, à Théodore de Banville le luxe des épithètes, à Villiers de l'Isle-Adam le lointain du mystère sous la splendide transparence du Verbe, et il tient de M. Maurice Maeterlinck cette façon, comme un peu hagarde et bête, de dire plusieurs fois la même parole, de radoter la même phrase, moyen qui fut toujours facile, et qui est devenu banal, d'exprimer l'incertitude, la puérilité peureuse, la pensée à tâtons des âmes troublées par la Chimère. D'ailleurs, c'est un fait fréquent que la littérature d'ici nous revienne en littérature d'au loin. Même les plus grands, même les plus originaux génies des nations émules — je ne pense qu'à l'heure actuelle — furent pleins, à leurs débuts, de l'Esprit et de l'Œuvre de France. Mais ils les localisèrent selon leur patrie, les nationalisèrent selon leur race, les transformèrent, les singularisèrent selon leur âme. M. Oscar Wilde n'a point pris cette peine. Nous voici en présence, tout simplement, d'un pastiche d'autant plus visible et saisissable que ce petit drame fut, par l'auteur lui-même,

écrit en langue française ; sans doute, traduit de l'anglais, il nous eût paru un peu original.

La seule chose qui, dans *Salomé*, soit tout à fait — du moins je le crois — de M. Oscar Wilde, c'est que la fille d'Hérodiade, bien loin de n'être que l'instrument des vengeances de sa mère, agit pour son propre compte. Si elle danse devant le Tétrarque, c'est pour obtenir de lui la mort de saint Jean, c'est parce qu'elle veut baiser, morte, la bouche que le prophète lui refusa vivante.

J'aime peu cette invention.

Nul n'est obligé de prendre une légende pour thème premier de son œuvre ; mais si, de son plein gré, un poète la choisit, le voilà tenu désormais de n'y rien changer, de la maintenir telle qu'elle fut conçue par l'immémoriale rêverie des premiers âges, et fixée, mystérieusement, nécessairement peut-être, par la succession des siècles. Certes il peut, il doit en développer le sens intime, en faire le symbole d'un personnel idéal, d'un rêve nouveau ; mais le fait légendaire, en soi, doit demeurer tel qu'il existe. Faites, à propos de lui, penser différemment, mais qu'il demeure pareil à ce qu'il fut. Et n'objectez point que la moindre importance de certaines traditions antiques permet de ne les point considérer comme sacrées ; il n'y a pas de valeur diverse en l'héritage de l'ancestrale Humanité. Chaque légende, quelle qu'elle soit, Bible ou Fabliau, Évangile ou Conte de Fée, est la Légende ; et, dérangeant pour n'importe quelle raison — l'harmonieux récit d'Hérodiade faisant danser sa fille pour qu'on apporte en un bassin d'or la tête de saint Jean-Baptiste, M. Oscar Wilde n'est pas moins sacrilège que le serait, faisant un mélodrame avec la Passion de Notre Seigneur. M. Xavier de Montépin si, au dernier acte, le divin gibet, ébranlé de la terre grâce à quelque artifice de Luc ou de Marie-Madeleine, s'abattait, et que le Sauveur fût sauvé afin qu'un dénouement heureux laissât les spectateurs sous une bonne impression.

Donc, que de reproches on peut faire au drame français du poète anglais ! Cependant, le 11 février 1896, il fut, au théâtre de l'Œuvre, très applaudi, très admiré ; et j'ai approuvé ce succès consolateur. Car, en dépit des imitations, il y a ici, incontestablement, et magnifiquement, une si éperdue appétence d'art hautain, une si violente, une si généreuse passion de la beauté, une si sublime confrontation de l'amour et de la mort, qu'en vérité on oublie, à s'émerveiller des similitudes, de se chagriner des ressemblances. Et, si l'on consent à ne point tenir compte de quelques maladroits et puérils artifices de style, M. Oscar Wilde fut glorieusement, pendant une heure, tous les poètes que son pastiche rassemblait.

Ce que je pensais alors du poème d'Oscar Wilde, écrit en français par un Anglais, je le pense encore de ce poème traduit du français en allemand ; avec cette différence que, à travers une langue qui nous est plus obscure, ses emphases lyriques ont quelque air d'être plus mystérieuses, plus rares, moins banales en un mot. Mais l'œuvre n'en semble pas plus franchement vivante, ni plus sincère, ni plus émue ; parlons argot : c'est du très splendide « toc », mais c'est du « toc » ; et il est déplorable qu'un homme de la valeur de M. Richard Strauss, gloire de sa patrie et honneur de la musique de tous les pays, se soit laissé décevoir, étant étranger, par l'artifice qu'il y a dans la *Solomé* française, au point de le prendre pour de la poésie véritable et du vrai drame dignes de devenir Musique.

Et, dans son erreur, M. Richard Strauss a déployé un prodigieux talent.

Oserai-je affirmer que l'invention mélodique de l'illustre Capelmeister abonde en ces personnelles, naturelles et intenses trouvailles par qui s'imposent à la foule, désormais irréfutables, des sentiments, des sensations, des passions, des caractères que, semble-t-il, un autre groupement de sons rythmés n'aurait pu exprimer ? non, je ne l'oserai point. *Salomé* offre souvent ce qu'on serait tenté d'appeler du « quelconque » dans la mélodie expressive. On pourrait, sans injustice, affirmer que çà et là M. Richard Strauss consent à des thèmes qui, voués à un emploi, auraient pu l'être à un autre ; et que, — parfois puissants, parfois charmants, parfois bizarres, mais rarement animés d'un souffle où s'épanouit une grande âme originale, — ils nous captent moins par leur beauté intrinsèque, que par l'infinie ingéniosité, — l'ingéniosité, c'est la petite sœur cadette du génie, — avec laquelle ils sont développés, interrompus, repris, transposés, heurtés à eux-mêmes ou à d'autres, de manière à étonner, à irriter, à caresser, à agacer, à enchanter, à déjouer l'oreille qui est le chemin du cœur, et des sens. Certes, c'est une absurdité de dire que l'imagination thématique de M. Richard Strauss n'est pas très éloignée, en soi, d'éveiller le souvenir des banalités que rythment les marches héroïques des Chats Noirs ou qui s'alanguissent dans la pâmoison des valse chantées. Mais, d'autre part, il est sensible que, réduit à soi-même, le Chant, chez M. Richard Strauss, — le Chant, qui est la voix du drame, selon le mot de Richard Wagner, — ne serait que médiocrement admirable et insuffisamment expressif s'il n'était corroboré, commenté, multiplié, exaspéré par l'orchestration la plus vibrante, la plus souple, la plus savante, la plus impertinente, en un mot la plus méthodiquement révolutionnaire qui ait jamais fait grincer les cordes, gémir les bois, et retentir la profondeur des caisses ! J'insiste sur ce point que la méthode, en cette orchestration, est la froide souveraine d'un apparent désordre. Toutes les Furies de la passion, toutes les Ménades du rut, tous les Corybantes du bien ivre et du mal saoul, sont déchaînés dans la tempête instrumentale ! mais, pas un instant on ne craint qu'Orphée soit déchiré par les belles louves et les grands chiens ; on sent bien que tout ça était arrangé d'avance, et que cela s'arrangera. Cela s'arrange, en effet, en triomphe. Les plus enthousiastes ovations ont salué, — d'ailleurs on s'y attendait — les principales scènes de *Salomé*, et même celles qui ne sont pas principales. On a acclamé, après ce qu'on avait déjà acclamé, la voix chrétienne qui sort d'un puits fermé d'un couvercle de corbeille, — dans ce corbeillon, qui met-on ? Jochanaan, ou Jochanaan, car les avis, sur ce nom, sont partagés ; et l'on a été enchanté du papotage hargneux des cinq juifs, parodie très amusante de l'ensemble des Filles-Fleurs de *Parsifal* ; et l'on s'est extasié de la danse de Salomé, — je préfère pourtant la page de Flaubert, — et palpitante a été l'hystérique émotion qui s'empara de toutes les dames vraiment tendres qui se trouvaient dans la salle, lorsque Salomé, après avoir vainement imploré la bouche vivante de Jokohanan, baisa la bouche morte de Jokohanan ! Voici, en effet, par tous les efforts conjoints du verbe musical et de l'instrumentation la plus prestigieuse, un moment redoutable, sinistre, effrayant, délicieux. — Mais quoi ! Il semble que la part d'insensibilité qui permit à Oscar Wilde, en son poème, de ressembler à tant de poètes, permit aussi à M. Richard Strauss de trop peu ressembler à soi-même, et de se singulariser avec tant d'invention d'ailleurs, dans la réminiscence. Pour tout dire, il ne

semble pas que l'œuvre de l'ardent, enthousiaste et philosophe Maître de chapelle soit véritablement spontanée, et neuve. Elle apparaît comme la conséquence forcenée d'œuvres antérieures. Même orchestralement, elle ne fait que développer, — jusqu'à l'excès, à vrai dire. Mais l'excès n'est pas une nouveauté, il est une suite, qui se rue, au lieu d'accompagner ! Aucun art, neuf, n'en est fondé. Malgré tant de détails dont personne avant lui ne s'avisait, M. Richard Strauss n'est pas un inventeur ingénu ; c'est seulement « de plus fort en plus fort », comme chez Nicolet- Wagner. — Mais quel merveilleux virtuose, l'auteur de *Salomé* ! Il faut rendre grâce aux organisateurs de ces représentations qui nous offrent la joie d'applaudir un des plus grands artistes de l'actuel monde musical. — Sous la magistrale direction de M. Richard Strauss lui-même l'orchestre Colonne a été soumis, fervent, parfait. Des spectateurs français sont toujours un peu surpris par des interprètes allemands. Nous nous étonnons de cet excès dans le geste, et dans l'accentuation de la voix, qui ne manque pas, cependant, de quelque méthodique lenteur ; on dirait de gens qui se hâtent de ne pas arriver. Cette menue observation hasardée, il faut louer Mme Emmy Destin qui, sans une défaillance, a superbement, passionnément, lyriquement, joué, chanté, clamé le personnage de Salomé. Mlle Tenger est belle, avec quelque énormité. J'avais entendu M. Burrian, à Munich, dans *Tristan* ; sa voix m'a paru plus large, plus forte, plus hardiment posée ; il a bien indiqué le comique qu'il y a dans le rôle de l'imbécile Hérode. Et il faudrait, pour être juste, citer tant de noms, que je me vois obligé de me borner à vanter Mlle N. Trouhanova qui, en un charme lent tour à tour et violent, a su exacerber jusqu'à l'extrême la langueur et la fureur de la danse qui se meurt et qui tue. — Et, plus de dix fois, les rideaux se sont écartés, pour permettre à l'universel délire parisien de fêter le compositeur et ses interprètes.

Catulle Mendès.

MONTCORNET, « Premières Représentations », *Le Petit Parisien*, 9 mai 1907, p. 2. Châtelet. — *Salomé*, drame lyrique en un acte de M. Lachmann d'après Oscar Wilde, musique de Richard Strauss.

Un critique autorisé écrivait, il y a deux ans, après avoir entendu *Salomé* à Dresde : « M. Richard Strauss est le plus grand musicien de l'Allemagne ; mieux, c'est le seul grand musicien que l'Allemagne possède aujourd'hui ».

M. Richard Strauss est né à Munich, en 1864. Son père était le premier « corniste » de l'Opéra royal. À dix ans, le jeune prodige composait des mélodies, et à quatorze il avait terminé ses études de contrepoint. Il avait quinze ans, quand M. Hermann Lévi a dirigé une de ses symphonies. Six ans plus tard, Hans de Bulow lui confiait la direction d'un orchestre.

Beethoven et Mozart furent ses maîtres préférés. Puis il connut les modernes : Berlioz, pour qui il professe une vive admiration, Wagner, et surtout Liszt, de qui les œuvres, dit-il, lui ont appris son métier. C'est à la symphonie qu'il dut ses premières soirées de gloire ; ses œuvres symphoniques sont toutes connues, elles s'appellent : *En Italie*, *Macbeth*, *Don Juan*, *Ainsi parla Zarathoustra*, *Don Quichotte*, la *Vie d'un héros*. Il donna aussi au théâtre : *Guntram*, qui contient de jolies pages, et *Feuersnoth*, ouvrage soumis à l'influence

wagnérienne. En 1905, à Dresde, il fit représenter *Salomé*, qui affirma son indiscutable talent, et consacra une renommée désormais universelle : c'est cette *Salomé* qui, après avoir été jouée dans toute l'Allemagne, en Autriche, en Italie, arrive à Paris, où, sur la scène du Châtelet, elle est interprétée en langue allemande, par des artistes allemands.

*

Le livret allemand de *Salomé* est la traduction littérale d'un drame d'Oscar Wilde, le fameux esthète, qui finit si misérablement : il est lui-même inspiré de la nouvelle de Gustave Flaubert, intitulée *Hérodiade*. Le texte original du poète a été écrit non en anglais, mais en français, et la pièce a été jouée à Paris, il y a une dizaine d'années, dans les représentations de l'Œuvre.

En voici le résumé succinct — tel que l'éditeur lui-même l'a établi :

La terrasse du palais d'Hérode. À la porte de la salle du festin se tient le jeune officier Narraboth. La princesse Salomé apparaît. Tout à coup, du fond d'une citerne voisine, où est enfermé le prophète Jochanaan (Jean), s'élève la voix du prisonnier. Il prédit la venue de la religion nouvelle. Narraboth, subjugué par son amour pour la princesse, consent à la demande qu'elle lui a faite de voir le prophète.

Dès que Jochanaan se montre, Salomé lui crie son amour : Narraboth se tue à ses pieds, sans qu'elle y prenne garde. Jochanaan, insensible, maudit Salomé et sa mère Hérodiade, femme d'Hérode.

Hérode et ses convives sortent du festin. Le tétrarque de Judée, excité par les vins, demande à Salomé de manger des fruits, de boire à sa coupe, de danser pour lui : Salomé refuse. Mais, se ravissant, elle acceptera de danser si Hérode lui jure de lui accorder tout ce qu'elle demandera. Hérode fait le serment. Salomé exécute la « danse des sept voiles » ; après quoi, elle réclame la rançon qui lui est due : elle veut, sur un plat d'argent, la tête du prophète Jochanaan.

Hérode essaie en vain de changer la décision de Salomé : elle est implacable. Le bourreau descend dans la citerne. On entend dans le silence un gémissement. Bientôt la tête du supplicié apparaît sortie du puits par le bras du bourreau. Salomé prend la tête et exhale devant le prophète mort l'amour qu'il lui a refusé de son vivant : elle baise la tête livide sur la bouche.

Hérode, effrayé, s'écrie : « Qu'on tue cette femme ! » Les soldats écrasent Salomé sous leurs boucliers.

Le drame de M. Strauss ne comporte qu'un acte, un long acte d'une heure et demie ; malgré sa durée, il reste toujours saisissant. Le poème d'Oscar Wilde s'encombre d'une littérature excessive, à la fois raffinée et brutale ; mais... ceux qui, ignorant la langue allemande, ont assisté, hier soir, à une sorte de pantomime, et écouté seulement la musique de M. Strauss n'ont pas pris souci des défauts voulus du poème et ils se sont donnés entièrement à l'émotion du spectacle.

*

Oui, la partition de M. Richard Strauss est digne de la grande renommée qu'elle a

conquise si rapidement.

Il serait oiseux de démêler ici les diverses influences qui ont pu guider l'inspiration du compositeur. Celui-ci retrouvera, encore et malgré tout, la direction wagnérienne, dont le jeune maître essaie de se délivrer ; celui-là, vers la fin de l'ouvrage, pensera à Beethoven ; d'autres souligneront plus souvent une violence, une enflure qui ferait presque songer au « vérisme » italien. Mais de tous ces éléments divers et presque opposés, le compositeur fait, pour ainsi dire, une « pâte » qui lui appartient bien.

Laissons de côté les querelles d'écoles. Nous avons devant nous, en réalité, une œuvre d'une rare puissance. Ce diable d'homme vous prend, vous saisit, vous « empoigne » et il ne vous lâche plus ; on est dompté. Dompté peut-être plus que touché, subjugué plutôt qu'ému. L'orchestre vibre, fiévreux, exaspéré, on pourrait dire exacerbé. C'est un avalanche de sons et de timbres, de rythmes et de cadences, de dissonances et d'harmonies qui vous couvre, presque à vous étouffer. Rarement l'on vit une fécondité d'imagination orchestrale aussi grande.

Bref, dans sa frénésie sensuelle, l'œuvre *vit*. Et, au théâtre, la première de toutes les qualités, la plus essentielle, n'est-ce pas *la vie* ?

L'interprétation est de premier ordre.

Mme Emma Destinn, de l'Opéra royal de Berlin, personnifie Salomé. La voix est admirable, à la fois forte et souple ; et quelle ardeur, quel feu dans l'action ! Quelle joie pour un compositeur de confier sa pensée à une interprète de cette valeur ! M. Feinhals, de Munich, nous donne un Jochanaan à la voix profonde, au geste noble ; M. Burrian, de Dresde, est un superbe Hérode. Le rôle d'Hérodias est convenablement tenu par Mme Sengern, de Leipzig.

À la fin de la représentation, l'assistance entière, qui avait écouté l'ouvrage avec une attention pas un instant démentie pendant près de deux heures consécutives, a acclamé, dans une ovation enthousiaste, le jeune compositeur, M. Richard Strauss, qui avait dirigé l'orchestre, est monté sur la scène et a paru au milieu de ses interprètes, si dignes, eux aussi, d'être applaudis. Paris a ratifié et confirmé le grand succès de *Salomé*.

Montcornet.

NOZIÈRE, « Le Théâtre », *Gil Blas*, 9 mai 1907, p. 3.

Au Châtelet : *Salomé*, drame d'Oscar Wilde, musique de Richard Strauss

Sous le patronage de la Société des Grandes Auditions musicales de France, M. Gabriel Astruc offre à notre admiration la *Salomé* d'Oscar Wilde et de Richard Strauss. Il a réuni d'excellents chanteurs ; les instrumentistes de Colonne, dirigés par le compositeur qui est un merveilleux chef d'orchestre, ont joué cette œuvre avec une précision et une fougue extraordinaires. S'il avait eu le temps d'imaginer une mise en scène, M. Gabriel Astruc, qui a le goût de la beauté, aurait certainement voulu, sur la scène immense du Châtelet, un décor plus pittoresque ; il aurait groupé avec plus d'art les figurants ; il aurait obtenu des accessoires ingénieux et de somptueux costumes. Il mérite toute notre gratitude pour les belles représentations qu'il est parvenu, malgré toutes les difficultés, à organiser. Le succès

a été immense ; mais, quelques heures après la répétition générale, certains se sont repris, ont réfléchi, ont découvert des raisons d'oublier leur enthousiasme. Il est évident qu'un mouvement se dessine contre le drame musical de Richard Strauss et il n'est peut-être pas sans intérêt d'en rechercher les causes.

Je tiens à déclarer que je ne mets pas en doute la bonne foi des adversaires de *Salomé*. Chacun de nous est libre d'aimer ou de ne pas aimer une partition. Il serait ridicule de soupçonner les détracteurs d'obéir à des motifs personnels et bas ; il ne serait pas moins sot d'accuser de *snobisme* les admirateurs. Ceux qui ont soutenu Wagner et qui l'ont imposé à la foule, ceux qui adorent M. Debussy furent traités de *snobs*. C'est un moyen trop facile de ne point discuter. Nous devons admettre que les deux partis sont parfaitement sincères. Il est certain que nombre de spectateurs étaient prévenus en faveur de *Salomé* par les acclamations qui l'ont accueillie en Allemagne, en Autriche, en Belgique et par le scandale même qui éclata à New-York. Mais il est vrai aussi que d'autres Français furent un peu irrités par ces triomphes qu'ils jugent excessifs et par ces incidents trop favorables à la gloire de l'œuvre. Ils protestent contre ceux qui saluent déjà en Richard Strauss l'égal de Richard Wagner. Ils redoutent surtout l'influence qu'il pourrait avoir sur notre musique nationale. À peine délivrés de la domination wagnérienne, nos compositeurs vont-ils être subjugués par Strauss au lieu de rivaliser avec M. Debussy ? Je comprend ces inquiétudes patriotiques ; mais il serait injuste de dénigrer une œuvre pour décourager les imitateurs. Il ne me paraît pas plus utile de sacrifier Richard Strauss à nos concitoyens que d'abaisser nos concitoyens devant Richard Strauss. On ne manquera pas d'opposer à *Salomé* la féerie de M. Paul Dukas, *Ariane et Barbe Bleue*. Je ne consens pas à classer ces deux œuvres comme des copies d'écoliers et je me refuse absolument à me ranger dans l'un des partis qui semblent sur le point de se constituer : les *Straussistes* et les *Dukasistes*.

*

Le drame d'Oscar Wilde, qui a inspiré Richard Strauss, nous ramène au temps si proche, et déjà lointain, de la littérature symbolique et légendaire. Il y a une dizaine d'années, une réaction violente s'était produite contre le réalisme. L'observation minutieuse de la vie banale, la notation fidèle de la platitude vulgaire étaient devenues odieuses aux jeunes artistes. Les écrivains, les Rougon-Macquart et des paysans normands, s'étaient réfugiés dans des palais de rêve et de magiques faits. Les peintres, dédaignant Courbet et Bastien Lepage, s'agenouillaient devant Gustave Moreau et devant les préraphaélites anglais. Le génie de Wagner avait puissamment contribué à cette évolution : le cygne de Lohengrin avait entraîné la génération nouvelle vers des terres de féerie. La Muse fut une Vierge frêle, aux bandeaux pâles, à la robe diaphane, aux regards inquiets. Le dégoût des joies naturelles fut si vif que les uns, ivres de mysticisme, eurent le souci de gagner le Ciel et que les autres aspirèrent aux voluptés des paradis artificiels. On vit renaître les ardeurs religieuses et les appétits de vices. Jamais les légendes de l'Orient et l'opium ne groupèrent une aussi riche clientèle. Dans le pays de Rossetti et de Burne Jones, un écrivain affirma, avec un rare talent, ce dédain de la laideur moderne. Il se promena dans les parcs de

Londres, un lys à la main. Il afficha un tel mépris pour la loi morale, il s'appliqua avec une telle audace à être un *surhomme* qu'il dut subir le plus cruel des châtiments. On peut dire qu'il en mourut. C'était Oscar Wilde.

Il est certain que peu de spectateurs ont subi le charme d'un dialogue qui fut échangé devant nous en langue allemande. Il serait bon de comprendre les mots étranges que prononce, sous le clair de lune, Narraboth, le page d'Hérodiad et les soldats. Tandis que, sur la terrasse du palais, Narraboth regarde avec ardeur Salomé qui est dans la salle du festin avec sa mère Hérodiad et le tétrarque de Judée, Hérode, tandis que le page s'inquiète de cet amour, tandis que les soldats rient des Juifs qui discutent avec âpreté sur leur religion, la voix du prophète Iokanaan s'élève. Il est enfermé dans une citerne. Il annonce la venue prochaine du fils de Dieu, le châtimement de l'incestueuse Hérodiad et du cruel Hérode.

Mais Salomé a quitté la salle du festin ; elle redoute les regards du tétrarque, du mari de sa mère. Elle est troublée par la lourdeur de l'air et par le charme froid de la lune. Soudain elle entend les menaces d'Iokanaan et elle veut voir le prophète. Le tétrarque a défendu qu'on lui parlât ; mais Salomé obtient vite de Narraboth qu'il manque à son devoir et Iokanaan sort de sa prison. Ses prédictions et ses cris de colère font trembler Salomé, mais elle est séduite aussi, par sa sauvagerie et par sa beauté, par la blancheur de son corps qu'elle voudrait toucher, par sa sombre chevelure, par sa bouche rouge qu'elle voudrait baiser. Affolé par la jalousie et par la douleur, Narraboth se tue : Salomé ne le voit même pas. Elle ne regarde que les lèvres d'Iokanaan. Le prophète la maudit et descend dans la citerne tandis que Salomé répète : « Je baiserais ta bouche, Iokanaan ! Je baiserais ta bouche, Iokanaan ! »

Son drame, *Salomé*, nous paraît, aujourd'hui, un peu suranné, parce qu'il n'est pas encore assez vieux. Nous sourions de ces phrases qui se répètent afin de donner l'impression du mystère. C'est un procédé qui est cher aussi à Maeterlinck. Nous sommes un peu gênés par l'accumulation des images subtiles et par les épithètes longuement méditées. Les personnages nous paraissent artificiels ; nous ne croyons pas à leur existence. Nous n'avons pas l'illusion de la réalité. Nous sommes devant un tableau qui a été très soigneusement composé, et c'est précisément ce qu'a voulu nous faire sentir l'écrivain. C'est sa vision qu'il nous propose. Il a construit ses personnages afin qu'ils expriment ses propres pensées, ses sentiments. Il nous offre ses héros raides, froids, méditatifs comme ceux qu'a tracés Gustave Moreau ; comme lui, il les place en des décors significatifs, en des paysages irréels et, comme de somptueuses couleurs, il les pare de phrases éclatantes et rares.

Sur la terrasse apparaissent Hérode, Hérodiad et leur suite. Le tétrarque a besoin de voir Salomé qu'il adore. Il sent vaguement que cette passion est monstrueuse ; mais il s'y abandonne avec une faiblesse de *gâteux*. Il a peur cependant : il frissonne ; il croit entendre les plaintes du vent. Pour s'étourdir il boira ; mais il faut que Salomé touche d'abord de ses lèvres sa coupe. Elle refuse. Qu'elle morde au moins un fruit et le tétrarque goûtera la marque de ses petites dents ! Salomé refuse. Qu'elle vienne s'asseoir auprès de lui. Salomé refuse ! Et voici que de nouveau, s'élève la voix de Iokanaan. Hérodiad supplie Hérode de

livrer aux Juifs ce faux prophète ; elle est interrompue par les deux Nazaréens qui proclament la naissance du Messie, du Messie qui ressuscite les morts : « Je ne permets pas qu'il ressuscite les morts, s'écrie Hérode. Ce serait terrible si les morts reviennent. » Il est très pâle et, pour échapper à ses remords ou bien parce qu'il est obsédé par son unique désir : « Salomé, dit-il, dansez pour moi. » Si Salomé consent à danser, il lui donnera tout ce qu'elle voudra ; il en fait le serment. Et Salomé danse avec frénésie, puis avec langueur, puis avec une furie nouvelle. Elle s'abat enfin aux pieds d'Hérode. Quelle récompense désire-t-elle ? Tous les trésors du tétrarque lui appartiennent ! Elle réclame seulement un bassin d'argent et, dans ce bassin la tête d'Iokanaan.

Hérodiad pousse des cris de joie. Mais Hérode supplie Salomé de renoncer à cet horrible projet. Il lui offre une émeraude, des paons blancs, des perles, des topazes, des opales, des chrysolites, des rubis, des turquoises merveilleuses, le manteau du grand-prêtre, le voile même du sanctuaire. Mais Salomé, implacable, répète ces mots : « Donnez-moi la tête d'Iokanaan ! » Lié par son serment, Hérode doit obéir ; il faut, pourtant, qu'Hérodiad lui enlève, par surprise, la bague de la mort : c'est le signe qui permet de tuer Iokanaan. Le bourreau descend dans la citerne, sur laquelle se penche Salomé. Mais il hésite et laisse tomber son épée. Salomé l'insulte. Elle réclame des soldats pour exécuter l'ordre du tétrarque : mais tous se détournent d'elle. Tout à coup, la main du bourreau sort de la citerne et présente sur un bouclier d'argent, la tête du prophète. Hérode cache son visage, Hérodiad sourit, les soldats ne peuvent supporter ce spectacle, les Nazaréens prient. Mais Salomé s'est emparée de la tête et elle lui parle.

Elle la raille affreusement : Pourquoi ses yeux sont-ils fermés ? Pourquoi cette langue qui l'insulte ne remue-t-elle plus ? Mais Salomé se rappelle la beauté d'Iokanaan et elle gémit. Pourquoi n'a-t-il pas voulu la regarder ? « Si tu m'avais cru, tu m'aurais aimée et le mystère de l'amour est plus grand que le mystère de la mort. » Terrible et douloureuse, Salomé s'est penchée sur la tête d'Iokanaan et elle a baisé ses lèvres : « Ah ! j'ai baisé la bouche, Iokanaan ! Ah ! j'ai baisé ta bouche ! Il y avait une âcre saveur sur tes lèvres. Était-ce la saveur du sang ? Mais peut-être est-ce la saveur de l'amour. On dit que l'amour a une âcre saveur. Mais qu'importe ? Qu'importe ? J'ai baisé ta bouche, Iokanaan. » En extase, Salomé sourit sous un rayon de lune : « Tuez cette femme ! » ordonne le tétrarque, et les soldats écrasent Salomé sous leurs boucliers.

*

Ce drame est malsain, fiévreux. On pouvait croire que le musicien qui s'en inspirerait, écrirait des phrases vagues, inachevées. Je redoutais à l'avance, ces balbutiements ingénieux qui passent pour de l'ingénuité, ces dissonances faciles qui sont, comme chacun sait, la marque d'une intelligence affinée et d'une sensibilité délicate. Je pensais que cette partition serait aussi maladroite que le poème. Mais Richard Strauss n'est pas un compositeur anémique aux grâces inquiétantes. C'est un être solide et fort : il m'a semblé qu'il y a désaccord entre ses pages vigoureuses et les rêveries d'Oscar Wilde. Il est très possible que je me trompe ; les critiques sont, plus que les autres mortels, sujets à l'erreur. Il est

d'ailleurs bien difficile de juger, après une seule audition, une œuvre telle que *Salomé*. Il paraît au-dessus des forces humaines de s'en rendre compte par le secours du piano. L'orchestre est d'une telle complexité que ce serait folie d'essayer d'exposer avec sincérité les impressions que j'ai ressenties. Avant tout, j'ai cru apercevoir entre le poète et le musicien cette différence de tempéraments.

Ce qui est frappant encore, c'est la clarté de cette musique. Imaginez l'orchestration la plus touffue et la plus riche. Je ne saurais pénétrer le mystère des bois, des cuivres et des cordes ; mais il est évident que, rarement, on vit s'épanouir une aussi luxuriante polyphonie. C'est une éclosion de fleurs merveilleuses et diverses. Je renonce à distinguer chaque corolle, mais la richesse de l'ensemble apparaît nettement et me séduit. Supposez que vous vous trouviez devant des flammes ou devant la mer. Vous ne savez pas pourquoi le feu prend, ici, une nuance bleue, et pourquoi, là, il se dore ; vous ignorez pourquoi il crépite et pourquoi il mugit ; vous ne distinguez pas les rayons, les matières, les influences célestes qui donnent à une vague sa force, sa grâce, son chant. Mais vous comprenez, sans effort, la beauté d'un bûcher ou des flots. L'orchestre de *Salomé* est précisément incompréhensible et simple comme les éléments. Il a la puissance fluide de l'eau ; il nous brûle ; il nous emporte comme le vent ; il nous attire comme les éléments.

Il aurait été facile à Richard Strauss de nous donner, sans cesse, l'illusion de la couleur locale. Il y a des rythmes et des sonorités qui évoquent infailliblement l'atmosphère de l'Orient. Mais il n'est pas romantique. Il s'est contenté de nous montrer, par la prodigieuse danse de Salomé, qu'il est capable d'écrire des pages pittoresques. Il ne se contente point d'ailleurs de nous offrir la tristesse langoureuse et provocante des danses arabes. Les pas de Salomé expriment ses sentiments, sa folie d'amour, sa colère : ce n'est pas un divertissement, mais une définition du personnage. Sans doute le musicien ne recule pas devant des effets purement descriptifs et qui auraient plu à Berlioz ; c'est ainsi qu'il s'attarde à nous donner la sensation de l'épée qui scie le cou de Iokanaan ; mais ce n'est point par ces détails que son œuvre est personnelle et dramatique. Elle vaut, à ce qu'il m'a semblé par l'expression juste, sincère, intense des sentiments et des faits.

Notez qu'il ne se soucie pas de créer, par un prélude, l'atmosphère favorable à l'action. Dès que les trois coups sont frappés, le rideau se lève et la pièce s'engage. Il ne cherche pas à nous émouvoir en écrivant le nocturne qui semblait s'imposer. Ce n'est pas le clair de lune qu'il doit nous révéler, mais l'émoi de ses personnages dans une nuit chaude de l'Orient. Il indiquera seulement la clarté opaline du ciel comme un des motifs qui justifient le trouble de ses héros. Ce qu'il s'attache à peindre, ce sont des sensibilités humaines et chaque individualité est caractéristique. Pour la distinguer des autres, il ne lui attribue pas une phrase qui est comme un écriteau : il trouve les expressions justes et sans cesse renouvelées des états d'âme successifs.

L'héroïne, Salomé, est un admirable exemple de ce développement psychologique. Son trouble et son irritation en sortant de la salle du festin, son alanguissement sur la terrasse, sont traduits avec une étonnante simplicité. Il lui suffit d'être légère et harmonieuse comme une oiselle et Narraboth est séduit. Mais, devant le prophète, quel déchaînement de colère

et quel épanouissement de sensualité ! Pour célébrer le corps, la chevelure, la bouche d'Iokanaan, la musique s'enfle, se gonfle : ce n'est pas le gémissement passionné du *Cantique des Cantiques* : c'est un débordement triomphant de la jeunesse et de la vie, c'est la brusque éclosion d'un printemps. Brisée, Salomé n'accorde à Hérode que des réponses étouffées et rapides jusqu'au moment où elle entrevoit la possibilité d'avoir la tête du prophète. Elle la réclame avec une âpreté douloureuse ! Ah ! les diverses expressions de cette phrase : « Donnez-moi la tête d'Iokanaan ! » Et comment faire comprendre l'ironie, la douleur, le désespoir, la folie de Salomé, qui lance des injures, qui gémit, et qui baise enfin les lèvres du prophète ! Il y a là des pages d'une extraordinaire ampleur, d'une souffrance presque religieuse.

Il faudrait analyser longuement le caractère musical d'Hérode, qui est à la fois bouffon terrible et lamentable. Il faudrait montrer ses désirs monstrueux, ses rages enfantines et les victimes de sa faiblesse. Et la vanité blessée d'Hérodias ! Et sa bêtise cruelle ! La foule même est analysée avec une singulière clairvoyance. Écoutez la dispute grotesque des juifs, qui fait songer au comique des *Maîtres Chanteurs*. Écoutez aussi le chant large, par lequel les Nazaréens annoncent la venue du Messie, pages d'une inspiration vraiment religieuse et sereine, qui s'élèvent au-dessus des clameurs prophétique d'Iokanaan.

Je voudrais avoir réussi à vous faire pressentir le singulier intérêt de cette œuvre vivante et noble, tumultueuse et hautaine. J'ai conscience de n'y être point parvenu ; je voudrais du moins que Richard Strauss trouvât ici, l'hommage de mon admiration.

*

L'orchestre Colonne, conduit par l'auteur, a été digne de la belle tâche qui lui avait été confiée. Il nous a étonnés par sa vigueur, par sa souplesse, par son ardeur. Il ne faut pas oublier que M. Gabriel Pierné avait dirigé les études, donnant un bel exemple de confraternité artistique et d'abnégation.

Mme Emmy Destinn, dont la voix est admirable, a chanté sans défaillance le terrible rôle de Salomé. Elle est en scène pendant une heure et demie ; ce drame lyrique n'est pas coupé, en effet, par un entr'acte. On ne saurait trop louer la facilité des notes élevées que lance Mme Destinn. Mais elle n'a pas la science du costume, elle ignore les belles attitudes et son visage n'est point tragique. C'est une bonne cantatrice.

Mme Sengern n'a pas donné une belle allure à Hérodias, et Mlle Gessner aurait pu prêter au petit page un charme plus mystérieux ; mais elles savent chanter.

MM. Gustave Warbeck, Julius Kuthan, Fritz Kiamuller, Anton Passy-Cornet, Jean Hemming méritent de chaleureuses félicitations ; ils ont chanté avec une aisance surprenante le quintette si compliqué des Juifs ; ils l'ont joué avec esprit. Il ne faut pas oublier la belle voix et le style de M. Schétzendorf, la noblesse de M. Winter qui sont les deux Nazaréens.

Étrange comme une statue de Rodin, M. Fritz Feinhals nous a offert une curieuse image d'Iokanaan. Sa voix solide est bien faite pour lancer des prophéties et des menaces. Mais le véritable artiste de cette troupe, c'est un étonnant médecin. Il a composé, avec une surprenante intelligence, le personnage d'Hérode. Nous ne saurions oublier ce tétrarque au

visage de faune, ce bourreau poltron, ce bouffon cruel, ce fou qui est le maître d'un peuple.

La danse de Salomé a été exécutée par Mlle Trouhanowa. Elle s'est acquittée adroitement de cette tâche délicate et nous avons particulièrement apprécié un exercice difficile : Mlle Trouhanowa s'agenouille et elle renverse entièrement son buste ; sa nuque touche ses talons. Cependant nous aurions souhaité que cette danse fût plus voluptueuse ; précisément, Mlle Maud Allan, nous montre, sur la scène des Variétés, une danse de Salomé qui mérite d'être décrite : je le ferai demain.

Nozière.

Émile de SAINT-AUBAN, « Feuilleton Musical », *Le Soleil*, 9 mai 1907, p. 2.

Théâtre du Châtelet (Société des Grandes Auditions Musicales). — *Salomé*, drame musical en un acte, poème de Oscar Wilde, musique de Richard Strauss.

Elle nous visite, enfin, cette *Salomé* sensationnelle. Elle va danser pour Paris. Son hystérie chorégraphique ne manquera pas de public. Elle allume les curiosités du monde musical presque autant que les désirs d'Hérode. Elle a l'attrait des personnes pas banales, qui sortent de l'ordinaire, qui en sortent presque trop. Les seuls noms de ses auteurs sont déjà des excitants. On s'occupa un peu du poète. Et l'on s'occupe beaucoup du musicien, artiste assez mystérieux d'inspiration et d'écriture, qui s'appelle Richard comme le dieu de la Trilogie, et Strauss comme le demi-dieu de la valse, bien que son œuvre ne contienne ni l'« Or du Rhin » ni le « Beau Danube Bleu ». Des gens très forts et très autorisés l'égalent aux plus sublimes, le proclament un des princes de la fantaisie créatrice. *Ainsi parla Zarathustra*. Il est vrai que, moins flatteur que Zarathustra, notre ami Peladan raille Tolstoï « tellement fermé à la sensation d'art qu'il y a pour lui deux Richards en musique : Wagner et Strauss ». N'envenimons pas le débat ; admettons même qu'il y ait deux Richards, quoique de tailles inégales ; et constatons que la présence d'un candidat *surhomme*, en tous cas d'un homme rare, au pupitre de chef d'orchestre ne nuit pas au prestige de *Salomé*.

Et puis, Salomé, en voyage, choisit bien ses compagnons. Outre ses plastiques névroses, ses détraquements symphoniques, ses neurasthénies picturales, son bagage nous apporte les richesses vocales du Voisin : Mme Emmy Destinn, de l'Opéra Royal de Berlin, M. Burrian, du Théâtre Royal de Dresde, M. Fritz Feinhals, du Théâtre Royal de Munich, Mme Sengern, du Stadttheater de Leipzig, l'escortent. Voilà bien des appâts. Aussi ai-je rarement vu foule plus *select* et plus aguichée que celle de la répétition générale. Les curieux coudoyaient les dévots. Le souvenir des privilégiés, qui déjà fréquenterent la fille d'Hérodias, et croient en entendre tous les secrets, s'exaltait amoureuxment. Les néophytes, les yeux fixés sur le rideau trop lent à se lever, espéraient, pensifs et confits, la proche révélation. Les noms d'Oscar Wilde et de Richard Strauss flamboyaient sur les programmes.

On n'écrit celui d'Oscar Wilde qu'avec une pudeur triste. Il évoque de lugubres images. Le pauvre Oscar souffrit de grands malheurs, dont le dernier, la mort, ne fut pas le pire. Les destins le mêlèrent à des histoires fâcheuses, et à d'autres, cruelles, si cruelles que l'éclat de ses péchés pâlit près de l'horreur de ses tortures. Il me semble revivre dans ce

poème puissant et malsain, luxurieux et luxuriant, dans ce poème *lunaire*. Mme de Thèbes se plaît à définir la maligne influence de la lune, l'astre farceur et pervers dont les rayons vénéneux troublent les chairs et les esprits soumis à leur empire. L'empire de la lune, il s'exerce partout, ici, et d'abord sur les auteurs, dont l'un, M. Strauss, cependant, est en un sens, par la force des conceptions et même des réalisations, un *solaire*. De ses clartés la lune inonde le théâtre ; elle gouverne les protagonistes ; elle pénètre le décor, la prose, la polyphonie. Chacune des morbidités que cet art extériorise lui prête la forme de ses rêves ou de ses cauchemars :

— « On dirait une femme qui sort d'un tombeau », note un Page, que le caractère d'Hérodiade, sa maîtresse, n'égaye pas.

— « Elle ressemble à une princesse qui a des pieds comme des petites colombes blanches... On dirait qu'elle danse... », rectifie Narraboth, un jeune militaire qui, fou de Salomé, voit partout des danseuses.

Hérode, qui pense à sa femme et à sa belle-fille, et sans doute aussi à lui-même, trouve à la lune l'air d'une « femme hystérique ». De vrai, comment une lune obligée, durant deux heures, d'éclairer pareille pièce, échapperait-elle à l'hystérie ?

Hérodiade, elle, ne cherche pas, dans ce minuit si agité, midi à quatorze heures. La dame agit mal, mais parle peu. Si ses mœurs sont déplorables, son langage est positif :

— « La lune ressemble à la lune, c'est tout. Rentrons », dit-elle.

Malheureusement, Salomé, qui vient de sortir, n'a pas la moindre envie de rentrer. À ses yeux, « la lune est une toute petite fleur d'argent, froide et chaste... » La dangereuse demoiselle perdra bientôt le goût de la chasteté.

Un seul mot la résume, cette Salomé : elle est « monstrueuse ». Ce n'est pas moi qui parle, c'est Hérode ; il le déclare à sa moitié : — « Elle est monstrueuse, ta fille, elle est tout à fait monstrueuse !... » Oh ! oui ! on n'imagine pas jeune personne plus mal élevée ; je cite encore le témoignage du Tétrarque, qui, d'ailleurs, n'a qu'une idée en tête, exploiter à son profit la fâcheuse éducation. Salomé « est bien la fille de sa mère » : la voilà définie. On me croira si j'affirme que l'explosion de ses désirs manque totalement de retenue. La légendaire demi-vierge n'atténue pas les choses ; sa façon de convoiter les cheveux noirs, la bouche rouge de Jean — pardon, de Jochanaan, ce qui est beaucoup plus distingué — offusqua le puritanisme des Anglais et des Yankees ; Londres et New-York la firent taire ; le Saint, qui ne dispose pas de la censure, retourne au fond de son puits. D'ailleurs, la musique est un bon voile ; chantées, les mille et une horreurs deviennent des berquinades ; qui les entend ?

Hérode, si malade et malsain que, d'accord avec l'histoire, le peigne l'auteur de la pièce, vaut un peu mieux que sa famille. Le Prophète l'ennuie, mais l'effraie. Il le met dans une citerne, mais recule à l'idée de le mettre dans un tombeau ; il craint les morts qui, s'ils revenaient le taquiner, lui diraient des choses désagréables ; sa parole, prix de la « danse des sept voiles ». L'effare : il jura que la danseuse obtiendrait ce qu'elle voudrait ; et Salomé demande, exige la tête du Précurseur ! Que n'offre, en échange, le Tétrarque ? Son émeraude, « la plus grande émeraude du monde », ses topazes « jaunes comme les yeux des

tigres », ses chrysolithes et ses béryls, ses rubis et ses chrysoptases ! Il y a là une tirade à damner un bijoutier. En désespoir de cause, il offre la moitié de son royaume et ses paons blancs, qui, au nombre de cent, se promènent entre les myrtes. Les paons n'ont aucun succès ; sa femme ne se gêne pas pour le lui dire : « Vous êtes ridicule avec vos paons ! »

Vaincu par la lutte, il s'affaisse, et sa main pendante se laisse dérober la bague de la mort qu'un soldat porte au bourreau. Salomé a la tête du Saint, comme elle la voulait, sur un plat d'argent ; et la prolixité de cette détraquée ne connaît plus de bornes. Elle voulait la tête pour la bouche, la bouche rouge, qui se refusait, et qui maintenant n'impose plus silence aux divagations inouïes. La jeune aliénée tour à tour murmure et rugit sa folie abominable ; elle crierait et râlerait encore, si les soldats ne l'écrasaient sous leurs boucliers...

*

Avec sa recherche obstinée, persistante, sa quête inlassable de sons rares, d'accords neufs, de bruits extraordinaires, avec son formidable luxe de dissonances, ses heurts perpétuels de notes qui résonnent, en s'accouplant, comme des batailles, avec la trame riche et bizarre de ses complexités sans trêves, avec sa verve comique dont les trouvailles çà et là, se mêlent si curieusement aux pâmoisons, aux transes, aux furies, avec son impeccable soin de fuir le normal, le simple, ce que dicte la logique usuelle, ce que commande l'éducation régulière de l'ouïe, la musique reflète, en somme, le poème. Elle lui crée l'atmosphère qu'il lui faut. Elle traduit les sensuels épanouissements, les délirantes floraisons de la royale salpêtrière inondée de rayons de lune. Elle fatigue et passionne. Elle hypnotise et stupéfie. Cela est énorme, tyrannique, obsédant, lancinant, un peu « monstrueux », comme Salomé, et quelquefois aussi un peu charentonnaise.

Un art singulier de la caricature m'a beaucoup frappé. Tout le personnage d'Hérode, avec son *parlé noté*, sa physionomie simiesque, étonnamment traduite par M. Burrian, chanteur pittoresque, acteur d'une rare expression, est une conception curieuse, étrangement réalisée. Il faut le voir, cet Hérode, sorte de bas-relief grotesque animé par un musicien, aux prises avec les cinq docteurs, discordants et hurleurs, de la Synagogue. Le conflit des scholastiques surannées, des littérales traditions que le sens et l'esprit abandonnent, éclate, en farce, parmi les sadismes surpris. La dispute échauffée tend des bras ridicules vers la luxure qu'elle ennuie et qui la chasse. L'image évoque un peu le souvenir du théâtre égyptien, entrevu à la dernière exposition universelle ; elle m'en rappelait l'harmonie baroque, l'ardente gesticulation. Il y a là, dans le drame sonore, un moment qui captive : le désir aux abois du Tétrarque, qui possède les gemmes, les fleurs, les vins, les femmes, mais ne peut conquérir Salomé, l'incohérence des pédants du pharisaïsme, hoquet suprême d'un passé, la fraîcheur de la jeune doctrine qui sourit comme une aurore sur la calme figure de beaux Nazaréens, ces névroses, ces espoirs, ces grimaces forment une adroite synthèse où s'affirme et se colore un temps qui agonise.

Dominateur, triomphateur, monte, du fond de la citerne, le Verbe de Jochanaan. Quel drame, quelle musique le traduiront, ce Verbe surhumain ? Il faudrait que l'Art se résignât à le laisser dans l'Évangile. Sa hauteur défie toutes les escalades. Il est de vaines ascensions.

Ni les proses, ni les sons, ni les rimes ne feront briller sur la scène la clarté déjà rédemptrice du Précurseur, du « flambeau ardent et luisant ». Mais rendons à l'œuvre un hommage : elle respecte l'Élu ; le Saint n'est pas défiguré ; il parle, en somme, son langage, tel qu'il peut le parler au théâtre ; il n'est pas un ténor qui se pâme et roucoule ; sur ses lèvres augustes ne minaudent pas des points d'orgue ; il déclame largement, et quelquefois superbement, sa fureur prophétique mêlée d'angélique douceur ; lorsqu'il fuit l'hystérie qui l'assaille, de tous ses motifs ravis, de tous ses thèmes transportés, l'accompagne au fond du cachot d'où sa tête ne sortira qu'auréolée par le martyre.

M. Félix Feinhals a, d'une voix profonde, déclamé les célestes colères et les saintes sérénités. Mme Emmy Destinn met toutes ses flexibilités plastiques et vocales au service de Salomé. Quelle tâche que de supporter sans faiblir le poids de la scène finale, des suprêmes neurasthénie qui ne peuvent pas finir ! Mme Sengern et M. Miller tiennent, avec une conviction qui attache, les rôles d'Hérodias et de Narraboth.

Il faut louer l'orchestre, docile aux multiples intentions du maître, et le metteur en scène, qui donne à l'œuvre un cadre des plus suggestifs.

Mlle Trouhanowa, danseuse-étoile de l'Opéra de Monte-Carlo, rend vraisemblable l'égarement du Tétrarque amoureux.

Émile de Saint-Auban.

Louis SCHNEIDER, « La Musique », *Le Radical*, 9 mai 1907, p. 2.

Châtelet. — *Salomé*, drame musical en un acte, poème d'Oscar Wilde, musique de Richard Strauss.

La représentation de *Salomé* à Paris, que nous devons à l'infatigable activité et aussi à la patiente volonté de M. Gabriel Astruc, directeur de la Société Musicale, vient d'avoir lieu triomphalement. Par un sentiment de haute déférence artistique, le président de la République lui-même avait tenu à rehausser de sa présence cet événement musical qui nous vient d'Allemagne et qui est un des plus considérables que le génie allemand ait produits depuis *Tristan et Parsifal*.

Nul mieux que Richard Strauss, l'auteur de ces symphonies si applaudies chez nous, *Mort et transfiguration*, *la Vie d'un Héros*, *Ainsi parla Zarathustra*, *la Symphonia domestica*, qui sont de vrais drames sans paroles ; nul mieux que Richard Strauss ne pouvait mettre en musique le drame en prose d'Oscar Wilde, *Salomé*. Sa nature capricieuse, à la fois lascive et violente, rêveuse et volontaire, était apte à évoquer cette curieuse figure empruntée par Oscar Wilde à l'*Hérodias*, un conte de Gustave Flaubert.

Nous sommes dès l'abord dans l'action. Pas de prélude. Trois mesures et le rideau se lève.

Le théâtre représente la terrasse du palais d'Hérode, tétrarque de Judée. Cette terrasse donne accès à la salle du festin où le tétrarque et ses invités se livrent à l'orgie.

Au fond de la scène une citerne. La princesse Salomé, belle-fille d'Hérode, a quitté la salle du festin. Elle vient respirer un peu d'air, loin de son beau-père, loin de sa mère Hérodias, qui se livrent sans doute là-bas à de copieuses libations. Narraboth, le chef des

gardes, contemple Salomé et est séduit par le charme qui se dégage d'elle. En vain on l'avertit de ne pas trop regarder la belle princesse.

Tout à coup, du fond de la citerne s'élève une voix, celle du prophète Jokanaan. Jokanaan a été enfermé là sur l'ordre d'Hérode ; le tétrarque n'a pas osé le faire mettre à mort, malgré les prédictions sinistres qu'il annonce, telles que la venue d'un Dieu nouveau.

Salomé veut à tout prix voir celui qui dévoile ainsi l'avenir. Les ordres d'Hérode sont formels. Narraboth résiste d'abord à lui amener le prophète. Subjugué par l'amour qu'il ressent pour Salomé, il enfreint la consigne et fait conduire Jokanaan devant la belle princesse. Salomé s'exalte devant le prophète, s'hallucine de cette chevelure qu'elle voudrait embrasser, de ces lèvres dont elle a soif. Or, plus Salomé devient lyrique, plus le prophète lui débite sur elle-même et les siens des prédictions qui n'ont rien d'heureux.

Narraboth affolé par cet amour se tue. Salomé ne prend même pas garde à cet être qui se tue pour elle. Elle n'en a que pour Jokanaan. Ce dernier, au surplus, après avoir dit à Salomé tout ce qu'il a de sinistre sur la conscience, redescend dans sa citerne, dont les soldats scellent la lourde grille. Salomé se vengera, bien entendu, des dédains du prophète.

Pour le moment, elle se tait, elle est comme terrassée par la froideur de Jokanaan, et l'orchestre traduit toute la rage concentrée, toute la volupté insatisfaite dont est emplie l'âme de cette possédée. M. Richard Strauss emploie là un instrument, le « heckelophone », un basson plus grave, qui exprime de façon curieuse les rancœurs de Salomé.

Mais voici Hérode qui sort du festin. Il arrive, suivi d'Hérodias, voir ce que devient Salomé sur la terrasse.

Richard Strauss a fait du personnage d'Hérode une vraie eau-forte musicale. Le tétrarque frissonne, il a peur du prophète, il a peur du sang, surtout un soir où il vient de bien dîner ; il est agité d'un tremblement nerveux. L'orchestre traduit cette nervosité, ce claquement de dents avec un réalisme génial. Il y a de l'effroi dans cette atmosphère musicale.

Hérode au surplus ne songe qu'à Salomé. Il veut que sa belle-fille morde dans une pomme qu'il a lui-même mordue. Hérodias ne voit pas sans dépit le tétrarque désirer sa belle-fille. Tout à coup retentit la voix du prophète. Hérodias est énervée par les prédictions de cet être terrible. Elle voudrait qu'Hérode le livrât aux juifs. Or, voilà cinq juifs qui viennent discuter orthodoxie, Messie et autres questions de l'actualité d'alors.

C'est là un épisode qui vient trancher par sa légèreté sur la tenue sévère du drame ; c'est une dispute d'une vie très intense, écrite musicalement en dix parties dissonantes et fondue en un tumulte qui a l'unité d'une symphonie classique ou des *Maîtres chanteurs*.

Hérode est las de ces ergoteurs. Il ne veut qu'une chose, c'est que Salomé danse pour lui. Elle refuse. Il la supplie, lui promet tout ce qu'elle demandera. Et sur cette promesse, l'enfant mal élevée et volontaire se rassérène et consent à danser. Elle fait un signe, on lui apporte ses sept voiles.

Et alors commence une danse au rythme bizarre, lascif, enveloppant, avec un triolet qui se pose dans tous les tons comme l'obsession d'un désir, comme l'aiguillon d'une bête en rut. Tout cela est d'une couleur, d'une chaleur que ma plume est incapable à rendre.

Tandis que Salomé danse éperdue, Hérode se grise de cette chair enfiévrée qui tournoie

et qu'il voudrait happer à chaque frôlement.

Enfin Salomé tombe épuisée à la fin de sa danse. À Hérode maintenant de s'exécuter. Salomé demande la tête de Jokanaan sur un bassin d'argent. Hérode et son entourage sont effrayés. Tant de monstruosité entre-t-il dans l'âme de Salomé ? Il propose à Salomé d'autres présents, ses plus belles émeraudes, des opales, des turquoises, les beaux paons blancs du jardin, toutes ses richesses. Plus Hérode cherche de diversions, plus Salomé insiste : elle ne veut rien autre que la tête de Jokanaan. Hérodiadès donne raison à Salomé : ce prophète l'exaspère ! Qu'on le tue.

Hérode a juré. Il faut payer. Contraint, forcé, il donne l'ordre au bourreau de pénétrer dans la citerne. Salomé est ivre de joie, elle se penche sur le bord. À l'orchestre surgit alors un trémolo de timbales entrecoupé par une série de notes de contre-basse en sons harmoniques qui sont le hoquet de plaisir de Salomé guettant sa proie, ou le dernier gémissement de Jokanaan. Quoi qu'il en soit, l'effet en est prodigieux dans le silence symphonique.

Enfin le bourreau revient avec la tête de Jokanaan sur un bassin d'argent. Et Salomé parle à cette tête exsangue, elle lui dit son amour, elle la nargue aussi en la contemplant voluptueusement, comme la chatte qui d'un coup de griffe vient de tuer la petite souris. Et le thème d'amour de Salomé, le thème qui jusqu'alors était resté comme en suspens se résout en un voluptueux assouvissement. C'est là de la musique magistralement belle.

Hérode apeuré s'est caché la tête dans son manteau. La lune s'est voilée devant tant d'horreurs. Hérode va rentrer dans son palais. « Que l'on tue cette femme ! » s'écrie-t-il. Les soldats écrasent Salomé sous le poids de leurs boucliers.

*

Telle est cette œuvre, que je n'hésite pas à qualifier d'admirable, qui vous laisse haletant depuis le lever jusqu'à la chute du rideau.

Je ne peux pas assez dire quelle est la beauté, la virtuosité diaprée de l'orchestration de Richard Strauss. J'ai signalé au passage les pages saillantes. Je voudrais dire la volupté douloureuse, la joie féroce qu'il y a dans l'expression musicale de l'amour par Strauss. Jamais la sensation n'a trouvé de pareils accents. On est dominé tout entier par cette musique faite de thèmes en somme très simples, mais dont l'auteur tire par la trituration à l'orchestre un parti tout à fait prestigieux. On est saisi par cette maîtrise symphonique qui, en sa complication septentrionale et surtout moderne, a des caresses de musique italienne. L'impression n'est vraiment pas banale. Lorsque j'entends cette partition de *Salomé*, une grille s'implante sur moi, c'est la griffe du génie. Je n'en demande pas davantage.

Que d'autres viennent discuter la qualité de ce génie, me dire que c'est là de la musique cérébrale, de la sensualité, etc. J'ai à répondre que j'ai été pris et que j'admire. Adieu les principes en art, quand le but est atteint !

*

La réalisation de *Salomé* au Châtelet, loué par M. Astruc pour six représentations, dépasse ce que nous avons jamais, jusqu'ici, été habitués à voir.

En faisant venir des artistes allemands des quatre coins de l'Allemagne, on ne pouvait

s'attendre à un si étonnant ensemble ; mais en sachant que chacun de ces artistes, savamment cueillis ainsi dans chaque théâtre, était l'artiste le plus réputé et le plus désigné pour venir à Paris, on comprendra à quelle soirée inoubliable nous venons d'assister.

L'honneur de la réussite de *Salomé* revient d'abord à l'orchestre Colonne, qui a commencé les études de l'œuvre de Richard Strauss sous la conduite de M. Gabriel Pierné. L'auteur a été confondu devant la perfection que M. Pierné a obtenue de ses musiciens ; il n'a plus en lui-même qu'à parachever la besogne si bien commencée.

Parmi les interprètes, il faut citer sur la même ligne Mlle Emmy Destinn, la *Salomé* de Berlin, et M. Burrian, le ténor qui a créé l'œuvre à Dresde.

Mlle Destinn a la plus merveilleuse voix que l'on puisse rêver ; elle a une émission d'une sûreté prodigieuse, elle a de la puissance et des câlineries vocales qui donnent le frisson. La tragédienne lyrique a aussi de bien jolies trouvailles.

M. Burrian m'a littéralement stupéfait dans le rôle d'Hérode. Ce ténor est à la fois un grand, un admirable chanteur et un prodigieux comédien. Il a réalisé par la voix, par les attitudes, toute la couardise de cet anachronisme !) que doit être Hérode. Il a des apartés de fiévreux, puis des ruses d'enfant ; quelle variété dans son jeu, quelle expression dans ce qu'il chante ! Il a l'air d'une eau-forte qui vivrait.

De même le baryton Feinhals, de Munich, a chanté *Jokanaan* avec une tenue vocale, avec une autorité très impressionnantes.

Il n'y a que du bien à dire de Mme Sengern, une *Hérodias* très variée ; de M. Miller (*Narraboth*), un ténor à l'excellente articulation ; du quintette des juifs, aux jolies voix bien rythmées. Mlle Natacha Trouhanowa a été la grâce même dans la danse des sept voiles.

Tous ces éléments ont été mis en valeur par M. le D^r Lœwenfeld, l'habile régisseur général du théâtre de Stuttgart, à qui était dévolue la tâche de la mise en scène et qui s'en est tiré remarquablement.

Le décor, les costumes sont fort beaux, la figuration très animée.

La représentation de *Salomé* est un triomphe pour l'auteur. C'est une joie artistique dont nous ne saurons trop remercier l'organisateur, M. Gabriel Astruc.

Louis Schneider.

Paul SOUDAY, « Les Premières », *L'Éclair*, 9 mai 1907, p. 2.

Au Châtelet.

« *Salomé* », drame musical en un acte, poème d'Oscar Wilde, musique de M. Richard Strauss.

Salomé a été jouée pour la première fois, en décembre 1905, à l'Opéra Royal de Dresde. Et depuis cette date, il n'est question, dans le monde musical, que de *Salomé*. Nous ne sommes plus à l'époque de la rêveuse et idéaliste Allemagne des Kant, des Goethe et des Beethoven... Les grands artistes sont moins nombreux dans le nouvel empire allemand, mais en revanche ils font infiniment plus de bruit. La curiosité des Parisiens a été savamment excitée par une publicité à l'américaine. Le docteur Richard Strauss consentirait-il à laisser jouer son œuvre sur une de nos scènes subventionnées ? Accepterait-il les

règlements de notre Société des Auteurs ? S'accommoderait-il de nos chanteurs et de nos chefs d'orchestre ? Ne lui faudrait-il pas des conditions particulièrement brillantes et avantageuses ?... Et, en effet, il a fallu que l'on combinât pour *Salomé* des représentations d'un caractère exceptionnellement fastueux, que l'on louât un théâtre tout exprès (le temps faisant défaut pour en construire un), que l'on fit venir des interprètes de Berlin, de Dresde, de Munich, de Leipzig, que l'on consacraît ces soirées de gala à cette seule et unique pièce, qui ne dure guère plus d'une heure et demie, et devrait donc partager l'affiche avec un autre ouvrage pour faire un spectacle normal, etc...

Peu importe, au surplus. Cela ne diminue en rien le mérite de cette *Salomé*, qui est très grand... Malgré toute cette réclame et tout ce battage, malgré les fautes d'organisation — dont le compositeur n'est pas directement responsable — le petit agacement préalable n'a pas tenu devant l'œuvre, et nous avons été bien vite conquis. M. Richard Strauss aura remporté là l'un des plus beaux succès de sa carrière.

*

La pièce est du fameux écrivain anglais Oscar Wilde, qui l'avait écrite en prose française. Elle fut jouée par M. Lugné-Poë, il y a un dizaine d'années, alors que l'auteur était logé, aux frais de Sa Majesté, à la prison de Reading. Il s'était manifestement inspiré de l'*Hérodias*, de Flaubert, qui fait partie du volume intitulé *Trois Contes*, et qui n'est pas l'une des meilleures productions du romancier de *Madame Bovary*...

Sur la terrasse du palais d'Hérode, tétrarque de Judée, des soldats échangent quelques propos, devant la porte de la salle du festin. D'une citerne creusée dans le roc sort la voix farouche d'un prisonnier : le prophète Iokanaan (saint Jean-Baptiste). *Salomé*, princesse de Judée, fille d'Hérodias et, par conséquent, belle-fille d'Hérode, paraît sur la terrasse, écoute la voix terrible, veut voir le prophète qu'elle n'a encore jamais vu. Elle séduit par ses coquetteries l'officier Narraboth, qui par amour pour elle enfreint les ordres du tétrarque et délivre Iokanaan...

Le précurseur fulmine de sinistres anathèmes contre Hérode et contre Hérodias. *Salomé* est frappée du coup de foudre, devant la beauté du prophète vêtu de peaux de bêtes et qui ressemble à un lion. Les malédictions qu'il profère contre la mère de *Salomé* semblent un attrait de plus pour cette charmante jeune fille et elle demeure insensible devant la mort de Narraboth, qui se tue, désespéré de voir qu'elle aime Iokanaan. Elle n'a d'yeux que pour le prophète. Elle lui dit immédiatement sa passion, sans détours, en tirades de plus en plus pressantes, d'une sensualité exaspérée. Mais Iokanaan l'accable de son mépris et rentre dans sa citerne, où l'atmosphère doit être plus fraîche...

Voici Hérode et Hérodias. Hérode a fait emprisonner le prophète, mais il le craint. Il refuse, malgré la colère de sa femme la vindicative Hérodias, de le livrer aux Juifs. Mais le tétrarque brûle d'une flamme incestueuse pour sa belle-fille *Salomé*. Il la supplie de danser pour lui. Il lui promet, si elle y consent, de lui donner tout ce qu'elle lui demandera, fût-ce la moitié de son royaume. Elle danse, et puis elle demande la tête d'Iokanaan. En vain Hérode essaye-t-il de résister. Elle veut la tête d'Iokanaan, et rien d'autre. Il a juré. Il

doit tenir sa parole. Le bourreau descend donc dans la citerne, et bientôt tend sur un plateau d'argent la tête, dont Salomé s'empare et à qui elle adresse un long, passionné et féroce discours. Épouvanté et écoeuré, Hérode s'écrie : « Tuez cette femme ! » et les soldats écrasent Salomé sous leurs boucliers.

C'est, on le voit, un drame violent, sans analyse de caractères ou de sentiments, un petit drame rapide et qui pourrait l'être encore davantage, sans les fleurs de rhétorique dont l'enguirlanda Oscar Wilde. Et c'est un drame atroce, un drame de meurtre et d'hystérie.

*

La musique de M. Richard Strauss est prodigieusement saisissante et empoignante... Les deux traits les plus caractéristiques de ce musicien éminent, tel qu'il se révèle dans *Salomé*, c'est d'abord cette extraordinaire virtuosité orchestrale que nous connaissons déjà par ses grands poèmes symphoniques (*Ainsi parla Zarathoustra* [*Also sprach Zarathustra*], *La Vie d'un Héros* [*Ein Heldenleben*], la *Sinfonia domestica* [*Symphonia Domestica*], etc...), mais qu'il n'avait jamais poussée aussi loin : et c'est ensuite un sens du théâtre, une entente et une préoccupation de l'intérêt théâtral, à quoi l'on ne s'attendait guère, à cause des opinions reçues sur la musique allemande.

M. Richard Strauss a déclaré, dans une interview avec notre confrère Joseph Galtier, qu'il se considérait comme ayant subi l'influence de Liszt, de Wagner et de Berlioz, — de Liszt surtout. Ce n'est pas mal se connaître. C'est de Liszt, en effet — de Liszt, dont l'exemple a été si profitable à Wagner lui-même — que procède cette riche et abondante matière sonore, si compliquée techniquement, mais d'une variété, d'un pittoresque et d'un éclat incomparables. L'écriture de M. Richard Strauss est furieusement chargée de modulations et de dissonances : c'est un choromatisme éperdu, dans lequel il semblerait que l'oreille dût pour ainsi dire se noyer. Et pourtant cette musique hérissée et tourmentée, enfiévrée d'un perpétuel tremolo, est à l'audition parfaitement claire, je dirais même presque trop claire.

La vie en est extrêmement intense et l'expression merveilleusement forte. Mais cette vie est un peu trop directe. On n'y sent point ces dessous profonds, ces sortes d'échappées sur de lointaines perspectives, par où la musique excelle à suggérer l'inexprimable, le supra sensible, le mystère des âmes. La musique de M. Richard Strauss manque de mystère. Elle vous prend, vous secoue, vous éblouit : mais on est un peu fâché d'en avoir si vite pénétré la signification. Ah ! ce n'est vraiment point ici le cas de placer le développement connu sur les brumes et l'inintelligibilité de la musique savante...

Les idées n'ont généralement rien de très original, de très neuf ni de très rare. C'est par la mise en œuvre qu'elles arrivent à produire tant d'impression. Voyez, par exemple, la phrase de Salomé : « Je baiserais ta bouche, Iokanaan... » Le motif est, en soi, assez ordinaire. Il a de la chaleur, de l'essor ; il ne dépasse pas les facultés d'invention mélodique d'un vériste italien. Mais qu'il est habilement présenté ! je ne parle pas du procédé facile qui consiste à le faire répéter trois fois de suite, en progression d'un demi-ton chaque fois, mais de la façon dont il s'enchaîne dans la trame symphonique, dont il passe de la voix aux

instruments, dont il est ramené au tragique monologue final, lorsque Salomé tient enfin la tête tranchée du procureur.

M. Richard Strauss possède à fond toutes les ressources non seulement de l'art musical, mais du métier dramatique. Il tire d'une situation et d'une idée le maximum d'effet scénique. On est même tenté parfois de trouver qu'il sacrifie trop à ce souci dominant. Mais pourquoi chicaner son plaisir ? Il y a peut-être des musiques d'ordre plus haut que celle de M. Richard Strauss ; il n'en est pas de plus puissantes.

Mme Emmy Destin, de l'Opéra Royal de Berlin, (Salomé), est une chanteuse à la voix magnifiquement pure, fraîche et infatigable, au style vigoureux, ardent, mais peut-être un peu lourd : sa mimique m'a paru forcée. Et puis, quel fâcheux costume ! M. Burrian, du Théâtre Royal de Dresde, (Hérode), est un superbe ténor, et M. Feinhals, du Théâtre Royal de Munich, (Iokanaan), un excellent baryton. Ces artistes chantaient en allemand. M. Richard Strauss dirigeait lui-même l'orchestre (des Concert-Colonne). Mlle Trouhanowa a dansé un peu froidement la danse des sept voiles, qui est censément exécuté par Salomé, mais pour laquelle on substitue à la cantatrice une ballerine costumée et grimée de façon identique, afin de ne pas détruire l'illusion.

Paul Souday

M. BEAUCHAMPS, « Les Premières », *La Lanterne*, 10 mai 1907, p. 2.

Représentation au théâtre du Châtelet, de la « Salomé », l'admirable drame musical de Richard Strauss — Le compositeur allemand conduit lui-même son œuvre.

La *Salomé* de Richard Strauss, jouée avec un éclatant succès en Allemagne et en Italie, vient de conquérir Paris. C'est hier que la première représentation a eu lieu, au théâtre du Châtelet ; elle a été un véritable triomphe.

Le public qui applaudissait et qui acclamait ne se doute probablement pas de ce qu'il a fallu de patience, d'énergie, d'inlassable persévérance pour récréer à Paris, avec une pureté et une sûreté accomplies, l'œuvre, telle qu'elle était sortie vivante du cerveau de l'auteur et réalisée par ses soins, à Dresde, par exemple. Car, c'est à quoi, avant tout, M. Gabriel Astruc s'est appliqué et tous ses éminents collaborateurs, comme M. Gabriel Pierné, n'ont fait que respecter le même désir formel de l'auteur : l'œuvre à représenter ne devait pas subir de déformations pour s'adapter au genre ou au goût parisien, mais bien rester identique à elle-même, intangible dans son corset de force et exactement pareille à Paris, à ce qu'elle fut à Dresde, à Berlin et à Milan. C'est ainsi que les intentions et les pensées du compositeur devaient fidèlement parvenir au public parisien.

Le poème d'Oscar Wilde

Je ne dirai rien du poème biblique de Salomé dont l'histoire a tenté bien des écrivains. Jamais pourtant cette étrange figure n'a été traitée dans une atmosphère plus pathétique et plus sanglante que par Oscar Wilde. L'auteur du poème ne se perd pas dans les détails ; attribuant à Salomé une certaine attirance, prêtant à Yokanaan la suffisante lumière des prophètes et brochant sur le fond de sa toile les figures louches d'Hérode et d'Hérodias, il court droit au drame pour stigmatiser l'inquiétante légende dans une sorte de frénésie

amoureuse... C'est peut-être par tout l'inexprimé que Richard Strauss fut conquis et il dut percevoir très précises les sensations sonores qu'évoquaient dans son être sensible l'action et le caractère de Salomé.

L'œuvre de Richard Strauss

La musique de *Salomé* fait immédiatement songer à une prestigieuse peinture. Pas de vagues polyphonie que chacun des auditeurs interprète à sa manière ; mais une brusque imposition volontaire et transcendante de sons qui disent ce qu'ils « doivent » dire et ne s'interprètent pas. Comme un peintre emporté par son vigoureux génie, Richard Strauss choisit sur une palette étincelante les notes les plus précises, les plus violentes et ces notes se succèdent pour nous expliquer, nous dévoiler l'âme même des êtres qu'il a musicalement créés. Ainsi pas de prélude ; l'action musicale s'engage immédiate ; complexe par la superposition des thèmes qui s'entrecroisent, s'attirent, cette complexité devient de plus en plus grande au fur et à mesure que le nombre des personnages augmente. L'instrumentation est très riche, tour à tour, barbare, ou souple et insinuante avec emploi de modulations brusques ou de rythmes alternés.

Il faut signaler parmi les plus beaux passages, le dialogue de Salomé et de Yokanaan où se dessinent à la fois, la féline cruauté de Salomé et le rayonnement mystique du prophète ; cette autre trouvaille du trille qui palpite et qui plane au-dessus de puits où Yokanaan est enfermé et qui exprime avec tant d'éclat et de vérité le double sentiment de férocité et d'amour que dégage l'âme de Salomé.

Comment passer sous silence l'admirable danse des sept voiles d'un coloris étourdissant, si étourdissant qu'on en oublie l'habileté prodigieuse de l'auteur. Que dire du passage saisissant qui précède la sortie du bourreau et l'explosion de l'orchestre tout entier atteignant dans un grincement de cuivres et un emportement général le paroxysme de l'amour sanguinaire et de la mort ?

Quel beau et quel habile métier que celui de M. Strauss ; c'est bien sans conteste celui du premier maître de l'Allemagne d'aujourd'hui. Sa musique pleine de chaleur, de mouvement, toujours originale, est d'une écriture extrêmement audacieuse.

L'interprétation et la mise en scène sont assez bonnes dans leur ensemble. Ne correspondant pas complètement à notre compréhension de l'art scénique, nous reconnaissons néanmoins l'effort réalisé, et nous félicitons en terminant Mme Emmy Destin, de l'Opéra Royal de Berlin, M. Burrian, du Théâtre Royal de Dresde, M. Fritz Feinhals, du Théâtre de Munich et Mme Sengern, du Théâtre de Leipzig, ainsi que Mlle Trouhanowa, danseuse étoile de l'Opéra de Monte-Carlo.

M. Beauchamps.

Gustave BRET, « La Vie musicale », *L'Intransigeant*, 10 mai 1907, p. 4.

« Salomé ». Une grande première. — Quelles sensations produit l'œuvre de Richard Strauss.

Peu d'œuvres ont fait autant de bruit dans le monde.

L'Ancien et le Nouveau, celle-ci les traverse, à peine éclos, en quelques mois, soulevant

à la fois l'enthousiasme et la haine, l'admiration et le mépris : car c'est le rare privilège — et le mérite que nul ne peut nier — de cette *Salomé*, de ne laisser personne indifférent.

Elle ne présente à nous dans tout l'éclat d'une renommée immense : prestige irrésistible pour beaucoup ; avec le tapage peut-être excessif d'une gloire un peu équivoque : cause de défiance et de prévention pour certains. Rares sont les personnes, devant des productions semblables, qui savent garder leur sang-froid, démêler leurs impressions, juger l'auteur d'après ce qu'il a fait, et non d'après ce qu'on imagine qu'il a voulu faire. Essayons.

*

Et, tout d'abord, admettons le sujet de *Salomé*. Je sais bien ce qu'on en peut dire. Tout le monde reconnaît la valeur du poème d'Oscar Wilde ; mais cette valeur est d'ordre essentiellement littéraire, accessible aux délicats et aux raffinés, et aussi étrangère au profane que l'art de quelque pièce étrange de musée secret. Il y a des choses qui doivent être soustraites à l'incompréhension de la foule. C'est question de délicatesse, affaire de pudeur. Ça se sent, ça ne s'explique pas.

D'autres compositeurs que M. Strauss auraient pu être arrêtés par l'idée que le thème — très intéressant du reste — d'Oscar Wilde était du nombre de ces choses qui souffrent d'être vulgarisées — fût-ce par la vulgarisation musicale. Lui, non ! Appelez cela du courage, de la hardiesse, ou ce que vous voudrez.

Toujours est-il que nous n'avons pas à scruter les mobiles auxquels obéit M. Strauss en écrivant *Salomé*, mais seulement à rechercher la valeur artistique de l'œuvre.

*

Elle est indéniable. Et il faudrait le plus aveugle parti pris pour refuser à M. Strauss la gloire d'être, dans l'art musical, l'un des foyers de vie les plus puissants qui soient, l'un des assembleurs de sonorités les plus ingénieux, l'un des coloristes les plus vigoureux. Il éblouit par une technique incomparable ; il force l'admiration par les prodiges d'une invention pleine de fougue, sinon de distinction, et qu'entraîne un élan impétueux.

Et c'est ainsi qu'il vous prend, vous conquiert et vous garde une heure et demie durant sans vous donner une minute de repos, sans occasionner non plus un instant de fatigue, sans que l'intérêt fléchisse et languisse.

Et, quand le rideau tombe, on a la sensation d'avoir éprouvé un plaisir très vif et ininterrompu.

*

Mais, de quelle nature est ce plaisir ? Est-ce celui que procurent les nobles et hautes émotions ? Pour cela, non. De l'émotion, vous en ressentirez peut-être ; pour moi, je commence à avoir entendu *Salomé* un certain nombre de fois, et cela ne m'est pas encore arrivé.

Pourtant, il y a de l'accent dans cette musique : écoutez ce thème où chante le désir de Salomé ; écoutez son ardent et mystérieux et âpre épanouissement ; il vous procure l'impression étrange de quelque chose qu'on n'a pas encore entendu. Il s'impose à vous, mais vous prend et vous quitte, sans vous avoir communiqué ce frisson qu'on éprouve au contact

de la pure beauté.

C'est qu'au fond, *Salomé*, née d'une excitation littéraire, reste, même musicalement, une œuvre de littérature. Il y a en elle, pour employer le mot d'un personnage de la pièce, quelque chose de monstrueux. Et l'héroïne, l'on a pu dire que c'est un cas pathologique. Ça peut intéresser, non émouvoir.

Dès sa conception, la partition de *Salomé* a porté en elle une tare ; et tout l'art d'un grand artiste ne saurait la dissimuler.

*

L'exécution de cette œuvre est magnifique. L'orchestre, sous la baguette de M. Richard Strauss, aurait été la perfection même s'il avait pu être abaissé d'un mètre ou deux. Malheureusement, il n'y a pas à y songer au Châtelet et c'est grand dommage, car bien des pages, notamment la fin de la danse de Salomé, écrasées par les instruments de percussion, sont loin de produire l'effet qu'elles devraient.

Dans l'interprétation vocale, il faut mettre hors de pair Mlle Destinn, que l'Allemagne admire avec raison comme l'une des plus parfaites tragédiennes lyriques de notre époque.

À côté d'elle, l'on apprécie particulièrement, dans le rôle d'Hérode, M. Burrian, acteur au jeu très vif et ténor de voix robuste ; et, dans le rôle de Jochanaan, M. Feinhals, dont la large déclamation est servie par un généreux organe.

Gustave Bret.

Gaston CARRAUD, « Les Premières », *La Liberté*, 10 mai 1907, p. 2-3.

Châtelet. — *Salomé*, un acte d'Oscar Wilde, musique de M. Richard Strauss. Partition piano et chant, texte allemand ou français, en dépôt à la Société Musicale Astruc et Cie.

J'ai essayé de vous dire l'autre jour les réflexions générales où peut conduire la rencontre de deux musiciens qui représentent chacun l'art de son pays dans ce qu'il a de plus frappant et de plus parfait (1). Il me reste à vous parler des œuvres, chacune à son tour, de M. Richard Strauss et de M. Paul Dukas. Nulle d'elles, à la vérité, ne perd à la comparaison : mais il en est une qui y gagne singulièrement, et ce n'est pas celle dont on fait le plus de bruit.

(1) Voyez la *Liberté* du 5 mai.

Trop de bruit n'est pas toujours bon. Les Allemands, qui ont le pavé lourd, ont porté grand tort à Brahms, en le mettant au rang de Bach et de Beethoven par leur plaisanterie des « trois B ». Celle des « deux Richard » n'est pas moins sottise. À l'âge qu'a aujourd'hui M. Strauss, l'autre Richard, repoussé de Paris, exilé d'Allemagne, vivant misérablement à Zurich d'aumônes amicales, avait publié pourtant *Tannhäuser*, *Lohengrin*, la plupart de ses écrits théoriques, et le poème de l'*Anneau du Nibelung*. C'est autre chose que *Salomé*.

Il est d'ailleurs impossible d'aborder sans une certaine défiance un ouvrage que précède et qu'entoure une réclame, la plus retentissante qu'on ait jamais entreprise en matière d'art : défiance de sa qualité propre, et crainte de la déception naturelle qu'apportent les événements trop vantés. Sur ce second point, tout au moins, la défiance serait bien injustifiée. À Paris comme dans toute l'Allemagne, comme à Bruxelles, l'impression produite

par *Salomé* est extraordinaire : la foule n'y résiste point, et pour les musiciens le plus violent intérêt s'y ajoute. Cela ne se peut nier, ni discuter. Il faudrait seulement tâcher de se rendre compte de cette impression.

J'écarte toute considération de convenances morales ou religieuses : d'abord parce que je ne suis pas sûr qu'on les ait nulle part sincèrement jugées en péril, ensuite parce que cela ne me regarde pas.

*

Souvenez-vous un peu — pas trop ! — de l'admirable *Hérodias* de Flaubert. Oscar Wilde a placé la scène sur une terrasse du palais d'Hérode. D'un côté, une porte, d'où sort la rumeur du banquet ; au fond, la citerne de Jean le Précurseur, ici : Iochanaan. Salomé s'échappe du banquet pour respirer au clair de lune. La voix souterraine du prophète la frappe, excite son caprice. Elle veut le voir. Mais cela est interdit par le tétrarque. Narraboth, un jeune capitaine, est trop épris de Salomé, cependant, pour lui rien refuser. Il fait ouvrir la fosse. À l'aspect d'Iochanaan Salomé est envahie d'une passion instantanée : non pas l'amour idéal d'une Madeleine pour le Christ, mais une rage sensuelle, combinée de curiosité et d'ironie. Narraboth n'en peut supporter le spectacle ; il se frappe de son épée et tombe, sans que Salomé lui donne un regard. La malédiction aux lèvres, Iochanaan rentre dans sa prison. Un grand silence immobile, que l'orchestre emplit de pensées. Puis Hérode sort à son tour, avec Hérodias et les convives. C'est une sorte de demi-fou, agité, superstitieux et puéril. Il poursuit Salomé de son répugnant désir. Hérodias s'en irrite, puis s'exaspère des injures répétées d'Iochanaan. Hérode se trouble peu : pour cette épouse acariâtre, il ne livrera pas aux Juifs le prophète, dont il a peur, à la fois, et un vague respect. C'est alors une discussion théologique, féroce et grotesque, avec les Juifs et les Nazaréens qui l'entourent. Soudain sa pensée tourne : « Danse pour moi, Salomé ! — Jures-tu de me donner ce que je te demanderai, si je danse ? — Fût-ce la moitié de mon royaume : je le jure. » Et Salomé danse, malgré l'opposition de sa mère. Et quand elle voit Hérode tout à fait hors de lui : « Donne-moi, sur un plat d'argent, la tête d'Iochanaan. » Hérodias exulte, Hérode terrifié se débat, discute, offre tous ses trésors à Salomé implacable, se laisse enfin arracher l'ordre de mort. Longue attente angoissée. Un bras surgit de la citerne, tenant le chef sanglant. Salomé le saisit, et s'abandonne au plus macabre transport : « Tu n'as pas voulu que je baise ta bouche, Iochanaan. Mais tu es mort, et je vis. Je baiserais ta bouche, Iochanaan... » et enfin, pâmée sur les dalles : « J'ai baisé ta bouche, Iochanaan. Un goût amer était sur ta bouche. Est-ce le goût de la mort, est-ce le goût de l'amour ?... » jusqu'à ce que Hérode, soulevé d'horreur, la fasse massacrer par ses soldats.

*

La littérature de cette pièce est la plus encombrante, la plus déplaisante et la plus fautive qu'on puisse concevoir. C'est une mauvaise note pour un artiste que de l'avoir choisie. Mais les épisodes, d'une imagination assez puissante, s'enchaînent et s'opposent bien, et les caractères sont marqués de traits simplistes, assez forts. Ils vivent d'une vie animale et détraquée, mais ils vivent, et c'est assez pour une musique qui n'est que la révélation

furieuse, déchaînée, du mouvement de la vie.

Je ne vais pas le lui reprocher, la vie étant la qualité que je prise le plus dans la musique : elle m'a fait passer quelquefois sur de haïssables défauts, et jamais les plus estimables mérites ne me feront estimer l'œuvre qui en est dépourvue.

Seulement, dans *Salomé*, la vie est toute extérieure, et toute cérébrale. Vous n'y trouverez pas un de ces moments d'émotion cordiale, que M. Richard Strauss lui-même rencontra quelquefois dans ses poèmes symphoniques. Plutôt que des sentiments, ses personnages ont des gestes, des accents, et toujours les plus significatifs ; et ils ont des volontés, ou ils sont possédés de la volonté dominatrice de M. Strauss. Et vous qui les écoutez, cette volonté vous possède à votre tour, vous arrache à vous-mêmes, vous laisse terrassés, haletants, éblouis, exaspérés peut-être ; mais elle ne vous émeut pas, C'est la faiblesse de cette incomparable force.

Et dans *Salomé* la vie n'est pas élevée. Elle est saine par son excès même, qui exclut jusqu'à la sensualité, et par la construction musicale, qui est d'une solidité et d'un art merveilleux. Mais elle n'est que le paroxysme continu de sentiments assez vulgaires. Ceci rappelle l'art de ces peintres qui emploient le talent le plus éclatant à représenter un modèle trivial.

Chez M. Strauss l'invention mélodique a toujours été faible et peu originale. Il est vrai qu'elle ne constitue pas toute l'idée musicale : mais c'est bien l'idée qui est banale chez M. Strauss. Elle a dans *Salomé* des aspects moins rudimentaires que dans ses ouvrages symphoniques, parce qu'elle ne s'est pas formée avec la préoccupation d'un aussi grand nombre de combinaisons contrapontiques ; mais elle est peut-être d'une vulgarité plus frappante. M. Strauss, qui se défend d'avoir aucun système — et je l'en crois, et je l'en loue — a reconnu en lui-même diverses influences : celle de Mozart d'abord — ça, j'avoue que je ne vois pas ! — celle de Beethoven et de Schubert, — il en a certainement beaucoup profité ; — celle de Berlioz, — prépondérante, à mon avis, bien plus marquée que celle de Liszt, dont il n'a pris que le goût de la virtuosité et un peu le côté tzigane ; — celle de Wagner — qui va effaçant. — Ses idées peuvent encore se réclamer de bien des Italiens, de bien des Français, de quelques Allemands, et surtout par leurs défauts. Malgré l'accent intense qu'il sait leur donner, on est bien obligé d'y reconnaître, au fond, le même ordre d'inspiration que chez Gounod ici, ou Massenet là ou Saint-Saëns, ou Mascagni, ou les autres Strauss, ceux de Vienne. Et je crains que ce ne soit ce qui explique pour une grande part l'action de sa musique sur le public. Il y a, oui, l'emprise d'une de ces autorités contre lesquelles on ne raisonne pas. Mais il y a aussi, qu'après la scousse de surprise que donne un pareil tempérament, on se sent moins dépaysé qu'on pouvait le craindre : formes mélodiques ou rythmiques, harmonie, sentiment de la tonalité, on ne retrouve que choses bien connues ; ce sont les plus ordinaires éléments de la musique, mais portés à la dernière puissance, et surtout accumulés, entassés, contraints de s'accorder, avec une audace sans scrupule et une incroyable habileté.

Mais non, mon cher et spirituel collaborateur des *Notes Parisiennes*, à côté de Richard Strauss Vincent d'Indy ne prend pas l'allure d'un compositeur de chansonnettes ou de

polkas, Oh ! pas du tout, je vous assure ! Et on peut, sans avoir une oreille extraordinairement exercée, siffoter quelques petits airs, pas bien longs, en sortant de *Salomé* !

*

Certainement je sais un gré immense à cette musique de n'être pas solennelle, ni compassée ; d'être ivre de couleur ; d'oser chanter, et crier, et gestier, et danser, et rire — l'âcre comique du rôle d'Hérode et de la dispute des Juifs en est peut-être la partie la plus neuve ; — je lui sais gré de sa force et de sa souple fantaisie, de son amusement et de son évidence ; et je goûte une joie sans bornes à entendre l'orchestre de M. Strauss, si personnel, lui, si divers, si vivace, si capricieux, se jouant d'atteindre aux extrêmes de la délicatesse ou de la violence du son, sans jamais être creux, jamais vide, et jamais laidement bruyant, ni lourd. Ce qui m'inquiète, c'est de savoir ce qu'il y a au fond de cet art qui mêle en son creuset ardent les débris de tout ce qui l'a précédé ; au fond de ce musicien qui répond si pleinement à l'idéal du pessimiste dionysiaque de Nietzsche, « livré à la volupté effrénée de créer et d'anéantir. »

L'accent d'impérieuse conviction de M. Strauss, la hardiesse déréglée de ses combinaisons, certaines de ses banalités mêmes, et par moments ses trépignements d'enfant malfaisant sembleraient accuser la colossale naïveté d'un génie hors les lois du choix et du goût. Mais le magistral sang-froid avec lequel tout cela est ordonné, en lignes si saillantes et si arrêtées, qu'on pourrait dresser une table de cette partition de la même manière et presque dans les mêmes termes que pour un grand opéra du répertoire ? Mais ce sens exact des proportions dans le démesuré ? Mais les oppositions savantes de ces diverses parties d'une œuvre constamment frénétique, où tout éclate au même plan ? Mais la subtilité raffinée de certains détails ? Mais ce flair infailible de la limite où l'on peut mener la patience du public, en se donnant l'air d'en abuser ? Cet art de l'amadouer à temps quand il va se révolter, de la piquer au moment qu'il pourrait s'ennuyer, de le bousculer avant qu'il s'aperçoive qu'on le flatte ? Mais cette culture intensive de l'« effet », et de tous les « effets » ?

*

Que je voudrais être sûr que M. Richard Strauss n'apparaîtra pas un jour comme le Meyerbeer de ce siècle ! Entendons-nous : je ne dis point du tout que M. Strauss fasse du Meyerbeer. Il est une tout autre intelligence, un tout autre tempérament, une autre organisation musicale, une autre personnalité. Mais tenons compte de la marche des temps : à son époque, qu'il révolutionna aussi, Meyerbeer ne fut-il pas considéré comme un grand esprit, une puissante personnalité, et un musicien « très fort » ?

Je me refuse d'ailleurs à tenir encore l'art de M. Strauss pour définitif. J'y distingue trop de vestiges du passé, qu'il n'a fait siens que par violence. C'est une chose en marche vers un avenir inconnu.

Mais c'est, sans conteste possible, la chose la plus considérable que l'Allemagne ait produite, une des plus considérables que la musique ait produites depuis Wagner. Nous devons être grandement reconnaissants à l'effort inappréciable qui nous permet de

l'entendre à Paris. Sans doute, il serait injuste de considérer l'exécution comme si elle était réalisée dans un théâtre régulier. Il est déjà très admirable qu'une représentation aussi complète, aussi sûre d'une œuvre d'une difficulté exceptionnelle, ait pu être organisée dans ces conditions. Un beau décor ; une mise en scène parfaitement réglée ; sous la direction si nette, si vibrante, trop nerveuse, de l'auteur, un orchestre énorme — soigneusement préparé par M. Gabriel Pierné — qui obtiendra certainement aux représentations suivantes un meilleur équilibre avec les chanteurs ; Mme Destinn, M. Burrian, M. Feinhals comptent parmi les plus belles voix et les premiers artistes de l'Allemagne, et M. Strauss les met à rude épreuve ! Les plus petits rôles sont tenus d'une façon extrêmement remarquable.

Gaston Carraud.

FOURCAUD, « Musique », *Le Gaulois*, 10 mai 1907, p. 3.

Théâtre du Châtelet. — *Salomé*, drame lyrique en un acte d'Oscar Wilde, musique de Richard Strauss. Représentation allemande sous le patronage de la Société des grandes auditions musicales de France.

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

*

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

À ce moment, Hérode et sa suite sortent du banquet. Le tétrarque de Judée a les

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

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

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

Alors, la princesse se saisit de cette chose sanglante qu'on lui apporte. Elle s'absorbe en sa possession. Elle apostrophe en phrases enflammées cette bouche muette, ces yeux qui n'ont plus d'éclairs. Elle s'agenouille devant le plat posé à terre ; elle se penche ; elle baise les lèvres du 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.

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

*

On a dit de M. Richard Strauss qu'il avait rompu au wagnérisme. Rien n'est plus faux. Je ne parle pas de quelques réminiscences wagnériennes qu'on pourrait relever dans sa partition et qu'il est plus que difficile à un musicien d'éviter à cette heure. Mais tous ses procédés, si librement qu'il les emploie, se rattachent à l'art wagnérien. M. Strauss s'affilie à Wagner par le parti qu'il tire des leit-motive, par sa manière de présenter les figures agissantes, par ses interludes d'une si grande intensité que souligne, en scène, le jeu des acteurs. Ce qu'il se refuse à emprunter à son glorieux devancier, dont il met en œuvre à sa

façon les principes généraux, c'est la série de ses formules personnelles. Le compositeur de *Salomé* sait que les formules ne valent que pour celui qui les a créées pour les nécessités de sa conception. Par conséquent, il s'efforce de déduire des enseignements du maître de Bayreuth des formes qui n'appartiennent qu'à son propre esprit créateur aux prises avec des besoins de réalisation particuliers. Il voit donc dans le wagnérisme ce qu'il renferme véritablement et que nos musiciens, en général, n'y savent point voir : un agent libérateur. De cette nette vision, je le loue sans réserve.

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

*

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

On écrirait une longue étude sur toutes les intentions accumulées en cet acte unique

d'une durée de deux heures et que l'art du maître musicien nous fait écouter sans fatigue. Les thèmes s'entrecroisent, se brodent et se surbrodent avec une étonnante ingéniosité — disons mieux, avec la plus rare puissance d'adaptation et de développement. Une opposition du plus grand effet se décèle entre les motifs du rôle de Salomé traités harmoniquement en dissonances et ceux du rôle de Iochanaan, traités en consonances. Les belles pages, voire les pages superbes, sont nombreuses — par exemple, le grand poème qui précède la sortie du prophète de son cachot, le commentaire qui accompagne sa rentrée en la citerne, l'épisode de son supplice et tout le monologue de Salomé la tête du mort dans ses mains. La controverse des juifs sur le Précurseur et sur la rédemption est d'un sens comique saisissant. La danse des sept voiles mérite le nom de chef-d'œuvre. Et, malgré tout, d'un bout à l'autre de la représentation, nous sommes constamment éblouis et non pas émus

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

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

*

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

Fourcaud

Robert MONDOR, « Premières Représentations », *La Presse*, 10 mai 1907, p. 2. Théâtre du Châtelet. — *Salomé*, drame musical en un acte, poème d'Oscar Wilde, traduit par Mme H. Lachmann, musique de Richard Strauss.

Enfin, après tant d'hésitations, de pourparlers et de combinaisons, nous avons entendu

au Châtelet l'exécution du célèbre drame musical de Richard Strauss.

J'adopterai, pour en rendre compte, le procédé employé par Oscar Wilde lui-même dans l'adaptation à la scène du célèbre conte de Flaubert. J'entrerai sans préambule dans le vif de l'action.

Le prophète Iochanaan est enfermé dans une citerne creusée dans la cour du palais d'Hérode.

À la nuit tombante, la princesse Salomé s'approche de la margelle d'où s'échappent les rauques imprécations du prophète ; elle veut le voir, et séduit le chef des gardes, Narraboth, qui donne l'ordre de délivrer le prisonnier.

Iochanaan sort à demi de la citerne ; Salomé lui adresse d'ardentes provocations amoureuses auquel [*sic*] il reste insensible.

Impudique, elle s'offre à lui, au grand désespoir de Narraboth, qui se tue et le supplie de lui laisser ses lèvres fraîches. Mais le prophète ne la regarde même pas et redescend dans sa prison.

Alors Salomé s'adresse à Hérode qui apparaît accompagné d'Hérodiade et qui, ivre à demi de vin et de luxure, la supplie de danser pour lui.

Salomé accepte, à la condition qu'Hérode lui donnera ce qu'elle voudra. Et quand elle a dansé, elle exige la tête de Iochanaan que, dans un délire furieux et sensuel, elle prend tout ensanglantée des mains du bourreau et baise sur la bouche en clamant son amour et son désespoir.

Hérode la fait alors assommer sous les boucliers de ses gardes, au moment où le jour pâle se lève sur cette scène d'horreur.

Sur ce drame brutal, court et sensuel, M. Richard Strauss a écrit une partition d'une couleur extraordinaire.

Non pas que les thèmes principaux en soient d'une grande originalité ; ce n'est pas, en effet, par l'inspiration mélodique que se distingue particulièrement le maître berlinois.

Par contre, l'inspiration symphonique et orchestrale est vraiment prodigieuse. On a justement qualifié « Salomé » de symphonie avec chant, et cette œuvre lyrique continue et complète en effet le cycle remarquable des œuvres symphoniques qui ont fait la réputation de M. Richard Strauss.

Pendant les deux heures que dure la représentation de l'acte unique de « Salomé », c'est une véritable tempête harmonique qui s'échappe de l'orchestre.

Les effets les plus inattendus sont exigés de chacun des instruments qui le composent. Les tons les plus brillants et les plus légers sont obtenus des instruments les plus lourds, tels que le basson et la contre-basse, au point qu'il est presque impossible de les reconnaître à l'audition et que l'on risque à chaque instant de commettre une erreur semblable à l'erreur fâcheuse qui m'a fait attribuer l'autre jour si injustement à M. Sylvio Lazzari l'emploi dans sa symphonie de l'« abominable piston » alors qu'il ne s'était servi au contraire que de « la noble trompette ».

D'autre part. M. Richard Strauss se joue avec une audace sans pareille de toutes les règles harmoniques, et il s'en joue avec autant de bonheur que d'antan, car l'effet produit

est d'une violence impressionnante.

J'ai volontairement écrit violence, car c'est en vain que l'on chercherait, dans cette œuvre sensuelle et colorée, autres choses que la peinture des passions brutales que l'auteur du poème a voulu exprimer.

Somme toute, il se dégage de cette œuvre étrange une haute impression artistique, et l'on ne saurait trop féliciter M. Astruc de nous avoir permis de l'entendre et de l'applaudir.

Mme Emmy Destinn est une superbe Salomé, un peu lourde peut-être, mais dont la voix claire et chaude exprime à merveille les fureurs amoureuses de la princesse de Judée.

M. Burrian est un remarquable Hérode, à la fois terrible et grotesque ; M. Fritz Feinhals prête sa belle voix et sa superbe prestance au rôle de Jochanaan ; Mme Sengern incarne avec autant de beauté que de talent le rôle d'Hérodiade.

La mise en scène est moins bonne, les costumes sont médiocres, notamment celui de Salomé qui est d'une couleur criante et dont la large jupe nuit à la danse de Mlle Trouhanowa, chargée d'exécuter, sur des rythmes délicieux, les pas voluptueux de la danse des sept voiles.

L'orchestre de M. Colonne a exécuté à merveille cette difficile partition, il a partagé avec M. Richard Strauss et ses interprètes les acclamations d'un public enthousiaste.

Robert Mondor.

[Anonyme], « Théâtres », *Le Journal des Débats*, 10 mai 1907, p. 4.

Salomé : drame musical en un acte, poème d'Oscar Wilde, musique de M. Richard Strauss.

Le poème d'Oscar Wilde a été résumé ici même en une note suffisamment claire. Comment Salomé crie son amour au prophète Jochanaan, qui la repousse, puis comment elle obtient d'Hérode que le tête de Jochanaan lui soit apportée sur un plateau, comment enfin elle est mise à mort, cela reste net à la représentation, pour les personnes mêmes qui ne connaissent pas l'allemand, et cela fait un drame d'une violence extrême et qui se développe avec rapidité. Nous avons déjà dit le succès de la répétition générale et que le compositeur fut à la fin acclamé. M. Adolphe Jullian vous dira bientôt ce qu'il pense de la musique. Il est intéressant de constater aujourd'hui ce qu'en ont écrit les musiciens français. M. Gabriel Fauré s'exprime ainsi dans le *Figaro* :

Ici, il n'est pas de personnages dont ne soient minutieusement traduits — presque jusqu'à l'enfantillage — l'individualité physique, la moralité — ou l'immoralité, — les pensées, les actes ; point d'atmosphère, point de couleur qui ne soient décrites jusque dans leurs moindres modifications, jusque dans leurs moindres nuances ; et tout cela au moyen de thèmes souvent médiocres, il est vrai, mais développés, maniés, enchevêtrés avec un art merveilleux dont l'intérêt est cependant dépassé par la magie d'une technique orchestrale vraiment géniale, à ce point que ces thèmes — médiocres, ai-je dit — finissent par acquérir du caractère, de la puissance et presque de l'émotion.

Et M. Arthur Coquard, dans l'*Écho de Paris* :

Nul musicien n'a poussé aussi loin la virtuosité instrumentale. Cela tient du prodige. Entre ses mains, l'orchestre brille, étincelle, il mugit, il rugit, il éclate, il tonne... et, tout à coup, s'alanguit en des douceurs exquises. Les effets sont imprévus, nouveaux, toujours heureux. Je n'aperçois guère de tache dans cette énorme « symphonie avec chant ».

Salomé a été interprétée par une troupe de premier ordre, en tête de laquelle il faut nommer Mme Destinn (*Salomé*) qui possède une admirable voix qu'elle conduit avec l'art le plus savant, et M. Burrian, admirable Hérode ; puis, viennent : Mme Sengern, parfaite Hérodiade ; M. Fritz Feinhals (*Jochanaan*), MM. Varbek, Kuthan, Mlle Gesner, etc...

Et tout le monde s'accorde à proclamer le grand intérêt de cette manifestation.

Arthur POUGIN, « Semaine Théâtrale », *Le Ménestrel*, 11 mai 1907, p. 146-148.
Théâtre du Châtelet. — *Salomé*, drame musical en un acte, parole d'Oscar Wilde, musique de M. Richard Strauss (8 mai 1907).

Nous l'avons enfin, cette *Salomé* dont on a tant parlé et qui depuis un an fait tourner toutes les têtes — surtout celle de saint Jean-Baptiste. Ce n'a pas été sans peine, et on se rappelle à quels incidents chez nous elle a donné naissance. Ce fut d'abord M. Gailhard qui devait nous offrir ce régal à l'Opéra. La chose n'ayant pu se faire, MM. Isola se proposèrent alors de monter le chef-d'œuvre à la Gaîté, où ils l'auraient donné en français, comme devait le faire M. Gailhard. Là encore des obstacles surgirent, qui empêchèrent la réalisation du projet, et l'on put craindre un instant que l'infortunée *Salomé* allait rester en route, lorsque heureusement se trouva tout à point la *Société des grandes auditions musicales de France*, dont la spécialité est surtout de s'occuper de musique étrangère, et qui se chargea d'organiser des représentations allemandes de *Salomé* au théâtre du Châtelet. Tout était sauvé. Dieu soit loué ! — et nos loges aussi, comme disait l'ancien régisseur de l'Opéra-Comique, l'excellent Camerani.

Si vous le permettez, avant de vous entretenir de l'œuvre, je vais essayer de vous familiariser avec l'auteur, qui n'est pas ennemi d'une aimable publicité.

I

M. Richard Strauss, dont la musique est beaucoup moins gaie que celle de son homonyme, l'auteur de *la Reine Indigo*, est né à Munich, le 11 juin 1864. Fils d'un corniste qui faisait partie de la musique de la chambre du roi de Bavière, il fut confié aux soins du maître de chapelle de la cour, W. Meyer, à qui il dut son éducation musicale. Mais la vérité est qu'il se fit surtout lui-même, par la lecture, l'analyse attentive et l'audition des œuvres de Wagner, de Liszt et de Berlioz, vers lesquels il se sentait surtout attiré par son sentiment personnel. (On aurait peine à se figurer jusqu'où va son mépris pour Mendelssohn et pour Schumann, des gens qui ne savaient pas la musique.) Il commença à composer de très bonne heure, et de bonne heure aussi se distingua comme chef d'orchestre. Ses premières œuvres furent une sonate de piano, une sonate de violoncelle, une suite pour instruments à vent, un concerto de violon et une symphonie en *fa* mineur. Tout cela ne sortait pas du

genre classique et n'annonçait pas le musicien débridé qui ne devait pas tarder à se produire en lui, aidé d'un instinct et de facultés particulières d'instrumentation qui allaient en faire sous ce rapport une manière de chef d'école. C'est au retour d'un voyage en Italie qu'à ce point de vue il se révéla, avec un poème symphonique intitulé *Aus Italien*, que l'on dit absolument éblouissant de couleur et de verve. Il avait trouvé sa voie, car M. Richard Strauss, qui, en musique, s'inquiète peu de la valeur de l'idée, mais simplement de la richesse et de la splendeur du vêtement qui doit l'orner et la couvrir, ne pouvait mieux faire que de choisir la forme du poème symphonique. Amoureux avant tout de l'éclat, de la couleur, du pittoresque, doué avec cela de verve et d'humour, il a pour objectif de faire dire à la musique tout ce qu'elle peut dire sur un sujet donné sans le secours de la parole. D'ailleurs, son habileté technique est telle qu'il parvient souvent à donner le change sur la valeur de ses compositions, et qu'il obtient, par le seul effet matériel, des résultats que son inspiration, souvent médiocre, pour ne pas dire banale, ne lui permettrait pas d'entrevoir. On sait qu'il a remporté, dans ce genre du poème symphonique, des succès éclatants grâce à cette prestigieuse habileté et à la nouveauté des effets imaginés par lui. Il est vrai que ces effets sont parfois grossiers et dus à des procédés matériels où le rôle de l'art est quelque peu ravalé, comme de faire râcler les cordes avec le bois des archets, de faire hurler les clarinettes, boucher les trompettes, employer les contrebasses d'une façon grotesque. Il n'importe, le résultat est obtenu, l'auditeur est *épaté*, et c'est tout ce que demandait l'auteur. Il a voulu en ce qui concerne l'instrumentation, « dégoter » Wagner, et on assure qu'il y a réussi. C'est dans ces conditions qu'il a écrit ses divers poèmes symphoniques, dont quelques-uns d'ailleurs sont extrêmement curieux : *Don Juan*, *Mort et Transfiguration*, *Macbeth*, *Till Eulenspiegel*, *Ainsi parla Zarathustra*, *Don Quichotte*, *la Vie d'un héros*. C'est aux mêmes procédés qu'est due la *Sinfonia domestica*, dans laquelle, grâce surtout à un commentaire savoureux, M. Richard Strauss a cru devoir faire part au public de ses désagréments conjugaux, ce qui est d'un raffinement douteux au point de vue du goût.

M. Strauss a été moins heureux au théâtre qu'au concert. Ses premiers ouvrages scéniques, *Guntram* (paroles et musique) et *die Feuersnot*, représentés, l'un à Weimar en 1894, l'autre à Dresde 1901 n'ont obtenu qu'un maigre succès. C'est alors que M. Strauss, qui connaît le public et qui joue de la réclame aussi bien que de l'orchestre, résolut de frapper un grand coup en s'emparant du poème pervers d'Oscar Wilde, *Salomé*, qui avait déjà fait grand bruit, et en le mettant en musique. Mais avant de parler de celle-ci, quelques mots de la carrière de M. Strauss comme *kapellmeister*.

M. Richard Strauss est né chef d'orchestre. Il a l'œil et le bras, il a l'autorité, et il possède le secret de faire travailler. Il n'avait pas vingt ans qu'il devenait second chef à Meiningen, où il succédait bientôt comme premier à Hans de Bülow. Il fit ensuite trois saisons au théâtre royal de Munich (1885-1889), passa à Weimar, où il resta jusqu'en 1884, à la suite d'un voyage en Égypte alla conduire *Tannhäuser* à Bayreuth, puis retourna à Munich, où il reprit ses fonctions, ce qui ne l'empêcha pas d'aller diriger les concerts de la Société philharmonique de Berlin. Enfin, depuis 1898 il partage, à l'Opéra royal de Berlin, les fonctions de premier chef avec M. Carl Muck. Il conduit, avec beaucoup de talent, dit-on,

les ouvrages des styles les plus divers : *Don Juan, le Freischütz, les Noces de Figaro, les Joyeuses Commères de Windsor, Tristan et Ysolde, les Maîtres Chanteurs*, etc.

II

Le 12 février 1896 M. Lugné-Poë, directeur du théâtre de l'Œuvre, faisait représenter à Paris *Salomé*, drame en un acte, écrit en prose française par le fameux écrivain anglais Oscar Wilde. Les deux rôles principaux, celui de Salomé et celui d'Hérodiade, étaient tenus par M^{me} Lina-Munte et M. Lugné-Poë. C'est à la fois sur cette version française originale et sur une traduction allemande, que M. Strauss a écrit sa musique. (On sait que *Salomé* se joue en ce moment à Bruxelles, en français). Il a mis le drame en musique littéralement, d'un bout à l'autre, sans coupures ; c'est ce qui fait que l'ouvrage est d'une longueur si inusitée : une heure trois quarts.

On sait quel était le tempérament moral d'Oscar Wilde, et l'on se rappelle les démêlés qu'il lui fit avoir avec la justice de son pays. On peut donc s'en rapporter à lui pour la façon dont il a traité ce sujet légendaire. Ceux qui le défendent assurent qu'il en a montré toute la grandeur et la poésie. Où diable la grandeur et la poésie vont-elles se nicher ? D'autres pensent qu'il y a dans son drame quelque chose... comment dirai-je ? de sadique dans ce fameux baiser appliqué par Salomé sur la bouche de cette tête morte de saint Jean-Baptiste, qu'elle a fait couper dans l'unique but de se procurer cette ignoble sensation.

Quoi qu'il en soit, voici la pièce.

On sait qu'Hérodiade, tétrarque de Judée, a épousé Hérodiade, qui avait une fille, Salomé. Salomé est à l'âge où les sens s'éveillent, et elle est l'objet de nombreuses convoitises. Son beau-père lui-même a jeté les yeux sur elle. Elle le sent, et en éprouve pour lui une horrible répugnance. Mais on peut croire que ce n'est pas la morale qui parle en elle. Un soir, pendant un de ces festins somptueux que le tétrarque donne dans son palais, Salomé sent ses regards fixés sur elle, elle en rougit, et brusquement quitte la salle. Là dehors, par une nuit radieuse et chaude, qu'éclaire la lueur mate de la lune. Elle sait que le prophète Jochanaan (saint Jean-Baptiste) est enfermé dans une citerne située au bas de la terrasse du palais, par l'ordre d'Hérodiade, qui a défendu formellement de laisser personne lui parler. Cependant elle est prise du désir de le voir, en entendant sa voix sortir du fond de cette citerne. Mais les ordres sont précis. N'importe ! un seul coup d'œil adressé par elle au capitaine des gardes lève les scrupules de celui-ci, qui fait paraître Jochanaan. Alors, un sentiment bizarre envahit la jeune fille, sentiment à la fois d'amour et d'horreur pour l'être étrange, horrible dans sa maigreur, dans sa sauvagerie inculte, qui est devant ses yeux. Il y a là, entre tous deux, un dialogue étonnant. Tandis qu'elle lui adresse des paroles enflammées, il ne lui répond que par des outrages et des anathèmes. À la fin, elle lui dit : « Ta bouche, Jochanaan, ta bouche est belle ; je veux baiser ta bouche. — Arrière, femme ! — Laisse-moi baiser ta bouche. — Arrière ! Jamais. » Et il disparaît.

Mais voici qu'Hérodiade [*sic*], échauffé par l'ivresse, descend lui-même dans les jardins, et s'approche de sa belle-fille. « Salomé, lui dit-il, danse pour moi. La tristesse m'envahit. Danse pour moi, et je te donnerai tout ce que tu me demanderas. » Et elle, prise d'une idée

infernale, danse pour lui complaire, en songeant à la promesse qu'il lui a faite ; et quand elle a fini, et que le tétrarque lui demande ce qu'elle veut, elle lui répond : « Je veux la tête de Jochanaan sur un plat d'argent. » Hérodiade veut refuser d'abord ; mais il a promis, et s'exécute. Le bourreau fait son office, et la tête est présentée à Salomé, qui s'en empare.

Et nous arrivons à la scène pour laquelle la pièce est faite, la scène étrange, étonnante, répugnante, puisqu'il faut appeler les choses par leur nom, et qui ne pouvait être conçue que par un esprit pervers, corrompu et dépravé comme celui d'Oscar Wilde. Salomé reçoit la tête sanglante du prophète, et la tenant dans ses mains, lui parle comme si elle pouvait l'entendre. Ici, il faut citer textuellement ; le monologue est savoureux :

« Ah ! tu n'as pas voulu me laisser baiser ta bouche, Jochanaan. Eh bien, je la baiserais maintenant. Je la mordrais avec mes dents, comme on mord un fruit mûr. Oui, je baiserais ta bouche, Jochanaan. Je te l'ai dit, n'est-ce pas ? je te l'ai dit. Ah ! ah ! je la baiserais maintenant. Mais pourquoi ne me regardes-tu pas, Jochanaan ? Tes yeux si terribles, si pleins de colère et de mépris, ils sont fermés maintenant. Pourquoi sont-ils fermés ? Ouvre tes yeux, soulève tes paupières (et en parlant ainsi elle tourne et retourne la tête dans ses mains, joint le geste à la parole et lui soulève les paupières). Jochanaan, pourquoi ne me regardes-tu pas ? As-tu peur de moi, Jochanaan, que tu ne veux pas me regarder ? Et ta langue, elle ne remue plus, Jochanaan, cette vipère rouge, qui a vomi son venin sur moi. C'est étrange, n'est-ce pas ? Comment se fait-il que la vipère rouge ne remue plus ? Tu m'as traitée comme une courtisane, moi, Salomé, la fille d'Hérodiade, princesse de Judée ! Eh bien, moi, je vis encore, mais toi, tu es mort, et ta tête m'appartient. Je puis en faire ce que je veux, je puis la jeter aux chiens et aux oiseaux de l'air ; ce que laisseront les chiens, les oiseaux de l'air le mangeront. Ah ! ah ! Jochanaan, tu étais beau ; ton corps était une colonne d'ivoire sur un socle d'argent ; c'était un jardin plein de colombes et de lys d'argent ; rien au monde aussi blanc que ton corps, rien au monde aussi noir que tes cheveux ; dans le monde tout entier, il n'y avait rien aussi rouge que ta bouche. Ta voix était un encensoir qui répandait d'étranges parfums, et quand je te regardais, j'entendais une musique étrange... Pourquoi ne m'as-tu pas regardée, Jochanaan ?... »

Et cela dure ainsi jusqu'au moment où elle baise la bouche de ce mort et où Hérodiade [*sic*], écœuré lui-même par ce spectacle fangeux, pénétré d'horreur et rendu furieux, donne aux soldats l'ordre de tuer Salomé, qui tombe sous leurs coups.

Je ne me hasarderai pas à donner un avis sur une scène aussi odieuse, qui semblerait enfantée dans un cabanon. Cela simplement est digne du marquis de Sade, de répugnante mémoire.

Parlons musique.

III

Vous pouvez tenir pour certain que sur les deux mille spectateurs et spectatrices qui assistaient l'autre soir, dans la salle du Châtelet, à la représentation de *Salomé*, il n'y en a pas cinquante qui consentiraient à avouer ce qui est la vérité, c'est-à-dire qu'ils se sont ennuyés à crever. D'abord, même avec le programme, ces excellents spectateurs ne connaissaient rien à la pièce, et ils n'en pouvaient comprendre les détails, celle-ci étant jouée en

allemand. Et s'ils avaient pu comprendre, ils se seraient roulés en entendant les dialogues archiburlesques d'Hérodiade [*sic*] et de Salomé, dont il est impossible de se faire une idée, tellement la prose française du nommé Oscar Wilde dépasse les bornes du ridicule permis. Quant à la musique, elle est de telle nature que je défie le plus malin d'entre eux d'en avoir pu saisir la portée à une première audition. Mais que voulez-vous ? On a payé son fauteuil 100 francs, sa loge 800 francs, et l'on ne saurait convenir que l'on n'en a pas eu pour son argent. Et puis, il y a une question de chic, de snobisme. C'est très bien porté aujourd'hui, on ne sait pas pourquoi, mais c'est très bien porté de dire que la musique de M. Richard Strauss est admirable, bien qu'elle vous fasse bâiller. Pensez donc ! une heure trois quarts de tapage et de hurlements sans désemparer, ça ne se voit pas, ça ne s'entend pas tous les jours, et quand on se condamne à ça bénévolement, on ne veut pas avoir l'air d'être assez niais pour déclarer hautement que c'est assommant.

Et bien, moi qui ne suis pas snob et dont c'est le métier d'entendre de la musique, j'aurai le courage que n'ont pas les messieurs en gilet à deux boutons et les belles madames en falbalas, et je dirai hautement que j'ai trouvé ce spectacle insupportable. D'abord, non seulement la pièce est immonde et ridicule, mais elle n'existe pas en tant que pièce, et elle est à l'antipode de ce que nous comprenons en matière de théâtre. Comprenez-vous, par exemple, cette femme, cette jeune fille, qui, pendant une demi-heure, montre en main, cause avec une tête de mort sur le devant du théâtre, tour à tour lui dit des douceurs et la comble d'outrages, pour finir par l'embrasser sur la bouche ? Vous appelez ça du théâtre ? Et vous trouvez ça propre ? Et vous vous extasiez ! Alors, qu'est-ce qu'il vous faudra après ça ?

Pour la musique, c'est autre chose. La musique, heureusement pour elle, ne peut être ni odieuse ni immorale. Mais elle peut être insupportable, et il faut dire qu'elle en abuse. M. Richard Strauss nous a fait une concession. Lui qui avait déclaré qu'il lui fallait absolument cent vingt et un artistes, pas un de plus pas un de moins, pour rendre ses idées, il s'est contenté ici de cent dix exécutants, et je vous assure que c'est assez et qu'ils s'en donnent à cœur-joie, car ils font bien du bruit pour cinq cents. Je pensais pourtant à part moi qu'il a existé jadis un nommé Bach, qui parfois, avec une voix accompagnée par un simple quatuor, voire uniquement par un haubois et un violoncelle, obtenait des effets délicieux et nous procurait d'indescriptibles émotions. M. Strauss, lui n'agit que par complications. Non seulement il lui faut cent musiciens et plus, mais il faut qu'ils jouent constamment tous ensemble ; et alors, il a des premiers violons divisés, des seconds violons divisés, des altos divisés, des violoncelles divisés. Mais tout ça, mon bon monsieur, c'est du truc. Car enfin, pour vous comme pour tout le monde, la gamme n'a que sept notes, et il vous est impossible de multiplier les dessins plus que de raison, et ce que vous divisez d'un côté, vous le doublez de l'autre, tout simplement. Seulement, il y a là un enchevêtrement de parties qui aboutit parfois au charivari. De la puissance, vous en avez certainement, et surtout de la violence, ce qui n'est pas la même chose. Votre orchestre est assurément curieux, par instant très ingénieux. Mais où est l'émotion, où la grâce, où l'idée mélodique, où le sentiment vraiment musical ? De la sonorité, oui, une sonorité grosse, toujours

éclatante, souvent épaisse ; mais c'est là un art purement matériel, un art tout extérieur, qui ne dit rien à l'esprit, encore moins à l'âme. C'est de la musique sans cœur, et pour moi cela dit tout.

Quand j'aurai signalé deux ou trois passages de cette partition lourde et indigeste, j'aurai mis en relief le peu qui sort de l'ordinaire et mérite l'attention. Ainsi, le fragment symphonique, non sans grandeur, qui annonce l'arrivée de Jochanaan, son premier récit à lui-même, qui est d'une bonne et sobre déclamation, et dans son long dialogue avec Salomé une phrase dite par celle-ci, qui est d'une belle ampleur et que la cantatrice a dite d'une façon superbe. Cette scène, d'ailleurs, est la meilleure de l'ouvrage, et la seule, peut-on dire, qui ait une réelle valeur. Tout le reste est compliqué, travaillé à l'excès, sans air et sans lumière, et le rôle de Salomé, qui est absolument écrasant et sans véritable valeur, ne vaut que par le talent qu'y déploie l'artiste chargée de l'interpréter. Même dans la fameuse danse des sept voiles, je n'ai pas saisi un vrai motif, digne d'être noté. Quant à la scène des cinq juifs, qu'on avait tant vantée par avance, elle m'a paru totalement manquée.

Telle est l'œuvre dont on a fait tant de bruit, grâce au scandale que le poème a provoqué de certains côtés, et aussi à la position que M. Richard Strauss occupe comme chef d'orchestre, non moins qu'à l'habileté avec laquelle il a su la mettre en relief et la faire mousser. Elle est le fait sans doute d'un artiste instruit, connaissant à merveille son métier de technicien, mais elle est sèche, aride, sans l'ombre de charme, d'émotion et de poésie. Musique sans âme, art de décadence, dans lequel l'inspiration est désespérément absente.

De l'interprétation il faut tirer de pair M^{lle} Emmy Destinn, de l'Opéra-Royal de Berlin, qui, dans le rôle de Salomé, est absolument de premier ordre. Voix égale et superbe, chant très habile, belle déclamation, chaleur scénique communicative, elle a toutes les qualités d'une artiste extrêmement remarquable. M. Fritz Feinhals, du Théâtre-Royal de Munich, se montre aussi tout à son avantage dans le personnage de Jochanaan, où il fait preuve d'excellentes qualités de diction. Hérodias [*sic*], c'est M. Burrian, du théâtre de Dresde, qui est bien lourd et qui manque un peu trop d'ampleur et de distinction. C'est M^{me} Sengern, de Leipzig, qui joue Hérodiade. Les autres rôles sont peu importants, mais l'ensemble est satisfaisant. Un bon point à M^{lle} Trouhanowa, qui se montre remarquable dans la danse des sept voiles. Il va sans dire que l'orchestre, sous la direction de l'auteur, est excellent.

Et maintenant que la *Société des grandes auditions musicales de France* nous a fait entendre de la musique anglaise, de la musique italienne, de la musique allemande, et qu'elle va nous offrir de la musique russe, est-ce qu'elle ne pourrait pas songer un peu à la musique française ?

Arthur Pougin.

Albert RENAUD, « La Vie au Théâtre : Les Premières », *La Patrie*, 11 mai 1907, p. 3.

Théâtre du Châtelet. — *Salomé*, drame musical en un acte, d'Oscar Wilde, musique de M. Richard Strauss.

Après Dresde (décembre 1905), Berlin, Cologne et Milan, voici *Salomé* à Paris. C'est à

M. G. Astruc que nous devons cet événement artistique et mondain. Sous le patronage de la Société des grandes auditions musicales de France, dont la présidente est, comme on sait, Mme la comtesse Greffulhe, M. G. Astruc a tout organisé, tout prévu, et on ne peut s'imaginer les difficultés de tout ordre qu'il a fallu surmonter pour mener à bien une pareille entreprise. Aussi doit-on féliciter chaleureusement l'habile directeur de la Société musicale du beau succès obtenu.

La donnée de *Salomé* est tout entière dans *Hérodiades*, le splendide conte de G. Flaubert. Tout ce qui pouvait ralentir l'action supprimé, Oscar Wilde en a fait un acte rapide, violent et d'une intensité dramatique vraiment poignante.

Le rideau se lève sur une terrasse du palais d'Hérode. Fuyant l'orgie, la princesse Salomé apparaît. Mais une voix s'élève du fond d'une citerne. C'est la voix du prophète Iochanaan, enfermé là comme prisonnier, qui clame ses prédictions de la religion nouvelle.

Comme fascinée, Salomé ordonne aux soldats de lui amener le prisonnier. Mais, par ordre du tétrarque, il doit rester invisible à tous. Elle s'adresse alors à Narraboth, jeune officier dont elle a deviné l'amour et qui, bientôt subjugué, cède à son désir.

À peine Jochanaan est-il en sa présence que la fille d'Hérodiades, dans sa fièvre impudique, lui crie son amour en un langage des plus passionnés. Le prophète la repousse et la maudit. Survient Hérode. Excité par les vins, il demande à Salomé de boire à sa coupe, de mordre aux fruits qu'il achèvera, et enfin de danser pour lui. Salomé, indifférente, refuse.

Il lui promet alors de lui accorder tout ce qu'elle voudra. Salomé exige le fatal serment, et danse alors la « danse des Sept Voiles », après laquelle elle tombe épuisée aux pieds du tétrarque de Judée. Elle réclame bientôt la rançon promise : qu'on lui apporte sur un plat d'argent la tête de Iochanaan ! Hérode, atterré, lui offre en échange toutes les richesses, tout ce qu'il a de plus rare, de plus précieux, son royaume même, car, au fond, il a peur d'un malheur et craint le prophète. Salomé refuse tout. Elle est inflexible. — Je veux la tête de Iochanaan, répète-t-elle. Affolé, Hérode, forcé de céder, tombe anéanti. Hérodiades, qui hait le prophète, en profite pour arracher de son doigt l'anneau de la mort qu'elle remet au bourreau. Celui-ci descend dans la citerne. On entend bientôt un sourd gémissement, et l'on voit la tête du prophète sortir du puits, suspendue au bras du bourreau.

Au milieu de l'horreur générale, Salomé saisit cette tête qu'elle baise sur la bouche, et, comme hallucinée, exhale, devant le prophète mort, l'amour sacrilège qu'il a repoussé de son vivant.

Hérode s'enfuit et crie, dans son égarement, de tuer cette femme, qui, bientôt, est écrasée sous le poids des boucliers des soldats.

Que notre esthétique diffère de celle de l'auteur de *Sinfonia Domestica*, et à quelque école qu'on appartienne, il faut reconnaître que par sa puissance émotive, ses accents pathétiques et passionnés et sa prodigieuse technique orchestrale, cette œuvre qui vous surprend et vous déconcerte tout d'abord, s'empare peu à peu de tous vos sens et finit par vous envelopper et vous secouer profondément. L'orchestre, toujours en ébullition, comme un volcan, est manié avec une richesse, une virtuosité prodigieuses. Et c'est là où le maître se montre vraiment puissant et original.

Le chœur des juifs est traité avec une verve extraordinaire. La danse des sept voiles est d'une couleur et d'une originalité des plus captivantes et la scène finale est prodigieuse d'intensité dramatique.

Mme Emmy Destinn, qui a créé le rôle à Dresde, est une admirable Salomé, dans toute l'acception du mot. Sa jolie voix, d'une rare étendue, a des inflexions délicieuses dans la demi-teinte et elle joue le rôle en tragédienne lyrique.

M. Burrian, un tragique Hérode, chante supérieurement avec sa belle voix de ténor.

M. Feinhals fait sonner magistralement son superbe baryton et les autres petits rôles sont tenus par des artistes remarquables.

La Danse des sept voiles a été un triomphe pour Mlle Trouhanowa.

Le maître, qui est, comme on sait, un admirable chef d'orchestre, conduit lui-même son œuvre. Il a été l'objet d'une magnifique ovation et tous ces excellents artistes emporteront de France un souvenir durable du chaleureux accueil artistique qui leur a été fait en toute justice.

Nous ne voulons pas terminer ce rapide compte rendu sans adresser nos vives félicitations à M. Gabriel Pierné, un autre grand artiste qui, modeste autant que valeureux, a assumé la difficile et lourde tâche des répétitions qu'il a su mener au mieux à la grande satisfaction du maître et de tous. N'était-il pas secondé, du reste, par le zèle et le talent de cet admirable orchestre Colonne, qui a été au-dessus de tout éloge ?

Albert Renaud.

Louis SCHNEIDER, « “Salomé” à Paris » », *L'Illustration*, 11 mai 1907, p. 315.

Paris vient d'acclamer, cette semaine, la *Salomé* de Richard Strauss, la *Salomé*, chanté en allemand, cette œuvre qui a fait tant de bruit pour avoir été interdite par certains censeurs timorés aux États-Unis. Certes, la musique de Richard Strauss est somptueusement belle ; mais ce n'est pas le privilège de la beauté artistique de s'imposer spontanément, et l'interdiction de *Salomé* à New-York n'a pas peu contribué à sa fortune rapide chez nous.

M. Gabriel Astruc, l'organisateur de cette grande fête musicale, a triomphé de toutes les difficultés matérielles, morales et artistiques dont est hérissée pareille entreprise. Le compositeur a été rappelé sur la scène plusieurs fois par des ovations dans lesquelles se confondaient les applaudissements du président de la République, de MM. Briand, Bathou, Pichon, Thomson, ministres, du prince Radolin, ambassadeur d'Allemagne, de toute la société élégante et artistique de Paris.

*

Salomé n'est pas seulement l'histoire, rehaussée de musique, d'une princesse qui voulut la tête de saint Jean-Baptiste sur un plateau d'argent. C'est quelque chose de plus général : c'est toute la perversité féminine, avec son charme et sa cruauté.

Il n'est pas de rôle plus séduisant pour une comédienne lyrique. L'expression variée, fouillée par le musicien, ce changement de l'amour en haine, puis de la haine en amour, cette personnification bizarre de la soif de vengeance de Salomé qui peut se résumer dans cette phrase qui dit la pécheresse devant la tête exsangue du prophète : « Si tu m'avais

regardée, tu m'aurais aimée. Je sais bien que tu m'aurais aimée, et le mystère de l'amour est plus grand que le mystère de la mort » ; toute cette sentimentalité un peu dépravée, tout ce *Cantique des Cantiques* empourpré de sang, présentent pour une artiste de chant d'intéressants côtés à mettre en valeur pour le public.

Aussi, nombreuses sont les artistes qui ont interprété *Salomé* dans le monde entier.

Nous allons passer en revue les principales.

*

L'Illustration a déjà parlé, dans le numéro du 2 février dernier, de M^{me} Fremstad, qui a créé *Salomé* cet hiver à New-York avant que l'œuvre n'y fût interdite. M^{me} Fremstad arrivera à Paris dans quelques jours et chantera son rôle de Salomé le 17 au Châtelet ; belle femme, voix superbe, elle a des dons de charme et de puissance rares.

La vraie créatrice de *Salomé* fut M^{me} Marie Wittich (l'ouvrage de Richard Strauss fut représenté pour la première fois à Dresde le 9 décembre 1905). M^{me} Wittich fut parfaite au point de vue vocal ; mais cette admirable Isolde, cette superbe Brunhilde n'a pas trouvé, dans le rôle de Salomé, un peu trop félin pour elle, l'emploi de ses nobles qualités dramatiques et pathétiques. M^{me} Wittich fut remplacée à Dresde par M^{me} Annie Krull, qui obtint un gros succès.

Une des Salomés qui firent sensation fut M^{lle} Thyra Larsen, à Munich. M^{lle} Larsen est une jeune cantatrice danoise pourvue d'une jolie voix, avec une réelle intelligence musicale ; la comédienne fut serpentine, féline, souple, avec une habileté prestigieuse. Et l'on est difficile à Munich. N'allez pas croire qu'elle ait chanté *Salomé* presque nue, ainsi que la représente notre photographie (page 313). Elle portait une espèce de cuirasse dont l'illusion donnait tout à fait le change.

Stuttgart, qui a prêté à nos représentations de Paris son régisseur, M. docteur Lœwenfeld, le metteur en scène de ce drame musical d'exécution compliquée, Stuttgart a mis en vue une Salomé des plus curieuses, M^{lle} Anna Sutter, la dugazon habituelle du théâtre. M^{lle} Sutter donna un charme tout personnel à l'œuvre de Richard Strauss, grâce à ses qualités de tempérament [*illis.*] un jeu réaliste qui produisit des effets [*illis.*], des oppositions tout à fait intéressantes. Remarquez aussi combien son costume est suggestif.

À Breslau, l'interprète de Salomé, M^{lle} Fanchette Verhunk, se distingua surtout par la passion et la chaleur communicative dont cette artiste très caractéristique marqua sa création.

À Nuremberg, la cantatrice Henny Dima apporta une interprétation pleine de trouvailles et de mouvement. À Mayence, ce fut M^{lle} Malvine Kann, une jeune et ravissante Hongroise, qui avait fait ses études musicales à Dresde ; elle débuta avec succès dans ce rôle écrasant. De même, l'interprète de Stettin, M^{lle} Agnès Klebe, reproduisit le côté enfant, insouciant de Salomé, qui est l'excuse du forfait que commet la belle-fille d'Hérode. Il faut signaler encore à Mannheim M^{lle} Signe von Rappe, une jeune Norvégienne douée d'un joli timbre de voix ; puis M^{lle} von Hubbenet à Dusseldorf.

Je pourrais encore citer M^{lle} Alice Guszalewicz à Cologne, tragédienne avec de la

puissance.

À Milan, la Krusceniski montra un talent de tout premier ordre au service d'une voix très prenante ; puis il y a eu à Turin la Bellincioni, que nous avons entendue déjà à Paris.

La première artiste qui chanta Salomé en français fut M^{me} Charles Mazarin, à Bruxelles ; la première qui le chanta en français à Paris fut Mme Jacques Isnardon, la femme du professeur de chant bien connu.

*

J'ai gardé pour la fin l'interprète qui vient de nous révéler *Salomé* à Paris.

M^{lle} Emmy Destinn, qui nous arrive de l'Opéra de Berlin, est une admirable artiste de chant ; elle a des inflexions de voix incomparables. Elle a merveilleusement incarné l'héroïne de Richard Strauss, son charme maladif, sa voluptueuse cruauté, la monstruosité de sa passion, l'attrayante perversité de tout son être.

Le costume de M^{lle} Emmy Destinn, vert avec des broderies d'or, avait soulevé à Berlin des craintes avant son apparition. Par ordre de l'empereur, il avait fallu que tout décolletage trop subversif fût évité. Salomé pouvait être criminelle sans qu'il lui fût permis d'être trop désirable. C'était une concession faite par l'empereur à la vertu et à la piété de l'impératrice.

Enfin, curieux détail : à Paris, la tête de Jokanaan a été moulée par le sculpteur Bernstamm ; elle est si réaliste, si bien faite, que l'interprète de *Salomé*, M^{lle} Destinn, très impressionnable, a demandé que cette tête fût recouverte d'un voile.

À côté de cette inoubliable Salomé, nous avons entendu le ténor Burrian (Hérode), qui rappelle Van Dyck par la pureté de sa diction et le soin de la composition de son personnage ; le baryton Feinhals (Jokanaan), d'allure superbe. Les moindres rôles étaient tenus à la perfection. L'orchestre Colonne avait étudié sous la conduite de M. Gabriel Pierné qui a passé, pour les représentations, le bâton de chef d'orchestre à l'auteur, émerveillé de cette vaillante phalange musicale.

Si j'ajoute que Salomé, qui dans la pièce meurt écrasée sous les boucliers des soldats, mourut en réalité à cinquante-sept ans, pieuse et repentante, on constatera que l'œuvre comme l'héroïne valent en somme, au point de vue de la morale, mieux que leur réputation.

Louis Schneider.

Pierre LALO, « La Musique », *Le Temps*, 15 mai 1907, p. 3.

Au théâtre du Châtelet : première représentation de *Salomé*, drame lyrique en un acte, poème d'Oscar Wilde, musique de M. Richard Strauss.

La voici enfin, cette *Salomé* fameuse, qui a tant fait parler d'elle avant de paraître parmi nous, et dont tant d'incidents et d'obstacles divers ont retardé la venue, en même temps qu'ils rendaient la curiosité plus vive et l'attente plus impatiente. Jouerait-on *Salomé* ? Ne la jouerait-on pas ? L'Opéra d'abord, on ne sait pourquoi, proclame la résolution de l'accueillir chez lui. Puis, un beau jour, sans qu'on sache pourquoi davantage, il renonce au projet pompeusement annoncé. Jouerait-on *Salomé* ? Ne la jouerait-on pas ? M. Astruc la recueille alors des mains défaillantes des frères Isola, et son activité tenace réussit où

ses prédécesseurs avaient échoué. Entre temps, un autre débat avait été soulevé : M. Richard Strauss ne voulait pas se soumettre à certaines clauses du contrat qu'il lui fallait signer avec la Société des auteurs dramatiques ; et la Société ne voulait pas consentir aux réserves de M. Richard Strauss. Tout cela s'accompagnait de lettres, réponses et contre-réponses, publiées avec zèle par les gazettes, d'une foule de nouvelles vraies ou fausses, démenties ou confirmées à grand fracas, et de commentaires, considérations et opinions sans nombre, opinions nécessairement ignorantes, puisque personne ou presque personne à Paris ne connaissait *Salomé*. Pour s'exprimer comme Zadig, jamais peut-être il n'y avait eu dans Babylone, à cause d'une pièce de théâtre, un si vain bruit de paroles, tant de propos vagues et tumultueux, de décisions téméraires et de turlupinades. Jouerait-on *Salomé* ? Ne la jouerait-on pas ? On l'a jouée.

Est-il bien utile que je vous conte le livret ? Vous devez la savoir par cœur, cette histoire de la princesse de Judée, du prophète Iochanaan et de sa tête ; depuis quinze jours tout le monde vous l'a contée. Mais sans doute il faut que je vous la conte à mon tour... Le lieu de l'action est une terrasse du palais d'Hérode, tétrarque de Judée. C'est la nuit ; la lune brille au ciel. À gauche, s'ouvre un portique, d'où vient la rumeur lointaine d'un banquet. Au fond est une citerne fermée par une grille. La princesse Salomé vient sur la terrasse. Elle s'ennuyait au festin, et le tétrarque, mari de sa mère Hérodiad, la regardait avec des yeux trop luisants. « Comme l'air de la nuit est doux à respirer ! » Soudain, une voix tonnante sort du fond de la citerne. C'est le prophète Iochanaan, Jean le Précurseur, qui clame des anathèmes effroyables contre Hérode et contre Hérodiad. Salomé est prise d'un caprice soudain ; elle veut voir l'homme qui dit ces choses. Mais Hérode a défendu que personne le vît. Il n'importe : le jeune capitaine qui garde Iochanaan est amoureux de Salomé : elle le séduit, elle l'affole, et obtient de lui qu'il fasse sortir le prophète de la citerne. Iochanaan surgit. Dès que Salomé le voit, une passion forcenée s'empare d'elle : « Iochanaan, je suis amoureuse de ta chair... — Arrière, fille de Babylone ! — Iochanaan, je suis amoureuse de ta chevelure... — Arrière, fille de Sodome ! — Iochanaan, je suis amoureuse de ta bouche. Je veux baiser ta bouche... » Le jeune capitaine, éperdu, désespéré, voit et entend tout cela. Fou de douleur, il se jette entre le prophète et Salomé, se frappe de son épée et tombe mort devant eux. Salomé ne lui donne pas un regard. Elle répète : « Je veux baiser ta bouche, Iochanaan... » Mais le prophète reste inflexible et farouche : « Sois maudite, fille d'une mère incestueuse ! Sois maudite, Salomé ! Sois maudite ! » Il redescend dans sa prison. Salomé se tait. Les soldats se taisent. Seul, l'orchestre déchaîné parle : il exprime la passion et la fureur de Salomé.

Hérode à son tour sort du banquet, avec Hérodiad et les convives. Inquiet, bizarre, puéril, à demi-fou, tragique et burlesque à la fois, Hérode a pour Salomé un désir maladif, que ses moindres paroles trahissent : « Salomé, trempe tes lèvres rouges dans ce vin ; ensuite, je viderai la coupe. — Je n'ai pas soif, tétrarque. — Salomé, mords dans ce fruit ; ensuite, je mangerai ce que tu auras laissé. — Je n'ai pas faim, tétrarque. » De nouveau la voix terrible de Iochanaan sort de la terre. Hérodiad hait le prophète ; elle demande à Hérode de le tuer. Mais Hérode refuse ; il craint et respecte tout à la fois Iochanaan. Les Juifs joignent leur

prière à celle d'Hérodiad. Hérode refuse encore. Dispute des Juifs et des Nazaréens sur le Messie et les prophètes : clameurs auxquelles Hérode ennuyé impose tout à coup silence. « Danse pour moi, Salomé. — Je n'ai pas envie de danser, tétrarque. » Mais Hérode insiste, s'obstine : si Salomé danse, elle pourra lui demander tout ce qu'elle veut. « Tu jures de me donner tout ce que je demanderai, tétrarque ? — Je le jure, Salomé. — Je danserai pour toi. » Salomé danse, longuement, voluptueusement, sauvagement. Puis elle vient tomber aux pieds d'Hérode. « Je veux que tu me donnes, sur un plat d'argent, la tête de Iochanaan. » Hérode épouvanté tente de se dérober, offre à Salomé tous ses trésors en échange. Salomé implacable répète toujours : « Je veux la tête de Iochanaan ». Contraint par son serment, Hérode se laisse arracher l'ordre de mort. Long silence, attente et angoisse. Un bras surgit de la citerne et tend un plat d'argent où repose la tête sanglante. Salomé la saisit, lui parle : « Tu n'as pas voulu me laisser baiser ta bouche, Iochanaan. Mais tu es mort et je vis. Je baiserais ta bouche, Iochanaan. » Les flambeaux s'éteignent, un nuage passe sur la lune. Dans les ténèbres, la voix de Salomé s'élève encore : « J'ai baisé ta bouche, Iochanaan, Il y avait un goût amer sur tes lèvres. Était-ce le goût du sang ? Était-ce le goût de l'amour ? Mais qu'importe ! J'ai baisé ta bouche, Iochanaan. » Dans un sursaut d'horreur, Hérode se dresse : « Qu'on tue cette femme ! » Les soldats se précipitent, et écrasent Salomé sous leurs boucliers.

L'audition de *Salomé* à Paris n'a rien changé au sentiment que je vous avais exprimé sur l'œuvre, après la première représentation, qui fut donnée à Dresde il y a un an et demi. Tout au plus ce sentiment s'est-il par endroits précisé et accusé... Le livret me paraît comme autrefois une chose prodigieusement agaçante, exaspérante et dégoûtante. Non pas du tout parce qu'il met en scène des personnages empruntés aux Écritures Saintes, et leur prête des passions et des actions scandaleuses. Hérode, Hérodiad et Salomé n'étaient pas des personnes fort recommandables, et il me semble tout à fait négligeable qu'on les ait faits un peu plus ou un peu moins noirs qu'ils n'étaient. Quant au Précurseur, Oscar Wilde, inspiré par Flaubert, l'a montré irréprochable et farouche ; il est de pierre, il est d'airain ; il ne dit pas un mot qui ne soit en accord avec son caractère biblique ; il n'offre pas la moindre occasion de scandale. Il n'en était pas ainsi dans certaine *Hérodiade*, où l'on voyait Jean le Précurseur roucouler des duos d'amour avec Salomé, et dont la niaiserie indécente n'a pourtant paru scandaliser personne... Ce qui est abominable dans le livret de Wilde, c'est la littérature, cette littérature prétentieuse, précieuse, affectée et maniérée d'esthète anglais, cette rhétorique frelatée et malsaine, cette suite interminable des métaphores les plus artificielles, cette contre- façon du *Cantique des Cantiques*, cette fausse poésie, ce faux raffinement, cette fausse sensibilité, cette fausseté de toutes choses, ce mauvais goût de rastaquouère préraphaélite qui s'étale sans pudeur, s'admire et se complaît en lui-même. C'est aussi cette exploitation industrielle du sadisme ; ce sadisme bourgeois qui n'est point du tout le produit naturel d'une sensualité aiguë et d'une brutalité forcenée, mais l'ouvrage adroitement calculé d'un cabotin de lettres ; ce sadisme qui mêle la fadeur à l'âcreté, l'essence de roses au gin, les sucreries au sang, qui dose froidement ces denrées diverses comme pour un cocktail : le sadisme des grands bars. Cela, c'est la bassesse même... Je ne méconnaissais

d'ailleurs pas que le livret d'Oscar Wilde soit assez théâtral et mélodramatique, qu'il contienne des épisodes assez saisissants, et que par sa coupe il convienne assez à la musique. Mais cela ne rachète pas ce qu'il y a dans son esprit et dans son goût d'odieux et d'écœurant.

Sur la musique non plus, mon sentiment n'a pas changé. Comme autrefois, ce qui m'a d'abord frappé et saisi, c'est la force du mouvement et de la vie ; force de mouvement furieuse, frénétique, irrésistible, dont il est impossible de ne pas sentir l'ivresse et le vertige ; tumultueux flot de vie, qui roule pêle-mêle des choses grandioses, ou baroques, ou passionnées ou triviales, qui jamais ne se ralentit ni ne s'arrête, que poussent et que dirigent une volonté âprement tendue et une intelligence impérieuse. Cela est plein de contrastes et de caprices ; cela fait alterner la violence et la langueur, le tragique et la bouffonnerie, les imprécations tonnantes de Iochanaan et les voluptueuses supplications de Salomé, la burlesque agitation d'Hérode et la mortelle angoisse de la mort du Prophète. Et ces contrastes ne se heurtent point ; ces éléments disparates s'accordent et s'enchaînent, emportés dans le même élan et le même tourbillon. On n'a pas un instant d'ennui ; on n'a pas conscience du temps. 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. Puis on redevient maître de soi ; on peut considérer l'œuvre d'un esprit plus libre, rechercher quels sont ses qualités et ses défauts, ses forces et ses faiblesses. On aperçoit alors que pendant ces deux heures, on a été saisi, entraîné, possédé : on n'a pas été ému. L'émotion est presque entièrement absente de *Salomé*. La sensibilité profonde, la vie intérieure lui sont inconnues ; elle n'a rien qui vienne du cœur et qui parle au cœur ; elle est tout intellectuelle et cérébrale. Mais son intellectualité despotique, si elle est une infériorité, est une supériorité aussi. Elle est si intense, si absorbante, qu'elle exclut la sensualité, ou presque. La molle afféterie, la basse fadeur dont le texte d'Oscar Wilde est encombré, la musique de M. Strauss les ignore ; elle est plus fière et plus ferme que le poème ; elle ne parle que d'un accent âpre, incisif et nerveux. Il y a d'ailleurs, dans cette cérébralité agressive et dominante, quelque chose d'excessif, de crispé, de frénétique ; il y a un germe morbide, une fièvre, une névrose. Un passage comme le trille fameux qui accompagne le suprême baiser de Salomé aux lèvres mortes de Iochanaan, semble dans son étrangeté glaciale, dans son obstination morne, le produit d'un délire de l'imagination ; et *Salomé* apparaît par moments comme une hallucination violente et magnifique.

Autant que le caractère expressif et poétique de l'œuvre, son caractère technique et musical révèle des contrastes et des inégalités... L'invention des thèmes n'a jamais été ce qu'il y a de plus rare et de plus précieux dans l'art de M. Richard Strauss. Dans maints de ses poèmes symphoniques, il semble qu'il se soit contenté de combinaisons de notes quelconques, qu'il ait accepté les premières idées qui lui venaient à l'esprit, qu'il se soit peu inquiété de trouver une mélodie qui eût une valeur propre, un sens intime et un accent particulier ; l'insignifiance de certains de ses motifs, développés avec un art prodigieux, a eu souvent de quoi déconcerter. Dans *Salomé*, les thèmes ont plus de relief, de saillie et de force ; ils s'imposent davantage à l'attention et au souvenir. Mais beaucoup d'entre eux ont de la vulgarité ; ce sont des mélodies essentiellement italiennes : italiennes par leurs

courbes arrondies, par leur expansion vocale, par leur caractère un peu banal d'ardeur et de passion ; italiennes presque à la façon des idées mélodiques qu'on voit chez les musiciens de la jeune Italie. Elles s'en distinguent cependant par un contour plus serré et une concision plus nerveuse ; elles s'en distinguent surtout par l'appareil d'harmonie et d'orchestre qui les enveloppe et les transforme : idées italiennes exprimées dans le langage le plus fortement et le plus complètement germanique. Auprès de cette influence dominante de l'Italie, d'autres influences apparaissent çà et là : celle de Mendelssohn, dans les paroles des Nazaréens proclamant la venue du Messie, paroles qui ont cette onction correcte et cette froide religiosité par quoi les oratorios d'*Elie* et *Paulus* sont si déplorablement fastidieux ; celle de Wagner, dans le second thème de Iochanaan, profond et puissant, le meilleur thème sans doute de la partition, mais qui fait songer à *Parsifal*... La mise en œuvre est dans *Salomé* infiniment plus belle et plus originale que l'invention des idées. Ce n'est pas que certaines influences ne puissent encore y être observées : celle de Berlioz, celle de Liszt, celle de Wagner surtout. Mais il faut ici s'entendre. Si l'influence wagnérienne est sensible dans *Salomé*, ce n'est plus du tout, comme dans les drames antérieurs de M. Strauss, *Guntram* et *Feuersnoth*, comme dans les ouvrages de la plupart des compositeurs allemands ou français de notre temps, une influence directe, immédiate, tyrannique, un étroit asservissement à une formule. M. Richard Strauss est sorti de cette servitude ; il a dépassé ces limites ; il est entré dans la liberté. Hormis en quelques passages où l'on peut encore observer des ressouvenirs plus précis, s'il se rattache au wagnérisme, c'est seulement par un principe : la construction de son œuvre est fondée sur des thèmes conducteurs, sur leur évolution et leur transformation. Mais les applications qu'il tire de ce principe ne sont pas empruntées à autrui ; les formes qu'il donne au développement de sa pensée ne sont pas wagnériennes, elles sont issues de son tempérament et de son esprit ; le tour et l'accent de son langage sont à lui ; cela n'apparaît pas comme un reflet, cela ne sonne pas comme un écho de Bayreuth. Les brusques audaces de son système harmonique, les âpres hardiesses de son contrepoint lui appartiennent en propre. Quelques éléments divers qu'il emploie, sa personnalité les assimile, les unit et les fond dans un tissu musical d'une solidité, d'une souplesse et d'une richesse extraordinaires.

Mais la plus éclatante richesse de cette musique, c'est l'orchestre qui la constitue. À cet égard, M. Strauss est incomparable, et c'est vraiment le génie de l'orchestre qui habite en lui. La puissance, la fécondité, l'abondance, la diversité, la nouveauté de son instrumentation sont inépuisables et stupéfiantes. Tout au long de *Salomé*, c'est une invention perpétuelle de sonorités, de combinaisons de timbres inconnues, imprévues, frappantes, éblouissantes. « Je croyais connaître l'orchestre, disait après *Salomé* un des plus grands musiciens français ; mais il y a là des sons que je ne connais pas. » De l'extrême violence à l'extrême délicatesse, toutes les nuances existent dans cet orchestre admirable. C'est par les sonorités surtout que M. Richard Strauss crée l'expression. Je ne veux pas dire que sa déclamation ne soit pas expressive ; mais c'est son orchestre qui rend son drame saisissant, c'est son orchestre qui colore de la vie la plus intense chaque détail de son œuvre. Nulle lourdeur, nulle confusion non plus dans cette instrumentation formidablement complexe et

nombreuse ; tout est léger, nerveux, précis et vivace. Elle est d'ailleurs divisée à l'extrême ; rien ne ressemble moins à la masse concentrée de l'orchestre wagnérien que ce souple et changeant orchestre, où chaque instrument tour à tour joue un rôle indépendant, qui semble formé d'éléments capricieux et fantasques, qui pourtant n'est jamais creux ni incohérent, qui sonne toujours plein et fort. Tout au plus observerait-on que M. Richard Strauss a besoin, pour réaliser sa conception orchestrale, d'une multitude formidable, d'une énorme armée d'instruments, et que d'autres maîtres, avec de moindres ressources, produisent des effets aussi puissants. Il se peut ; mais si la conception orchestrale de M. Strauss a une force et une beauté, qu'importe la somme des moyens nécessaires pour la réaliser ?... Je pense ne vous avoir rien dissimulé des qualités et des défauts qu'il me semble apercevoir dans *Salomé*. En elle, l'émotion a moins de valeur que l'intelligence et la volonté, et l'idée que la mise en œuvre. Elle a plus d'éclat extérieur que de sens intime ; elle est plus en surface qu'en profondeur. Elle est souvent de mauvais goût ; elle est une expression exaspérée du romantisme germanique. Mais elle a une force de mouvement et de vie, une puissance de verve et de couleur, une énergie violente et capricieuse qui font d'elle un être exceptionnel parmi les êtres de la musique ; et le musicien qui l'a créée, quelles que soient ses inégalités et ses faiblesses, est un grand musicien.

L'interprétation de *Salomé* est extrêmement brillante. Quelques-uns des meilleurs artistes allemands ont pris part à la représentation. Mlle Emmy Destinn, étoile de l'Opéra de Berlin, est la plus célèbre cantatrice de l'Allemagne. J'ai plus d'une fois eu l'occasion de vous parler d'elle. Mlle Destinn a une voix admirable, du timbre le plus riche et du métal le plus solide, et elle chante avec un art consommé. Mais elle ne donne pas du personnage de Salomé une image très frappante, et son jeu ni son geste ne valent son chant. M. Burrian, qui figure Hérode, et qui est un des ténors les plus renommés d'outre-Rhin, paraît un artiste plus complet. Son air agité, égaré, malade, son mélange de bouffonnerie et de violence forment un spectacle saisissant. Et la précision, le rythme, l'accent de son chant sont extraordinaires. M. Feinhals mugit avec plus de puissance que d'art les anathèmes de Iochanaan. Les petits rôles sont bien tenus. La danse de Mlle Trouhanowa ne m'a pas semblé avoir le caractère qu'il faudrait à la danse de Salomé. L'orchestre, un peu lourd à la répétition générale, est devenu à la première représentation plus léger et plus nerveux. M. Richard Strauss, chef d'orchestre merveilleux, lui a communiqué l'âpre, subtile et fantasque puissance qui convient à sa musique et à son œuvre.

Pierre Lalo.

Adolphe JULLIEN, « *Revue musicale* », *Le Journal des Débats*, 19 mai 1907, p. 2.
Théâtre du Châtelet : *Salomé*, drame musical en un acte, poème d'Oscar Wilde ; musique de M. Richard Strauss.

[passage sur *Ariane et Barbe-Bleue* (Paul Dukas)]

Quelle surprise ce fut pour moi d'être invité, très inopinément, à entendre exécuter sur la scène du Châtelet, transformée en théâtre lyrique pour cinq ou six soirées, un opéra dont personne n'avait jamais entendu parler, dont les répétitions s'étaient poursuivies dans le

plus grand secret, dont les interprètes, arrivant de l'étranger, ne nous avaient même pas été présentés ; sur lequel les journaux, quoiqu'il leur en dût coûter, avaient fait la conspiration du silence ; dont l'auteur enfin, par une modestie inappréciable à notre époque de réclame extravagante, s'était si bien dérobé à tous les visiteurs, à tous les photographes, à tous les reporters qu'on ne connaissait ni son nom ni sa figure, et qu'on fut très étonné, lorsqu'on le vit paraître en pupitre pour diriger son œuvre, de reconnaître en lui l'auteur de *Sinfonia domestica* qu'il était déjà venu conduire aux Concerts-Colonne, oui, M. Richard Strauss en personne, à qui nous n'aurions jamais eu l'idée d'attribuer la paternité de cet opéra de *Salomé* !

Car cet opéra, qui vient de nous être révélé, a pour titre *Salomé* et fut composé, à ce qu'il paraît, en 1905 ; depuis lors, après avoir vu le jour à Dresde, il se joue dans beaucoup de villes d'Allemagne, en Italie, en Amérique, voire à Bruxelles, et il est véritablement prodigieux qu'aucun écho de ces représentations antérieures ne soit arrivé jusqu'à nous. Cette partition, adaptée sur un poème écrit en français par Oscar Wilde, nous est présentée aujourd'hui en langue allemande, — un poète anglais, un compositeur et des chanteurs allemands, n'était-ce pas là, soit dit en passant, de singuliers clients à patronner pour la Société des Grandes Auditions musicales de France ? — et ce poème a pour point culminant la danse voluptueuse par laquelle Salomé obtint d'Hérode qu'il lui donnât en récompense la tête du Précurseur. Ici, Jean-Baptiste s'appelle Iochanaan, comme dans le conte de Flaubert, et si Salomé le poursuit de sa haine, ce n'est nullement pour venger sa mère des invectives que le prophète lance, du fond de la citerne où il est enfoui, contre Hérode et l'incestueuse Hérodiad ; c'est pour une raison toute personnelle, partant plus puissante, et parce que le prisonnier, qu'elle avait fait extraire un instant de sa prison, n'a répondu aux élans d'amour de la danseuse que par de dures paroles, par le conseil de se racheter en s'inclinant humblement devant Celui qui est dans un bateau sur la mer de Galilée. La première victime de cet amour inassouvi aura été le jeune officier syrien Narraboth, très épris de Salomé et qui se tue en voyant avec quelle ardeur lascive elle s'offre à Iochanaan ; la seconde sera le Précurseur lui-même. Au moment où Hérode, échauffé par les fumées du festin, et tout enflammé d'amour pour sa dangereuse belle-fille, la presse de ses supplications passionnées et obtient d'elle au moins qu'elle veuille bien danser devant lui, celle-ci ne le fait que pour aboutir à la vengeance dont elle a soif. Elle danse : qu'Hérode alors, tienne la promesse qu'il a faite et dont il souhaiterait de se dégager au prix des plus grands sacrifices (pourquoi donc ce tyran, habitué à verser le sang, fait-il tant de façons pour faire tomber une tête de plus ?) ; mais Salomé, soutenue par la vindicative Hérodiad, demeure inexorable. Et lorsque le bourreau lui présente enfin sur un plat d'argent la tête de sa victime. Salomé, emportée par une passion bestiale que la mort lui permet d'assouvir, s'incline et s'agenouille devant cette tête adorable ; elle lui parle et, dans un élan suprême, elle prend sur ces lèvres glacées le baiser qu'elles lui avaient refusé, vivantes. Alors, Hérode, fou de colère et de jalousie, crie : « Tuez cette femme ! » et Salomé tombe étouffée sous les boucliers des soldats.

Sur ce poème, tout de violence, du luxe, de terreur et de volupté, M. Richard Strauss

a composé une musique d'une vigueur et d'une complication presque sans exemples, grâce à sa prodigieuse science et au nombre exceptionnel des instruments qu'il met en ligne, grâce aussi à des audaces d'instrumentation qui n'ont pas de bornes, à sa merveilleuse entente des enchevêtrements sonores les plus bizarres et les plus troublants pour l'oreille. Mais si cette partition, qui paraît formidable à première vue, exactement comme celle de la *Sinfonia domestica*, traduit à merveille, par un bruit extraordinaire et des sonorités déconcertantes, tout le côté brutal et terrifiant du drame d'Oscar Wilde, il me paraît difficile de concéder qu'il en soit de même pour la partie sensuelle ou simplement amoureuse, qui est cependant d'une importance extrême et toute cette accumulation stupéfiante de dessins rythmiques ou de sonorités difficiles à accorder ne traduit pas une minute la passion lascive et la fureur d'amour qui poussent soit l'officier soit le tétrarque vers la danseuse ou la danseuse elle-même vers le prophète couvert de poils de chameau. Que le compositeur ait montré tout le long de cet ouvrage qui dure une grande heure et demie sans interruption, une science et un savoir invraisemblables, je n'en disconviens pas ; que les passages purement symphoniques comme la montée de Iochanaan hors de la citerne ou sa disparition quand il redescend sous terre aient été traités par lui avec une habileté rare, il n'est rien de plus sûr ; que la scène capitale de la danse de Salomé lui ait fourni l'occasion d'écrire une longue page extrêmement curieuse et très colorée, où se combinent tous les thèmes essentiels de l'ouvrage (mais gardez-vous d'y chercher le moindre charme lascif), c'est également certain ; que les fureurs d'Hérode soient rendues là avec un réalisme saisissant, par des soubresauts et des cris de brute déchaînée, c'est encore incontestable ; qu'il y ait une belle idée dans le rappel de la phrase de rédemption chantée d'abord par le Précurseur au moment où Salomé baise amoureusement la bouche du supplicié, encore un point sur lequel il ne me semble pas qu'il puisse y avoir de discussion. Mais que de bruit, que de tapage inutile, à peu près tout le temps ; quel déchaînement formidable de sonorités, quel enchevêtrement presque inextricable de thèmes et de rythmes contrastés, de thèmes d'ailleurs très peu saillants par eux-mêmes et qui, lorsqu'ils ont une certaine franchise, n'appartiennent pas toujours en propre à M. Strauss, ou bien sont étrangement placés, comme cette espèce de fanfare de chasse que lancent les cuivres pour indiquer la sainte mission du Précurseur !

M. Strauss, qui est loin d'avoir un riche fond d'idées personnelles tant soit peu saillantes et qui y supplée, autant que faire se peut, par une maîtrise incomparable, n'est nullement sévère sur le choix de ses thèmes déterminatifs ; il les prend comme ils viennent, sans s'inquiéter de leur peu de caractère et s'en fie à son merveilleux savoir pour leur donner le relief qui leur manque : ainsi arrive-t-il que ce long poème symphonique, car *Salomé* n'est pas autre chose qu'un vaste poème instrumental où les voix interviennent, sans que la partie principale cesse un instant d'appartenir à l'orchestre, ainsi arrive-t-il, dis-je, que cette énorme composition nous permet d'apprécier surtout les résultats laborieux d'un travail considérable où l'effort l'emporte de beaucoup sur la spontanéité de l'invention. Quelle étrange idée a eu aussi l'auteur de commencer sa musique à l'instant précis où le rideau se lève, sans aucun prélude, sans même un accord préparatoire, et combien cette singularité,

qui n'est que singulière, est choquante aussi bien pour l'esprit que pour l'oreille ! Enfin, si nous tombons d'accord avec M. Strauss lui-même, par reconnaître que le compositeur dont il est le véritable disciple, et dont il s'inspire encore plus que de Berlioz et de Wagner c'est Liszt, comment ne pas être frappé de la domination que Wagner exerce sur lui lorsqu'il lui arrive d'écrire un morceau comme la quintette des Juifs disputant sur le point de savoir si Iochanaan ne serait pas le prophète Elie ressuscité, quintette extrêmement curieux au point de vue polyphonique et rythmique, une page modèle en son genre, mais où nous croirions entendre discuter nos amis les Maîtres Chanteurs ou les Filles-Fleurs jacasser en se pressant autour de Parsifal ?

Au total, cette lourde partition où tout est calcul et technique, où rien ne jaillit spontanément, où le moindre mot, les moindres détails sont soulignés par l'orchestre avec une minutie extrême, et qui, dans son ensemble, constitue un gros mélodrame, avec par moments, de simples trémolos initiés de ceux qu'on entendait autrefois dans les drames les plus noirs, ne grandit pas à nos yeux M. Richard Strauss. Elle le diminuerait plutôt, car sa *Sinfonia domestica*, pour ne citer qu'elle, est d'une conception plus large, d'une réalisation moins morcelée, moins menue, et je conviens volontiers que ce maître de l'orchestre a tout avantage à rester dans le vague relatif que comporte un programme de symphonie au lieu de pousser dans le sens où il n'est que trop porté par sa nature et de s'évertuer à lutter de précision descriptive avec un texte chanté ou une action scénique. En effet, c'est par les instruments, par les instruments seuls, sans recourir aux voix, qu'il rend le mieux ce qu'il veut dire, et ce « poème de l'hystérie », comme un maître français a qualifié *Salomé*, est non seulement soutenu, mais même exposé et comme chanté par le plus extraordinaire des orchestres. « Cet orchestre, ajoute notre compatriote, tressaille, murmure, vagit, gazouille, chante, glapit, crit, hurle, éclate, tonne, s'apaise, se trouble, éructe, tousse, éternue... Tantôt c'est de la soie qu'on déchire, tantôt c'est une vitre qui se brise ; ou bien c'est le vent qui siffle, le bois qui craque ; puis un fleuve qui s'écoule paisiblement ; son cours se précipite, une cataracte s'écroule et mugit. La plus grande liberté règne ; tandis qu'un groupe d'instruments parcourt une tonalité, un autre ne se fait aucun scrupule de s'ébattre chez la voisine, alors que les voix se promènent ailleurs... » Et dire que plusieurs journaux, en reproduisant ces lignes, les ont données naïvement comme une preuve de l'admiration que l'auteur de *Samson* nourrirait pour l'auteur de *Salomé* !

Cette *Salomé*, qui nous arrive toute montée d'Allemagne, et pour laquelle on avait seulement embauché tout l'orchestre des Concerts-Colonne que dirigeait l'auteur en personne, après que M. Gabriel Pierné eut présidé aux études préparatoires, nous a valu de lier connaissance avec quelques chanteurs réputés des théâtres allemands. Le ténor Miller (l'officier Narraboth), qui vient de Dusseldorf, Mme Sengern, de l'Opéra de Leipzig (Hérodiade), tiennent honorablement deux rôles qui n'ont pas grande importance ; le baryton Feinhals, de Munich, a fait entendre une voix bien timbrée, mais dure et sans rayonnement, dans le personnage de Iochanaan ; enfin le ténor Burrian, de Dresde, a déployé une très belle voix et montré une véhémence extrême, assez fréquente chez les ténors allemands, dans le rôle d'Hérode, et Mlle Emma Destinn, de l'Opéra de Berlin, que nous avons

entrevue aux Concerts-Colonne il y a cinq ou six ans, a fait apprécier dans *Salomé* une voix tour à tour éclatante et caressante, un peu hésitante sur les notes élevées mais de belle qualité, en somme, et que la chanteuse conduit habilement, car la cantatrice, chez elle, est très supérieure à la tragédienne. Mlle Trouhanowa, de Monte-Carlo, qui se substitue le plus simplement du monde à Mlle Destinn pour la danse de *Salomé*, s'est agitée, trémoussée et déhanchée avec toute la frénésie désirable ; enfin, la mise en scène, tout juste convenable et d'un goût bien allemand, avait été réglée par M. Lœvenfeld, régisseur général à Stuttgart, qui n'a pas été plus long que l'auteur lui-même à revenir saluer tant et plus le public au milieu des artistes chanteurs. Et, si ce qu'on dit est vrai, si les ouvrages dont on a le moins parlé avant leur apparition sont ceux dont on parle le plus longtemps après, comme il est heureux pour M. Strauss qu'un si grand mystère ait plané jusqu'à ce jour sur sa bruyante *Salomé* !

[un passage court sur les *Concerts historiques de musique russe*]

Adolphe Jullien.

2. -ARTICLES DANS LES REVUES

Jean MARNOLD, « Musique », *Mercure de France*, 15 mai 1907, p. 737-739.

Châtelet : *Salomé*, drame musical en 1 acte, de MM. Oscar Wilde et Richard Strauss.

Tous les ans, vers le mois de mai, on assiste, à Paris, depuis peu, à des exhibitions qui n'ont qu'un rapport assez lâche avec l'art musical, encore que celui-ci en soit le prétexte affiché et qu'elles bénéficient du patronage de la « Société des Grandes Auditions Musicales de France ». Les programmes en sont généralement conçus et réalisés avec une fastueuse inexpérience musicalement adéquate à l'auditoire select et fortuné qu'on y rassemble à renfort de publicité. Malgré la gêne qu'on en ressent irrésistible, on ne peut nier toutefois que cette réclame ne réussisse à faire pénétrer la musique en des milieux où on ne s'en soucie que médiocrement. Le snobisme, en telle occurrence, est pour le moins inoffensif et peut devenir bienfaisant. Enfin, s'il fut choquant jusqu'à quelque écœurement de voir battre le tambour ainsi sur la *Salomé* d'un Richard Strauss, le tapeur émérite eut cependant ici l'excuse de s'être seul assez sérieusement intéressé chez nous à cet ouvrage extraordinaire pour aboutir à son exécution. Il semblerait pourtant que ce fût le métier autant que le devoir de nos directeurs subventionnés, de connaître et de nous révéler les œuvres les plus remarquables du répertoire lyrique étranger. *Salomé*, néanmoins, avait fait presque le tour du monde avant qu'ils se soient avisés peut-être de son existence ; en tout cas, sans qu'ils aient trahi quelque velléité de la jouer. Il est vrai que M. Carré pourrait arguer de l'exiguïté de sa salle incapable de l'orchestre exigé par le compositeur, et celui-ci ne se doute vraisemblablement pas de la chance qui lui échut d'échapper aux sollicitudes suprêmes de notre Opéra toulousain. N'empêche qu'il ne soit profondément regrettable que *Salomé* n'ait pas été représentée en français dans un cadre plus digne de sa valeur que le spectacle improvisé au Châtelet pour six auditions éphémères. J'ai essayé d'analyser jadis, au *Guide musical*, les principaux ouvrages de Richard Strauss et j'ai parlé de son art

ici même avec quelque sévérité. Je n'aurais pas grand'chose à corriger à mon jugement d'alors, *au point de vue purement musical*. L'art de R. Strauss est néo-classique en son essence et semble condamné pour toujours à porter les stigmates de cette tare originelle. Le musicien ne semble pas moins évidemment déployer à s'en défaire une volonté impétueuse jusqu'à la violence, et dont les effets ne furent certes jamais aussi prestigieux que dans *Salomé*. La pierre d'achoppement de ses efforts est dans son éducation première, dans ce préjugé du « contrepoint » qu'il reçut tout d'abord du grand Bach et de Brahms. Le flot rénovateur Liszt-Wagner a pu passer plus tard sans effacer l'empreinte indélébile, et l'ascendant de Berlioz n'a guère valu à son pseudo-disciple qu'une tendance au gigantesque, au colossal, à l'énorme. On ne saurait parler de « métier » au regard de la maîtrise de l'auteur de *Salomé*, pas plus que de contrepoint au vieux sens du mot. Au rebours de celui de M. Dukas, son art est d'une spontanéité saisissante. R. Strauss se démène au milieu des plus inextricables enchevêtrements de motifs avec une aisance et une dextérité presque impensables. Mais le principe du contrepoint, qui reste la substance de son écriture, est de soumettre les sons à la discipline arbitraire de l'intelligence, au mépris, s'il est nécessaire, de la nature et des propriétés constitutives de la matière sonore. L'insouciant impétuosité du musicien s'y transforme en brutalité. Richard Strauss en paraît traverser la musique comme un ouragan déchaîné dévaste une forêt profonde, brisant les rameaux délicats, saccageant les taillis, déracinant des cèdres. Après que le cyclone a passé, toutefois, le spectacle est souvent grandiose et, parmi les décombres, on découvre des fleurs inconnues. L'esthétique dramatique de R. Strauss considère l'art musical comme un simple moyen, domestiqué au service de l'action tragique. La musique, nonobstant, se venge radieusement parfois, à l'insu de son orgueilleux dompteur. Il y a un bon tiers de la partition de *Salomé* qu'on oserait à peine qualifier de « musique » ; il y a par ailleurs des trous, des lieux-communs, du laid et de la pure extravagance ; mais il y a aussi des pages musicales presque inouïes de nouveauté, des verves et, vraiment, de génie. Enfin cette *Salomé* est assurément ce que R. Strauss a produit jusqu'ici de plus étrangement formidable. La mégalomanie est une marque de mauvais goût, sans doute, et un danger, peut-être ; cependant, elle implique une force idoine à s'y risquer. À cet égard, les voyages de M. R. Strauss à Paris peuvent n'être pas inféconds. Il faut souhaiter qu'il revienne plus longuement nous visiter afin de mieux connaître notre musique contemporaine. Il en pourrait perdre peut-être un peu de sa vénération pour l'antique et néo-classique contrepoint qui nuit si mortellement à l'art de sa patrie. Il y gagnerait quelque estime pour « l'harmonie » issue de la nature et matière première imprescriptible de toute imaginable musique, en même temps qu'il pourrait peu à peu se convaincre que la beauté d'une œuvre d'art n'a qu'un rapport tout éventuel avec ses dimensions. Il nous apprendrait, par contre, à ne pas trop nous plaire à ciseler ; à perdre un peu de notre « goût » peut-être, voire au prix de quelque brutalité : il nous enseignerait *la puissance*.

Jean Marnold.

Maurice VAUCAIRE, « Salomé à travers l'Art et la Littérature », *La Nouvelle Revue*, 15 mai 1907 (Vingt-huitième année [Nouvelle Série], Tome XLVI, mai-juin 1907), p. 145-151.

Il faudrait tâcher de mettre un peu d'ordre dans cette histoire de Salomé. Je ne parle pas du drame musical de Richard Strauss, mais de cette énigmatique personne des Évangiles.

Histoire ou légende ? En tout cas, vision plastique et musicale sur un fond d'Orient étincelant... Salomé danseuse, spécialement, exclusivement danseuse, cette perverse petite fille du roi arabe Areta s'est perpétuée ainsi dans l'art. Elle est bien le paradoxe esthétique du Pêché, elle en a la magique et diabolique attraction... C'est de cette manière qu'elle a commencé à pénétrer dans les palimpsestes jaunies des Évangiles, qu'elle a forcé les portes des lugubres couvents du moyen-âge, qu'elle a dansé dans les initiales des psautiers parmi les ornements mystiques d'or et d'azur, et sur les porches des cathédrales gothiques (1).

(1) Salomé danseuse (Ars e labor, Ricordi, édit.). Tome XLVI.

Elle a dansé aussi en plein air dans ces mystères qui se déroulaient à Paris, devant Notre-Dame ; à Padoue, au Prato della Valle ; à Sienne ; à Florence ; sur le pont della Carraja.

À Florence, précisément, dans un mystère composé sur la légende de Saint Jean, par un certain Medici, c'est la figure de Salomé qui, bien plus que les trucs machinés des anges et des diables, attire les plus vives sympathies du public. Car elle danse divinement, afin d'enflammer, d'affoler Hérode. Et le public s'enflamme et s'affole, comme Hérode lui-même, pour cette ballerine qui semble piquée au talon par une cantharide. Était-ce déjà la Salomé sensuelle, féline, que devait décrire Flaubert avant Oscar Wilde et que Richard Strauss allait développer symphoniquement ?

L'autre jour, de passage à Milan, j'eus la bonne fortune d'entendre l'opéra de Richard Strauss, cette œuvre qui intrigue et passionne tout le monde musical (1). Certes il n'est pas un mélomane qui ne tourne les yeux du côté de la fille d'Hérodiade, évoquée déjà par Massenet, et remise violemment dans la circulation par Strauss. Des musiciens m'en avaient dit beaucoup de mal ; bref, je m'attendais à quelque chose d'insupportable, d'excessif, et dans un état où, d'ailleurs, la curiosité l'emportait sur mes autres sentiments, j'allai à cette représentation de la Scala. Dès le premier accord de l'orchestre, j'étais pris, et jusqu'au bout, j'écoutai pieusement, passionnément, livret et musique, car l'un vaut l'autre, et je dois dire que le public fut comme moi, pétrifié, abasourdi et finalement enthousiaste.

(1) Le rôle de Salomé était chanté par la très intelligente et vibrante Kruceniski.

Ah ! comme il est indispensable à un musicien d'avoir un bon livret pour faire un bon opéra. Un excellent livret fait les cinquante premières représentations d'une œuvre musicale, et la musique décide ensuite des cent autres. Celui-là est prodigieusement original.

Jokanaan gronde ses imprécations du fond de sa tragique prison, les gens se penchent curieusement sur cette citerne ; l'étrange Salomé obtient d'un jeune officier très amoureux qu'on élargisse pour un moment le « révolutionnaire » ; elle veut le voir à tout prix, elle est déjà en puissance de l'aimer. Inoubliable scène où elle ose lui dire devant tous :

« Jokanaan, je suis amoureuse de ton corps, Jokanaan ! »

Mais l'autre la maudit, lui parle comme à une chienne.

« Va-t-en, fille de Babylone ! arrière, fille de Sodome ! »

Salomé insiste, fait plus douce encore sa parole de miel et d'amour :

« C'est de ta bouche que je suis amoureuse, Jokanaan. Ta bouche est comme une bande d'écarlate sur une tour d'ivoire. Elle est comme une pomme de grenade coupée par un couteau d'ivoire. Ta bouche est plus rouge que les pieds de ceux qui foulent le vin dans les pressoirs ; elle est plus rouge que les pattes des colombes qui demeurent dans les temples. Je baiserais ta bouche, Jokanaan, je baiserais ta bouche. »

Le jeune officier crie de douleur et se tue... Pas un regard de Salomé, par même une compassion de Jokanaan sur ce pauvre corps qu'on emporte.

Jokanaan ou Jean — comme voudrez — retourne à sa fosse, il n'a plus rien à dire à Salomé. Évidemment, il lui a tout dit... Arrive Hérode. Il descend joyeusement les marches de son palais, escorté de négrillons sautillands et de courtisans assez ivres. Cet Hérode-Antipàs est un roi d'opérette-féerique, un roi de cœur, rouge et doré, image de carton qui fait sourire, espèce de monarque provisoire, souverain oriental, rappelant Sardanapale et Héliogabale, ces ténors ou barytons des débauches historiques. Il est efféminé et stupide. Ah ! il n'a pas l'envergure de son prédécesseur Hérode-le-Grand, qui, lui, se donna l'élégance de résister à Cléopâtre, un beau jour, et de la reconduire poliment à la frontière de Judée. Notre Tétrarque a épousé par lâcheté la femme de son frère. C'est un terrible ménage ; ils se querellent sans cesse, elle le bouscule, mais s'il subit Hérodiad, il n'a d'yeux que pour sa belle-fille Salomé, qu'il regarde ahuri et ravi... Ce jour-là, la jeune princesse pense bien à tout autre chose, elle bonde, elle reste assise à l'écart, préoccupée seulement du « Précurseur » qui — elle en est sûre — ne l'aimera jamais et ne se laissera jamais aimer.

Ah ! nous sommes loin de la Salomé du répertoire, de cette Salomé bien française, qui se suicide lorsqu'elle apprend que le prisonnier d'Hérode vient d'être exécuté !

Revenons donc aux Évangiles. Saint Mathieu dit exactement :

« En ce temps-là, Hérode avait fait prendre Jean et lier et mettre en prison, au sujet d'Hérodiad, femme de Philippe, son frère.

« Parce que Jean disait à Hérode ; il ne t'est pas permis d'avoir pour femme, la femme de ton frère.

« Or, comme on célébrait le jour de la naissance d'Hérode, la fille d'Hérodiad dansa au milieu de l'assemblée et plut à Hérode, de sorte qu'il lui promit avec serment de lui donner tout ce qu'elle demanderait. Elle donc, étant poussée par sa mère, lui dit : « Donne-moi ici, dans un plat, la tête de Jean-Baptiste ».

Un historien grec raconte ainsi la scène :

Après avoir longuement banqueté et bu d'autant, les tables desservies, survint la fille de cette immonde Hérodiad. — Il y a un autre qualificatif dans le texte grec. — Elle se mit à danser avec

une extrême impudence, nullement émue de la présence de tant de personnes. Mais par le fruit on connaît quel est l'arbre... Encore furent si grands les attrait et allèchements de cette danse impudique que, comme Salomé ne demandait rien, Hérode lui voulut donner la moitié de son royaume et la pressa de l'accepter. Ce qui était une libéralité assez hâtive et non moins détestable pour un Roi de communiquer à une fille la moitié de ses seigneuries pour si petite occasion. Mais cette génération de vipère instruite par sa mère, demanda une chose beaucoup plus grande que tous les royaumes mis ensemble, qui était la tête de Jean le Baptiste.

Oscar Wilde veut que ce soit par amour que la belle danseuse demande la tête du Précurseur. Salomé serait alors comme la sauterelle verte dont parlent les entomologistes, celle qui décapite ensuite celui qu'elle a choisi. Cet acte complémentaire de l'amour nous montre que la Nature est parfois aussi féroce que Salomé.

Henri Heine, dans son poème d'Atta Troll, développe une théorie analogue à celle d'Oscar Wilde.

Si c'était un ange ou un démon, c'est ce que j'ignore. On ne sait jamais au juste chez les femmes où cesse l'ange et où le diable commence. Son pâle et ardent visage respirait tout le charme de l'Orient, et ses vêtements aussi rappelaient par leur richesse les contes de la sultane Schéhérazade.

De douces lèvres comme des grenades, un nez de lys un peu courbé, et les membres souples et frais comme un palmier dans une oasis

Elle était assise sur une haquenée que tenaient avec des rênes d'or, deux nègres qui trottaient à pied et à côté de la Princesse.

Car elle était vraiment princesse de Judée, celle qui a demandé la tête du Baptiste.

Elle porte toujours dans ses mains le plat où se trouve la tête de Saint Jean et elle la baise avec ferveur, cette tête morte.

Car elle aimait jadis le Prophète. La Bible ne le dit pas, — mais le peuple a gardé la mémoire de ces sanglantes amours.

Autrement le désir de cette dame serait inexplicable. Une femme demande-t-elle jamais la tête d'un homme qu'elle n'aime pas ?

Mais pourquoi l'historien du temps, Flavius Josèphe, ne parle-t-il pas de ce drame célèbre et ne fait-il mention de Salomé que pour nous annoncer son mariage avec Aristobule ? Et, chose curieuse, ce mariage a lieu l'année même de la décollation du Baptiste, en l'an 32 de notre ère. Avant Aristobule, elle avait été la femme légitime de son grand-oncle (1). La première Salomé, sa grand-tante, avait épousé, elle, successivement Joseph, Costobare et Alexas. Elle fit mettre à mort Joseph, condamna Constobare, déshonora Alexas et incita Hérode-le-Grand à tuer ses deux fils. Singulière famille dont nous dirons encore un mot.

(1) En comparant les dates (?), Salomé était mère de trois enfants, lorsqu'elle danse devant Hérode.

Hérodias voulant nuire à Philippe, son premier mari, quitte Jérusalem et s'en va intriguer à Rome ; mais en vain, et c'est contre elle-même et contre les siens qu'elle agit. En effet, l'empereur Caïus Caligula, las de ses récriminations, les relègue dans les Gaules et les voilà tous exilés à Lyon !

Pouvez-vous vous imaginer notre lumineuse Salomé dans les rues de Lyon ! — mais le Tétrarque et ses proches n'aiment ni la pluie, ni le brouillard, ils geignent et réclament. Par faveur spéciale, on les laisse habiter l'Espagne. Salomé qui se résout difficilement à l'inaction regagne son pays, où, grâce à Néron, quelques années après, elle est nommée reine de la Petite Arménie. Sous Vespasien, elle reçoit le royaume de Négrepont, cette île parfumée de la mer Egée.

Tout à l'heure, nous parlerons de sa mort, et je crois avoir fait une trouvaille intéressante sur ce sujet dans un vieil eucologe de la Bibliothèque Nationale.

Dans tous les tableaux anciens ou modernes, depuis Ghirlandajo jusqu'à Gustave Moreau, par une logique association d'idées, la figure de Salomé nous apparaît comme enveloppée d'un nimbe sanglant. On dirait que le fantôme de Judith vengeresse se dresse derrière elle, sur un fond de vapeurs de sang, traversé par l'éclair d'un glaive dégainé.

Après les peintres, les littérateurs — et Flaubert en tête — ont décrit Salomé et sans danse. Vous vous les rappelez, ces adorables pages d'« Hérodiade » :

« ... Il arriva du fond de la salle un bourdonnement de surprise et d'admiration. Une jeune fille venait d'entrer. »

La danse de Salomé dans la partition de Strauss est vraiment la paraphrase de la description de Flaubert. Le maître allemand s'en est tout imprégné.

« 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-pigeon, en couvrant les épaules, tenait aux reins par une ceinture d'orfèvrerie. Ses caleçons noirs étaient semés de mandragores, et d'une manière indolente, elle faisait claquer de petites pantoufles en duvet de colibri.

« Sur le haut de l'estrade, elle retira son voile. Puis elle se mit à danser. Ses pieds passaient l'un devant l'autre au rythme de la flûte et d'une paire de crotales. Ses bras arrondis appelaient quelqu'un qui s'enfuyait toujours... ses attitudes exprimaient des soupirs, et toute sa personne une telle langueur qu'on ne savait pas si elle pleurait un Dieu ou se mourait de sa caresse... Les paupières entrecloses, elle se tordait la taille, balançait son ventre avec des ondulations de houle, et son visage demeurait immobile, et ses pieds n'arrêtaient pas... Sans fléchir ses genoux en écartant les jambes, elle se courba si bien que son menton frôlait le plancher...

Elle se jeta sur les mains, les talons en l'air, parcourant ainsi l'estrade comme un grand scarabée, et s'arrêta brusquement. Sa nuque et ses vertèbres faisaient un angle droit... Un claquement de doigts se fit dans la tribune. Elle y monta ; et, en zézayant un peu, prononça ces mots d'un air enfantin : « Je veux que tu me donnes, dans un plat, la tête de Jokanaan ».

Ne doutez pas de notre bédouine dansant sur les mains, c'est un des motifs de la cathédrale d'Amiens. D'ailleurs, la danse acrobatique que les grecs nommaient l'*Eklatismas*, les danses exécutées sur les mains, étaient fort répandues. Aristophane et le poète Hésiode en parlent fréquemment.

Après Flaubert, un peu de Jules Laforgue, quelques étranges et savoureuses lignes de

ses *Moralités légendaires* consacrées à notre personnage.

Et enfin voici qu'un grand silence s'élargit ; on se levait ; il paraît que c'était Salomé. Elle entra, descendant l'escalier tournant, raide dans son fourreau de mousseline ; d'une main, elle faisait signe qu'on se recouchât ; une petite lyre noire pendait à son poignet ; elle détacha du bout des doigts un baiser vers son père.

Et elle vint se poser, en face sur l'estrade devant le rideau tiré, attendant qu'on l'eût contemplé, s'amusant par contenance à vaciller sur ses pieds exangues aux orteils écartés.

Elle ne faisait attention à personne. Saupoudrés de pollents inconnus, ses cheveux se défaisaient en mèches plates sur les épaules, ébouriffés au front avec des fleurs jaunes, et des pailles froissées ; ses épaules nues retenaient, redressée au moyen de brassières de nacre, une roue de paon nain, en fond changeant, moire, azur, or, émeraude, halo sur lequel s'enlevait sa candide tête, les yeux décomposés d'expiations chatoyantes, les lèvres découvrant d'un accent circonflexe rose pâle une denture aux gencives d'un rose plus pâle encore.

Je cite pour mémoire une Salomé d'Huysmans, un sonnet de Banville dans son livre des *Princesses*, des vers d'Albert Samain, et une nouvelle de Charles-Henry Hirsch, *La fin de Salomé*.

Il est curieux aussi de noter avec quelle fantaisie variée les poètes ont joué de la légende en ce qui touche la tête du Baptiste.

Flaubert la fait ramasser par de pieux fidèles qui s'en allèrent du côté de la Galilée :

« Comme elle était très lourde, ils la portaient alternativement ».

Henri Heine veut que le fantôme de Salomé, par un étrange caprice de femme, lance la tête dans les airs et la rattrape adroitement, comme si elle jouait à la balle.

Charles-Henry Hirsch la donne à manger aux poissons d'un clair vivier...

Le martyrologie romain dit qu'elle fut transportée en Italie et qu'on l'honore à l'Église Saint-Sylvestre de Rome.

Jules Laforgue la fait jeter par Salomé dans la Mer Morte ; mais Salomé, qui a mal calculé son écart, tombe dans une anfractuosité et s'en va râler de roc en roc, le crâne défoncé, paralysée de vertige, agonisant une heure — pendant que la tête de Jean flotte sur la mer comme une étoile phosphorescente...

...Mais tout cela, c'est de la littérature, et, fantaisie pour fantaisie, je donne le prix d'imagination à notre moine convaincu du XIV^e siècle (et c'est là ma trouvaille) qui écrit :

« Elle s'était ingérée de faire quelque voyage en temps d'hiver et, en son chemin, y avait une rivière à passer, et parce que la gelée l'avait si bien fait prendre et coller ensemble que l'on y voyait une glace continue. Pour la passer plus à l'aise, elle se mit à pied ; mais ainsi qu'elle était dessus, la glace se rompit et ce, par l'ordonnance divine, tellement qu'elle tomba à l'eau, jusqu'au cou et remua les parties basses de son corps. La voilà qui danse doucement, non sur terre, cette fois, mais dans l'eau et sa méchante tête, gelée par la froidure, est séparée du corps, non par un glaive, mais par les croûtes de glace, représentant ainsi un spectacle qui rafraîchissait aux regardants la mémoire de son crime. »

Oscar Wilde punit aussi Salomé. Il procure au public la terrible joie de la voir écrasée sous les boucliers des soldats après le révoltant baiser qu'elle donne, exténuée, à la bouche du martyr. Cette scène est certainement ce que j'ai vu de plus osé au théâtre. La mise en scène du drame, joué antérieurement à l'Opéra de Strauss, avait déjà placé Salomé allongée, face au public, posant aussi le plat sanglant contre la rampe. Cela est d'une puissance dramatique inouïe ; on ne songe pas un instant à rire de cette tête en carton, accessoire horrible. Les plus sceptiques sont glacés par le tragique féroce de la situation ; l'illusion est complète. Ce qui prouve qu'au théâtre, il ne faut jamais s'arrêter aux demi-mesures, et que pour imposer sa volonté au spectateur, l'auteur doit le regarder dans les yeux et sans faiblesse, comme un dompteur qui sait bien à quelles griffes il s'exposerait s'il trahissait la moindre inquiétude.

Si j'analyse mes sentiments de bon public, je dois avouer qu'à cette première représentation de Salomé, je me suis d'abord senti comme terrassé par la robuste volonté du compositeur ; oui, j'eus nettement l'impression que j'entendais là quelque chose de neuf, d'inattendu. Mon esprit se promenait dans un pays d'harmonie, où la végétation et les êtres avaient une couleur spéciale. Je n'étais plus chez moi, je ne discutais plus, je subissais le poète et le musicien qui venaient de m'emmener dans je ne sais quelle planète imaginée par Edgar Poe ou Wells. Voyage étrange, passionnément délicieux. Voir enfin un pays nouveau, quelle jouissance rare ! J'eus une impression analogue lorsque je feuilletai pour la première fois les albums d'Hokusai ou que je vis les Goya de Madrid. Devant la partition de ce *barbare aux yeux clairs égaré chez les Latins*, comme l'appela d'Annunzio, dans le toast qu'il lui porta à Milan, on se trouve en face d'une maison d'architecture spéciale, sorte de bâtisse à vingt-cinq étages dont les ascenseurs vous montent et vous descendent dans le vertige. Cette Salomé, c'est aussi bien de la littérature que de la peinture, disons par exemple du Flaubert et du Delacroix en ébullition, mais surchauffés à un tel degré que l'art résultant de cette fusion ne rappelle plus rien des éléments qui l'ont constitué.

Salomé danse comme une froide salamandre au fond de ce brasier.

Maurice Vaucaire.

Camille BELLAIGUE, « Revue musicale », *La Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juin 1907 (Tome trente-neuvième), p. 689-695.

Théâtre du Châtelet : *Salomé*, drame musical en un acte ; poème d'Oscar Wilde, musique de M. Richard Strauss.

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). » À 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 moments, 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.

(1) Renan, *Vie de Jésus*. Tome XXXIX. — 1907.

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 d'Hérodiade s'informe du captif et souhaite de le voir. Les gardes allèguent d'abord la défense d'Hérode, 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. À 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 :

J'entretins la Sultane et, cachant mon dessein,

.....

Je plaignis 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. Quel 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 voit sortir un de ses bras, portant, sur un plateau d'argent, la tête demandée.

(1) Vie de Jésus.

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, écoeuré lui-même, il ordonne : « Tuez, mais tuez donc cette femme ! » on éprouve seulement le regret qu'il ait attendu si longtemps.

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 *Hérodias*, 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. Restraint 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 dès à présent, le talent ou la virtuosité de M. Richard Strauss est insigne. Elle tient même parfois du prodige, 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 ornemens 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 quatre) 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. À côté de cette fuite éternelle, l'*inferi* wagnérien lui-même paraîtrait permanence et stabilisé.

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. *Porro unum est necessarium*. Que de fois, du 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. À 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.

Camille Bellaigue.

Louis LALOY, « Musiques étrangères », *La Revue de Paris*, 15 juin 1907 (Quatorzième année, tome troisième, mai-juin 1907), p. 760-764.

La musique de M. Richard Strauss est bien loin de ressembler aux compositions de Beardsly : elle rappellerait plutôt les couleurs crues et le dessin fougueux de Böcklin. Comme dans les tableaux de Böcklin aussi, la force et l'ardeur de l'artiste donnent à l'œuvre un mouvement général ; mais il y a des détails qui nous choquent, des lignes dépourvues d'accent, des figures traitées sommairement, toutes de convention. Il faut obéir cependant, il faut baisser la tête et se laisser entraîner : car c'est là une musique impérieuse, s'il en fut jamais. Écoutez cette déclamation rude et heurtée, tout en sursauts et en éclats, en chutes brusques suivies de montées à donner le vertige, toute hérissée de pics et creusée de précipices. C'est là le procédé de Wagner, aussi opposé qu'il est possible au génie de notre langue et à notre goût du naturel : procédé de grossissement, qui exagère le relief

d'une parole déjà violemment articulée. Mais M. Strauss va plus loin encore, et l'on a vraiment peine à croire qu'il ait écrit d'abord ces chants sur le texte français, tant les intervalles y sont énormes, et les accents explosifs. Écoutez cet orchestre qui ne nous épargne rien, suit le poème pas à pas, en éclaire crûment tous les bons et tous les mauvais côtés, nous assène ses motifs à grands coups de dissonances et les développe avec ténacité. Rien de plus étranger à un art pareil que la réserve, la discrétion ou la finesse. Il n'est pas question de suggérer, mais d'imposer ; ni de plaire, mais d'ordonner ; ni d'inviter, mais de contraindre. Il faut grossir, forcer, outrer, afin de plier devant soi la foule attentive, de la tenir sans résistance possible, sans discussion, sans haleine presque.

C'est pour la foule, en effet, pour la masse, pour le grand public anonyme, que l'œuvre a été écrite. Il ne s'agit plus ici de cénacle, ni d'initiés. La salle est vaste, ouverte à tout venant. Il importe que tous soient saisis. C'est pourquoi M. Strauss a laissé tomber tout ce que le subtil poème contenait d'ironie imperceptible, de savantes bigarrures et aussi de sensualité secrète et raffinée. Sa musique ne cherche en aucune manière à nous amuser par des détails ou des oppositions que les connaisseurs seuls seraient en état de savourer. Et elle a trop de vigueur pour être luxurieuse. Qu'est-ce que la fameuse danse des sept voiles ? Une violence déchaînée, coupée d'une langueur factice, sans rien de troublant ni de tentateur. Qu'est-ce que le terrible baiser sur les lèvres du décapité et le long monologue qui le précède ? Un triomphe désespéré, le cri de victoire et de douleur d'un être qui n'a su conquérir que par le meurtre ; une horreur tragique, accrue par les ombres sinistres de la nuit, une angoisse mortelle : rien, ici encore, ne parle de plaisir. Il semble qu'en de telles âmes l'amour soit une ambition, le désir une énergie. Ou, du moins, ce qu'on nous montre du personnage, c'est la tension de ses nerfs, l'emportement de sa volonté, la soif de posséder qui le torture ; ce n'est pas le charme qui le hante ou la volupté qu'il rêve. C'est encore bien moins l'émotion de son cœur. Nulle trace de sympathie, de tendresse humaine, de générosité. Nous voilà décidément bien loin de Wagner qui, s'il nous entraînait avec une maîtrise égale, encore que plus persuasive, du moins nous portait vers les cimes blanches de l'héroïsme et du renoncement, ou nous faisait voguer à pleines voiles sur l'infini des océans d'amour. Rien de pareil ici : cet effort immense est sans but ; nul idéal ne l'oriente ; il n'aboutit qu'à nous tenir muets devant un spectacle atroce. Pourquoi ? Pour le plaisir ; parce que l'art n'est pas une morale, et qu'il importe peu que l'objet soit beau ou laid, pourvu que la représentation en soit fidèle, efficace, éloquente. Telle est la doctrine dont se réclame, évidemment, l'auteur de la musique de *Salomé*.

Oscar Wilde n'avait cure, lui non plus, de prêcher la vertu, ou d'inspirer tel sentiment ou tel autre à ceux qui le liraient. Comme M. Richard Strauss, il avait passé depuis longtemps les frontières de ce monde inférieur où le bien s'oppose au mal. Mais sa fantaisie restait confinée dans le cercle étroit des lettres. M. Richard Strauss la tire brutalement au dehors, la jette en pâture à la foule. Transposition imprévue, et dont l'art lui-même n'a pas trop à se féliciter : le charme subtil de l'œuvre disparaît ; une force despotique le remplace ; nous sommes subjugués, mais nous ne sommes pas gagnés. On sort de là brisé, anéanti, la tête et le cœur vides. Le torrent a passé : rien n'est resté derrière lui. Œuvre triste, que celle

que l'on subit, et que l'on ne peut aimer.

Se faire aimer, tel n'est pas le souci de l'Allemagne d'aujourd'hui. Ils sont bien passés, les temps de l'ancien idéalisme humanitaire : l'ivresse de la victoire, l'orgueil de la prospérité ont dissipé ces rêveries. Ce qu'on veut aujourd'hui, c'est la domination. À la fin de la belle étude sur Richard Strauss parue ici-même ⁽¹⁾, M. Romain Rolland signalait déjà ce délire de pouvoir qui s'empare de l'Allemagne. Le mal a fait des progrès. Aujourd'hui la moindre résistance irrite, le moindre geste d'indépendance exaspère. Il faut briser tous ceux qui ne s'inclineraient pas devant la suprématie germanique. De là une politique que nous connaissons, toute de menaces et de colères. De là aussi une musique de tyran. Aucune idée suivie, en tout cela : il faut simplement commander n'importe quoi à n'importe qui. On sait qu'une auguste défaveur a longtemps signalé M. Richard Strauss à la méfiance du public et à l'adoration des cercles artistiques. On n'en saisit pas bien les motifs : car il semble que nulle musique mieux que celle de l'auteur de *Salomé* ne pouvait accompagner les parades guerrières de l'Allemagne impériale ; à ceux qui rêvent de poudre sèche, de sabre aiguisé, de poings toujours tendus, il faut une musique despotique, agressive, implacable.

(1) 15 juin 1899.

Donc l'anneau de la Toute-Puissance a été conquis, et Wagner avait bien raison : il porte malheur à qui le garde. Comment ne pas sentir l'amertume profonde d'une âme qui ne croit à rien, qui n'aime ni n'estime ceux à qui elle veut s'imposer, et ne sait elle-même où elle va ? Les plus éloquents accents de *Salomé*, ceux qui seraient beaux et touchants, si l'on n'y devinait un tel mépris de l'univers entier, sont les accents de la désolation. Le ton général de l'œuvre est dur et sombre, sauf dans les endroits où il fallait parler de pureté, de charité : tout alors devient fade. Car il y a encore, en cette musique, cette dernière désillusion, qu'elle paraît indifférent aux idées qu'elle emploie. Peut-être M. Richard Strauss a-t-il ici compté sur le mauvais goût d'un peuple nourri de Brahms pour applaudir justement aux plus usées de ses formules mélodiques. Ou bien, virtuose de l'orchestre, se fait-il fort de donner, par la magie des timbres, un intérêt et une couleur aux thèmes les plus vulgaires ? Je ne sais, mais il est des pages de *Salomé*. — à peu près tout le rôle de Iokanaan, — où il semble que M. Richard Strauss ait cessé de penser par lui-même.

Et avec cela, en son orgueil désabusé, en son despotisme sans joie, en son découragement terrible, cette musique a sa grandeur. Elle recèle en elle une force qui ne sait à quoi se prendre, mais qui par elle-même est admirable. Il n'est pas donné au premier venu de remuer sans effort de pareilles masses d'orchestre, ni de précipiter vers on ne sait quels abîmes une course aussi furieuse. Ce qui sauve l'œuvre et permet l'espoir, c'est son énormité même ; ce sont ses proportions cyclopéennes, c'est la sorte de rage impétueuse qui la soulève tout entière. Étourdi par la victoire, énervé par un luxe nouveau, le Barbare s'est amolli, s'est fait Byzantin. Il se consume en sports inutiles, qui ne l'amuse pas toujours. Mais il a gardé intacte la puissance première de sa nature, ses bras robustes, son vaste front, sa stature de géant. Animé d'une foi nouvelle, il deviendra capable de construire un empire,

qui ne sera plus un empire de fer, de feu et de sang.

Louis Laloy.



II. - La représentation de *Salomé* en 1910 à l'Opéra de Paris

1. - ARTICLES DANS LES JOURNAUX

Alfred BRUNEAU, « Répétitions générales », *Le Matin*, 4 mai 1910, p. 2.

Après la « *Salomé* », du Théâtre-Lyrique, voici celle de l'Opéra. On l'acclame.

L'épreuve nouvelle que vient de subir l'œuvre de M. Richard Strauss ne l'a point amoindrie. Hier, comme il y a trois ans, elle s'est emparée de nous, dès sa première page, nous a courbés, affolés, sous son joug terrible, ne nous a rendu notre raison qu'au baisser du rideau, nous laissant brisés d'effroi et d'émotion, presque incapable de la discuter, de nous expliquer même les causes d'un tel état d'esprit.

Nous sentons bien cependant que l'effet produit ainsi est dû uniquement à la musique. J'ai rappelé la sauvage horreur du poème, lorsque l'autre *Salomé*, qui du reste m'intéressa vivement, je l'ai dit, fut jouée à la Gaîté. Pourquoi donc maintenant cette horreur ne blesse-t-elle pas, n'irrite-t-elle pas autant ? C'est qu'on n'a point la possibilité d'y réfléchir. C'est que le spectateur est mis dans une atmosphère sonore où son sens critique n'a plus la liberté de s'exercer.

Une pareille force de domination est peu commune. Elle révèle en M. Strauss un véritable, un exceptionnel génie dramatique. Avec quelle vigueur il a dessiné ses personnages ! Quel relief étonnant il leur a donné ! Ceux-ci, grâce à lui, possèdent des traits différents qui reflètent leur caractère et qui nous les font sans cesse reconnaître. Observez seulement la contorsion diabolique du thème de *Salomé*, l'austérité mystique du motif d'Iokanaan : vous serez édifiés. Et ainsi que tous les autres, innombrables et dissemblables, ils se transforment, se mêlent, se heurtent, se disloquent d'une manière qui n'appartient qu'à l'auteur. Les harmonies qui les accompagnent n'obéissent à aucune loi ancienne ou récente. Elles déroutent l'analyse, confondent l'imagination. À la lecture, elles sont affreuses, inacceptables : à l'audition, elles passent aisément, et leur étrangeté, leur irrégularité ajoutent encore à l'impression profonde que l'on garde d'un ouvrage extraordinaire, monstrueux évidemment, mais dont il est difficile de ne pas admirer l'audace et l'éclat.

Mlle Garden crée une inoubliable *Salomé*. Elle chante, joue, mime et danse son rôle avec une prodigieuse variété de sentiments. On la voit tantôt enroulée comme un serpent, tantôt accroupie comme un sphinx, et quand elle se relève, l'enfant qu'elle représente semble une immense statue antique. Elle a des délicatesses et des cruautés raffinées, mais elle n'exprime pas que sa propre démence grandissante ; elle traduit l'atroce barbarie de toute une époque, et cela rend singulièrement vaste sa conception, quelle qu'en soit la subtilité. Mlle Le Senne est l'Hérodiade implacable, glaciale, hiératique qu'il faut ; M. Muratore

prête à Hérode une magnifique fureur démoniaque, et M. Dufranne compose un Iokanaan rude, majestueux et émouvant. L'ensemble est d'ailleurs remarquable. Les décors, les costumes, la mise en scène sont curieusement pittoresques, et l'orchestre, obéissant à la ferme autorité de M. Messenger, contribue à un beau succès d'art qui honore l'Opéra, où depuis quelque temps l'effort vers le mieux est sensible et où le bon travail mérite d'être loué.

Alfred Bruneau.

Jean BARTET, « Théâtres », *La Liberté*, 5 mai 1910, p. 3.

La GÉNÉRAL de « Salomé ». — La répétition générale de *Salomé* a eu lieu hier soir, à l'Opéra, devant une salle comble et extrêmement brillante.

Annoncé pour neuf heures, l'œuvre de Richard Strauss a commencé exactement à 9 h. 25. M. Messenger était au pupitre. Ses co-directeurs, MM. Broussan et Lagarde, avaient pris place dans une première loge de face.

Dès le rideau levé, le public a manifesté une vive curiosité pour la mise en scène, très pittoresque, mais sensiblement différente de celle de la *Salomé* de Mariotte, à la Gaîté, et un vif intérêt pour la musique de Richard Strauss.

Il ne m'appartient pas d'apprécier ici l'œuvre ni ses interprètes, dont notre éminent critique Gaston Carraud vous dira, au lendemain de la première, ce qu'il faut penser. Je me borne à constater les impressions du public, qui a écouté avec recueillement la savante musique du maître allemand. Mlle Mary Garden, qui jouait Salomé avec une fougue et une exubérance extraordinaire, a produit une véritable sensation. Cantatrice et tragédienne, elle s'est révélée, hier, en plus ballerine, car elle a exécuté elle-même la danse des sept voiles, que la créatrice, au Châtelet, laissait à Mlle Trouhanowa, ainsi que le fait également, à la Gaîté, Mlle Bréval.

Non moins fougueux et exubérant fut M. Muratore en Hérode. M. Dufranne fut très applaudi dans sa scène de Jokanaan ; Mme Le Senne, très appréciée en Hérodiad.

On a acclamé à la fin de la répétition, avec une chaleur suffisante, le nom de M. Richard Strauss.

Jean Bartet.

Robert BRUSSEL, « Avant-premières », *Le Figaro*, 6 mai 1910, p. 4.

Salomé

L'Opéra va nous donner la *Salomé* de Richard Strauss, entre toutes attendue. *Le Figaro* a été, le premier dans la presse française, renseigné sur l'œuvre, lors de son apparition à Dresde. Qui eût dit alors que la pièce aurait cette fortune prodigieuse ? Surpris, entraîné par la fougue violente de cette musique, enthousiasmé d'elle ou simplement intéressé par la saveur de son détail, chacun pensait bien que *Salomé* marquerait une date dans l'histoire du drame lyrique ; mais nul ne supposait qu'avec l'élite la masse du public subirait aussi vivement la contrainte de cet art frénétique. Telle fut pourtant l'heureuse destinée de *Salomé* ; fortune, presque unique dans les annales de la musique, d'un ouvrage destiné à une minorité et dont le plus grand nombre fait avec enthousiasme sa pâture, tout comme

s'il s'agissait d'un ouvrage médiocre.

Depuis les jours — historiques maintenant — où la Wittich et Burrian la créaient à Dresde *Salomé* a fait son tour du monde.

Aujourd'hui l'Opéra monte l'œuvre à son tour et il serait curieux de savoir comment le public accueillera le « magnifique et téméraire barbare aux yeux clairs », comme M. d'Annunzio nommait son auteur dans une allocution prononcée naguère à Milan. Avec enthousiasme sans doute ; car si on discute l'œuvre, on ne saurait lui résister. Elle est de celles qui appellent les plus vibrantes controverses, les mouvements d'opinion les plus passionnés. Mais, qu'elle heurte ou non les sensibilités un peu délicates, elle compte parmi les ouvrages les plus significatifs de notre époque ; ceux-là mêmes qui critiquent avec le plus d'âpreté la qualité d'émotion sont sans cesse intéressés par les détours imprévus de sa mise en œuvre et subjugués par la force et l'intensité de l'atmosphère qu'elle dégage.

Un hasard heureux m'a fait suivre les études d'une œuvre que j'aime un peu pour en avoir entendu les premières manifestations publiques. Je la savais difficile, complexe, d'une poésie malaisée à traduire ; l'émotion qu'elle veut exprimer est d'un ordre assez rare ; sa brutalité ou sa frénésie pouvaient échapper à des interprètes français épris de clartés, de lignes pures, et plus classiques malgré tout que déliquescents. Dès les premières répétitions, l'extraordinaire malléabilité de ces artistes, leurs dons prodigieux d'assimilation s'affirmèrent comme ils l'avaient fait pour *le Crépuscule des Dieux* ou pour *l'Or du Rhin*.

Vous vous souvenez sans doute — ces questions ont intéressé naguère la chronique — que *Salomé* avait exigé, à Dresde et un peu partout, un nombre fabuleux de répétitions ; ici, en neuf répétitions d'orchestre, l'ouvrage était au point ; trois répétitions pour les cordes, trois pour l'harmonie avaient suffi à « débrouiller » la partition ; de telle manière qu'au premier ensemble général, après quelques pages, M. Messenger put arrêter ses musiciens et leur dire, avec l'air radieusement satisfait d'un homme à qui on vient de faire une bonne surprise : « Cela n'est pas possible, vous avez tous déjà joué l'ouvrage. » Et cela n'était point une vaine amabilité — M. Messenger n'en abuse guère — cela était l'expression sincère, spontanée et parfaitement justifiée de son admiration.

M. André Messenger, qui ne monte au pupitre que dans les grandes circonstances, dirige cette compagnie admirable comme il l'a fait pour *la Walküre*, *l'Or du Rhin* et *le Crépuscule des dieux*. Il n'est point besoin de dire que le zèle et la ferveur artistique de l'orchestre sont en grande partie son œuvre ; si le chef a pour ses musiciens l'estime la plus vive, les musiciens, à leur tour, ont en lui une confiance faite de trop d'admiration artistique pour que leur talent et leur ardeur ne s'en ressentent pas sensiblement. Aussi bien ne vous dirai-je point les vertus expressives de cette direction ; j'en laisse le soin à celui qui vous parlera de l'œuvre, à notre éminent collaborateur Gabriel Fauré.

Les difficultés de toute nature que les instrumentistes doivent surmonter dans *Salomé* n'ont d'égales que celles offertes, presque à chaque mesure, au chanteur. La mémoire y est tout d'abord mise à la plus rude épreuve : point d'appui, ni sur un rythme franc et prolongé, ni sur une base harmonique nettement perceptible ; les mêmes brisures rythmiques, le

même caprice de mesure, les mêmes heurts de sonorité, avec, en plus, d'inouïes difficultés d'intonation, d'inextricables difficultés de « placement » où le hasard d'une erreur peut jouer un rôle néfaste. Il semble cependant, ici comme dans l'orchestre, que ces multiples obstacles n'existent point, tant les artistes sont à l'aise dans des rôles qui paraissent devoir être au-dessus des forces humaines. Les répétitions de l'Opéra feraient croire à l'invraisemblable : qu'il n'est plus que des chanteurs bons musiciens.

Salomé, c'est Mlle Mary Garden, qui a déjà remporté dans le même rôle d'énormes succès en Amérique. Salomé ! Il n'est peut-être pas de rôle dans tout le répertoire lyrique, de personnage qui se prête à de plus multiples interprétations. Il peut être tragique, voluptueux, intense, ou à l'opposé ironique, hautain et même — ce n'est point un paradoxe — chaste ; il peut aussi être bouffon et rappeler cette parole de Tamar dans *les Cheveux d'Absalon* de Calderon : « Je commence à jouer mon rôle, mais j'ai grand-peine à m'empêcher de rire ». Il peut évoquer — suivant les esprits — le Ghirlandajo des fresques de Santa-Maria Novella ou le Titien de l'Escorial, André del Sarto ou Rochegrosse, Filippo Lippi ou Benner ; il peut être parfumé des plus purs parfums avec Flaubert, ou persifleur avec Heine, voluptueux sans gravité avec Banville et peut même se réclamer des Évangiles.

La « colombe des colombes » est aussi une « colombe égarée » ; il convient d'apporter dans l'expression du personnage une richesse de moyens, et une personnalité dramatique exceptionnelle. Il faut en exagérer l'horreur jusqu'au sublime, ou lui prêter une noblesse d'emprunt qui le rende tolérable. Personne n'a été surpris d'apprendre que Mlle Garden avait joué le rôle et y avait fait une profonde sensation. Parmi les interprètes lyriques de ce temps il en est peu dont la personnalité soit aussi accusée ; elle marque chacune de ses créations d'une empreinte qui n'appartient qu'à elle. On peut être passionément ému ou profondément heurté par l'une de ses interprétations, cet enthousiasme et cette irritation sont le signe d'un talent qui sait s'imposer de toutes manières. Aussi bien ce talent souple, capricieux, suggestif de sensibilités raffinées, mobile au suprême degré, convenait-il à merveille à la princesse qui

Rit et folâtre avec air badin

Elle en possède la terrible insouciance et l'indolent entêtement. Il est bien difficile d'imaginer une « Salomé idéale » (qui donc rêve à de semblables horreurs), mais sûrement celle qu'incarne Mlle Garden est parmi les plus attachantes.

À cette Salomé exceptionnelle la direction de l'Opéra a donné un Hérode superbe : M. Muratore. Il m'a dit avoir eu quelque peine à « placer » son personnage : il n'y paraît point. Je ne sais point, si de tous les rôles qu'il a interprétés, Hérode n'est point le plus magnifique. M. Dufranne est revenu précisément à Paris à temps pour créer à Paris Jochanaan, qu'il a joué maintes fois et avec un succès incessant en Amérique. On sait les rares qualités de sa voix ; je n'y insisterais point. Mlle Le Senne incarnera Hérodiades, Mlle Bailac le jeune page, M. Dubois l'officier. L'Opéra — on le voit — a distribué tous les rôles à des artistes de premier plan. Le quintette des Juifs — d'une difficulté d'interprétation inouïe — exigeait, à sa tête, un chanteur qui fût un musicien solide, un acteur intelligent dont la prononciation

fût excellente : ce sera M. Fabert, auquel se joindront MM. Nansen, Varelly, Gonguet et Delpouget.

La direction de l'Opéra qui, après *le Crépuscule, l'Or du Rhin, Hippolyte et Aricie, la Fête chez Thérèse*, manifeste du plus louable zèle et de la plus belle ardeur artistique en montant — et d'une manière aussi rare — la *Salomé* de Strauss, a voulu lui donner le cadre le plus évocateur. Vous admirerez les costumes de M. Pinchon où semblent revivre les figures émouvantes d'un Tissot ; vous admirerez aussi le décor expressif de MM. Rochette et Landrin ; un décor qui s'émeut de toute la beauté sereine de la Palestine et où — dans la nuit frémissante d'horreur — se précise le rêve d'Hérodiade :

..... Vous mentez, ô fleur nue

De mes lèvres ! J'attends une chose inconnue.

Robert Brussel.

Adolphe ADERER, « Premières Représentations », *Le Petit Parisien*, 7 mai 1910, p. 2.

Opéra. — *Salomé*, drame musical en un acte, poème d'Oscar Wilde, musique de Richard Strauss.

Il y a quelques jours, nous écoutions avec sympathie, au théâtre de la Gaîté, la *Salomé* composée par M. Mariotte sur le livret d'Oscar Wilde, et nous rendions justice à la noble conscience du compositeur français. Hier, nous avons entendu — de nouveau — la *Salomé* du compositeur allemand M. Richard Strauss. Je dis de nouveau ; car une première audition de la *Salomé* de M. Strauss a été donnée, il y a trois ans, le 9 mai 1907, au théâtre du Châtelet, par une troupe allemande et sous la direction de l'auteur.

Je pourrais me livrer, certainement, à une comparaison entre les deux ouvrages. C'est un de ces exercices littéraires auxquels, autrefois, on nous habituaît dans les classes, alors que nous mettions en « parallèle » Démosthène avec Cicéron, César avec Annibal. La chose serait vaine.

J'ai préféré me reporter à ce que j'avais écrit, ici même, il y a trois ans, sur l'œuvre du compositeur munichois et voir si mon opinion, après les années passées, et à la suite d'une deuxième audition, avait varié.

*

Voici ce que j'écrivais :

« Oui, la partition de M. Richard Strauss est digne de la grande renommée qu'elle a conquise si rapidement.

» On pourrait chercher à démêler les diverses influences qui ont pu guider l'inspiration du compositeur. Celui-ci retrouvera, encore et malgré tout, la direction wagnérienne dont le jeune maître essaie de se délivrer ; celui-là pensera parfois à Beethoven (et aussi, pourrait-on ajouter à Berlioz et à Liszt) ; d'autres souligneront plus souvent une violence, une enflure qui ferait presque songer au « vérisme italien ». Mais de tous ces éléments divers et presque opposés, le compositeur fait, pour ainsi dire, une « pâte » qui lui appartient bien.

» Nous avons devant nous, en réalité, une œuvre d'une rare puissance. Ce diable d'homme vous prend, vous saisit, vous empoigne et il ne vous lâche plus ; on est dompté. Dompté peut-être plus que touché, subjugué plus qu'ému. L'orchestre vibre, fiévreux, exaspéré, on pourrait dire exacerbé. C'est une avalanche de sons et de timbres, de rythmes et de cadences, de dissonances et d'harmonies qui vous couvre, presque à vous étouffer. Rarement on vit une fécondité d'imagination orchestrale aussi grande.

» Bref, dans sa frénésie sensuelle, l'œuvre *vit*. Et, au théâtre, la première de toutes les qualités, la plus essentielle, n'est-ce pas *la vie* ? »

*

Je n'ai rien à ajouter ni à retrancher à ce que j'écrivais il y a trois ans. Mon opinion après la deuxième édition, reste la même, un peu moins surprise et étonnée, cependant. Par instants, je sens que cette fougue est plus voulue que spontanée : il y a, parfois, chez cet artiste merveilleux, un peu d'artifice.

Je me rappelle la belle interprétation que les artistes allemands donnèrent au Châtelet de l'œuvre de leur compatriote. Quelle magnifique chanteuse, en particulier, était Mme Emmy Destinn. On ne saurait lui comparer Mme Mary Garden, qui ne dispose point d'une voix aussi splendide que sa devancière. Et aussi, quelle excessive abondance de gestes, de mouvements, de promenades ! Mme Mary Garden ne cesse d'arpenter dans tous les sens la scène de l'Opéra en remuant les bras et les jambes : les plus violents désirs ne se livrent pas à semblable pantomime. On dirait que cette princesse d'Orient accomplit des exercices de gymnastique suédoise. Cela dit, il faut reconnaître que Mme Mary Garden a beaucoup de charme et de séduction, et une infatigable ardeur. Elle ne laisse pas se substituer à elle, pour la danse, une danseuse professionnelle ; elle exécute elle-même la danse des sept voiles et c'est peut-être, pour elle, le plus beau moment de la soirée.

*

Dans le rôle de Iochanaan, M. Dufranne fait résonner une puissante voix ; M. Muratore est l'Hérode violent et frénétique qu'il faut ; Mlle Le Senne a l'autorité nécessaire au personnage d'Hérodias ; Mlle Bailac est un page aux formes opulentes.

M. André Messenger a dirigé l'orchestre avec une sûreté, une précision, une netteté et en même temps une vigueur, un « brio » qui n'ont pas peu contribué au succès final.

Adolphe Aderer.

Raoul AUBRY, « Soirée parisienne », *Gil Blas*, 7 mai 1910, p. 3.

La "Salomé" de Strauss à l'Opéra.

Salomé est une jeune personne très à la mode. On la laissait tranquille depuis vingt siècles et c'est à peine si quelque curieux du passé, tel que Flaubert, lui consacrait, en passant, un petit conte amusé... Aujourd'hui, c'est très sérieux : deux compositeurs la célèbrent en même temps par des partitions retentissantes, et deux grands théâtres lui fournissent une mise en scène fastueuse. On s'est battu pour elle ; le musicien allemand a voulu

détruire par le feu, sinon par le fer, le rival français, et les défenseurs des deux compositeurs adverses échangent avec zèle des articles sans résultat. La musique adoucit les mœurs...

Salomé est un exemple plus caractéristique de la légèreté des poètes que celle des danseuses. Oscar Wilde, auteur du livret, n'a pas craint de faire massacrer son héroïne par les soldats d'Hérode, sur l'ordre du tétrarque écœuré parce qu'elle embrasse la tête de Iokanaan : « Ta bouche ! Je te l'avais bien dit, que je baiserais ta bouche, mon Jean ! » Rien n'est plus inexact. Salomé est morte (un historien grec raconte qu'elle s'est noyée) quarante ans après avoir obtenu d'Hérode la bouche de Iokanaan, et mère de trois enfants qu'elle eut d'Aristobale. Elle avait, alors, cinquante-cinq ans...

Mais le poétique Oscar Wilde a voulu que cette femme fût massacrée sous nos yeux. Elle avait, à ce moment de l'Histoire, quinze ans à peine... C'est un peu jeune pour mourir ; c'est surtout un peu jeune pour chanter sur la scène de l'Opéra. Aussi n'espérez pas que l'interprète du rôle poussera le zèle artistique jusqu'à n'avoir que quinze printemps. Miss Garden est, tout de même, d'une éclatante jeunesse, vibrante à souhait et capricante comme une biche amoureuse. Les spectateurs se livreront à d'amples rapprochements entre cette Salomé vive, ardente, frénétique, et celle que donne à la Gaîté- Lyrique l'admirable Bréval, qui réalise la pure beauté des attitudes et l'extrême puissance dramatique dans la simplicité. À la Salomé sensuelle et extérieure de Mlle Mary Garden, on opposera la Salomé profonde et réfléchie de Mlle Lucienne Bréval. Il est possible de goûter d'autant mieux l'une et l'autre que chacune a dû s'adapter à la musique dont elle est l'interprète, et que la frénésie ardente de M. Strauss peut s'opposer à la composition plus noble et plus classique de M. Mariotte.

On comparera pareillement l'Hérode de M. Jean Périer à celui de M. Muratore. On pourra les apprécier tous deux, car ce sont là compositions de très beaux artistes, mais on conviendra que le ténor de l'Opéra réalise une évocation plus saisissante du tétrarque parce que conforme à la musique plus saisissante de M. Strauss. Le costume, qui revêt toutes les somptuosités trop éclatantes de l'époque, les attitudes inquiètes et tourmentées de désir, la noblesse alanguie d'un visage las où flambent des yeux ardents, le mélange de bassesse et de férocité par quoi se trahit l'âme même d'Hérode, tout cela se manifeste en cette interprétation du tragédien lyrique. Il chante aussi ! Plaignons-le ! Car M. Strauss imposent à ceux qui chantent de pénibles sacrifices...

Dufranne déclame le rôle de Iokanaan de sa voix unique et dans un style impressionnant. Lui, du moins, peut chanter ! Le compositeur lui accorde quelques mesures de chant normal, réservant aux deux autres les crises d'hystérie musicale. Mais l'Opéra a fait les choses avec un art et un éclat inaccoutumés. La mise en scène est remarquable, parce qu'elle est sobre. Les costumes ont la couleur et la richesse lourde de la décadence juive, et le décor serait séduisant s'il était mieux éclairé — c'est-à-dire s'il était simplement éclairé. Or ce n'est pas le décor qui est éclairé, mais la salle. Tandis que la scène représente la terrasse du palais d'Hérode sous la lune, le grand lustre de la salle reste lumineux, et tout effet scénique devient impossible. À cette observation, on nous répondra que les spectateurs de l'Opéra ne sont point personnages à demeurer dans l'ombre une heure et demie, et que la salle

passé avant la scène. C'est une théorie...

On n'a pas fait à cette œuvre empoignante — car, quelles que soient les théories musicales que l'on professe, on ne peut pas ne pas être emporté dans ce tourbillon de sensualité — l'accueil ardent qu'elle connut cependant au Châtelet, lorsque M. Gabriel Astruc l'y représenta pour la première fois : les façons hostiles de M. Strauss nous ont, depuis lors, rendus plus discrets en nos enthousiasmes. Mais on a tout de même beaucoup applaudi ce spectacle qui sera certainement très recherché. M. Messager, qui conduisait l'orchestre avec autant de précision que de sensibilité, a été acclamé. Mais ce n'était peut-être pas comme directeur de l'Opéra...

Raoul Aubry.

Albert BLAVINHAC, « Les Théâtres », *La République française*, 7 mai 1910, p. 2.
À l'Opéra. — Première représentation de *Salomé*, de Richard Strauss.

Voici, depuis hier soir, l'ouvrage fameux de M. Richard Strauss à l'Opéra, dans le répertoire duquel il figurera avec honneur. *Salomé* est, en effet, jusqu'ici, et mieux encore que l'*Elektra* du même compositeur, encore inconnue des Parisiens, le drame lyrique le plus extraordinaire et aussi le plus prodigieux qu'ait enfanté la musique au vingtième siècle.

On sait que la *Salomé* de M. Richard Strauss fut déjà représentée au Châtelet, en mai 1907, sous les auspices de la Société des grandes auditions musicales, et grâce à l'initiative éclairée de Mme la comtesse Greffulhe. Je consacrai alors à l'œuvre de Richard Strauss une longue étude sur laquelle on me permettra de ne pas revenir, pas plus que sur le poème d'Oscar Wilde qu'elle commente, poème que je rappelais l'autre jour encore à propos de la *Salomé* de M. Mariotte représentée à la Gaîté-Lyrique.

Cependant, après l'audition de *Salomé* à l'Opéra, je ne peux pas ne pas dire combien mon étonnement, ma stupéfaction même, restent aussi grands que jadis, encore que l'œuvre me soit plus familière. Dans le *Pelléas et Mélisande* de M. Debussy, l'un des ouvrages les plus originaux de la musique moderne, le poème absorbe la musique ; dans *Salomé*, c'est la musique qui absorbe le poème, qui est tout le drame. La symphonie anime, décrit tout. Même aux points culminants de l'œuvre, elle seule se fait entendre. Rarement — plus cependant que dans la *Salomé* de M. Mariotte — l'intérêt est dans le chant, et, somme toute, rien ne demanderait que *Salomé* fût interprétée par des chanteurs de première grandeur, car l'omnipotence de l'orchestre réduit presque le rôle des interprètes à des rôles de mimes.

En effet, la sensualité, la nervosité, la lubricité sadique, l'entrême acuité qui sont partout dans le poème follement hystérique d'Oscar Wilde, Richard Strauss arrive à les exprimer parfaitement, par des motifs haletants, par le mépris de toute forme musicale organique ou architectonique, par de continuels changements de mesure (jusqu'à seize fois en vingt-quatre mesures !) et par des modulations incessantes qui font perdre tout sentiment de la tonalité. S'agit-il des effets voulus par le poète pour influencer notre nervosité ? Richard Strauss les exprime par des dissonances et ces effets sont un mode particulier de chatouiller et d'exaspérer les nerfs. Enfin, le caractère bien particulier que le poète anglais a donné à ses personnages, le tumulte effréné des éléments psychologiques dans le cerveau de cet

homme, qui a surtout mérité d'être considéré au point de vue pathologique, Strauss en donne une idée très exacte par son gigantesque travail thématique et son habileté prodigieuse à transformer et métamorphoser ses motifs. Comme je le disais lors de la représentation de 1907 au Châtelet, cela donne l'impression d'être du Jean Lorrain musical, et l'on reste stupéfait devant des éléments inconciliables en apparence, qui s'unissent, se combinent, se superposent, en un tout étonnamment construit, rythmé et ordonné, où chaque mot est, en quelque sorte, imprégné d'une nuance orchestrale qui fait image. Et l'intensité de ce coloris est inimaginable. Si, par ses thèmes bien caractéristiques, *Salomé* se ressent de l'influence wagnérienne, son audace — je n'en prends comme témoin que le temps de valse qui, à peine déguisé, surgit inopinément dans la danse des *Sept voiles* — est bien française, ce qui, au reste, ne signifie pas que M. Richard Strauss dédaigne tous les procédés italiens... Malgré tout, cependant, *Salomé* reste une œuvre bien personnelle. Ce qui, en effet, le montre et le prouve, c'est surtout l'instrumentation, d'une souplesse, d'une originalité de timbres, d'une sonorité qui éloignent toute idée d'influence. Quelle merveilleuse et étrange symphonie !

Mais, hélas ! je ne peux, cette fois, rentrer dans le détail et consacrer à *Salomé* l'étude minutieuse qu'elle mériterait certes à nouveau. Faute de place, force m'est de m'arrêter à ces quelques considérations. Ce que je veux louer, par exemple, sans plus tarder, c'est la magnifique interprétation de la partition de Richard Strauss par l'orchestre de l'Opéra, sous la direction de M. André Messager. Cet orchestre de l'Opéra, composé d'excellents éléments, n'est point toujours parfait, on le sait... Il faut qu'il sente à sa tête le profond musicien, le prestigieux chef d'orchestre (l'un ne va pas toujours avec l'autre) qu'est le sympathique directeur de l'Opéra, pour qu'il se ressaisisse et qu'il prenne conscience de sa valeur. Aux différentes répétitions de *Salomé*, auxquelles les directeurs de l'Opéra m'ont permis d'assister, j'ai vu à quel souci de perfection M. Messager tenait à faire parvenir ses instrumentalistes. Il y est arrivé et, hier soir, le public a réuni dans une même ovation les musiciens de l'orchestre et leur chef éminent.

Quant à l'interprétation, elle est de tout premier ordre. Mlle Mary Garden, par ses qualités comme par ses défauts, est la Salomé inoubliable, qu'elle chante, joue, mime ou danse. Tour à tour, elle câline, voluptueuse, implacable, cruelle, éperdue de passion ; les traits de son visage, les attitudes et les lignes de son corps harmonieux reflètent magnifiquement une si grande diversité de sensations et de sentiments. Hier soir, Mlle Garden fut une grande tragédienne lyrique et aussi — le mot ne m'effraye pas — une grande tragédienne chorégraphique. Mlle Régina Badet a, en Mlle Garden, une rivale redoutable.

M. Muratore a superbement dessiné la silhouette du despote cruel et peureux qu'est Hérode. Composition et interprétation du rôle méritent tous éloges.

M. Dufranne est un Iokanaan plein d'autorité, rude et austère. Mais le rôle est écrit un peu haut pour sa voix, qui est plutôt une voix de basse chantante que de baryton. M. Duclos, que j'ai entendu aux répétitions dans ce même rôle, le chantait mieux.

Mlle Le Senne est une belle Hérodiade, de stature, de jeu et de voix ; M. Dubois est très bon dans le rôle de Narraboth.

Tous les petits rôles sont bien tenus.

J'ai beaucoup goûté le décor de MM. Rochette et Landrin. Quant à la mise en scène, très réussie en sa sobriété laissant au drame toute la plénitude d'attention du public, j'en fais tous mes compliments à M. Paul Stuart.

Dirigée par M. Messenger, *Salomé* dure environ cinq minutes de moins que lorsqu'elle fut conduite par M. Richard Strauss au Châtelet.

Albert Blavinhac.

Georges BOYER, « Premières Représentations », *Le Petit Journal*, 7 mai 1910, p. 4.

Opéra. — *Salomé*, drame musical en un acte d'Oscar Wilde, musique de M. Richard Strauss.

Pour avoir composé *Salomé*, certains accordent à M. Richard Strauss du génie, c'est beaucoup, mais il a incontestablement un talent musical très grand, « Kolossaâl » dirait-on dans le pays où se recrutent la plupart de ses admirateurs.

Ses thèmes ne témoignent pas toujours d'une distinction absolue, le développement en est parfois brisé et haletant, mais, et c'est là l'important, M. Strauss suit la formule véritable du drame lyrique.

Dès le rideau levé, sans ouverture, sans même quatre mesures d'introduction, le musicien saisit son auditeur, l'emporte dans l'action du drame et durant une heure trois quarts, sans lui laisser un instant pour réfléchir, le captive et l'émeut.

On ne raisonne pas, on est pris, on subit une impression d'art grandiose et forte, et lorsque le dernier son est éteint on ne sait peut-être point très exactement par quoi l'on fut ému.

*

C'est par l'entente intime du poète et du musicien, celui-ci s'étant rigoureusement associé à l'effort de l'autre.

M. Richard Strauss est pourvu d'une prodigieuse science instrumentale, les ressources de l'orchestre ordinaire ne lui suffisent pas, il exige qu'on ajoute d'autres instruments ; ce n'est pas ce que je préfère en lui et il est, ce semble, le premier puni, le tumulte des musiciens écrasant par moments des parties, comme la si curieuse querelle des Juifs qui gagnerait à plus de découvert.

À côté de cela, un effet, le plus considérable peut-être, est produit par un énorme silence, c'est au moment où le bourreau est descendu dans la citerne pour mettre à mort Iochanaan ; on n'entend qu'un très sourd grondement des cymbales et l'on est effaré.

Le musicien s'est complu à la danse des Sept Voiles ; on la joue beaucoup dans les concerts par la facilité que l'on a de la détacher de la partition, mais ce n'est point sur elle qu'il faut juger l'œuvre entière.

J'ai récemment dit à propos des représentations de la Gaîté mon admiration profonde du poème d'Oscar Wilde, je n'y reviendrais pas si je n'avais à parler de l'interprétation.

Deux figures se détachent, celles de Iochanaan et de Salomé, tout le drame réside en

elles, c'est le mépris farouche opposé au désir éperdu, le reste n'est qu'accessoire.

Or la Salomé d'Oscar Wilde n'est point celle de l'Écriture, point cette fillette à peine nubile des apôtres saint Mathieu et saint Marc, que Flaubert a merveilleusement représentée dans *Hérodiade*, et qui n'agit que sous l'inspiration de sa mère : à ce point qu'elle va lui demander ce qu'elle doit exiger pour sa danse, et ne sait pas au juste le nom du prophète ; elle s'y reprend à deux fois avant de le prononcer, elle ne se rappelle plus.

Tout autre est la Salomé d'Oscar Wilde qui agit pour son compte et avec une effroyable frénésie, dont, malgré son admirable talent, Mlle Mary Carden ne nous en a pas donné la sensation.

Elle est intelligente au possible, elle chante à ravir, mais son mérite réside surtout dans un charme exceptionnel et ses moyens physiques ne sont pas assez puissants. Confondant la force avec l'agitation, elle s'épuise en mouvements précipités qui n'ont rien d'oriental ni surtout de tragique et, pour un résultat insuffisant, se donne un mal infini ; elle a même pris la peine d'apprendre à danser afin d'exécuter les poses des Sept Voiles ; je dois reconnaître qu'elle y est exquise.

Nous la reverrons bientôt, j'espère, dans un emploi plus à sa convenance et l'applaudirons alors de toute notre force.

M. Dufranne, lui, a une voix magnifique qui domine l'orchestre, et une déclamation parfaite, c'est un superbe Iochanaan ; dans trois petits rôles, M. Dubois (Narraboth), Mlle Le Senne (*Hérodiade*) et Bailac (*Le page*), ont fait preuve de réelles qualités.

Le décor est magnifique, les costumes pittoresques et somptueux, mais il faut louer surtout l'orchestre qui, sous la magistrale direction de M. André Messager, a exécuté avec une supériorité absolue une partition exceptionnellement ardue.

Georges Boyer.

M.-D. CALVOCORESSI, « Les Premières », *Gil Blas*, 7 mai 1910, p. 3.

Académie Nationale de Musique.

Salomé, tragédie lyrique en un acte. Poème d'Oscar Wilde, musique de M. Richard Strauss.

Depuis le jour où l'impérieuse, complexe, adroite et très volontaire *Salomé* de M. Richard Strauss fut pour la première fois jouée à Dresde (c'était en 1905), assez de comptes rendus et d'articles de toute sorte ont analysé, étudié, commenté l'œuvre pour que le besoin ne s'impose point de la traiter aujourd'hui comme une nouveauté. D'aucuns la portèrent aux nues, d'autres la dénigrèrent âprement : et l'on ne peut s'empêcher de reconnaître qu'elle mérite à la fois cet excès d'honneur et cette indignité. Nul n'aurait envie d'en nier la force, beaucoup s'accorderont à ne point la trouver sympathique : on est forcé d'admirer le talent souverain du compositeur, de céder aux puissantes impressions qu'il sait provoquer — et pourtant, l'on peut ne pas aimer *Salomé* comme on aime *Tristan*, *Siegfried*, *Pelléas* et *Boris Godounow* : car cette musique despotiquement expressive ou décorative ne se hausse jamais à cette cordialité, à cet abandon, à cette profondeur intime qui sont le propre des véritables chefs-d'œuvre. Et cela n'empêche point *Salomé* d'être, à sa manière,

un chef-d'œuvre : chef-d'œuvre froid sans doute, devant lequel on s'incline sans tendresse, mais devant lequel il convient de s'incliner ; chef-d'œuvre d'une intellectualité souveraine plutôt que d'une intuition inspirée. « Partie du cœur, que cette œuvre aille au cœur », disait un jour un musicien de génie : je ne crois pas que M. Richard Strauss aurait pu adopter la même devise. Mais n'importe : ce ne sont là qu'impressions, et peut-être suis-je un peu injuste envers une partition qui, la première fois que je l'entendis, me domina d'emblée ; il me faut cependant faire ressortir que les auditions suivantes ne confirmèrent pas cette impression première, et que, plus je me suis familiarisé avec *Salomé*, moins je suis sensible à l'art impitoyablement autoritaire, tendu, orgueilleux qui s'y révèle et y triomphe.

L'interprétation d'une œuvre pareille offre des difficultés sans nombre pour les chanteurs comme pour l'orchestre. Avec un chef tel que M. André Messager, qui s'est vraiment surpassé ce soir, on pense bien que l'excellente phalange musicale de l'Opéra, qui peut beaucoup, s'est tirée tout à son honneur de la périlleuse épreuve. Ce qu'ont fait les chanteurs est en partie moins facile à apprécier. M. Muratore a fort bien chanté le rôle d'Hérode dont il nous a donné une composition assez simpliste et brutale, plus conforme sans doute à la musique de M. Richard Strauss qu'à l'esprit du texte d'Oscar Wilde : on peut discuter, on peut également admettre. Mlle Mary Garden a évidemment beaucoup travaillé, beaucoup calculé la manière dont elle évoqua le personnage de Salomé, et sur le résultat de ce travail les avis pourront encore être partagés : elle a eu des moments excellents, beaucoup d'excellents moments. Pendant toute la première partie et jusqu'au retour de Iokanaan ses gestes un peu saccadés, son interprétation un peu sèche et quasi-garçonnière par instants. Et puis, quand elle s'est traînée aux pieds du prophète, suivant sa marche, qu'elle s'est couchée en une pose de sphinx, je l'ai trouvée excellente. La danse, à mon sens, n'est pas très réussie : elle manque d'ampleur et je ne suis pas sûr que le caractère un peu grec, un peu Isadora-Duncan avec, de-ci de-là, un rien de Loïe Fuller qu'elle affecte soit juste. Mais Mlle Garden a eu de très heureuses trouvailles dans la scène finale. Elle a été vivement applaudie. La voix de M. Dufranne (Iokanaan) sonna de superbe manière, et MM. Fabert, Nansen, Varelli, Gonguet et Delpouget chantèrent avec une louable vivacité le Quintette des Juifs. Ajoutons à cette liste Mlles Le Senne (Hérodias), Lailac (Le Page), MM. Dubois (Narraboth), Delrieu et Cerdan (Les Nazaréens), Lequien, Ézanno, Bernard et Revol, etc.

Le décor, assez inspiré, m'a-t-il paru, de James Tissot, est d'un très bel effet ainsi que les costumes. Mais je crois qu'on aurait pu ajouter à l'impression produite par des colorations lumineuses du genre de celles que je signalais l'autre jour à propos de la *Salomé* de M. Mariotte.

M.-D. Calvocoressi.

Arthur COQUARD, « Salomé », *L'Écho de Paris*, 7 mai 1910, p. 4.

Opéra. — Première représentation de *Salomé*, drame lyrique en un acte, poème d'Oscar Wilde, musique de M. Richard Strauss.

Je ne reviendrai pas sur le poème d'Oscar Wilde, ayant dit nettement, il y a peu de jours,

toute l'horreur qu'il m'inspire.

De la musique de Strauss, je puis aussi parler brièvement, puisque, il y a trois ans, presque jour pour jour, j'ai analysé longuement la partition du maître allemand. Mon sentiment est resté le même : un mélange d'admiration pour la prodigieuse technique du musicien, pour cette virtuosité orchestrale sans pareille, et d'étonnement attristé pour la médiocrité de l'invention et la pauvreté des idées musicales. Plus que jamais, j'ai été frappé de cette orgueilleuse recherche de l'*énorme*, de l'*extraordinaire*, qu'on a le tort de confondre avec le beau. Et c'est là un mal général. On ne les compte plus, ces prétendus Titans qui se flattent d'escalader l'Olympe... J'aurais trop de choses à dire, et c'est un sujet que je reprendrai un jour prochain.

Aujourd'hui, du moins, il ne nous en coûte pas d'avouer que, si l'orgueil s'affiche démesuré, le résultat a quelque chose de colossal, et que la *Salomé* de Richard Strauss est une de ces étrangetés superbes devant lesquelles il convient de s'incliner.

L'interprétation que vient de nous en donner l'Opéra mérite qu'on s'y arrête. Un mot peut la résumer : ce fut magnifique et je n'aurai à faire qu'une réserve.

Magnifique, l'orchestre, qui est ici le personnage principal et que M. Messenger a conduit avec une maestria absolument merveilleuse. À quelle puissance il a atteint aux moments les plus saisissants du drame, qui sont toujours — observons-le — les instants où la voix se tait ! Pendant ces tragiques silences, l'orchestre, se ruant en polyphonies exaspérées, parvient à une richesse, à une magnificence que nul n'a égalées.

La réserve que j'indiquais tout à l'heure concerne Mlle Mary Garden, à qui est confié le rôle de Salomé. Si elle est très saisissante dans la seconde partie de l'ouvrage, après la *Danse des voiles*, dont elle se tire avec adresse, elle débute avec une exubérance fatigante. Dès son entrée en scène, elle s'agite, se démène, étend les bras en tous sens : c'est le mouvement perpétuel. Je crois bien que l'intelligence artiste s'est laissé égarer par une idée fautive : elle a dû penser que cette exaspération extérieure était la conséquence et comme le signe du désordre intérieur, de la folie du personnage. C'est une erreur. Les fous sont inconscients de leur démente et, tandis que l'acte qu'ils commettent est monstrueux, l'attitude est, généralement, naturelle, tranquille. C'est ce qu'a merveilleusement compris et rendu Mlle Bréval, dans l'autre *Salomé*, où elle n'a pas hésité à prendre des poses naïves, tranquillement câlines et presque hiératiques.

C'est ce que comprit aussi M. Muratore, qui joue Hérode, un autre dément — n'oubliez pas que nous sommes dans une maison de fous ! Comme il se possède, pendant tout le début du rôle ! Il ne trahit son état d'âme que par quelques gestes saccadés, d'autant plus saisissants qu'ils sont rares et inattendus, M. Muratore a magnifiquement composé le personnage félin, cruel et corrompu que fut le tétrarque.

Superbe encore, M. Dufranne, Iokanaan austère et farouche, dont la voix éclate comme un tonnerre. Il faut louer également Mme Le Senne, qui donne tout le relief possible au personnage odieux d'Hérodias, et Mlle Bailac, page gracieux à la voix charnante. Pauvre capitaine syrien, le seul être sympathique en ce milieu d'infamie... et qui se tue au commencement du drame ! M. Dubois s'y est montré bon chanteur et comédien chaleureux.

Faut-il parler des cinq juifs, dont la discussion comique s'efforce de jeter un peu de diversité et de lumière parmi tant de noirceurs ? Les interprètes de ce quintette comique ont été excellents, mais quel morceau d'inutile — bien que fort brillante — virtuosité, qui prolonge, sans l'égayer, un drame tendu à l'excès.

Voilà beaucoup d'éloges, et je n'ai pas tout dit. Constatons encore que le décor unique est fort beau, que les costumes de M. Muratore et de Mme Le Senne sont des merveilles de reconstitution... Allons ! je m'aperçois qu'il est infiniment plus agréable de louer que de critiquer.

Arthur Coquard.

Jean DRAULT, « Chronique musicale », *La Libre Parole*, 7 mai 1910, p. 2.

Théâtre de l'Opéra.

Première représentation (à ce théâtre) de *Salomé*, drame lyrique, d'Oscar Wilde, musique de Strauss.

Cette tentative de mettre au répertoire de l'Opéra la *Salomé* de Strauss, qui n'avait obtenu au Châtelet qu'un succès mitigé, se faisait-elle si impérieusement sentir ?

Elle ne sera point couronnée de succès, si l'on en juge par la froideur déconcertée avec laquelle a été accueillie cette œuvre barbare, sadique et anarchique qu'on s'entête à nous imposer et qui est, dans son genre, une nouvelle tiare de Saïtapharnès, une fausse œuvre d'art, cliquante et brutale, trépidante et hurlante de faux goût.

Ça, des audaces, des nouveautés ? Non ! Mais de la démence et du grotesque. Avez-vous remarqué certains détails d'orchestre qui ont fait rire, notamment ce grincement de poulie mal graissée qui suit la descente du bourreau nègre dans la citerne où saint Jean, appelé ici Iokanaan, est interné par Hérode ? On a la sensation que ce bourreau, au lieu de décapiter le prophète, lui scie lentement le cou.

À ce point de vue, d'ailleurs, le compositeur a bien complété le librettiste que d'aucuns regardent comme un raffiné d'essence rare, rendu d'ailleurs plus célèbre par son séjour au « hard labour » que par ses contestables chefs-d'œuvre, et qui a spéculé facilement, dans *Salomé*, sur un mélange maladif de sauvagerie pagano-sémitique et de perversité moderne. *Salomé* est ici une sorte de petite *girl* capricieuse et monstrueuse qui ne se sent vraiment vivre que dans une atmosphère de cuivre et de sang. Hérode est un véritable aliéné. Hérodiade est une incompréhensible harpie. Saint Jean est un froid méthodiste qui ne dégage aucune émotion et qui doit faire partie de l'équipe protestante engagée par Doumergue pour fabriquer les manuels scolaires anticatholiques. L'ensemble est indécent et sybillin et on a la sensation d'avoir vu gâcher le temps et les ressources d'une institution comme l'Opéra à monter une œuvre déjà jugée et condamnée, alors que tant de compositeurs français attendent sous l'orme.

L'interprétation est excellente avec Mmes Mary Garden, Le Senne, Bailac, MM. Muratore, Dufranne, Dubois, Fabert, Nansen, etc., etc.

Jean Drault.

Gabriel FAURÉ, « Les Théâtres », *Le Figaro*, 7 mai 1910, p. 5.

Académie nationale de musique : Première représentation de *Salomé*, drame musical en un acte, poème d'Oscar Wilde, musique de M. Richard Strauss.

Salomé a fui la salle du festin.

Tandis qu'elle respire les effluves d'une nuit toute blanche de lune, une voix monte des profondeurs d'une citerne creusée au centre de la terrasse, une voix qui invective et qui vaticine. Là, en effet, est tenu captif le prophète Jochanaan.

Salomé connaît son nom, mais elle n'a jamais vu son visage ; et voici qu'en cette nuit chaude et parfumée, le désir de voir face à face celui qui a dit d'Hérodiade qu' « elle emplit la terre du vin de ses iniquités » la saisit impérieusement.

On ne désobéit pas à la princesse de Judée ; mais à peine Jochanaan est-il amené devant elle, l'aspect de ses yeux ardents et de son front blême, le son de sa parole terrible emplissent Salomé d'un extraordinaire émoi.

« Le fils de l'Homme est-il aussi beau que toi, Jochanaan ?... Regarde-moi... je suis amoureuse de ton corps plus blanc que la neige et les lis ! — Arrière !... — Je suis amoureuse non de ton corps qui est abominable, mais de tes cheveux si noirs ! — Va- t'en !... — Je suis amoureuse non de tes cheveux qui sont affreux, mais de ta bouche !... Je veux baiser tes lèvres si rouges !... — Anathème sur toi, fille de Babylone. » Et le prophète redescend dans sa prison souterraine.

Hérode a déserté à son tour la table du banquet ; ivre de vin, il cherche Salomé, que son désir poursuit sans cesse, et lui demande de danser pour lui. Qu'Hérode jure de satisfaire un vœu et Salomé dansera. Hérode jure. Mais lorsque Salomé a dansé, elle exige que la tête tranchée de Jochanaan lui soit apportée sur un plateau d'argent. Hérode lui offre ses trésors, ses palais, la moitié de la Judée et jusqu'à ses paons blancs, orgueil de ses jardins. « Tu as juré ! je veux la tête de Jochanaan. »

L'œuvre atroce s'accomplit et l'on voit le bourreau sortir de la citerne avec la sanglante dépouille que Salomé saisit avidement. Alors, elle regarde ces yeux qui sont éteints parce qu'ils n'ont pas voulu la voir, elle caresse ces cheveux qu'elle eût souhaité d'inonder de parfums, enfin elle pose ses lèvres sur les lèvres qui s'étaient refusées à son baiser, et peut-être, dans cette abominable caresse, puise-t-elle l'illusion qu'elle a aimé et qu'il lui sera pardonné. Malheureusement Hérode, maintenant plein d'horreur pour elle, en la faisant égorger la met dans l'impossibilité d'approfondir cette pensée...

Évidemment, un spectacle dont une tête humaine fraîchement coupée constitue le principal accessoire, n'est pas de ceux qu'on ait coutume de voir. Il est donc permis d'attribuer au caractère monstrueux du drame d'Oscar Wilde — sans mettre en doute l'attrait que présentera toujours l'apparition d'une œuvre de M. Richard Strauss, — l'extraordinaire émotion que soulevèrent, partout où elles eurent lieu, les représentations de *Salomé*.

Quant à la partition, la nouveauté qui la distingue tout d'abord, c'est que M. Richard Strauss y transporte l'esthétique qu'il n'avait appliquée jusqu'à présent qu'à ses poèmes symphoniques, c'est-à-dire le principe de la description et de l'analyse sonores poussé aux limites extrêmes. *Salomé* est un poème symphonique avec des parties vocales en plus. Ici,

il n'est point de personnage dont ne soient minutieusement traduits — fût-ce jusqu'à la puérité, — l'individualité physique, la moralité — ou l'immoralité, — les pensées, les actes ; point d'atmosphère, de couleur qui ne soient notées jusque dans leurs moindres nuances ou leurs moindres modifications ; et tout cela au moyen de thèmes souvent médiocres, il est vrai, mais développés, maniés, enchevêtrés avec un art extrême que surpasse encore une technique orchestrale vraiment géniale, au point que ces thèmes — médiocres, ai-je dit — finissent par acquérir du caractère, de la puissance, de l'émotion.

Cependant cette habileté, cette dextérité, cette mobilité de la musique, cette fugacité des effets orchestraux, — toujours nouveaux, curieux, saisissants, mais qui à peine entendus sont remplacés par d'autres, — ne vont pas sans inconvénient et finissent par créer une sorte de papillotement qui fatigue non seulement l'esprit, mais — cela paraîtra-t-il absurde ? — même les yeux. D'autre part, est-ce en raison du caractère particulièrement violent, brutal, presque anormal du sujet, ou est-ce délibérément pour innover que M. Richard Strauss a introduit dans la partition de *Salomé* tant de dissonances cruelles qui défient toute analyse ? Est-ce pour montrer comment le Bien et le Mal se côtoient dans le drame qu'il fait se côtoyer dans la musique les tonalités les moins conciliables ?

On objectera que la magie de son orchestration fait tout accepter, ce qui est vrai souvent ; je n'en ai pas moins pensé, en subissant certaines cuisantes discordances, à ces mots de Salomé lorsqu'elle baise les lèvres du décapité : « Il y avait une âcre saveur sur ta bouche. »

Ces critiques qui, dans ma pensée, visent des moyens musicaux, ou extra-musicaux, avec lesquels je ne sympathise pas, — la « dispute des Juifs » par exemple, — ne m'empêchent pas d'estimer hautement une œuvre vigoureusement conçue, exécutée avec une science et une virtuosité exceptionnelles et dont certaines pages s'élèvent jusqu'à la véritable beauté.

Les représentations de *Salomé* qui eurent lieu, il y a trois ans, au Châtelet, et dont l'initiative est due à M. Gabriel Astruc, ont laissé d'ineffaçables souvenirs, du moins en ce qui concerne l'interprétation vocale où brillèrent si vivement Mlle Destinn, M. Burian et M. Feinhals. L'Opéra, de son côté, a monté *Salomé* avec un soin qu'on ne saurait trop reconnaître ; mais, cette fois, dans le bulletin de victoire, c'est l'orchestre qui mérite la première place.

Pour peu qu'on puisse soupçonner les difficultés d'exécution que représente la partition, on admirera sans réserve la précision, la souplesse, la variété, le brio, que M. André Messager a su obtenir de ses vaillants collaborateurs.

Dans le rôle de Salomé, Mlle Mary Garden apporte les qualités particulières qui rendent sa personnalité infiniment attrayante, surtout par son jeu vivant, intense, et où se révèlent tant de recherches, tant d'heureuses trouvailles. M. Muratore chante et joue avec une énergie et une véhémence excessives le rôle d'Hérode, rôle de fou furieux dont il est probablement difficile de varier l'effet. Quant au rôle de Jochanaan, la belle voix, la ferme déclamation, l'accent un peu âpre de M. Dufranne y trouvent à merveille leur emploi. Je dois également des éloges à Mlle Le Senne (Hérodias), à Mlle Bailac (le Page), à M. Dubois (Naraboth), ainsi qu'à MM. Fabert, Nansen, Gonguet, Varelly et Delpouget, qui

chantent avec une extraordinaire sûreté le périlleux et bien désagréable « quintette » des Juifs ; et je dirai enfin qu'en qualité de traducteur de *Salomé*, en collaboration avec M. J. de Marliave, M. Pedro Gailhard a sa part dans la très intéressante représentation d'hier soir.

Gabriel Fauré.

P.-L. G., « Les Premières », *Le Radical*, 7 mai 1910, p. 4.

L'Opéra monte avec faste *Salomé*, l'œuvre cruelle et forte de Richard Strauss.

Entre tous les musiciens du temps présent, Richard Strauss est à coup sûr le plus intellectuel et le plus volontaire. Au même titre que Frédéric Nietzsche, dont il osa d'ailleurs illustrer musicalement le *Zarathoustra*, il est un produit de la grande culture métaphysique allemande. Si, sur ce sol germanique, des maîtres admirables ont pu, à force de douloureux génie, de passion, d'intuitions sublimes, conter en musique comme une suite d'éternelles merveilles les émois des hommes, Strauss, lui, n'a pas voulu atteindre à l'émotion par ces mêmes chemins, ces vieilles routes sacrées, mais par la seule, la prodigieuse exaltation de l'intelligence. Où d'autres ne sont que souffrir et chanter, à travers les héros de leurs drames, leur propre douleur, il pense et construit. Si son art furieux et hardi décèle une ivresse, c'est bien celle, non des instincts ou de la nature, mais de la volonté. Strauss, avant toutes choses, voit dans la musique, une divine synthèse ; elle lui paraît être, non plus ce moyen d'expression humaine qu'immortalisa Beethoven, non plus même cette sorte de fonction, de nécessité organique qu'elle était pour le vieux Bach, mais mieux encore, la parole totale de l'absolu. Il n'est rien, pense Strauss, il n'est rien qu'une voix, qu'un chant, qu'une polyphonie ne puisse atteindre, traduire, exalter dans l'univers. Et, dans cet essor d'un âpre individualisme, Richard Strauss rénove et recrée la musique à programme. Avant d'écrire les pages forcenées de cette *Salomé*, il donne maints poèmes symphoniques orgueilleux : *La Vie d'un héros* ; *Mort et transfiguration* ; *Don Quichotte*. On y chercherait vainement les tendres ressources d'une sensibilité qui s'attarde et s'abandonne, le feu d'une émotion généreuse. En revanche, c'est l'implacable volonté d'animer les plus rares idées, de les ramasser en des conflits abstraites, de conduire enfin l'œuvre entière vers des fins toujours plus hautes, métaphysiques, qu'on y sent éclater. Et cette énergie, cette audace et cette obsession intellectuelles vont susciter une musique étincelante et froide, dont la hardiesse, la force, l'intelligence aiguë confondent l'esprit. Quand, délaissant la symphonie à idées pour le drame lyrique, Richard Strauss oubliera les abstractions pour ne plus songer qu'aux sentiments, qu'aux désirs de ses héros, il gardera cette passion glacée qui le résume, le grandit, mais dont il ne peut s'évader, cette passion glacée qui est tout son génie et la rançon même de ce génie. Il poussera aussi aux limites extrêmes, dans ses partitions lyriques, cette frénésie musicale qui marque son ambition de tout dire, de tout atteindre. C'est ainsi qu'une sorte de fureur exaltera *Salomé* ; rarement lucidité plus vive aura guidé avec plus de force une œuvre vers les paroxysmes où peuvent se hausser les passions ; rarement aussi trame orchestrale aura semblé plus volontairement riche et dense, et de dessins plus audacieux. C'est assez dire tout l'intense relief d'un tel ouvrage, la violence et la richesse innombrable de la polyphonie. Il semble, à l'écouter, qu'on soit

au sein d'une tourmente. On en mesure la puissance terrible, la grandeur et la colère.

Voici donc, à l'Opéra, la splendide et funeste histoire de *Salomé*. Pour avoir entendu sa voix annonciatrice, pour l'avoir vu, barbare, ingénu, tout illuminé de foi, la princesse Salomé porte un amour dément au prophète Iokanaan. Mais Iokanaan maudit cette fille impure. Cependant, Hérode, le roi, aime Salomé d'une passion éperdue ; féroce et lâche tout ensemble, il la regarde et il songe aux plaisirs que promet ce corps de luxure. Alors, Salomé se servira d'Hérode pour se venger d'Iokanaan et pour calmer son désir. Et puisque, vivant, Iokanaan la maudit, elle l'aura mort. En échange des danses qu'elle a dansées devant Hérode, ivre d'elle, elle exige qu'on lui apporte sur un plat d'argent la tête coupée du prophète. Nulle prière n'a raison de cet ordre. On obéit à Salomé et l'esclave présente l'atroce cadeau. Tous tremblent et s'enfuient, mais elle demeure ; et longuement elle baise la face éteinte. Elle possède enfin ce visage. Alors Hérode fait mettre à mort cette femme monstrueuse.

La musique de Richard Strauss éclaire d'une lueur fatale toute cette tragédie. Elle l'emporte dans un vertige exaspéré ; aux héros funestes du drame, elle prête un accent, une folie, des instincts infernaux d'une singulière puissance. On trouve à tout cela un goût de vérité empoisonnée, et il ne semblait pas que la musique pût s'élever à tant de splendide cruauté.

Quant à la réalisation de ce drame lyrique à l'Opéra, elle est sans doute la plus belle qu'on pouvait souhaiter. D'immenses et sourdes perspectives de réalité. Une atmosphère de fable et des horizons nuancés entourent, baignent, embaument tout l'ouvrage. Telle grappe d'êtres effrayés, massés contre la muraille du palais d'Hérode, compose un ensemble de la plus subtile et de la plus audacieuse couleur.

L'interprétation est fort remarquable enfin, encore qu'elle ne puisse faire oublier celle, prodigieuse de force et de violence, de Mme Destinn, de MM. Burrian et Feinhalls. Cependant, Mme Mary Garden compose Salomé avec une souplesse, une liberté, une chaleur fort curieuse. Elle en accentue la ruse, la sauvagerie, la brutalité farouche, au détriment de la passion, simple et nue. Sa voix a toujours une chaleur, un éclat remarquables. Enfin, M. Dufranne donne à Iokanaan une puissance, une vérité, une simplicité barbare qui n'étonnent point d'un si bel artiste. M. Muratore assouplit à merveille son ardeur généreuse aux passions hésitantes, aux fièvres, aux épouvantes, à toute la démence d'Hérode. — P.-L. G.

Reynaldo HAHN, « Premières Représentations », *Le Journal*, 7 mai 1910, p. 2.
Opéra. — *Salomé*, drame en un acte, d'Oscar Wilde, musique de M. Richard Strauss.

Quand Salomé a fini de danser, le Tétrarque ébloui lui demande ce qu'elle exige comme salaire ; alors Mlle Garden s'avance et prononce ces mots : « Je veux, présentement, sur un plat, la tête d'Iokanaan. » Elle les prononce avec tranquillité, d'un air presque candide, d'une voix calme et claire, comme si elle disait la chose la plus naturelle du monde. C'est saisissant. Eh bien, cette attitude de Mlle Garden pendant la phrase monstrueuse, cette sérénité de son regard, l'inconscience qui se lit en toute sa personne, constituent la

meilleure critique de la pièce d'Oscar Wilde, tant elles sont conformes à la conception traditionnelle et vraiment poétique de *Salomé*. Durant ce court moment, il ne s'agit plus de la créature névrosée, sadique, imaginée par le dramaturge et dotée par le musicien de surnaturelle tonitruance ; à cet instant précis, Mlle Garden, jusque-là interprète vaillante, fidèle et infatigable des deux auteurs, remonte soudain jusqu'à l'origine de la légende et nous restitue en quelques secondes, inaltéré, limpide, le symbole gracieux et terrible, le symbole véritable de *Salomé*.

On n'attend pas de moi que je me livre ici à des appréciations sur l'œuvre de M. Richard Strauss ; si, par son apparition sur la scène de l'Opéra, elle prend pour nous un regain considérable d'intérêt, elle n'en est pas moins déjà connue des Parisiens, qui lui firent un accueil enthousiaste lors des représentations éclatantes organisées au Châtelet par M. Gabriel Astruc. (Ce n'est que justice de rappeler que la toute première représentation de *Salomé* à Paris eut lieu à une soirée privée chez M. Jacques Isnardon et que Mme Isnardon y fit valoir les plus rares qualités de chanteuse et de tragédienne.) Quant à comparer les *Salomé*, celle de M. Strauss et celle de M. Mariotte, je ne crois pas que ce soit opportun ni même équitable. L'une est le premier essai, incontestablement méritoire d'ailleurs, plein d'intentions heureuses et fort intelligent, d'un musicien novice ; l'autre est l'œuvre d'un artiste vertigineux, d'un des plus habiles musiciens qui aient jamais vécu et dont on ne saurait nier, quelque opinion qu'on ait de lui, qu'il soit le plus grand génie orchestral des temps modernes. Si M. Mariotte n'avait pas composé une *Salomé*, il ne serait venu à personne l'idée de l'opposer à M. Strauss ; et puisque le hasard seul (ainsi qu'on l'a répété à d'innombrables reprises et ainsi que chacun en est persuadé) a voulu qu'un jour, ignorant que M. Strauss eût posé sa puissante griffe sur le drame d'Oscar Wilde, M. Mariotte le lût, s'en éprit, et le mît en musique, il serait absurde et injuste de traiter ce dernier en compétiteur et de lui infliger l'épreuve d'une comparaison qui ne pourrait lui être favorable et que vraisemblablement il déplorerait tout le premier.

Non, encore une fois, je ne formulerai pas une opinion sur *Salomé*. Et, d'abord, je serais bien embarrassé pour le faire, car je ne sais pas moi-même ce que j'en pense. La nature même du talent formidable de M. Richard Strauss est de déterminer dans l'esprit un violent désordre, une tumultueuse insécurité. Dans sa musique, tant de beautés s'y heurtent à tant d'extravagances, tant de noblesse et de chimère y sont contrariées par tant de matérialisme, une si prodigieuse opulence instrumentale y contraste parfois avec tant d'aridité mélodique, il s'y rencontre à la fois tant d'idéal et de trivialité, tant de légèreté impondérable et d'écrasante lourdeur, elle est bizarrement composée de si nombreuses et de si stupéfiantes antithèses, qu'on en sort hagard, brisé, en proie à une sorte d'effroi radieux. Et si, après tout, c'était justement là ce que M. Strauss avait voulu, si toute son ambition, si tout son effort avaient pour but de conquérir sur l'auditeur une telle emprise qu'il puisse le soumettre au supplice de la « torture par l'espérance », le mener à son gré du plus morne affaissement à la plus délirante jouissance, l'aveugler de rayons et le baigner de ténèbres, tour à tour l'embraser et le glacer corps et âme, sans qu'il puisse résister, se reprendre, raisonner avec soi-même et avec lui, si tel était le dessein de M. Strauss, n'y aurait-il pas lieu de détester

à la fois son esthétique et d'admirer la puissance quasi surhumaine qui lui permet de la réaliser ?

On le voit, il ne m'est pas permis, si grande est mon incertitude, de donner mon avis sur *Salomé*. Mais ce que je puis affirmer, c'est que la matière orchestrale n'a jamais été pétrie par une main aussi robuste, aussi capricieuse, aussi magnétique. On se demande par quels sortilèges insoupçonnés, par quelles manœuvres inconnues M. Strauss obtient ces effets inouïs, ces chatolements, ces frissons, ces éclats prolongés qui déchirent les sens, ces murmures frôleurs, ces clameurs hurlantes, ces silences peuplés de vibrations oubliées, ces opacités, ces vols de nuages, ces lueurs qui s'allument et s'éteignent sous un même souffle gigantesque, ces traînées dolentes, ces bonds flamboyants, toute cette fantasmagorie sonore dont l'oreille est éblouie. C'est une énigme : et c'en est une autre que la méthode, que la tactique de la pensée chez M. Richard Strauss. Quels sont ses procédés de composition ? Par où commence-t-il ? Comment s'y prend-il pour communiquer à ses personnages cette fièvre, cette frénésie, pour donner au mouvement scénique cette intensité forcenée, cette allure de cataclysme ? Bien d'autres questions, bien d'autres problèmes me sont suggérés par la musique de M. Strauss ; mais je pense qu'on ne saura gré de renoncer à les résoudre aujourd'hui.

La représentation de *Salomé* à l'Opéra est de nature à satisfaire les plus difficiles. Un décor grandiose et mystérieux de M. Rochette, des costumes aux colorations étranges et harmonieuses, imaginés par M. Pinchon, déterminent, dès le lever du rideau, une atmosphère singulièrement évocatrice. L'orchestre, que dirige M. André Messager avec une puissance, une délicatesse et une netteté admirables, a été ce qu'il sait être dans les grandes occasions et quand il tient à prouver qu'il est sans rival. L'ensemble de la dispute des juifs, d'une exécution si difficile, est rendu avec une animation extraordinaire, où domine la voix mordante de M. Fabert. Mme Le Senne est énergique et impérieuse sous le diadème d'Hérodias. M. Dufranne superbe et redoutable sous les haillons de Jean-Baptiste, et quant à M. Muratore, il a, dans le rôle d'Hérode, le relief, la vérité, les particularités fantastiques d'une hallucination ; cet excellent artiste, s'il continue à travailler et à progresser ainsi, sera bientôt un grand artiste.

Je ne crois pas me tromper en disant que le rôle de Salomé est, si l'on excepte celui d'Electra, le plus écrasant qu'on ait jamais écrit pour une femme. Mlle Garden n'a peut-être pas un volume de voix égal à celui de certaines Salomés allemandes ; mais elle n'en a pas non plus, Dieu merci ! la corpulence, et sa voix étant d'un métal ardent, d'une solidité infaillible et d'une justesse irréprochable, rachète amplement par ces qualités essentielles le manque de force que seraient tentés de lui reprocher ceux qui veulent qu'une voix humaine domine perpétuellement un orchestre colossal et déchaîné. On connaît le talent dramatique si original de Mlle Garden, et l'on devine ce qu'il a pu lui fournir de trouvailles frappantes dans le personnage de Salomé. À vrai dire, il m'a semblé que dans la première partie, son jeu était parfois un peu excessif, mais dans la seconde, et surtout à partir du moment où, ivre d'une volupté multiple et douloureuse, elle monologue, face à face avec la tête coupée, Mlle Garden a montré, une fois de plus, qu'elle était une grande actrice. Sa

mimique, son chant et sa diction sont d'une fascination extrême, d'un charme étrange, presque apitoyant ; elle a par moments, dans la voix, des inflexions de colombe éperdue, qui font penser à la Sulamite : « Je suis la rose de Saron, le narcisse des vallées ! »

Reynaldo Hahn.

Louis SCHNEIDER, « Les Premières », *Le National*, 7 mai 1910, p. 3.

Opéra. — *Salomé*.

Drame musical en un acte, poème d'Oscar Wilde, musique de Richard Strauss.

Salomé constitue pour l'Opéra un réel effort. Mais il ne faut pas oublier que cet effort de notre premier théâtre subventionné avait déjà été un succès triomphal à Paris même, quand M. Gabriel Astruc, en 1907, nous fit entendre l'œuvre de M. Richard Strauss, admirablement interprétée par les meilleurs artistes des meilleurs théâtres de l'Allemagne.

La partition de *Salomé* est une des plus colossales que la musique allemande ait produites depuis *Tristan et Parsifal*. Nul musicien, plus que Richard Strauss, avec son génie fait de frénésie, de brutalité, de violence, ne pouvait évoquer la figure à la fois lascive et volontaire, rêveuse et cruelle, de la Salomé empruntée par Oscar Wilde à l'*Hérodias* de Gustave Flaubert. Mais, trêve de préambule, et essayons de décrire cette œuvre qui ne peut être isolée de la musique qui lui donne la vie.

L'orchestre prélude par trois mesures de clarinette, et le rideau se lève pour nous montrer le décor qui représente la terrasse du palais d'Hérode, tétrarque de Judée. La lune laisse tomber sa lueur mystérieuse sur une citerne placée au milieu de la scène. Salomé, belle-fille d'Hérode, a quitté la salle du festin et fuit l'orgie à laquelle se livrent sans doute les convives. Narraboth, le chef des gardes, contemple Salomé, et certains de ses camarades l'avertissent de ne pas trop regarder la belle princesse. Tout à coup, du fond de la citerne, s'élève une voix : c'est Iokanaan, le prophète enfermé sur l'ordre du tétrarque. Il lance de sinistres prédictions ; il annonce la venue d'un dieu nouveau. Salomé veut voir à tout prix celui qui dévoile ainsi l'avenir. Narraboth résiste, et voyant Salomé qui se grise des paroles de Iokanaan, qui s'exalte et s'exaspère au contact de cet être par lequel elle est subjuguée, Narraboth se tue, sans que Salomé daigne même jeter un regard sur son cadavre. Salomé est comme une furie : plus Iokanaan se refuse à elle, plus elle le désire. Après un dernier geste de dédain, il redescend, insensible, dans sa citerne. Salomé se vengera. Elle va se réfugier sur un banc de pierre, où elle se vautre pour ainsi dire, et l'orchestre traduit, en une symphonie exacerbée, les rancœurs, les sanglots, la colère, qui sont les phases diverses de cet amour charnel déçu.

Mais voici Hérode qui arrive, après avoir plusieurs fois vainement réclamé Salomé dans la salle du festin. Cet Hérode, c'est à la fois la bestialité et l'ivresse, la sensualité et la peur physique et morale, c'est le type de ces souverains asiatiques lâches et sanguinaires qui supplicient leurs sujets et qu'une feuille d'arbre frissonnant au souffle du vent suffit à faire trembler. Hérode veut que Salomé morde dans un fruit qu'il a lui-même mordu, boive dans une coupe à laquelle il a bu lui-même. Sa femme, Hérodias, ne voit pas sans ressentiment ce que ces ordres bizarres cachent d'incestueux désirs. Et voici que retentit une fois de plus

la voix du Prophète. Hérodiades est énervée par ces prédictions de malheur et voudrait qu'Hérode le livrât aux Juifs. Précisément, cinq Juifs sont en train d'ergoter sur la religion que cherche à implanter le Prophète. Et ce n'est pas un de côtés les moins curieux du talent de Richard Strauss, que cet épisode comique, ce quintette des Juifs, cette anecdote musicale destinée à faire contraste avec les terribles événements qui vont suivre.

Hérode est obsédé par ces abstracteurs de dogme. Il a une idée fixe : il veut que Salomé danse pour lui. Elle est toujours blottie, tapie contre son banc de pierre, et elle refuse. Il lui promet alors ce qu'elle voudra, si elle consent à lui obéir. Dès lors, le visage de Salomé s'éclaire ; elle se lève, elle se fait apporter des écharpes, et elle se livre à une danse bizarre, lascive, énervante, que la musique traduit en des rythmes d'une singulière volupté ; c'est plus que de la danse, c'est comme une sensation de griserie, de langueur, de caresse, presque de chatouillement démoniaque. Hérode, excité par la vue de cette enfant qui se donne tout entière à ses ébats époumonnés, l'encourage. Mais la danse finie, il s'agit d'exécuter sa promesse. Salomé veut la tête de Iokanaan sur un plat d'argent. Hérode est atterré, il cherche à détourner Salomé de son désir insensé. Salomé est comme butée ; à toutes les propositions d'Hérode, elle ne répond que par ces mots : « Je veux la tête de Iokanaan ». Il n'y a plus qu'à céder. Sur l'ordre d'Hérode, un bourreau pénètre dans la citerne. L'orchestre est comme haletant ; une série de notes de contrebasse, exécutées en sons harmoniques, réalise pour ainsi dire les hoquets du plaisir que ressent Salomé pendant le dernier gémississement de Iokanaan.

Le bourreau remonte avec la tête du Prophète dans un bassin d'argent. Salomé parle à cette tête exsangue ; elle lui dit son amour, elle la nargue, elle la caresse comme une chatte qui joue avec une souris. Et le thème de volupté, qui était resté en suspens jusque-là dans toute la partition, se résout comme en un assouvissement bestial.

Hérode s'est voilé la face. La lune elle-même s'est cachée derrière les nuages. Les serviteurs ont fui. En rentrant dans son palais, Hérode s'écrie : « Que l'on tue cette femme ! » Les soldats écrasent Salomé sous le poids de leurs boucliers, et le rideau baisse.

J'ai essayé d'exprimer l'horrible beauté de cette tragédie d'amour et de sang, de triomphe et de larmes. Ce que je ne peux assez admirer, c'est la virtuosité orchestrale, c'est la frénésie musicale de cette partition. La musique, ici, est comme parlante, elle précise le texte du livret et l'action du drame. C'est à la fois de la musique cérébrale et de la musique physique, d'une éloquence qui vous prend, pour ainsi dire à la gorge.

La version qui a été débitée hier à l'Opéra ne reproduit, hélas ! pas la saveur du poème d'Oscar Wilde. Elle est traduite de l'allemand, avec un mépris ingénu de la prosodie. L'intérêt de l'œuvre est cependant tel, que l'inconvénient d'une pareille adaptation n'a dû apparaître qu'aux interprètes ou à ceux qui connaissaient le texte original.

Il faut féliciter M. André Messager. C'est à lui que revient tout l'honneur de la réalisation musicale. L'orchestre, dirigé par lui, a été d'une souplesse, d'un accent, d'une couleur intenses.

Le décor de MM. Rochette et Landrin mérite aussi des éloges, et je n'ai qu'à dire du bien des superbes costumes dessinés par M. Pinchon.

Malheureusement, l'interprétation vocale appelle des réserves. Si Mlle Mary Garden est une artiste intelligente, il faut reconnaître qu'elle ne possède pas la voix pour aborder le rôle de Salomé. Mlle Mary Garden n'a pas de notes graves, et elle substitue à ces notes absentes un parler avec un accent britannique, qui serait charmant dans l'opérette, mais qui détonne singulièrement dans une œuvre comme *Salomé*. Il y a chez Mlle Mary Garden une évidente compréhension dramatique, mais les meilleurs effets sont gâtés par une intempérance de gestes et mimique qui se ressentent de trop longs séjours à l'Étranger.

Le rôle d'Hérode est une victoire complète pour le ténor Muratore. Il a rendu, et par la voix et par les attitudes, de façon remarquable la silhouette du tyran conard que doit être Hérode. Le baryton Dufranne a prêté son organe puissant au personnage de Iokanaan, mais il a semblé que cet organe avait subi quelque fatigue. Mme Le Senne donne à Hérodiad une ampleur et une autorité de premier ordre. Dans le quintette des Juifs, il faut distinguer le ténor Fabert, qui se révèle comme un musicien sûr et impeccable. Mlle Bailhac est à citer dans le petit rôle du page.

On voit que *Salomé* à l'Opéra présente d'excellents éléments. Et s'il y avait eu une Salomé, l'ensemble eût été tout à fait digne de l'œuvre. Par bonheur, cette musique est si captivante, que, même sans interprète principale, elle a conservé hier toute sa puissance.

Louis Schneider.

Paul SOUDAY, « Les Premières », *L'Éclair*, 7 mai 1910, p. 2.

Opéra.

« Salomé », drame lyrique en un acte, poème d'Oscar Wilde, musique de M. Richard Strauss.

La *Salomé* de M. Richard Strauss, créée en 1905 à l'Opéra royal de Dresde, jouée en soirée de gala par une troupe allemande, au Châtelet, au mois de mai 1907, devait entrer un jour ou l'autre au répertoire de notre Académie Nationale de musique. Elle en est digne. C'est sans contredit ce que l'Allemagne avait produit de plus remarquable depuis Richard Wagner. Si l'on a protesté contre l'invasion de nos théâtres subventionnés par les œuvres italiennes contemporaines, ce n'était point à cause de l'origine de ces œuvres, mais à cause de leur médiocrité. Aucun musicien, aucun amateur sérieux ne blâmera l'hospitalité offerte à un artiste tel que M. Richard Strauss. Nous voulons connaître les ouvrages étrangers qui valent vraiment la peine d'être connus. Un protectionnisme étroit irait contre les intérêts de l'art et du public.

Est-il nécessaire de vous rappeler le sujet du poème ? L'histoire de Salomé, rapportée par les Évangiles, a été en outre popularisée par d'innombrables peintres ou écrivains. Oscar Wilde en a imaginé une version nouvelle, qui n'est pas du tout dans Flaubert, quoi qu'on en ait dit, et la pièce du littérateur anglais — qui, d'ailleurs, l'avait écrite en français — n'est nullement tirée de l'*Hérodiad* des *Trois Contes*. Au lieu de la véritable Salomé, instrument docile et presque inconscient des haines de sa mère contre saint Jean-Baptiste, Oscar Wilde a imaginé une héroïne agissant, si l'on ose dire, pour son propre compte et réclamant la tête du Précurseur par vengeance et par passion sadique, parce que le saint

l'avait repoussée, et qu'elle voulait absolument baiser ces lèvres sacrées, fussent-elles glacées par la mort. Cette innovation appartient en propre à Oscar Wilde, et il faut lui en attribuer non pas tout l'honneur, mais toute la responsabilité. Cette aberration d'un esprit malsain, cette hystérie sanguinaire et sacrilège, ne saurait être trop sévèrement condamnée. On eût souhaité qu'il ne se trouvât pas un seul compositeur pour adapter un tel poème à la scène lyrique. Cependant, il s'en est trouvé deux : un jeune débutant français et un Allemand déjà illustre. Et l'on peut entendre actuellement à Paris les deux *Salomé*, l'une à la Gaîté, l'autre à l'Opéra. C'est que ce poème, abominable à tant d'égards, convient éminemment à la musique, il faut le reconnaître — et tout particulièrement à celle de M. Richard Strauss.

Ayant assisté à la première représentation du Châtelet, j'en avais gardé un éclatant souvenir, mais je redoutais, je l'avoue, quelque désillusion. Cette musique de M. Strauss était-elle de taille à subir l'épreuve des auditions répétées ? Je m'empresse de constater qu'elle la subit victorieusement et que j'ai retrouvé mes impressions de naguère, non seulement intactes, mais peut-être encore plus fortes et plus profondes. D'après une théorie assez courante, M. Richard Strauss est sans doute un prodigieux virtuose de l'orchestration : cela, nul ne le conteste ; mais on ajoute que les idées ne valent pas chez lui la mise en œuvre, qu'il manque de substance mélodique et aussi d'émotion sincère, que ses feux d'artifice sonores sont dus uniquement à son habileté technique et dissimulent une pauvreté ou une absence d'âme, dont on s'aperçoit dès que le plaisir de la surprise est passé. Il m'est impossible de me ranger à cet avis.

Certes, le coloris orchestral de M. Richard Strauss est éblouissant, et il y apporte ce que la science et l'adresse seule ne suffisent pas à donner, je veux dire une invention, une fantaisie, une personnalité incomparables : dans ce domaine aussi, pour parvenir à une certaine hauteur, il faut du génie. Et il est vrai que M. Strauss se complaît avant tout dans les effets pour lesquels il est si merveilleusement doué ; il est vrai que l'orchestre tient, dans cette *Salomé*, le rôle capital et que, d'une façon générale, cet art est, comme on dit, un peu extérieur. S'agit-il simplement de préférer l'art plus pur, plus noble, plus « percé », d'un Vincent d'Indy ou d'un Paul Dukas, voire la fluidité subtile et pénétrante d'un Debussy ? C'est entendu, et de telles préférences, si elles s'implantaient solidement dans l'opinion, marqueraient un évident progrès du goût. La musique de M. Strauss a le défaut d'être trop chargée de matière, trop tourmentée, trop encombrée d'un luxe et d'une violence un peu barbare. C'est du Liszt frénétique ou du Wagner exaspéré.

Mais cette réserve, faite au point de vue d'une esthétique très élevée et très classique, ne doit point nous rendre injustes pour l'étonnante puissance de M. Richard Strauss. Il y a, dit l'Écriture, plus d'une demeure dans la maison de mon père, et l'auteur de *Salomé*, lui aussi, est un maître. Il l'est non seulement par le degré exceptionnel où il porte les qualités que tout le monde lui reconnaît, mais aussi par la possession de quelques autres que l'on voudrait lui dénier. Ses idées mélodiques sont-elles vraiment insignifiantes ? Écoutez l'admirable interlude qui suit la rentrée d'Iokanaan dans sa citerne : il vaut certes par la richesse de la polyphonie et de l'instrumentation, mais les deux thèmes principaux sur

lesquels il est bâti, celui de l'amour de Salomé (je baisera ta bouche, Iokanaan) et aux cuivres le thème de saint Jean, religieux et mystérieux, ne sont-ils pas saisissants en soi et surtout expressif ? Ce thème de Salomé, qui revient si fréquemment, qu'elle dit d'abord par trois fois dans la scène de la déclaration, en progression d'un demi-ton à chaque reprise, et qui prend des inflexions nouvelles, étranges et sinistres, dans le monologue final, ne rend-il pas exactement cette crise de folie sensuelle ? La majesté troublante du thème de saint Jean, qui l'avait chanté si superbement à sa sortie de la citerne, n'évoque-t-elle pas le caractère du prophète et son annonce du Messie ?

Les discours de saint Jean ont tous une grandeur et un sentiment poignant, qui prouvent assez que M. Richard Strauss n'est pas uniquement un prestigieux décorateur, mais qu'il est capable de variété, de dignité et d'émotion. Chacun de ses personnages parle une langue différente ; la psychologie de ce drame lyrique est parfaitement exacte et sûre. L'intensité fiévreuse et l'emportement quasi démoniaque, qui évidemment dominent l'ouvrage, étaient non moins évidemment commandés par le sujet. Si M. Mariotte s'est avisé de vouloir prêter de la noblesse à Salomé, il a eu tort, parce qu'il avait à traduire la pièce de Wilde et que la Salomé de Wilde n'est qu'une petite furie impudique et féroce. Ce n'est pas une douleur d'amoureuse de tragédie qu'elle exprime, lorsqu'elle dit à la tête d'Iokanaan : « Tu m'as traitée comme une courtisane... Si tu m'avais regardée, tu m'aurais aimée... », c'est le regret égoïste et rancunier de sa passion inassouvie. Son âcre tristesse n'a pas d'autre cause. M. Richard Strauss, et lui seul, a écrit la musique que le poème exigeait.

L'interprétation de l'Opéra, dans l'ensemble extrêmement brillante. Mlle Garden nous a surpris d'abord par l'exagération de sa mimique et l'amplitude extraordinaire des enjambées dont elle arpente le plateau ; mais elle a dansé elle-même avec beaucoup de charme la fameuse danse des Sept Voiles et elle a su donner l'accent dramatique nécessaire aux dernières scènes. M. Dufranne est un Iokanaan superbe, à la voix retentissante, à la diction vraiment tragique. M. Muratore s'acquitte consciencieusement du rôle d'Hérode. Il faut louer aussi Mlles Le Senne, Bailhac, MM. Dubois, excellent Narraboth, et MM. Fabert, Nansen, Gougnet, Varelly et Delpouget, qui ont très bien chanté l'amusant et difficile quintette des Juifs. M. André Messager dirigeait lui-même l'orchestre : il a fait valoir magistralement les merveilles dont le succès dépendait de lui. C'est une belle soirée.

Paul Souday.

UN MONSIEUR DE L'ORCHESTRE, « La Soirée », *Le Figaro*, 7 mai 1910, p. 5.

Salomé à l'Opéra

Aimez-vous les Salomés ? On en a mis partout...

Directeur avisé et artiste délicat, M. André Messager vient d'installer à l'Opéra celle de M. Richard Strauss. Les personnes compétentes disent qu'en agissant ainsi M. Messager a bien mérité de la patrie musicale, et les personnes incompétentes, pour qu'on les confonde avec les premières, le disent aussi. Le soiriste, qui ne doit pas avoir publiquement d'opinion, constate la satisfaction, enregistre les applaudissements, et passe...

Donc la direction de l'Opéra a monté *Salomé* avec beaucoup de soin. L'unique décor,

signé Rochette et Landrin, a de la majesté archéologique et du pittoresque. Il représente l'endroit classique : le devant du palais d'Hérode, avec, au fond, la campagne, et, au troisième plan, l'espèce de fosse aux ours dans laquelle Jochanaan est emprisonné.

Pour donner à leur décor un aspect un peu moderne, les peintres ont planté çà et là de rigides cyprès. Le cyprès est une conquête de la décoration contemporaine. Depuis quelque temps il pousse dans les décors avec la facilité et l'abondance des champignons. Ce fut d'abord, si l'on peut dire, un arbre cérébral, accessoire obligé des mises en scène intellectuelles. Aujourd'hui, il est répandu à profusion dans tous les fonds un peu exotiques. Il est hellénique, mythologique et palestinien... Bref, c'est le végétal à la mode dans toutes les mises en scènes où l'on pense.

Les costumes et les accessoires sont soignés. Hérodiadès porte une étrange toilette, évidemment reconstituée, mais étrange néanmoins. La grille de la prison souveraine est massive à souhait. Le bourreau nègre ferait une admirable réclame pour un cirage.

Le clou — le clou potelé — de la soirée, c'était l'interprétation du rôle complexe de Salomé par Mlle Mary Garden, rôle dans lequel l'intelligente artiste triompha dans les Amériques.

Mlle Garden s'est drapée avec un minimum de voiles. Son costume doit compter pour peu de chose dans les frais généraux de la représentation de *Salomé*. Elle est coiffée d'une perruque courte et rigide, qui encadre curieusement le visage. Ce n'est pas labroussaille bohémienne de la célèbre Salomé d'Henri Regnault, c'est la coiffure peignée, préparée et figée des beautés égyptiennes ou assyriennes.

Mlle Mary Garden danse comme une professionnelle qui serait très adroite, très intelligente et très artiste aussi. Quand elle chante, on perçoit très clairement son amusant petit accent américain à la Campton, mais qu'importe ? Avec un peu d'imagination, on peut bien se figurer que tel était l'accent de ceux et de celles qui parlaient jadis les langages de la Judée ou de la Galilée !

M. André Messager conduisit avec un art consommé l'excellent orchestre de l'Opéra, et dut détourner à son profit une part des applaudissements chaleureux qui crépitaient au baisser du rideau.

Le principal défaut de *Salomé*, pour le soiriste, c'est de ne pas comporter d'entr'acte. En est-ce un également pour les habitués de l'Opéra ? Il y aura certainement deux écoles. Les amateurs fervents, les passionnés de musique, seront ravis de cette harmonie ruisselant sans interruption pendant un bon bout de temps de métronome ; les amateurs de conversations, de petites visites dans les loges, les baladeurs de couloirs, les explorateurs de coulisses, jugeront que cela manque un peu de répit... Ils en seront quittes pour mettre mieux à profit l'entr'acte d'avant ou d'après, et l'Opéra aura, ce qui est rare, contenté Monsieur tout le monde et son père !...

Un Monsieur de l'Orchestre.

M. BEAUCHAMPS, « Les Premières », *La Lanterne*, 8 mai 1910, p. 2.

Académie Nationale de Musique. — *Salomé*, drame lyrique d'Oscar Wilde, musique de M.

Richard Strauss.

La direction de l'Opéra vient de faire un bel effort artistique en montant la *Salomé* de Richard Strauss. L'œuvre du compositeur allemand nous avait été donnée l'an dernier au Châtelet, mais avec une mise en scène et des décors, voire même des costumes moins somptueux.

On a beaucoup écrit sur la musique de *Salomé*, qui a soulevé chez les uns des critiques sévères et peut-être injustes, chez les autres un véritable enthousiasme, souvent bien exagéré. La partition de M. Strauss est touffue, complexe. Il semble, *a priori*, qu'il y a peu de musique, si l'on entend par musique une phrase mélodique et son développement ; il y en a, au contraire, beaucoup et particulièrement brillante si la musique n'est, comme l'entendait Mme de Staël, que « l'architecture des sons ».

Les thèmes choisis par M. Strauss s'expriment le plus souvent en quelques notes et ne brillent ni par le caractère, ni par le sentiment. Seulement, semblable à un habile équilibriste ou à un jongleur prestigieux, le maître allemand les jette un à un dans le champ sonore de son orchestration, les sépare ou les réunit, les superpose, les associe, les oppose ou les marie, et, à ce jeu ou à ce travail, son imagination et sa fantaisie, sa sûreté d'écriture, la richesse de ses combinaisons, sont d'une supérieure habileté. M. Strauss est une manière d'impressionniste qui procéderait par longs et larges traits. Pourtant, dans certains cas, il poussera le souci du détail jusqu'à l'invraisemblance, jusqu'à confier aux cuivres le soin d'imiter le grincement d'une grille qu'on ouvre ou qu'on ferme ; à un basson, celui d'imiter le râle angoissant de Jokanaan qu'on décapite ; plus encore, il cherchera à traduire instrumentalement le bruit sourd que produit la chute de la tête du prophète. Et tout cela est ingénieux, curieux, mais aucune émotion véritable ne s'en dégage. Ce n'est que de l'effet ; cela n'agit pas en profondeur mais en surface.

La partie musicale qui souligne et encadre la danse dite des « Sept voiles » est brillante, animée, colorée d'une polyrythmie curieuse, mais là encore l'idée mélodique manque d'élégance, de distinction, même de caractère vrai. Telle page laissera percer quelque emprunt au style oriental alors que les mesures suivantes évoqueront le souvenir de danses hongroises ! Mais, encore une fois, là n'est pas le souci du compositeur. Son domaine est celui du ciseleur, et la matière qu'il travaille, qu'il pétrit, qu'il émaille, qu'il festonne et dont il fait œuvre d'art, c'est la pâte orchestrale, et là il est passé maître et grand maître.

L'interprétation de Mlle Garden, dans le rôle très lourd de Salomé, est celle d'une artiste consciencieuse et douée. La délicieuse et touchante Mélisande, la troublante et impérieuse Crysis, ne saurait être une indifférente Salomé. Signalons, pourtant, un certain abus des gestes, de certaines notes parlées et d'autres un peu poussées.

Mlle Le Senne est une majestueuse et somptueuse Hérodiade : Mlle Bailac n'a qu'un tout petit rôle qu'elle remplit consciencieusement. M. Muratore a dessiné un Hérode violent et despotique, sensuel et superstitieux, avec beaucoup d'intelligence. Sa voix est toujours généreuse et expressive. M. Dufranne a magistralement chanté le rôle de Jokanaan. L'en semble, qui est très bon, était complété par MM. Dubois, Fabert, Lequien et Cerdan.

M. Messenger avait assumé la lourde tâche de diriger l'orchestre pendant les deux heures

consécutives que dure la représentation : il l'a fait avec l'habileté qu'on lui connaît.

M. Beauchamps.

Gaston CARRAUD, « Les Premières », *La Liberté*, 8 mai 1910, p. 3.

Opéra. — « Salomé », drame musical en un acte d'Oscar Wilde ; version française de MM. J. de Marliave et P. Gailhard ; musique de M. Richard Strauss.

Pour une œuvre d'art et surtout pour une œuvre de théâtre qui a été accueillie à sa première apparition avec un grand tumulte d'admiration et de curiosité, c'est une épreuve redoutable que de reparaître après trois ans devant un public dont les sentiments se sont rassis à l'endroit de l'œuvre elle-même et de son auteur. Épreuve plus redoutable encore, quand après s'être présentée à nous dans sa langue natale, avec le prestige de représentations exceptionnelles précédées d'une réclame colossale, avec l'attrait d'une interprétation importée, le magnétisme puissant de la présence et de la direction de l'auteur, cette œuvre revient simplement prendre sa place au répertoire d'un de nos théâtres réguliers, et du plus froid et du plus solennel, exécutée par ses moyens ordinaires, et trahie par une traduction. De quelque défiance que nous arme contre l'art de M. Richard Strauss sa façon d'en exploiter les produits ; quelque éloignement que certains événements, dont on a assez parlé, nous inspirent pour son caractère — car à qui persuadera-t-on qu'un auteur de cette importance artistique et pécuniaire ne fasse pas de son éditeur ce qu'il veut, et soit un homme d'affaires étourdi ? — il faut avouer que *Salomé* sort victorieuse de l'épreuve.

Non pas qu'on y ait retrouvé l'émotion violente qui, la première fois, nous tordit le cerveau et les sens. Sous ce rapport *Salomé* est un ouvrage qu'il ne faut pas revoir. Cette émotion n'étant que d'un ordre physique, où une sorte de stupeur épouvantée tient une grande place, s'use aussi vite qu'elle se produit, et ne se renouvelle point. Elle n'atteint pas le cœur, et elle ne fait pas penser. Une autre *Salomé* nous fit apercevoir dernièrement une façon différente, plus humaine et plus élevée, de comprendre le sujet. Mais je ne suis pas du tout d'avis qu'elle convienne mieux au texte d'Oscar Wilde. La musique de M. Strauss est infiniment supérieure à cette littérature de cabotin. Mais cette littérature, avec ses pauvres moyens frelatés, essaye bien d'exprimer le même sentiment que cette musique porte à la dernière puissance. C'est elle qui esquisse les silhouettes détraquées que la musique anime d'une vie furieuse. C'est sa fausse et basse rhétorique qui crée cette atmosphère, d'un mauvais goût que la musique exaspère jusqu'à la magnificence. M. Mariotte, dans la dernière scène, nous a montré des symboles profonds : le désir humain brisé d'un coup au moment qu'il atteint le dérèglement suprême ; l'anéantissement déçu qu'entraînent ses satisfactions ; l'amertume de l'irréparable ; la trouble fraternité de l'amour et de la mort. Et cela était beau.

La *Salomé* allemande n'est qu'une goule qui commet avec une tête coupée des débauches sans nom. Horreur délectable et révoltante volupté, son dernier chant mêle des glapissements de triomphe aux mornes râles de sa luxure repue : on dirait qu'il s'exhale sur des babines de félin barbouillées de sang et de sanie. Et cela aussi est beau.

Cela est beau par la prodigieuse intensité de la vie et de la volonté. Une vie tout

extérieure, une vie délirante et malsaine, une vie haïssable, mais si forte et si juste dans sa frénésie, qu'elle parvient à accorder l'éloquence d'un saint avec la sinistre bouffonnerie d'un alcoolique érotomane, la lasciveté d'une vierge hystérique avec les criailleries cagotes d'une bande de vieux juifs. Une volonté qui règle le flot de cette vie sans le ralentir un instant, et d'un torrent de contrastes fait une harmonie.

*

Mais cela n'est beau que d'une beauté musicale. Encore ne faudra-t-il pas donner au mot de beauté tout son sens. C'est de la belle musique, comme sont de la belle peinture certains « morceaux » où l'on admire seulement les qualités de l'œil et de la main. Certains peintres nous donnent ainsi de sujets déplaisants ou horribles, de « modèles » parfaitement vulgaires, des représentations auxquelles le mouvement du dessin, la magie de la couleur et des lumières, la virtuosité et l'originalité de l'exécution, la qualité, moins de la pensée que de la matière, composent une beauté spéciale. Dans *Salomé* la beauté est de la sorte la plus impure et la plus inquiétante. Dans la musique aussi, M. Strauss soumet à sa personnalité et contraint de s'amalgamer les éléments les plus hétérogènes. Il les ordonne en une forme d'une solidité, d'une souplesse, d'une ampleur, d'une liberté incomparables, et les plaçant tous au même plan, dans la même clarté crue et le même relief, il obtient cependant que tous se fassent mutuellement, véhémentement valoir. Mais comme on voudrait être sûr que le choix de ses idées répond simplement à son mauvais goût personnel ; qu'il ne fait aucun calcul en mêlant aux combinaisons transcendantes, aux complications ardues de son style les pires vulgarités mélodiques ; en écrivant, avec un sens nouveau sans doute et d'une tout autre manière — mais quelquefois jusque sur la même carcasse harmonique — des valse dignes des autres Strauss, d'écœurantes « phrases » à la Puccini, ou des cantiques à la Mendelssohn ! Quand les partisans de M. Strauss, qui sont les premiers à vitupérer ces procédés chez d'autres compositeurs, l'en excusent en raison de la vitalité qui est en lui, serait-il possible qu'ils fussent dupes un instant de l'italien qui sommeille en chacun de nous, et sous le couvert d'une science si hardie, lui concédassent quelques plaisirs secrets ?

Il y a dans la partition de M. Strauss bien peu d'idées à quoi l'on puisse reconnaître une valeur : l'un des thèmes d'Iochanaan seulement, et deux brèves figures attribuées à Salomé, qui n'ont pas de beauté, mais dont la bizarrerie contournée est exactement expressive. La mise en œuvre de ces idées nous paraît à la lecture inexplicable, incompréhensible. M. Strauss viole continuellement toutes les lois de l'harmonie même la plus indépendante ; il viole, à vrai dire, la musique elle-même, ou du moins ce qui est aujourd'hui la musique pour nous. Mais ce viol est fécond. À l'audition une vie évidente, impérieuse et subtile, énergique et frémissante, surgit des plus monstrueux accouplements sonores. L'orchestre a concilié, fondu, ordonné cette cacophonie. Et ici, même si l'on garde l'arrière-pensée qu'une sorcellerie mystificatrice pourrait nous abuser sur la vraie qualité des choses, et nous imposer l'inacceptable et le suspect, ici l'on ne peut plus qu'admirer. Jamais aucun musicien n'a traité l'orchestre avec cette science et cette verve et cette sûreté prodigieuses, cette souplesse et cette richesse, cette invention perpétuellement jaillissante. Jamais de la

combinaison et de l'opposition des timbres n'est sortie une pareille profusion de couleurs et d'accents si divers et si neufs. Formidablement nombreux et complexe, abusant de toutes ses ressources, cet orchestre reste toujours net et fluide. Sa sonorité passe de l'extrême puissance à l'extrême ténuité, de l'éclat le plus strident à la plus insinuante douceur, sans être un instant épais ni creux, sans une confusion et sans une incohérence. C'est une joie continuelle de l'ouïe. C'est une merveille.

Et peut-être en dehors même de l'action des timbres instrumentaux y a-t-il dans ces combinaisons de notes qui échappent à notre analyse, un sens particulier de l'harmonie. S'il constitue chez M. Strauss une monstruosité qui doit rester sans seconde, ou bien un raffinement anticipé que l'avenir fera normal, voilà ce que le temps seul apprendra.

Souvenons-nous aussi que Schumann répondait aux personnes qui critiquaient devant lui l'harmonie irrégulière de Berlioz : essayez donc d'en mettre une autre !

*

Ce qui est certain, c'est qu'on se tromperait en considérant l'écriture de M. Strauss comme un amas hasardé de choses qui ne vont pas ensemble. Ce qui est certain, c'est que l'exactitude est aussi nécessaire à l'exécution de cette musique que de toute autre ; c'est que les chanteurs, en particulier, ne devront point, sous prétexte que leur partie discordé avec l'orchestre, chanter faux, ou chanter n'importe quoi, ou remplacer le chant par un rauque parler. La voix doit apporter dans l'ensemble une sonorité aussi belle, aussi dominante, aussi précise que celles de l'orchestre. Cela est plus important même que l'interprétation personnelle des acteurs, car cette interprétation est suppléée par l'extraordinaire force significative de la musique.

La voix de Mlle Garden est certainement insuffisante, quelles que soient la vaillance et l'assurance de la chanteuse ; on ne peut que déplorer son abominable accent américain, même dans cette pièce écrite en français par un Anglais, traduite en allemand et retraduite en français : et sa danse, si musicalement imagée, est sans aucun doute la partie la plus réussie de son interprétation. Mais elle a composé son personnage de la façon la plus curieuse. Très diverse et très recherchée, accentuant le côté bestial, son attitude a des instants de beauté. L'étrangeté de son aspect, l'incessante agitation, l'extravagance même de son geste ne disconviennent pas à la musique. Cela est quelquefois lourd et trivial, souvent exaspérant, d'un goût peut-être effroyable, assurément peu français, mais cela est extrêmement intelligent et original.

Cet acte interminable qui ne paraît pas long une minute, est d'ailleurs remarquablement monté à l'Opéra. L'orchestre exécute cette partition difficile entre toutes avec une clarté et un éclat merveilleux ; M. Messager la dirige avec autant de puissance et de vie qu'avait fait l'auteur lui-même, et sans cette nervosité cassante et crispée qui est le défaut de M. Strauss : cela dépasse encore en perfection le *Crépuscule des Dieux*. L'exécution vocale est fort soignée jusque dans les petits rôles, fort nombreux. M. Muratore est un Hérode assez empoignant, un peu mélodramatique, pas du tout dans le caractère atrocement comique du personnage. La voix splendide de M. Dufranne se développe efficacement dans le rôle du

prophète. Ce sont aussi de belles voix que celles de Mmes Le Senne et Bailac. La scène étonnante des Juifs est bien rendue, surtout par M. Fabert. Dans un décor magnifique de MM. Rochette et Landrin, le spectacle est bien réglé, brillant et harmonieux. On regrettera seulement que la lumière, qui devrait pour ainsi dire prendre part à l'action, reste immuable, et que la lune, véritable protagoniste du drame, brille impassiblement jusqu'au moment de s'éteindre avec les flambeaux, brusque et docile, à l'ordre d'Hérode.

Gaston Carraud.

P. S. — Je m'excuse d'avoir oublié dans mon dernier article le nom de M. Azéma, qui est un des meilleurs interprètes du *Mariage de Télémaque* à l'Opéra-Comique.

Albert Renaud, « Critique musicale », *La Patrie*, 8 mai 1910, p. 3.

Théâtre National de l'Opéra. — *Salomé*, poème d'Oscar Wilde, musique de M. Richard Strauss.

J'ai rendu compte de la « Salomé » de M. Richard Strauss, lorsqu'elle fut représentée pour la première fois à Paris, au théâtre du Châtelet (mai 1907), par les soins de M. Gabriel Astruc. Créée à Dresde en décembre 1905, elle a parcouru l'ancien et le nouveau monde, produisant partout un effet sensationnel, — et la voici aujourd'hui installée sur la scène de l'Opéra, où, il faut le constater, l'effet n'a pas été moins considérable.

Nous trouverons, je crois, l'explication du succès retentissant de cet ouvrage, unique en son genre, dans l'union parfaite du poème et de la musique d'une réalisation si audacieuse, si frénétique et si volontairement excessive.

Mais il faut bien reconnaître que ce poème serait difficilement supportable sans musique. Il est vraiment monstrueux par ses excès, ses brutalités, et tous ses personnages sont des hystériques ou des sadiques détraqués. Mais la puissance de cette musique est telle qu'elle emporte tout, qu'elle s'impose et domine tout. On est saisi, entraîné, et forcé de subir cette fureur démoniaque. Ce n'est plus un drame, ni une effroyable tragédie, c'est de l'horrifiant !

Cela dépasse tout ce qui a été tenté jusqu'ici — et le génie dramatique de M. R. Strauss s'affirme exceptionnel par une prodigieuse technique orchestrale, une hardiesse harmonique et une science polyphonique très personnelles.

MM. Messager et Broussan ont monté magnifiquement l'ouvrage de M. R. Strauss, et ils ont droit à tous les éloges pour cet effort d'art. Un très beau décor, de très luxueux costumes et une exécution et une interprétation de tout premier ordre.

Mlle Mary Garden a fait du rôle de Salomé une création vraiment extraordinaire, d'une perversité si inconsciente, d'une exubérance démoniaque, qui poussent l'horreur jusqu'au sublime. Elle accomplit un véritable tour de force, en dansant de délicieuse façon, la « Danse des Sept Voiles » qui, ordinairement, est dansée par l'étoile du ballet. On se demande comment, après cette danse effrénée, elle peut encore chanter la longue scène finale. Son succès a été considérable.

Mlle Le Senne est bien l'Hérodiade dure, implacable qu'il fallait.

M. Muratore est un superbe Hérode, tragique, violent, halluciné. M. Dufranne, avec sa

magnifique voix et sa parfaite diction, a donné une belle ampleur au rôle de Iokanaan. Mlle Bailac, MM. Dubois, Fabert, Nansen, Gouguet, Varely et Delpouget complétaient cette belle distribution.

M. Messenger était au pupitre, et l'exécution fut absolument admirable.

Albert Renaud.

Émile de SAINT-AUBAN, « Feuilleton musical », *Le Soleil*, 8 mai 1910, p. 3.

Opéra. — *Salomé*, poème d'Oscar Wilde, musique de Richard Strauss.

Chaque fois que renaît l'occasion de parler du poème d'Oscar Wilde, je ne m'y hasarde qu'avec une sage terreur. L'œuvre n'est pas facile à déshabiller ; on n'en peut trop gazer les intimités perverses ; gardons-nous d'en laisser tomber les sept voiles ; un huitième ne serait pas du superflu ; et couvrons de notre silence, ou de notre concision, l'âme putride, les instincts ultra-faisandés de la petite demoiselle qui brave le public presque autant que l'honnêteté, et a l'air, ça et là, de ne pas se payer la tête que de saint Jean-Baptiste. M. Marcel Prévost n'eût jamais imaginé pareille demi-vierge. Elle est « monstrueuse », cette Salomé. Ce n'est pas moi qui le dis, c'est Hérode. Ce qu'elle chante fait rougir les grenadiers du temps, et le corps de garde syrien se bouche les oreilles ; nous boucherions les nôtres, si la musique n'étouffait pas les mots. La musique, au théâtre, est un bruit très moral qui sauva, hier, des apparences. Offrons à M. Messenger une couronne avec cette inscription : « À l'orchestre de l'Opéra, les pudeurs reconnaissantes ».

Puisque le nom de M. Messenger vient sous ma plume, je m'offre, d'abord, la joie d'un éloge sans réserve. Bien entraînée, sa belle troupe de virtuoses est entraînante. La sobre énergie du chef, dont parfois la mesure discipline à l'excès les tumultes, ordonne, ici, et coordonne sans rien pâler ni refroidir. C'est la perfection. On ne rêve pas des corrections plus chaudes, ou de plus correctes chaleurs, pour rendre ces polyphonies enragées, ces débordements de sons rares, ce formidable luxe de dissonances, ces heurts perpétuels de notes affolées, d'accords, auxquels on passerait une camisole de force, la riche bizarrerie de ces complexités sans trêve, cette verve comique dont les trouvailles épicient de cocaseries les pâmoisons, les transes, les fureurs appliquées à fuir le normal, le simple, à fureter le monde de l'outrance et de l'énormité.

La musique reflète, en somme, le poème, Elle lui crée l'atmosphère qu'il lui faut. Elle fatigue et passionne. Elle hypnotise et stupéfie. Elle est tyrannique, obsédante, lancinante, « monstrueuse » comme Salomé, et quelquefois aussi, comme elle, un peu charentonnesque. Elle traduit les sensuels épanouissements, les délirantes floraisons de la royale Salpêtrière inondée de rayons de lune, de cette périlleuse lune suspecte à Mme de Thèbes, qui aime à dénoncer sa maligne influence, astre farceur et pervers, dont les fantomales lumières troublent les chairs et les esprits, et dessinent les formes diverses rêvées par les morbidités :

— « On dirait une femme qui sort d'un tombeau », note un page que le caractère de sa maîtresse n'égaie pas. — « Elle ressemble à une princesse qui a des pieds comme des petites colombes... On dirait qu'elle danse », rectifie Naraboth, jeune militaire qui, fou de

Salomé, voit partout des danseuses.

Hérode, qui songe à sa belle-fille, et sans doute aussi à lui-même, trouve à la lune l'air d'une « femme hystérique ». Décernons au pauvre homme couronné le premier prix de définition. Il n'y a qu'Hérodias qui, dans ce minuit agité, ne cherche pas midi à quatorze heures : — « La lune ressemble à la lune, c'est tout, rentrons », dit-elle. Mais Salomé, qui vient de sortir, n'a pas la moindre envie de rentrer ; à ses yeux, la lune est une toute petite fleur d'argent, froide et chaste » : alors, la lune et Salomé font deux !

La Salomé de l'Opéra, Mme Mary Garden, se contente d'être une petite fleur anglo-saxonne qui s'épanouit drôlement parmi les végétations du cabanon asiatique. Elle me produit, qu'elle me pardonne, l'effet d'un petit septentrion chahuteur qui se dégingande pour flirter avec les tropiques. Nul plus que moi ne goûte le talent, la voix, le charme de l'artiste ; la Mélisande qu'elle fut me laisse un souvenir exquis ; mais Oscar Wilde, lui, va moins bien que Maeterlinck ; l'entente n'est point ici cordiale ; et surtout l'entente du rôle laisse beaucoup à désirer.

Salomé est une danseuse, oui ; mais elle est aussi une princesse ; elle doit être même, un tantinet, une prêtresse ; elle a, j'imagine, un caractère sacré ; j'aime à la concevoir ainsi, bayadère païenne et vierge des voluptueux tabernacles ; voilà ce qu'à la Gaîté Mlle Bréval sent et rend merveilleusement, sacerdotale et hiératique en ses pires dévergondages, drapant d'un long manteau royal ses nocturnes neurathénies. Mme Mary Garden n'a pas le sens de ce qu'ajoute à l'anarchique fureur des âmes la plastique immobilité des corps ; Baudelaire, mieux que moi, lui expliquerait la chose ; pourquoi débraille-t-elle ainsi l'énigmatique ballerine qui siégeait aux côtés des rois ? Pourquoi substituer le cirque au sanctuaire ? Quand il faut danser, Mme Garden danse bien ; mais elle danse trop quand il ne faudrait pas danser. Je regrette qu'elle fasse précéder la danse des sept voiles d'une danse de Saint-Guy. Je voudrais qu'elle apaisât cette ardeur chorégraphique, et presque acrobatique. Comme je la préfère dans l'émouvante et odieuse scène finale, lorsqu'au lieu de se démener, elle s'extasie !

Par contre, M. Dufranne montre une rare compréhension vocale des solennités prophétiques de Jokanaan. Comme il clame et déclame les malédictions du Précurseur ; ces belles malédictions empreintes de vérité biblique ! Car rendons à l'œuvre un hommage : elle respecte l'Élu ; le saint n'est pas défiguré : n'était-ce pas l'essentiel ? Il n'est pas, comme le baptiseur de M. Massenet, un ténor qui roucoule ; sur ses lèvres augustes ne minaudent pas des points d'orgue ; il sort bien du désert ! Il habile bien une cave ! Lorsqu'il fuit l'hystérie qui l'assaille, un merveilleux paroxysme orchestral, fait de tous ses motifs ravis, de tous ses thèmes transportés, l'accompagne au fond du cachot d'où sa tête ne sortira qu'aureolée par le martyr. Si M. Dufranne avait la maigreur de Jean comme il en a l'accent, il serait l'interprète complet. Hélas ! M. Dufranne, s'il est un bon chanteur, est un ascète médiocre ; il n'a pas vécu de sauterelles ; solidement nourri — sa prestance le révèle — il ignore les mysticités squélétiques et les muscles émaciés ; il se comporte bien, mais se porte mieux encore ; le moyen de lui en vouloir ?

Ni la Gaîté, ni l'Opéra n'exhibent un Hérode comparable à l'inoubliable pérégrin

qu'importa, un soir, M. Strauss, à ce pittoresque Burrian qui fit grimacer, au Châtelet, un nerveux cauchemaresque, sorte de grotesque bas-relief animé par la parole, aux prises avec les cinq docteurs, discordants et hurleurs, de la synagogue ; je vois encore et j'entends la ruée des scholastiques éclatant, en farce, parmi les sadismes surpris, la dispute échauffée tendant des bras ridicules vers la luxure qu'elle ennuie et qui la chasse. M. Muratore n'a ni ce mouvement ni cette expressivité ; mais il a sa façon, qui est bonne, d'extérioriser une âme troublée et trouble ; il mime son horreur du terrible serment prêté ; il sait tout offrir en échange de la tête du Prophète, son émeraude, « la plus grande émeraude du monde », ses topazes « jaunes comme les yeux des tigres », ses chrysolites et ses béryls, ses rubis et ses chysoprases ; il débite à ravir ses offres étincelantes qui feraient tomber en pâmoison un bijoutier. En désespoir de cause il offre, d'un accent convenable, la moitié de son royaume et ses paons blancs qui, au nombre de cent, se promènent entre les myrthes ; les paons n'ont d'ailleurs aucun succès et sa femme ne se gêne pas pour le lui dire : « — Vous êtes ridicule avec vos paons ! »

Vous avez reconnu le laconisme positif d'Hérodias, de la dame qui, tout à l'heure, ne se mettait pas en frais d'imagination et disait, sans se tournebouler la cervelle : — « La lune ressemble à la lune, c'est tout ». Mme Le Senne joue avec intelligence les immobilités, les silences, les concisions de cette reine, féroce voyeuse du grabuge, et dont les crispations légères trahissent à peine les colères et les joies.

M. Dubois incarne avec de suffisantes détresses l'infortuné Narraboth. M. Fabert, dont le jeu est toujours si adroit, si coloré, et qui a tant de force comique, mène les pédants de la synagogue.

J'aime assez le décor rouge et sombre. Mais on a, me semble-t-il, réglé de façon trop sommaire les multiples détails de la scénique agitation. Certaines intentions, qui voulaient qu'on les mît en lumière, m'ont paru négligées.

Émile de Saint-Auban.

Pierre LALO, « La Musique », *Le Temps*, 11 mai 1910, p. 3.

À l'Académie nationale de musique : première représentation de *Salomé*, drame lyrique en un acte ; poème d'Oscar Wilde ; musique de M. Richard Strauss.

Que vous dire de la *Salomé* de M. Richard Strauss, que je n'aie pas déjà dit et répété ? Je vous ai longuement parlé d'elle lorsqu'elle parut à Dresde, et non moins longuement lorsqu'elle fut représentée à Paris dans la salle du Châtelet ; et je vous en ai parlé encore, quand l'hiver dernier le théâtre de Dresde, à l'occasion d'*Electra*, composa une « semaine Strauss » où *Salomé* tenait sa place. Les représentations de l'Opéra ne révèlent et ne suggèrent rien de nouveau sur l'œuvre ; cette œuvre n'est d'ailleurs pas de celles qui enferment en elles une grande profondeur de pensée ou de sentiment, et dont les beautés cachées se découvrent peu à peu. Elle agit tout entière par le premier aspect et par le premier choc, et son action est alors d'une extraordinaire puissance ; elle n'arrive jamais à vous pénétrer d'émotion, mais elle vous ébranle, vous étourdit, vous accable sous des coups si violents et si pressants, que d'abord on ne leur résiste guère. Puis, lorsqu'on a une ou deux fois été

enveloppé par cette tempête, on se ressaisit, et l'on reconnaît combien l'impression est superficielle et extérieure. Sans doute, on peut encore ressentir un vif plaisir à observer autour de soi le jeu merveilleusement complexe, agile et brillant des éléments sonores ; mais on reste maître de soi ; l'œuvre ne vous domine ni ne vous possède plus ; on aperçoit les vides que voile son étincelante surface. De ce désenchantement et de ce détachement, que font éprouver l'une après l'autre toutes les œuvres de M. Strauss, je vous ai fait maintes fois confidence, et particulièrement l'année dernière à propos d'*Electra* ; je les subis une fois de plus devant *Salomé*.

Mais ici il est nécessaire de s'exprimer avec précision. Si l'on constate qu'il faut renoncer à être ému par cette *Salomé*, hormis en quelques instants de la scène finale, et que même alors on est frappé d'une commotion nerveuse, non pas touché d'une émotion véritable ; si l'on voit avec évidence la vulgarité ou l'insignifiance de presque toutes les idées (les seuls thèmes qui aient quelque valeur sont une figure rythmique qui caractérise *Salomé*, figure brève et grimaçante, mais expressive ; et le second thème d'Iokanaan, inspiré de *Parsifal*, mais assez farouche et puissant, si donc les éléments essentiels de l'œuvre, sentiment et pensée, apparaissent décidément médiocres et pauvres, la richesse et la puissance avec lesquelles ces éléments inférieurs sont mis en œuvre demeurent prodigieuses et admirables. La façon dont M. Strauss traite, développe, varie et enchevêtre les thèmes, les audaces de son contrepoint, les étrangetés presque monstrueuses de son harmonie, qui méprise ou ignore les lois, qui mêle et accouple les tonalités hostiles, et qui bouleverse ainsi tout l'ordre musical établi, sans donner jamais l'impression du désordre et de l'incohérence, tant le sens personnel de la musique que possède M. Strauss est impérieux et fort : tout cela garde son attrait et son pouvoir, à la dixième audition comme à la première. Et l'orchestre non plus ne perd pas sa magie : cet orchestre extraordinaire, où la richesse, la diversité et la puissance de l'invention sont inépuisables et stupéfiantes ; qui crée sans cesse comme en se jouant des combinaisons de touches imprévues et frappantes ; où se succèdent toutes les couleurs et toutes les nuances, de l'extrême violence à l'extrême délicatesse ; où il n'y a jamais nulle lourdeur et nulle confusion non plus, malgré la formidable complexité de l'instrumentation ; où rien n'est jamais creux ni incohérent, où tout est léger, nerveux, précis et vivace ; cet orchestre qui est pour l'oreille une joie toujours renouvelée, pour l'esprit un divertissement et comme un éblouissement perpétuel.

Cependant, lorsqu'on entend pour la première fois l'orchestre de M. Strauss sonner dans la salle de l'Opéra, on éprouve une sensation qui surprend, et qui est contraire à celle que l'on pouvait attendre : il ne sonne pas comme on croyait qu'il sonnerait ; il sonne autrement, et il sonne moins. Jamais l'armée instrumentale de l'Opéra n'a été aussi nombreuse qu'elle ne l'est pour *Salomé*, et jamais elle n'a été au service d'un musicien aussi habile à tirer parti des ressources de l'orchestre. On a donc toute raison de compter sur une sonorité d'une plénitude et d'une force magnifiques. Ce n'est pas ce qui advient : la sonorité est sans cesse colorée, changeante et divertissante ; mais hormis en quelques passages, elle paraît menue et dispersée. Comparez-la à celle de l'orchestre wagnérien : vous serez frappé de la différence. L'orchestre wagnérien exprime une grande pensée par des moyens aussi

grands qu'elle-même, par des moyens d'une beauté et d'une profondeur admirables, mais qui sont toujours simples et naturels. L'orchestre de M. Strauss exprime une pensée médiocre par des moyens d'une richesse, d'une abondance, d'une ingéniosité prodigieuses, par une incroyable variété de combinaisons d'instruments et de timbres ; mais il y a dans cette richesse et cette ingéniosité beaucoup d'artifice, beaucoup d'ornements accessoires, beaucoup d'effets extérieurs ; plutôt qu'un orchestre véritablement grand, c'est une énorme accumulation de petits effets. La terrible épreuve que la salle de l'Opéra impose à toutes les musiques fait nettement apparaître ce caractère de l'orchestre de M. Richard Strauss. Et sans doute on ne doit pas reprocher à un orchestre de ne pas avoir été écrit précisément pour ce lieu redoutable et démesuré qu'est la salle de l'Opéra ; mais on peut constater deux faits et indiquer un rapprochement : l'orchestre wagnérien est conçu et réalisé avec une grandeur et une simplicité grâce à quoi il remplit les plus vastes espaces ; l'orchestre de M. Strauss, dans ces mêmes espaces, se rapetisse, se disperse, paraît plus ingénieux et curieux que puissant.

L'interprétation que l'Opéra a donnée de *Salomé* est inégale et brillante. Le principal honneur revient à l'orchestre et à son chef. M. Messenger a dirigé l'œuvre de M. Strauss avec un art achevé. On ne peut souhaiter une exécution plus claire, mieux équilibrée dans l'ensemble et plus délicate dans les détails ; une exécution où la valeur relative des thèmes, la proportion des sonorités, le rapport des parties entre elles soient observés et mesurés avec une plus harmonieuse exactitude ; ce sont les qualités distinctives de M. Messenger. La direction de l'orchestre, dans *Salomé*, serait en tout parfaite si sa valeur expressive égalait sa valeur musicale. À une œuvre violente, capricieuse, fiévreuse, frénétique, il faudrait une interprétation de la même sorte qu'elle ; l'interprétation de l'Opéra garde un calme dont on est surpris et déconcerté. Rappelez-vous la façon dont M. Richard Strauss dirigeait *Salomé* ; rappelez-vous ces contrastes, ces caprices, ces arrêts, ces brusques élans ; rappelez-vous ces alternatives de fureur et de langueur, cette âpre et fantasque énergie dont toute la musique était animée et agitée. Et M. Richard Strauss n'est pas seul à interpréter son œuvre de cette manière : M. von Schuch, le kapellmeister de Dresde, qui le premier conduisit *Salomé*, y mettait encore plus de force et de fièvre, et des contrastes plus violents. Vous ne trouverez rien de tel à l'Opéra, mais de la pondération, de la mesure, de l'élégance : toutes choses qui ont leur prix, mais dont le prix est moins grand dans *Salomé* qu'il ne serait ailleurs. Cela sans doute peut s'expliquer souvent par la nécessité de ne point couvrir la voix de l'interprète principale. Mais dans les scènes où cette nécessité n'existe pas, le caractère de l'interprétation orchestrale n'est pas changé. Et dans l'ensemble son caractère est celui-ci : elle exprime la musique de *Salomé* ; elle n'en exprime pas le drame.

Mlle Mary Garden prête à *Salomé* une figure bizarre : tunique courte, cheveux courts aussi, elle semble non pas une fille d'Orient, mais un gamin du bas empire, pâle, roux, gras et vicieux. Toujours en mouvement, elle parcourt la scène à grands pas déhanchés, trépide et gesticule, lance ses bras en tous sens, tord ses mains à la mode javanaise, se roule et se traîne sur le sol. Bien que son agitation soit fatigante et disgracieuse, il y a dans son jeu des détails curieux, des intentions d'intelligence et d'originalité ; c'est grand dommage que

la plupart de ces intentions aillent au rebours du sens du drame : soit que maudite par Iokanaan, elle tombe à genoux devant lui, comme Madeleine repentante, et le suive en rampant dans la poussière, attitude à effet, mais exactement contraire au vrai sentiment de révolte et de défi qui possède le personnage ; soit que recevant du bourreau la tête d'Iokanaan, elle la place sur sa hanche, la menace du doigt, caresse et tapote ses cheveux ; exercices plus comiques qu'il ne faudrait, qui faussent toute la dernière scène et détruisent la progression de l'horreur (1). On voit d'ailleurs peu de progression dans la composition du rôle de Salomé par Mlle Garden ; c'est tout au commencement, dans la scène accessoire de la séduction de Narraboth, qu'elle déploie le plus d'ardeur et de passion ; l'intensité de son action décroît jusqu'à la fin. Dans son chant comme dans son jeu, elle est dépourvue de grandeur et de profondeur : ce n'est que petites manières, petits effets et petites singularités. Mais le plus fâcheux, c'est qu'il faut à ce rôle formidable une grande voix, qui puisse tenir sa place dans l'ensemble musical de l'œuvre ; la voix insuffisante de Mlle Garden est souvent entièrement submergé par l'orchestre, et lors même qu'on l'entend, elle est étroite, manque de l'ampleur et du rayonnement nécessaires. Ce qu'il y a de meilleur dans l'interprétation de Mlle Garden, c'est la danse des voiles, où elle montre beaucoup d'adresse, de la vivacité et de la grâce. Mais c'est de chanter qu'il s'agit, et non pas de danser. M. Muratore est un excellent Hérode, violent, égaré, frénétique, malade ; il ne lui manque, pour exprimer le personnage tout entier, qu'un peu de cette bouffonnerie amère qui est contenue dans la musique de M. Strauss. M. Dufranne chante d'une voix puissante, mais un peu molle, les anathèmes d'Iokanaan ; je ne suis pas assuré que le timbre plus net de M. Duclos n'eût pas mieux convenu au caractère du prophète. Mme Le Senne est une Hérodiade majestueuse et véhémence, Mlle Bailac, M. Dubois, MM. Lequien et Ezanno tiennent correctement les petits rôles du page, du capitaine syrien et des deux soldats. Mais le quintette des Juifs est médiocrement chanté, avec lourdeur, sans mouvement et sans éclat.

Le décor est beau, bien composé, bien planté, et remarquablement mal éclairé. *Salomé*, drame mystérieux, nocturne et baigné de lune, semble à l'Opéra se passer tout entier en plein jour, tant la lumière y est éblouissante. Je sais bien que les nuits d'Orient sont claires ; mais tout de même pas tant que cela. Et je n'ai pas un goût très vif pour les pièces qui s'accomplissent dans une obscurité opaque ; mais entre ces nuits trop noires et la nuit de *Salomé*, il y a des degrés. D'autre part, on ne cesse dans le drame de parler des aspects divers de la lune et de sa lumière changeante ; la lune à l'Opéra est immuable comme un globe électrique ; à la fin seulement, quand Hérode terrifié et affolé s'écrit : « Éteignez les flambeaux, éteignez la lune ! » elle disparaît tout à coup, sans raison visible, sans qu'aucun nuage ait passé sur elle ; elle est aux ordres du tétrarque ; ce n'est pas un phénomène naturel, mais un miracle ; et Hérode n'est plus Hérode, mais une sorte de Josué. Les costumes sont pittoresques et somptueux. La mise en scène est surprenante par son désaccord à peu près constant avec le drame, et son insouciant dédain des indications les plus élémentaires et les plus essentielles du texte. Je vous ai déjà cité, à propos du rôle de Salomé, quelques exemples de cette insouciance et de ce désaccord : il en est d'autres.

Lorsque le capitaine syrien, épris de la princesse de Judée, se tue plutôt que d'entendre les paroles d'amour qu'elle dit au prophète, il est expressément marqué dans le poème de Wilde qu'il doit se frapper entre Iokanaan et Salomé, et que celle-ci, toute à sa passion, doit passer par-dessus son corps sans même le voir, en répétant toujours : « Je baiserais ta bouche, Iokanaan... » À l'Opéra, le capitaine syrien se tue tout au fond de la scène, à gauche, tandis que Salomé se tient tout contre la rampe, à droite : on a mis entre eux la plus grande distance possible ; il est bien naturel que Salomé ne soit pas émue par la mort du jeune capitaine : elle n'en a rien pu voir. Cet épisode, qui montre avec une force assez poignante la farouche violence de l'amour dont est possédée Salomé, perd ainsi tout son sens. Personne, à l'Académie nationale de musique, n'a-t-il donc lu le poème de *Salomé* ? Il n'est pourtant pas absolument inutile, lorsqu'on met à la scène un drame musical, de connaître et de comprendre l'action que la musique exprime, et que les chanteurs doivent représenter.

Pierre Lalo.

(1) Salomé, d'après le texte même de Wilde, se sent défaillir au premier contact de la tête terrible, et ses mains tremblantes la déposent aussitôt ; elle ne doit la toucher de nouveau que pour le baiser final ; c'est là ce qui suscite le cri d'horreur d'Hérode : « Tuez cette femme ! » Si Salomé, un quart d'heure durant, joue avec la tête, il n'y a pas de progrès dans l'horreur, et l'on ne comprend pas pourquoi le dénouement se fait attendre si longtemps : le dégoût d'Hérode devrait éclater et l'ordre de mort être donné dès les premiers moments.

Amédée BOUTAREL, « Semaine théâtrale », *Le Ménestrel*, 14 mai 1910, pp. 154-155.

Opéra. — *Salomé*, drame musical en un acte, d'après Oscar Wilde, musique de M. Richard Strauss (Première représentation à l'Opéra, le 6 mai 1910).

Je viens ici faire un article apologétique sur la *Salomé* de Wilde et de M. Richard Strauss, mais entendons-nous bien. Tout a été dit sur le caractère de l'œuvre. Elle ne pouvait naître, elle ne pouvait réussir que dans l'atmosphère d'insalubrité morale qui nous enserme et nous enveloppe, et dont les modes, en toutes matières, sont le fidèle reflet. Les civilisations raffinées ont des flamboiements de décadence et l'art a besoin parfois de formes tourmentées pour frapper les esprits et laisser vivement son empreinte. Tout, dans les lignes qui suivent, se subordonne à ces réserves.

Le poète anglais Oscar Wilde écrivit en français *Salomé* pour M^{me} Sarah Bernhardt, qui la mit en répétition à son théâtre et ne la joua pas. L'année suivante, à l'Œuvre, le 28 octobre 1893, M^{me} Lina Munte incarnait pour la première fois le rôle de Salomé. La pièce a toute la beauté sombre d'un coin de bois rempli de plantes vénéreuses. Le personnage principal s'y tient psychologiquement sans aucune fêlure. Jeune vierge pervertie par la luxure de son entourage, Salomé est terrassée par le resplendissement d'un certain idéal à la vue de la sublimité du Baptiseur en haillons ; puis, invertie tout à coup, c'est-à-dire passant de l'amour à la haine, qui est pour elle aussi de l'amour, elle veut la tête de l'homme qui l'a dédaignée et qu'elle chérit encore de toute la force de ses sens rebutés.

Elle s'en fera, par le délire de son imagination dépravée, un objet de volupté, mais, avant d'arriver à ce dénouement macabre, nous y serons préparés lentement par un dialogue admirablement homogène, dans lequel chaque mot, chaque phrase accumulera, entassera toujours de plus en plus les pressentiments et les angoisses. Il n'en faudra pas moins pour nous faire supporter la scène finale, cauchemar impudique et sanglant, mimé avec inconscience par une échappée de Sodome et Gomorrhe. Hérode lui-même en a le cœur soulevé. Pris d'une terreur superstitieuse en voyant, sous un rayon du clair de lune, le corps blanc de Salomé penché sur la tête de Iokanaan, il s'écrie : « Tuez cette femme », et les soldats étouffent la jeune fille sous leurs boucliers.

Wilde n'a pas créé ses tableaux de toutes pièces. D'après une légende du moyen âge, aussitôt que Salomé eut approché ses lèvres impures de la bouche sainte de Jean, il sortit de cette bouche un souffle si violent que Salomé fut projetée en l'air. Elle plane depuis avec les damnés de la chair, conduisant la danse des sorcières qui l'ont choisie pour leur reine. Une Salomé, dansant sur les mains à la façon des amuseuses païennes louées pour les festins, se voit au portail Saint-Jean de la cathédrale de Rouen ; une autre, naïvement souriante, se livre à de pareils ébats sur un haut-relief de la cathédrale d'Amiens.

Dès le début de la *Salomé* de M. Richard Strauss, sans ouverture ni prélude, nous pénétrons en plein dans l'action. Le thème principal de la fille d'Hérodiade est exposé le premier. Quarante-cinq à cinquante autres apparaîtront dans le cours de la partition. Ils ont été considérés parfois comme inexpressifs et d'une invention médiocre. C'est une question de perspective musicale ; quand tout est bien au point, l'ensemble est beau. L'analyse des parcelles d'une mosaïque n'est plus de l'art, mais de la dissection. Ces thèmes, sous les chatolements variés d'une orchestration prestigieuse, illuminent les phrases, font resplendir les syllabes, renforcent le coloris des mots, exaspèrent les sentiments jusqu'au paroxysme ou rendent infiniment douces les intimes caresses et les effusions, distribuent enfin partout la chaleur et la vie, le mouvement.

Ceux de Iokanaan forment un groupe à part et sonnent dans le piano sombre des cuivres, avec la grandiose intensité d'accents religieux. C'est comme le cantique des temples au milieu du désert : ondulations lentes de l'air sur les sables, clameurs éteintes et solennelles à la fois. C'est la voix d'apostolat des sanctuaires, opposée aux frivolités corruptrices de la cour d'Hérode. L'antithèse musicale s'offre ici imposante et superbe.

Lorsque, épuisée de désirs, Salomé se fait suppliante en face de l'homme semi-divin dont elle veut baiser la bouche, son idée fixe se retrouve dans les notations, y devient une obsession de cruauté, comme un vertige de sang. Le motif de l'extase et celui du baiser, combinés avec nombre d'autres, forment ici d'incomparables moments d'impression ; celui de la rédemption, dit par Iokanaan, ajoute le couronnement d'une auréole surhumaine, lorsque vient l'allusion délicieuse au lac de Tibériade et au Rabbi de Galilée.

Sans lenteurs, sans longueurs se glisse alors la dispute des Juifs, fragment d'humoristique ironie, très habilement échafaudé en tierces et quarts grimaçantes.

De plus en plus, Salomé s'empare de la scène ; nous ne la séparerons plus de M^{lle} Mary Garden qui en restera peut-être la plus sincère incarnation.

Depuis le commencement jusqu'à la fin de l'œuvre, M^{lle} Garden fait de Salomé la personnification d'un être chez lequel prédominent les instincts. Ainsi comprise, Salomé n'a ni cœur, ni sens moral. Son interprète l'a rendue magnifique dans la gradation de ses sentiments pour Iokanaan, lorsqu'elle s'enivre à détailler l'homme du désert, — la blancheur de son corps, la splendeur de ses cheveux noirs, l'incarnat de sa bouche — et, malgré tout, laisse subsister une retenue presque chaste au milieu des voluptueuses convoitises, montrant ainsi qu'elle subit l'ascendant de l'apôtre et que celui-ci, créant autour de lui une atmosphère de réserve, dompte l'animalité. Quoi de plus naturel que l'attitude pensive de Salomé rebutée, lorsqu'elle se couche sur le banc comme un sphynx inconscient et pervers. À quoi songe-t-elle ? On le devine, mais son laisser aller la rend à la fois présente et lointaine à la manière des effigies égyptiennes ; mystérieuse surtout.

Salomé consent à danser pour Hérode. On lui retire sa robe. Elle reste parée de quelques voiles flottants, dont sept seront rejetés pendant ses évolutions. Tout reste encore ici d'une décence étudiée et voulue, dans la simplicité du plus noble art. M^{lle} Garden semble avoir, inné en soi, le caractère enfantin qui est le propre des peuples orientaux. Avant l'âge, chez ces peuples, les paroles et les poses du corps se font extrêmement sensuelles, mais cette perversion native, qui apparaît dans les moindres gestes de Salomé, nous la fait haïr et non pas aimer. Ainsi est écarté de l'œuvre commune de Wilde et de M. Richard Strauss tout soupçon d'immoralité. Pas un instant M^{lle} Garden ne laisse apercevoir une intention équivoque, étrangère aux préoccupations artistiques.

Au point de vue musical, la danse de Salomé est un superbe poème des sons et des rythmes, d'une richesse mélodique exceptionnelle. Les principaux thèmes de l'ouvrage s'y condensent et s'y baignent dans une mer de chaudes harmonies. Depuis la délicieuse mélodie dolente du hautbois jusqu'au motif de la séduction et au presto final, on est tenu haletant, partagé entre l'effet plastique de la danse et l'irradiation sonore de la musique, ou plutôt saisi par les deux.

Arrivons à la dernière scène sans nous arrêter à la discussion entre Hérode et sa belle-fille pour la tête de Iokanaan. Le bourreau a remis cette tête à Salomé dont l'imagination s'en délecte. « Tout corps est la colonne d'ivoire au socle d'argent ; c'est un parterre de colombes, un jardin fleuri de lys ; rien n'est sur terre aussi blanc que ton corps, rien d'aussi noir que tes longs cheveux, d'aussi rouge rien au monde, rien, que ta bouche ». Sur ces paroles, prises dans Wilde avec le minimum des retouches nécessaires pour l'adaptation musicale, Salomé chante son cantique des cantiques, en une page monotone passionnée et frémissante. Plus loin, elle dit avoir entendu au fond de l'âme une musique pleine de mystère, et son chant est souligné par deux notes d'orgue formant pédales, un *la* et un *ré*, dont l'imprévu frappe comme un trait de génie. L'inspiration coule à pleins bords.

Accablée de lassitude, indolente et langoureuse en sa folie érotique, Salomé ne sait plus que répéter, devant son trophée sanglant : « J'ai baisé ta bouche ». Un trille mineur sur *la* naturel aigu se prolonge pendant trente mesures environ, et des agrégations de sons échappant à l'analyse font jaillir sous cette frise sonore singulière des dissonances dont on

s'étonne de ne pas avoir l'oreille déchirée. À travers tout cela passe en lamentations désespérées le chant de Salomé. C'est la fin. L'orchestre grossit, la voix épanche en un suprême effort les voluptés contre nature de la vierge qui râle, et l'expiation par la mort s'accomplit.

L'interprétation de M^{lle} Mary Garden est restée, jusqu'au bout, digne de tous éloges ; servie par son tempérament personnel, la cantatrice, l'actrice aussi, ont vécu le rôle et en ont supporté l'horreur avec aisance, comme si elle n'existait pas. C'est bien ainsi que fut Salomé. M. Muratore a donné une caractéristique excellente du personnage d'Hérode, alcoolique à qui sa lubricité ne laisse plus que de rares intervalles lucides ; c'est là aussi une superbe création. Celle de Iokanaan s'impose encore davantage, grâce à l'organe de M. Dufranne. Le Baptiseur ainsi compris est beau à faire frissonner d'admiration, et repousse l'amour. M^{lle} Le Senne est à distinguer parmi les plus méritants, et, après elle, MM. Dubois, Fabert, Nansen, Conguet, Varelly et Delpouget, qui ont surmonté victorieusement les difficultés ardues des parties vocales de ce drame musical complexe.

Rendons un hommage chaleureux à M. André Messager et à l'orchestre de l'Opéra. Bien rarement on a pu constater une pareille sûreté de direction, autant de clarté, de musicalité, de variété dans les coloris et les nuances, autant de précision sans nulle raideur, autant d'homogénéité. Nos artistes français et leur chef peuvent être fiers d'avoir su s'assimiler complètement une œuvre si différente des nôtres.

Amédée Boutarel.

GERVAIS-COURTELLEMONT, « Les deux "Salomé" de Paris », *L'Illustration*, 14 mai 1910, p. 446-447.

En rendant compte, le 11 mai 1907, de la première représentation, en France, de la *Salomé* de Richard Strauss — consacrée maintenant chef-d'œuvre de l'art musical même par ceux-là dont la prédilection se manifesterait pour des œuvres d'un genre assez différent — nous avons publié les photographies dans leurs costumes respectifs de la plupart des artistes qui avaient déjà interprété à travers l'Europe ce rôle redoutable et attirant, depuis M^{lle} Emmy Destinn, qui avait personnifié l'héroïne d'Oscar Wilde et de Richard Strauss à Berlin et qui la personnifiait de nouveau à Paris, jusqu'à M^{me} Jacques Isnardon qui, avant les représentations du Châtelet, en représentations privées sur la scène de son théâtre particulier et à l'hôtel du *Figaro*, devant une élite d'artistes et de critiques, nous avait, avec sa voix richement timbrée et son talent expressif, fait connaître, la première en France, l'œuvre de Strauss.

Voici maintenant les portraits, également en costumes, des deux autres cantatrices d'une réputation considérable, des deux célèbres artistes, M^{lle} Lucienne Bréval et M^{lle} Mary Garden, dont nous signalions la semaine dernière l'interprétation simultanée de *Salomé* à Paris. C'est bien la même tragique héroïne qu'elles personnifient, puisque l'une et l'autre sont issues de l'imagination — et du texte — d'Oscar Wilde, mais elles chantent, l'une — M^{lle} Garden — accompagnée, soutenue par la musique de M. Richard Strauss, et l'autre — M^{lle} Bréval — par la musique de M. Mariotte. Et il est intéressant de remarquer que ces deux tragédies lyriques ont précisément chacune l'interprète qui leur convenait le mieux.

Celle de M. Strauss, fouguese, audacieuse, heurtée, violente, est servie par le talent de M^{lle} Mary Garden, expressif, original, un peu étrange ; celle de M. Mariotte, moins audacieuse en sonorités, mais d'une forme plus pure, bénéficie de l'art de M^{lle} Bréval, largement harmonieux.

Gervais-Courtellemont.

2. - ARTICLE DANS LA REVUE

Camille Bellaigue, « Revue musicale », *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} juin 1910 (LXXX^e année, cinquième période, tome cinquante-septième, 1910), p. 697-702.

Théâtre de l'Opéra : *Salomé*, d'Oscar Wilde et de M. Richard Strauss.

Pour la seconde fois, sur une scène lyrique de Paris, on a vu, pendant une heure et demie, au moins, se débattre la question de savoir si les lèvres de Salomé baiseraient ou non les lèvres du Précurseur. Et lorsque, à la fin, n'ayant pu les baiser vivantes, elles les baisèrent mortes, quand la femme impure et meurtrière eut pressé de ses bras, de sa bouche, la tête coupée et la bouche pâlie du saint et du martyr, alors quelques spectateurs trouvèrent, comme la première fois, la donnée du problème choquante, et monstrueuse la solution.

Il est entendu que la forme, ou la facture de la musique de M. Richard Strauss est d'une habileté surprenante. Elle consiste surtout, presque seulement, dans l'orchestration, dans les timbres ou les sonorités, lesquelles ressemblent à la couleur, au vêtement, à la parure d'une œuvre musicale, plutôt qu'elles n'en sont la réalité, le corps et l'être même. On sait aussi que le drame de M. Strauss est exclusivement orchestral : nous ne disons pas symphonique, et nous verrons pourquoi. L'orchestre y est le seul agent expressif, le maître. Il y entretient avec la voix des relations le plus souvent difficiles, désagréables, voire pénibles. Or on commence à trouver que cet état de choses, cette brouille ou cette guerre entre les éléments de toute « action » lyrique, a duré trop longtemps. Nous avons assez du « tout à l'orchestre » et, fût-ce en musique, de la tyrannie du nombre. Elle s'exerce à peu près sans partage, et même sans contrôle, dans *Salomé*. Le rôle d'Hérode n'accorde absolument rien à la voix ; celui de sa belle-fille presque rien. Iochanaan seul ose chanter, çà et là, deux ou trois mesures, et certaine allusion, brève, mais vocale, à Jésus sur les bords ou les flots du lac de Tibériade, pourrait bien être l'unique passage (ou peu s'en faut) expressif et touchant de la partition.

Aussi bien cet orchestre n'est jamais plus à son aise, à son affaire, que débarrassé de la parole et du chant. Il se donne alors, et s'en donne, librement ; non pas certes de tout son cœur, le cœur étant ce qui manque le plus à la musique, intellectuelle et volontaire, de M. Richard Strauss, mais de toute sa force. Et dans certains épisodes comme la danse de Salomé, surtout comme l'ouverture et la fermeture de la grille qui recouvre le cachot souterrain du Baptiste, cette force, portée au paroxysme sonore, ne manque pas, sinon de nous émouvoir, au moins de furieusement nous ébranler.

Pas plus que la puissance, nous ne contestons la souplesse, la fluidité d'une pareille

instrumentation. L'orchestre de M. Strauss unit des qualités différentes et même contraires. Tantôt c'est par la violence qu'il nous réduit et tantôt il nous séduit par la douceur. Alors il se fait léger comme une écharpe envolée et qui flotte. Les toutes premières mesures de l'opéra sont un exemple brillant de cette seconde manière, un échantillon de cette trame impalpable et mouvante, sorte de mousseline sonore, où je sais quelle gamme, de flûte peut-être, jette des ornements et des fleurs. Ainsi, pour la sonorité générale, jamais brutale dans la force et, dans la finesse, toujours soutenue ; pour la flexibilité, l'élasticité, le coloris aussi de la matière ou de l'étoffe instrumentale, c'est un étonnant orchestre que celui de *Salomé*. J'en goûte moins le détail et les inventions particulières, pour ne pas dire excentriques. Dans la scène finale, et « capitale », on peut le dire, un trille obstiné, haché de place en place par les deux petites notes qui forment l'un des « motifs » de l'héroïne, énerve encore plus qu'il n'émeut. Et surtout, vous n'êtes pas sans avoir entendu vanter comme une trouvaille de génie, du génie de l'épouvante et de l'horreur, une note, une seule, mais répétée, et qui s'exhale de l'orchestre pendant l'invisible et souterraine décollation. Il paraît, — je veux dire on assure, car cela ne paraît pas tout de suite à l'oreille, — que c'est une note harmonique de contre-basse. Elle semble aussi bien de mirliton, singulière, déplacée et tout près d'être risible au lieu d'être sinistre. Incertaine de sonorité, le sens en est également discutable. D'aucuns avaient cru d'abord y reconnaître la section laborieuse du cou par le tranchant mal affilé du glaive. Il y faudrait chercher, d'après les derniers exégètes, l'angoisse de Salomé se penchant sur la fosse et les battemens inégaux de son horrible cœur. État d'âme et non description, détail non pas matériel, mais psychique. Aucune importance d'ailleurs.

Quelque chose importe davantage : la substance, l'être même de la musique, et voilà ce qui manque ici. En cette œuvre surchargée et vide, je ne vois d'égale à la richesse des formes sonores que la pauvreté du fond. Malgré les plaisanteries d'Henri Heine, nous avons l'idée d'une idée, même en musique. Or, dans *Salomé*, la plupart des idées sont à peine ; elles sont indigentes, mesquines, à moins qu'elles ne soient vulgaires. Le personnage de Iochanaan est peut-être, à cet égard, le moins mal partagé. L'un de ses « motifs, » — pour continuer d'user du langage que le wagnérisme naguère imposa, — n'est pas sans beauté. Formé premièrement d'une succession ou d'une progression de quarts (la dernière augmentée et dure), il s'élève, noble d'abord et, vers la fin, douloureux à la manière gémissante et chromatique de la plainte d'Amfortas, au premier acte de *Parsifal*. Mais à côté de cela, d'autres thèmes, redondans et sonnans le creux, font du Baptiste, maussade et grognon sans colère sacrée, emphatique sans véritable éloquence, un fastidieux prêcheur. Le type de Salomé, son type musical, est très médiocre. Les élémens qui le constituent sont au-dessous de l'ordinaire. L'un d'entre eux, le moindre, ne consiste que dans une espèce de petite secousse sonore. Ce n'est rien, ces trois notes rapides, et pourtant, c'est quelque chose de grêle et de pointu, quelque chose de mièvre et de puénil, dont le perpétuel retour agace et finit pas exaspérer. Une autre figure mélodique du même personnage irrite autrement : par je ne sais quoi, non plus de sec et de restreint, mais de veule et de lâche, par le dégingandage et comme le dévergondage d'un thème convulsif, où certain mauvais

goût d'Italie s'aggrave d'un arrière-goût, pire encore, allemand. Et nous ne parlerons point de la circulation, à travers tout le rôle, d'un motif de valse, de valse viennoise, où la platitude mélodique ne se rehausse pas, mais se hérissé des plus cruelles harmonies.

« Matière infertile et petite, » les idées musicales ne sont ici nulle part agrandies et fécondées. Entendons-nous bien. Sans doute elles font l'objet d'un travail ou d'un jeu très compliqué, fort difficile, où l'on sait que M. Richard Strauss est passé maître. Il consiste, ce laborieux exercice, à placer, déplacer et replacer, en les tournant, retournant et contournant, dans le plus petit espace et dans le plus grand nombre de situations possible, un certain assortiment de « pièces » sonores, lesquelles peuvent d'ailleurs, nous l'avons constaté, ne pas avoir en soi le moindre intérêt, la plus mince valeur. Et ces éléments, n'étant rien, ou presque rien, ne sauraient donner, ou produire davantage. La vie n'est point en eux, ni la puissance de répandre la vie. Partout ils reviennent, se répètent, s'imposent ou s'insinuent, mais ils ne se développent nulle part. Le développement, voilà l'acte, ou l'opération, ou la vertu musicale, dont il y a dans *Salomé* le moins de traces. Et de là vient que dans cette œuvre curieuse, prodigieuse même par la virtuosité de l'orchestre, ou de l'orchestration, vous ne trouverez pas, si ce n'est à la surface et en apparence, le génie ou seulement le principe de la symphonie. Le menu détail y abonde ; il y manque le grand parti pris et la vaste généralisation, l'accroissement et le progrès continu. Si nombreux que soient ici les atomes sonores, ils ne s'organisent point. Chacun d'eux, par sa petitesse et quelquefois par son goût irritant, est pareil au grain de sénevé ; pas un seul ne devient le grand arbre dont les oiseaux du ciel habitent le feuillage.

Ce n'est pas ici qu'ils trouveraient non plus le repos dont parle l'Évangile. Il n'est pas de musique plus agitée que cette musique, plus en proie à une incessante autant qu'affolante trépidation. Rien d'elle ne s'arrête, fût-ce un moment. Une mélodie, si brève soit-elle, un accord, un timbre, un rythme ne fait que passer. Tout papillote et tremble, tout déçoit notre oreille et dérouté notre esprit. Alors, malgré sa fausse richesse et son luxe de pacotille, un tel art en arrive à nous paraître le néant, parce que là où nous manque la sensation de la durée, celle même de l'être nous devient étrangère.

Ainsi rien ne dure en cette œuvre, et pourtant elle dure elle-même, oh ! combien ! Elle est sans trêve et sans merci. Ses « nuances » éternelles, auraient dit les Grecs, n'ont d'égale que son implacable continuité. Cette forme nouvelle, — et déjà vieillissante peut-être, — du drame lyrique, est terrible. Elle nous oppresse, nous étreint, nous étouffe. Songez à ceci : une heure trois quarts de musique, d'une musique qui change toujours et ne cesse jamais ! Pas une halte, pas un repos, pas un silence ! En écoutant cette impure et frénétique *Salomé*, nous nous souvenions d'un livre que vient de publier un de nos confrères, esprit solide et délicat, sur l'ancienne, et chaste, et sage musique de la Chine (1). Il est cité là maint axiome de la doctrine ou de l'esthétique orientale, qui pourrait encore aujourd'hui, surtout aujourd'hui, nous servir de leçon. Par exemple celui-ci : « L'excellence de la musique ne consiste pas à pousser les notes à bout. » Dans *Salomé*, non seulement les notes, mais les harmonies, mais les instrumens, sont poussés jusque-là. Ailleurs, le *Mémorial de la musique* recommande aux musiciens du Céleste-Empire « la rapidité sans désordre et

l'abondance sans excès. » Tout, en ce traité, parle d'un art modéré, tempéré, ne craignant rien tant que l'abus. Et je goûte particulièrement une page où le commentateur, étudiant la musique du luth chinois, en vante la suavité. « Ce n'est jamais par la force qu'elle s'impose ; pareille à l'épouse selon la sagesse et les rites, elle doit sa beauté, sa puissance, à sa douceur. Elle est sœur du silence ; elle ne paraît que s'il l'accompagne et ce n'est pas là un de ses moindres bienfaits. » Ce n'est pas non plus un des moindres défauts, ou plutôt des moindres excès de la musique de *Salomé*, d'ignorer cette fraternité bienfaisante. Oh ! le dangereux privilège, que possède un tel orchestre, de pouvoir ne se taire jamais. Au moins, quand le drame lyrique était encore vocal, la nécessité de laisser respirer les chanteurs nous permettait, à nous aussi, de respirer et de nous reprendre. Aujourd'hui l'infatigable, impitoyable orchestre nous entraîne, haletans, et nous épuise. Pas une pause, pas même un soupir. De « ces espaces infinis » qu'est l'opéra moderne, c'est le bruit, et le bruit continu, qui désormais épouvante. Nous y voudrions, ne fussent-elles que d'un moment, quelques stations taciturnes, et nous rêvons, en vain jusqu'ici, d'une musique un peu « sœur du silence. »

(1) *La musique chinoise*, par M. Louis Laloy ; 1 vol. de la collection : *Les musiciens célèbres*, Paris, II, Laurens, 1910.

Et puis (au moment de conclure il faut y revenir) la musique de M. Strauss est tout de même la compagne d'une trop malsaine et répugnante poésie. Nous regrettons à présent d'avoir, le mois dernier, écrit que le livret d'un opéra n'importe guère. Non seulement on ne peut, mais on ne doit pas tout mettre en musique. Il n'est pas extrêmement agréable de voir maîtresses de la scène, pendant une heure trois quarts, l'impiété, la luxure et la folie. On admire Hérodiade de prendre des choses pareilles avec tranquillité. Immobile et le plus souvent muette, savourant peut-être en secret sa vengeance, elle se borne à s'éventer en souriant. Elle a tout le temps l'air de nous dire : « Je sais bien que mon mari est un dément et ma fille une enragée. Mais que voulez-vous ? Je n'y peux rien. » Le fait est que lui semble sorti de Charenton, et qu'elle a l'air d'une échappée de la Salpêtrière. Les scènes entre l'un et l'autre évoquent l'idée de je ne sais quel Guignol érotique et macabre. Quant aux déclarations de la princesse au précurseur, d'abord à lui tout entier, puis à sa tête seule, elles sont plus folles et plus révoltantes encore. L'unique parole raisonnable de toute la pièce : « *Tuez cette femme !* » a le tort d'en être la dernière. Et puis elle ne suffit pas, elle n'est point assez expiatoire. Avant la chute du rideau, pendant que se prolongeait le hideux et sacrilège « tête-à-tête, » un chant s'élevait en nous : le respectueux, le tendre, le sublime choral de Bach : « *O Haupt voll Blut und Wunden, Ô tête pleine de sang et de plaies !* » Il a beau s'adresser non pas à Jean, mais à Jésus, nous avons le sentiment que pour une heure le maître en cédait l'hommage à son serviteur et que la pieuse oraison venait offrir à la dépouille sainte et profanée les excuses de la musique elle-même.

Camille Bellaigue.