

Vasiliki Chalaftri



Salomé

Théâtralité et performativité aux œuvres d'Oscar
Wilde et de Richard Strauss

Master 2-Théâtre et cultures européens

Directrice : Anne-Simone Dufief

Université d'Angers

Belle-Beille

Sous la direction d'
Anne-Simone Dufief

Septembre 2014
Université d'Angers
Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines

A mes parents Maria et Costas, à mon frère Georges, et à mes
grands-parents Evaguelia, Vasiliki, Georges et Stelios pour tout ce
qu'ils m'ont transmis.

TABLE DES MATIERES

Introduction	p.5
CHAPITRE I : EXISTENCE ET APPARENCE DU PERSONNAGE DE SALOME	
I.1 – Salomé dans la Bible-Nouveau Testament	p.7
I.2 – Salomé dans les <i>Antiquités Judaïques</i> et dans <i>Le Cantique des Cantiques</i> De l'Ancien Testament	p.10
I.3 – Attribution et décodage théâtraux de son mythe selon la <i>Poétique</i> d'Aristote	p.15
CHAPITRE II : SALOME D'OSCAR WILDE	
II.1 – Réinvention du mythe de Salomé	p.19
II.2 - Performativité de <i>La Danse des Sept Voiles</i>	p.30
II.3 - Personnage des contradictions	p.38
II.4 – Décryptage théâtral et performatif de son rôle symbolique	p.44
CHAPITRE III : SALOME CHEZ RICHARD STRAUSS	
III.1 – Rôle musical et performatif	p.49
III.2 – Importance de théâtralité et d'incarnation dans l'opéra	p.54
III.3 – Investissement musical et performativité	p.62
Conclusion	p.70
Bibliographie	p.71
Sources supplémentaires	p.75
Discographie	p.76
Remerciements	p.77

Introduction

A l'entente du nom de Salomé, les réactions sont diverses. Certains, pensent à la Bible et à la décapitation de Jean le Baptiste. C'est la fille qui avait dansé devant Hérode et avait demandé la tête du prophète. D'autres se souviennent de la tragédie en un acte d'Oscar Wilde et de la fameuse *Danse des Sept Voiles*, du même que de l'excellence de son œuvre littéraire qui a provoqué la censure et la morale à cette époque-là, avec son héroïne, Salomé, prise par son érotisme et son amour pour Iokanaan. Richard Strauss aussi, avec sa *Salomé* laisse au monde des moments précieux qui font montre d'audace et d'innovation dramatique, autant que de force musicale dans son œuvre. Bien sûr que Salomé a fasciné le monde de la religion, de l'histoire, de la peinture, de la littérature, de la musique, de la sculpture, du théâtre, de l'opéra, du ballet, voire du cinéma. C'est peut être grâce à son nom que Salomé révèle une telle richesse artistique qu'elle continue à être explorée ; une personne qui se transforme à un mythe, un fantasme exotique conçu par chaque créateur de différents stimuli. Pourquoi alors, *Salomé* d'Oscar Wilde et *Salomé* de Richard Strauss ?

Ce personnage cache un mystère avec son existence et son mythe, deux éléments qui sont primordiaux pour qu'un mythe se transforme en figure théâtrale. Mon intérêt se concentre sur ces deux œuvres, celle de l'écrivain irlandais et celle du compositeur allemand, en commençant la présentation par le début de l'apparition de cette figure : son apparition dans la Bible. Ayant moi-même un grand amour et un intérêt particulier pour le théâtre et la musique, et ayant confronté certains points des vues sur la théâtralité qui peut exister et qui

est exigée ou pas dans l'opéra, j'ai décidé de me consacrer à la recherche de la théâtralité et de la performativité de ces deux œuvres à l'aide des sources qui traitent du théâtre, de la littérature et de la musique.

En premier lieu, je vais commencer la présentation de la recherche par la rumeur de Salomé et par son acte mentionné dans les Evangiles, dans le Nouveau Testament, ainsi que par le lien qui existe entre la religion et le théâtre, élément indispensable pour mieux montrer et justifier la réponse sur notre sujet. En second lieu, je vais continuer la recherche avec le drame en un acte de *Salomé*, et je montrerai la réinvention de son mythe par l'auteur et ses influences, comme aussi les symbolismes existants dans la pièce qui construisent son identité tragique. En outre, je ferai l'analyse performative des scènes des plus célèbres, et je vais dévoiler la métamorphose qui arrive à travers le déroulement de leur acte. Enfin, je vais mettre en évidence la théâtralité qui est exigée pour l'opéra, et plus précisément *Salomé* de Richard Strauss qui l'a adapté selon le texte d'Oscar Wilde, et je vais essayer de prouver comment la musique peut contribuer à l'interprétation et l'achèvement d'une pièce. Deux artistes, une héroïne, un texte, un livret, l'amour, la mort... Richard Strauss se rencontre artistiquement avec Oscar Wilde et le résultat laisse deux chefs d'œuvres qui, même de nos jours, suscitent deux sentiments différents et absolus chez les spectateurs : soit ils adorent *Salomé*, soient ils la haïssent.

CHAPITRE I : EXISTENCE ET APPARENCE DU PERSONNAGE DE SALOME

I.1 : Salomé dans la Bible-Nouveau Testament

Avant de plonger sur l'œuvre d'Oscar Wilde, ce serait utile de décrypter son mythe, venu de la religion, qui a inspiré au dramaturge irlandais l'idée de traiter d'un personnage Biblique et qui a séduit plus tard le compositeur allemand pour créer son opéra. Comment donc Salomé est-elle décrite dans le Nouveau Testament ? Selon St Matthieu, « *la fille d'Hérodiade exécuta une danse devant les invités et plut à Hérode. Aussi s'engagea-t-il par serment à lui donner tout ce qu'elle demanderait* ». « *Poussée par sa mère* », elle a demandé la tête de Jean-Baptiste¹. Dans cet évangile-là, elle est une jeune fille sans nom, une très bonne danseuse parce qu'elle charme Hérode le tétrarque² par ses gestes du corps et elle obéit à la volonté de sa mère. Puisque après la décapitation de Jean, elle a apporté le plat avec la tête à Hérodiade. Dans le même évangile on remarque qu'Hérode était contre Jean ; il l'avait fait emprisonner et voulait aussi le faire mourir. Plus précisément, il avait épousé Hérodiade, la femme de son frère Philippe, et Jean lui disait que ça ne lui était pas permis³. Pour cette raison-là, il voulait le faire mourir, mais il craignait le peuple qui considérait Jean comme un prophète. Et, il s'est présenté comme « *attristé* » quand il a entendu l'envie de Salomé.⁴

¹ L'Évangile selon St Matthieu 14, 3-8

² L'Évangile selon St Matthieu 14, 1 ; St Luc 3, 1

³ L'Évangile selon St Matthieu 14, 4

⁴ L'Évangile selon St Matthieu 14, 11

Ce qui est intéressant, c'est que dans l'évangile de St Marc, Hérodiade était féroce contre lui et elle voulait le voir mort, mais elle n'y parvenait pas « *car Hérode craignait Jean, sachant que c'était un homme juste et saint, et il le protégeait... il l'écoutait volontiers* »⁵. De quelle manière le même personnage, Hérode Antipas⁶, apparaît-il dans les deux évangiles ? Il diverge du premier dans l'expression des intentions et des sentiments ? Selon l'évangile de St Matthieu il désirait la mort de Jean, mais le rôle de Salomé et de son action de la danse, change par rapport au texte de St Marc où Hérodiade a été la personne qui haïssait Jean-Baptiste et qui a été l'instigatrice de la décapitation. Et sa fille est l'instrument d'Hérodias parce qu'après avoir dansé pour Hérode, elle est sortie et a dit à sa mère : « *Que vais-je demander ?* ». Le point commun dans les deux évangiles se trouve dans la demande de la mère de Salomé ainsi que dans l'affirmation d'Hérode que Jean-Baptiste avait ressuscité des morts. Lui et le peuple, ils pensaient que c'était grâce à sa résurrection qu'il pouvait faire des miracles.⁷ Hérodiade a agi par sa fille, et celle-ci a acquis une grande importance et a créé son mythe à travers les siècles. Son action involontaire et déraisonnable de demander la tête de Jean-Baptiste, même si elle était endoctrinée par sa mère, l'a rendue comme une personne qui mystifie et confond jusqu'à notre époque celui qui veut révéler ses motivations internes, et l'a marquée avec de la répulsion et de l'effroi dès l'ère chrétienne jusqu'au XIXe siècle : c'est le moment où son mythe se réinvente et s'enrichit, et la période où on découvre sa résurgence artistique et littéraire⁸.

Dans l'évangile de St Luc, on trouve l'annonce de la naissance de Jean,

⁵ L'Évangile selon St Marc 6, 17-29

⁶ L'Évangile selon St Marc, 6, 14

⁷ L'Évangile selon St Matthieu 14, 2, selon St Marc 6, 14

⁸ HEINE, Heinrich, *Atta troll*, Poèmes et légendes, Rêve d'une nuit d'été, XIX, 1841

fils de Zacharie et d'Élisabeth, qui s'accompagne par le psaume prophétique de Zacharie pour Jean : *« Et toi, petit enfant... tu marcheras par-devant sous le regard du Seigneur, pour préparer ses routes, pour donner à son peuple la connaissance du salut par la rémission de ses péchés... afin de guider nos pas sur la route de la paix⁹ »*. Or, Salomé et Jean le Baptiste se trouvent ensemble comme la sacrificatrice et la victime, comme la pécheresse qui commet vindictivement au nom de sa mère un crime moral, et elle tue une personne qui purifie l'âme par le baptême. Mais est-elle vraiment une pécheresse dont le mal peut être pardonné et remis ? Ou c'est par la religion que continue l'histoire d'Adam et d'Eve, et du péché venu de la part de la femme ? *« Si c'est un ange ou un démon, c'est ce que j'ignore. On ne sait jamais au juste chez les femmes où cesse l'ange ou le diable commence¹⁰ »*. En cherchant un peu plus l'évangile de St Luc, il existe une référence sur Hérode et Jean le Baptiste selon laquelle Salomé est absente. *« Mais Hérode le tétrarque, qu'il blâmait au sujet d'Hérodiane la femme de son frère et de tous les forfaits qu'il avait commis, ajouta encore ceci à tout le reste : il enferma Jean en prison¹¹ »*. La jeune fille d'Hérodiane ne paraît ni dans cet évangile-là, ni même quelques pages plus loin avec la notation sur le personnage de Jésus. Vu qu'Hérode était intrigué par la réputation de Jésus et qu'il entendait le peuple parler de Jean ressuscité des morts, ou d'Élie, ou même du prophète¹² qui était ressuscité, il dit : *« Jean, je l'ai fait moi-même décapité. Mais quel est celui-ci, dont j'entends dire de telles choses ? »*.

⁹ L'Évangile selon St Luc 1, 57-80

¹⁰ HEINE, Heinrich, *Atta troll*, Poèmes et légendes, Rêve d'une nuit d'été, XIX, 1841, p.51

¹¹ L'Évangile selon St Luc 3, 19-20

¹² Jean le Baptiste

I.2 : Salomé dans les *Antiquités Judaïques* et dans *Le Cantique des Cantiques* de l'Ancien Testament

Comme on examine ce personnage, il est utile d'expliquer que son nom, en opposition de son identité réputée, cache une autre signification. Et c'est Flavius Josèphe, l'historiographe qui dans les *Antiquités Judaïques* donne pour la première fois le prénom *Salomé* à la jeune fille d'Hérodias. « *Quant à Hérodiade leur sœur, elle épousa Hérode... et ils eurent pour fille Salomé*¹³... ». Conformément à l'étymologie, son nom dérive de l'hébreu *shalom* qui signifie *paix*¹⁴. Néanmoins, l'histoire présentée aux *Antiquités Judaïques* ne coïncide pas avec celle qui est racontée aux évangiles précédents ; elle se différencie d'eux quant à l'histoire de Jean-Baptiste et de la personne qui l'a fait tuer. Puisque bien que dans le Nouveau Testament une femme, Hérodias, soit la personne principale qui s'oppose au prophète et prend sa vengeance par sa fille ; dans les *Antiquités Judaïques* c'est Hérode qui craint Jean le Baptiste et celui qui provoque sa mort. Hérode, ayant un conflit et une hostilité avec son beau-père Arétas¹⁵, a vu la bataille de son armée et « *il y avait des Juifs pour penser que, si l'armée d'Hérode avait péri, c'était par la volonté divine et en juste vengeance de Jean surnommé Baptiste*¹⁶ ». Les motivations alors, sont entièrement différentes de celles-ci devenues par la haine d'Hérodiade. Hérode craignait Jean-Baptiste et le considérait comme responsable pour la catastrophe de son armée. « *En effet, Hérode l'avait fait tuer, quoique ce fût un homme de bien et qu'il excitât les Juifs à pratiquer la vertu, à être justes les uns envers les autres et pieux envers Dieu*

¹³ Flavius Josèphe, *Antiquités Judaïques*, Livre XVIII, 5, 4

¹⁴ Larousse, *Dictionnaire Étymologique des noms de famille*, Salomé, p.537.

¹⁵ Flavius Josèphe, *Antiquités Judaïques*, Livre XVIII, 5, 1

¹⁶ Flavius Josèphe, *Antiquités Judaïques*, Livre XVIII, 5, 2

*pour recevoir le baptême*¹⁷». Et ensuite, il existe l'explication qu'« à cause de ces soupçons d'Hérode, Jean fut envoyé à Machaero... et y fut tué. Les Juifs crurent que c'était pour le venger qu'une catastrophe s'était abattue sur l'armée, Dieu voulant ainsi punir Hérode¹⁸ ». Quant à Salomé, aucune référence de danse et de demande de décapitation n'est citée. Au contraire, « *Salomé épousa Philippe, fils d'Hérode, tétrarque de trachonitide, et comme il mourut sans laisser d'enfants, elle épousa Aristobule fils d'Hérode, frère d'Agrippa ; elle en eut trois fils : Hérode, Agrippa, Aristobule*¹⁹ ». Où est alors le plaisir d'entendre le prophète et la tristesse d'Hérode pour la décapitation comme on le constate à l'évangile de St Marc ?

Bien que le Nouveau Testament et les Antiquités Judaïques soient des sources sur l'histoire du peuple juif et sur la religion, il existe un manque de précision sur les faits et leur vérité. Étant donné que les histoires religieuses fonctionnent souvent comme un miroir parabolique pour les actions et les mythes, elles laissent le lecteur chercher, comprendre, et créer son propre avis qui peut montrer une autre explication.

Au fur et à mesure qu'on avance dans la recherche, il est utile d'examiner aussi la première partie de la Bible qui se compose de deux livres, l'Ancien Testament et le Nouveau Testament. L'Ancien Testament présente *La Genèse*, *L'Exode* et *Le Cantique des Cantiques*. Notre attention tombe sur *Le Cantique des Cantiques* du Roi Salomon²⁰ qui est une forme poétique et un hymne énigmatique pour l'amour entre deux êtres humains, une femme et un homme.

Au troisième cantique la femme chante : « *Sur ma couche, pendant les nuits, j'ai*

¹⁷ Flavius Josèphe, Antiquités Judaïques, Livre XVIII, 5, 2

¹⁸ Flavius Josèphe, Antiquités Judaïques, Livre XVIII, 5, 2

¹⁹ Flavius Josèphe, Antiquités Judaïques, Livre XVIII, 5, 4

²⁰ Cantique des Cantiques, I

*cherché celui que mon cœur aime ; je l'ai cherché et je ne l'ai point trouvé...Les gardes qui font la ronde dans la ville m'ont rencontrée : Avez-vous vu celui que mon cœur aime*²¹... ? ». Au septième cantique, le cœur antique qui apparaît arbitrairement pendant tous les chants religieux parce qu'il n'existe pas à l'origine de parties dissociées, il chante « *reviens, reviens, Sulamithe ! Reviens, reviens, afin que nous te regardions. Qu'avez-vous à regarder la Sulamithe comme une danse de deux cœurs*²² ? ». Sulamithe, alors, est le personnage principal et il est remarquable que son nom se relie avec celui de *Salomon* et de *Salomé*. Tous les trois proviennent du nom hébreu *shalom*²³ comme on avait déjà mentionné à la référence de Flavius Josèphe. La paix se trouve partout dans ces trois personnages comme message décodé et étymologique.

²¹ Cantique des Cantiques, III

²² Cantique des Cantiques, VII

²³ Larousse, Dictionnaire Étymologique des noms de famille, Salomé, Salomon, p.537



Marc Chagall, *Le Cantique des Cantiques II*, huile sur papier marouflé
sur toile, 1957, *L'Ancien Testament*, Chêne, Paris, 2009

Même si le lien entre Salomé et Sulamithe n'est pas évident directement, le livre de la Bible l'imprègne avec un sens symbolique et théâtral qui peut cacher une autre dimension que religieuse : celle-ci qui est théâtrale et musicale, et qu'on examinera aux parties suivantes. Mais ici, la création religieuse avance vers un symbolisme de la réunion de l'ancien monde avec le nouveau ; le monde du passé avec celui du présent ou de l'avenir. Comme dans l'Ancien Testament il existe *La Genèse*, *L'Exode*, et *Le Cantique des Cantiques*, les mêmes étapes aussi peuvent révéler de façon symbolique le processus de l'union de la paisible Salomé avec le nouveau monde.

En commençant par la genèse²⁴, c'est à dire la création de l'être humain dont l'âme est pure au moment de la naissance, et qui se forme peu à peu pendant sa vie pour arriver à la fin qui peut être l'exode²⁵. Du désir corporel, de la tentation, et de la vie terrestre, l'homme se prépare pour la vie éternelle pour se trouver en paix, et pour se délibérer de ses passions et de ses péchés. Et c'est seulement par l'amour que l'âme peut se purifier et se mène vers l'Éternel et le Divin. Sulamithe alors, ou Salomé avec le paisible de son nom peut être le symbole de l'union ou comme Aristote définit par *catharsis* dans sa *Poétique*, « *la catharsis musicale* » et que dans la *Politique* « *les chants cathartiques donnent aux hommes une joie sans dommage* »²⁶.

²⁴ Du grec *genesis*, naissance, Larousse, Dictionnaire étymologique et historique du français

²⁵ Du grec *exodos*, (*ex*, hors de, et *hodos*, route), Larousse, Dictionnaire étymologique et historique du français

²⁶ ARISTOTE, *Poétique*, Texte établi et traduit par J. Hardy, Sixième Tirage, Paris-Société d'édition « Les Belles Lettres », 1975, p.18.

I.3 : Attribution et décodage théâtraux de son mythe selon *La Poétique*

d'Aristote

Ayant présenté Salomé selon l'histoire religieuse de la Bible, et avant de découvrir son symbolisme et sa contribution, théâtrale et performative de son personnage dans les œuvres d'Oscar Wilde et de Richard Strauss aux parties suivantes, il est très intéressant, de montrer le rôle important que le mythe joue dans la religion et donc l'élément religieux qui définit la tragédie, fondés tout sur la *Poétique* d'Aristote. Ces éléments sont essentiels aussi pour avancer la recherche qui suit étant donné que nous traitons des œuvres présentées au théâtre et qui acquièrent plus de dimensions culturelles et symboliques.

« Donc la tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivants les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions²⁷ ». Ainsi Aristote a défini la tragédie afin de *«considérer comme sa partie l'ordonnance du spectacle²⁸ »*. Et pour mieux immerger dans la partie estimée la plus constitutive de la tragédie, c'est le mythe, c'est-à-dire la fable qui *« est donc le principe et l'âme de la tragédie ; en second lieu seulement viennent les caractères²⁹ »*. *« C'est la fable qui est l'imitation de l'action, car j'appelle ici "fable" l'assemblage des actions accomplies³⁰ »*. Le mythe qui a comme base le grec *mythos* et qui signifie le récit et la légende³¹, contient aussi ce qui est dit comme

²⁷ ARISTOTE, *Poétique*, (1449 b 24-28)

²⁸ ARISTOTE, *Poétique*, (1449 b 33)

²⁹ ARISTOTE, *Poétique*, (1450a 38-39)

³⁰ ARISTOTE, *Poétique*, (1450a 3-4)

³¹ Larousse, dictionnaire étymologique et historique du français, *mythe*

histoire. Salomé alors, a son mythe religieux, son histoire autour de son existence et de son action atroce vers Jean-Baptiste. Son mythe est sa fable³² qui l'ont racontée afin de la garder vivante et de lui donner de l'existence. De telle manière elle devient un personnage ambivalent vu que *«la tragédie la plus belle ne doit pas être simple mais complexe...et imiter des faits qui suscitent la crainte et la pitié...»*³³. La pitié et la crainte constituent les émotions les plus forts en découvrant l'histoire de l'acte de Salomé mais sont aussi tous les deux, des sentiments déterminants dans une religion. La pitié qu'un homme demande d'un autre être humain ou de Dieu, se trouve assez souvent comme exemple au Nouveau Testament. La parabole du bon Samaritain à l'évangile de St Luc le désigne clairement : *« Mais un Samaritain qui était en voyage arriva près de l'homme : il le vit et fut pris de pitié»*³⁴. Et pour la pitié de Dieu, plus loin aux épîtres aux Romains, on constate encore une fois ses paroles : *« Il dit en effet à Moïse : Je ferai miséricorde à qui je veux faire miséricorde et je prendrai pitié de qui je veux prendre pitié»*³⁵. Pitié et crainte, hors la colère, peut sentir la personne qui lit l'histoire de Salomé et de Jean-Baptiste. Puisqu' il existe toujours dans une tragédie ces deux émotions dramatiques. *«L'imitation a pour objet non seulement une action complète mais encore des faits propres à exciter la crainte et la pitié...»* et les deux émotions ont comme intention de conduire à la catharsis, c'est à dire à la purification, à la purgation propre des passions³⁷. Dans l'introduction de *La Poétique*, le terme de la catharsis s'emploie par Aristote pour les *«humeurs peccantes dont l'art ou la nature provoque*

³² Larousse, dictionnaire étymologique et historique du français, *fable*, de *fari*, parler

³³ ARISTOTE, *Poétique*, (1452 b 30-35)

³⁴ L'Évangile selon St Luc, 10, 33

³⁵ Épîtres aux Romains, 9, 15-17

³⁶ ARISTOTE, *Poétique*, (1452a 1-3)

³⁷ ARISTOTE, *Poétique*, (1449 b 27-28)

*l'élimination*³⁸ ». Humeurs très précises aux cas d'Hérode, d'Hérodiade, de Salomé et de Jean-Baptiste pourvu que, selon les évangiles, Hérode a pris comme femme la femme de son frère Philippe et qu'il a été tenté par la beauté ou le charme de la fille de sa femme. Mais ensuite aussi, à la tragédie d'Oscar Wilde où Salomé demande la décapitation de Jean pour son propre amour, fait commun avec Heinrich Heine et *Atta Troll* où il écrit dans les *Rêves d'une nuit d'été* : « Car, elle aimait jadis le prophète. La Bible ne le dit pas, — mais le peuple a gardé la mémoire des sanglantes amours d'Hérodiade. Autrement le désir de cette femme serait inexplicable. Une femme demande-elle jamais la tête d'un homme qui n'aime pas³⁹ ? ». En outre, un fait ou un incident raconté n'a jamais une seule explication et un seul message transmis, encore moins qu'un personnage, un caractère est l'ambivalence de son identité. Cl. Lévi-Strauss mentionne que « *si les mythes ont un sens, celui-ci ne peut tenir aux éléments isolés qui entrent dans leur composition, mais à la manière dont ces éléments se trouvent combinés*⁴⁰ ».

Le sacré et l'élément mystique et religieux, jouent un rôle pivot dans une tragédie et sans la fable et le divin, il n'existe pas du théâtre. « *C'est du souffle de son esprit, c'est de l'enthousiasme de ses fêtes que le drame est né*⁴¹ » et c'est l'émergence du théâtre aux fêtes données en l'honneur de Dionysos. Salomé alors vient d'une histoire religieuse dans la quelle Jean-Baptiste a été sacrifié au nom de la férocité et de la colère d'Hérodiade chez le Nouveau Testament, voire au nom de l'amour et du désir chez Oscar Wilde. La danse dans tous les deux cas fonctionne comme le rituel qui peut transmettre les émotions et faire revivre et

³⁸ ARISTOTE, *Poétique*, Texte établi et traduit par J. Hardy, Sixième Tirage, Paris-Société d'édition « Les Belles Lettres », 1975, p.17.

³⁹ HEINE, Heinrich, Poèmes et légendes, Œuvres complètes de Heinrich Heine, *Atta Troll*, *Rêves d'une nuit d'été*, XIX, Michel Lévy frères, Libraires Éditeurs, Paris, 1861, p.52.

⁴⁰ KLIMIS, Sophie, *Le Statut du Mythe dans La Poétique d'ARISTOTE*, Les fondements philosophiques de la tragédie, Éditions OUSIA, 1997, p.27

⁴¹ *Les Deux Masques*, Calmann Lévy, 1880, Première série *Les Antiques*, I, Eschyle, p.5.

sentir tout ce que le mystère de la vie conclue.

CHAPITRE II: SALOME D'OSCAR WILDE

II.1 : Réinvention du mythe de Salomé

La jeune fille d'Hérodiade de l'Antiquité est la pécheresse, le personnage qui a obéi à sa mère selon les Évangiles du Nouveau Testament, la fille qui a été accusée pour avoir commis un crime, celui de la décollation d'un prophète et qui est devenue un mythe littéraire plein de significations et riche aux signes symboliques. Elle obtient un caractère théâtral et elle offre plusieurs interprétations grâce à son contenu Biblique qui, par la licence poétique des auteurs fascinés d'elle, se recrée et se révèle comme un objet d'art et d'admiration pour arriver à la tragédie de la pièce d'Oscar Wilde. Son mythe dans le monde des lettres avait déjà commencé par sa nomination par Flavius Josèphe et puis a continué avec son apparition dans la *Légende Dorée* de Jacques de Voragine (1261-1266) où il raconte les vies des Saints. Il est assez intéressant de citer une partie de la Légende Dorée où il explique quelle a été la punition de la fille et de sa mère après la décapitation de Jean-Baptiste :

«Et ainsi qu'Hérode, qui avait fait mourir Jean, et Julien, qui avait brûlé ses os, avaient été punis, le châtiment de Dieu tomba aussi sur Hérodiade, qui avait fait demandé la tête du saint par sa fille, et sur la fille qui l'avait demandée. Quelques-uns disent qu'Hérodiade ne mourut pas en exil ; mais qu'ayant reçu la tête de saint Jean et la contemplant avec joie, la tête, par un mouvement divin, lui souffla à la figure, et Hérodiade expira sur le champ. Mais des saints racontent dans les chroniques qu'elle mourut en exil après avoir été

misérablement bannie avec Hérode, et cela paraît devoir être cru. Sa fille marchant un jour sur la glace, la glace se brisa sous ses pieds, et elle disparut dans l'eau et elle se noya. Dans une certaine chronique, il est dit que la terre l'engloutit toute vive. Ce qui peut s'entendre comme lorsqu'il est dit des Égyptiens engloutis dans la mer Rouge : « La terre les a dévorés. »⁴² ».

Dans cette version-là, Salomé n'a pas de nom et c'est Hérodiade qui paraît clairement comme l'instigatrice principale de ce crime et qui est punie enfin comme sa fille aussi. Hérodiade garde la tête du prophète et l'insulte au lieu de regretter le mal qu'elle a provoqué. Et avec l'intervention de Dieu elle meurt par l'air expiré de la tête décapitée de Jean-Baptiste. En ce qui concerne Salomé, la terre s'ouvre et elle se perd dedans, payant pour son crime. Pourtant, la fin est un peu différente pour *Salomé* d'Oscar Wilde puisque c'est elle qui veut le prophète, elle-même par son propre désir et c'est elle qui lui donne le baiser comme un souffle de vie et comme preuve de sa passion et de son obsession pour lui. Elle veut le suivre et après la décapitation, Hérode donne l'ordre à ses soldats de la tuer : « *Tuez cette femme*⁴³ ! ». Le mythe littéraire continue à intéresser et à exciter les écrivains et les artistes. Le XIX^{ème} siècle est une période de théâtre dont l'esprit montre que « *le monde de relations abstraites n'est que la projection approximative et le symbole*⁴⁴ ». Le symbolisme s'allie avec la décadence et la religion sert à stimuler la sensualité. Ce symbolisme et la sensibilité existante face au style poétique et au mysticisme, se reflètent dans *Atta Troll* de Heinrich Heine, écrite en 1841. Là, on se trouve devant « *une*

⁴² JACQUES DE VORAGINE, *La légende dorée*, Légende de la décollation de saint Jean-Baptiste, Garnier Frères, Libraires-éditeurs, t. I, Paris, 1906, p. 309.

⁴³ WILDE, Oscar, *Salomé*, Librairie de l'art indépendant, Paris, 1893, p.84.

⁴⁴ *L'Imaginaire Décadent*, Op.cit., p.99, d'après l'article de BRETON, Françoise, *Le Mythe de Salomé dans la littérature de 1896, A travers la pièce d'Oscar Wilde, Salomé, et l'Épopée Lyrique de Max Bruns, Der Täufer*, Université de Belle-Beille, Angers, juin 1994, p.4.

*Hérodiade-Salomé folle, belle et demi-nue, qui s'allie aux déesses de la mythologie, aux fées des légendes celtiques, à Shakespeare et à Goethe pour affirmer contre l'ordre chrétien la nostalgie du paganisme et de l'amour sans entraves*⁴⁵». Oscar Wilde se trouve proche de ce concept de l'art et *Hérodiade* de Stéphane Mallarmé (1871) capte aussi son intérêt. *Hérodiade* (on entend Salomé), «*la princesse vierge*» puisque «*le poète a préféré les sonorités magiques du nom de sa mère*⁴⁶» influence l'auteur irlandais pour écrire ensuite sa pièce de théâtre. Le symbolisme et la décadence l'attirent en général et ils jouent un rôle capital dans sa vie et sa façon de s'exprimer et de créer. «*Il n'a pas tout de suite songé à écrire une pièce de théâtre, hésitant entre différents genres*» mais son esprit d'esthétisme se relie avec «*l'ombre portée par ces géants que sont Mallarmé et Flaubert*⁴⁷». Oscar Wilde admirait Stéphane Mallarmé et il entre dans cette poésie symbolique en gagnant la gageure d'écrire dans une langue qui était la seconde pour lui mais qui était réputée comme la plus littéraire d'Europe au monde des poètes et des écrivains. Il insiste sur la force poétique de la langue et Gustave Flaubert suit avec *Hérodias* de ses *Trois Contes* en 1877 qui a comme héroïne principale la mère et pas la fille ; c'est Hérodias qui organise la mort du prophète en utilisant Salomé pour la faire séduire Hérode. La scène de la danse est très importante pour qu'Hérode tombe amoureux d'elle et pour qu'il s'engage de sa promesse par serment. Par cette image de la danse, Oscar Wilde découvre son intérêt d'écrire une pièce de théâtre sur le désir fatal et la mort de ce personnage biblique. *Éros* (l'amour) approche *thanatos* (la mort) et *thanatos*

⁴⁵ DOTTIN, Mireille, *S comme Salomé, Salomé dans le texte et l'image de 1870 à 1914*, Université de Toulouse-Le Mirail, Centre de Promotion de la Recherche Scientifique, 1983, p.6.

⁴⁶ BREQUE, Jean-Michel, La Salomé d'Oscar Wilde, Richard Strauss-Salomé, *L'Avant-scène opéra*, mensuel janvier-février 83, n° 47/48, p.25.

⁴⁷ PIEROBON, Frank, *Salomé ou la tragédie du regard*, Les Essais, Éditions de la Différence, Paris, 2009, p.12.

mène Salomé à son objet d'*éros*. Iokanaan représente un monde transcendant qui s'oppose à l'immanence et avec sa figure séduisante toute féminine de « *lèvres rouges* » (« *C'est de ta bouche que je suis amoureuse Iokanaan. (...)Ta bouche est plus rouge que les pieds de ceux qui foulent le vin dans les pressoirs* ». Salomé, p.33-34) et d' « *une voix puissante* » (« *Quelle étrange voix ! Je voudrais bien lui parler* ». Salomé, p.23, « *Parle encore, Iokanaan. Ta voix m'enivre* ». Salomé, p.30)⁴⁸, qui est l'incantation de la haine, le rendent fort de son pouvoir imposé sur Salomé et indiquent le jeu du « *caché et du découvert* », « *le couple éternel du saint et de la criminelle*⁴⁹ ». L'univers symbolique d'Oscar Wilde fonctionne comme un miroir où Iokanaan perd la pureté du saint, parce que Salomé lui transmet le péché de l'avoir désiré (« *Arrière fille de Sodome ! Ne me touchez pas. Il ne faut pas profaner le temple du Seigneur Dieu* ». Oscar Wilde, *Salomé*, Iokanaan, p.33).

Dans le livre intitulé *À rebours* (1884) écrit par Joris-Karl Huysmans, Oscar Wilde continue à concevoir et à créer son œuvre de genèse symbolique inspirée par la vague décadente de l'époque et en l'enrichissant d'une concaténation du désir et de la férocité, de l'obsession et du péché, de la femme antique face à la femme séduisante de l'Orient. Il insiste sur la force poétique de la langue française et il utilise cet effet en expliquant à un journaliste l'importance d'une telle décision pour lui. Il cite les exemples suivis par d'autres écrivains comme Maurice Maeterlinck et Dante Gabriel Rossetti, qui, malgré leurs racines, flamande pour le premier et latine pour le deuxième, ont décidé d'écrire dans une langue étrangère :

⁴⁸ WILDE, Oscar, *Salomé*, Drame en un acte, Librairie de l'Art Indépendant, Paris, 1893.

⁴⁹ BRETON, Françoise, *Le Mythe de Salomé dans la littérature de 1896, A travers la pièce d'Oscar Wilde, Salomé, et l'Épopée Lyrique de Max Bruns, Der Täufer*, Université de Belle-Beille, Angers, juin 1994, p.8.

« J'ai à ma disposition un instrument que je maîtrise, et c'est la langue anglaise. Il en existe un autre que j'ai écouté toute ma vie, et j'ai voulu toucher une fois ce nouvel instrument pour voir si je pouvais en tirer quelque beauté [...] Naturellement, il y a des tournures qu'un homme de lettres français n'aurait pas employées, mais elles donnent un certain relief, une certaine couleur à la pièce. L'effet étrange que produit Maeterlinck vient en bonne partie du fait que, flamand de race, il écrit dans une langue étrangère. Il en va du même pour Rossetti, qui écrivait en anglais bien qu'il fût de tempérament essentiellement latin⁵⁰ ».

Mais Stéphane Mallarmé et Maurice Maeterlinck enchantent Oscar Wilde avec des compliments pour son œuvre écrite en français et Stéphane Mallarmé lui a écrit en 1893 : *« J'admire que tout étant exprimé par de perpétuels traits éblouissants en votre Salomé, il se dégage aussi, à chaque page, de l'indicible et le songe. Ainsi les gemmes innombrables et exactes ne peuvent servir que d'accompagnement sur sa robe au geste surnaturel de cette jeune princesse, que définitivement vous évoquâtes⁵¹ »*. Si on insiste sur la langue française dans *Salomé* et son lien avec le mythe réinventé, c'est parce que, comme Aristote considèrerait *la parole* et *la favola* comme l'élément le plus important dans le théâtre, ainsi chez Wilde cet élément se pénètre par la parole des personnages qui incarnent et entourent toute la pièce. Puisque *« la fable est donc le principe et comme l'âme de la tragédie ; en second lieu seulement viennent les caractères (caractère=ethos)⁵² »* et *« la quatrième des parties inhérentes au langage est l'élocution...la traduction de la pensée par les mots; elle a les mêmes propriétés*

⁵⁰ Cité par Richard Ellman, *Oscar Wilde*, p.405-406.

⁵¹ Extrait cité au livre de Frank Pierobon, *Salomé ou la tragédie du regard*, Les Essais-Éditions de la Différence, Paris, 2009, p.14 (Ibid., p.408).

⁵² ARISTOTE, *Poétique*, (1450b, 38-39)

*dans les écrits en vers et dans les écrits en prose*⁵³ ». D'autre part, « *il faut composer les fables et leur donner l'achèvement de l'élocution en se mettant autant que possible les situations sous les yeux*⁵⁴ ». Un élément wildien c'est son choix d'écrire *Salomé* en français et il a réussi à approfondir le mythe. Comment ? Étant donné que chez Wilde « *l'obscurité est un don*⁵⁵ », la langue sert comme une toile, un tissu avec lequel il investit les personnages et peint sa *Salomé*. En outre *doxa*⁵⁶ est l'opinion publique qui forme et offre des caractéristiques comme « *obscur* » ou « *incompréhensible* », « *écrire dans une autre langue que la sienne, que la maternelle, c'est faire volontairement l'expérience d'une altérité dont l'on attend confusément une catharsis et en cela, il fallait que Salomé fût véritablement une tragédie*⁵⁷ ».

En ce qui concerne l'importance du langage, il faut dire qu'un poète ou un écrivain peut inspirer et offrir par son art un chef d'œuvre et pour cette raison-là il transmet son chant, sa création par écrit. Narrer, ce n'est pas pour lui. Le poète articule ensemble la musique et la danse, la rime et le langage avec le chœur et le chant. Et la tragédie s'apparaît avec une *autre* langue propre pour que le chant du *bouc* (*tragos*) retentisse au moment de sa mort. Il est très intéressant qu'avec la langue française il existe une tension entre l'humain et le non-humain, qui est invisible au premier cas, et toujours représentationnelle voire théâtrale au non-humain qui forme le tragique.

L'anthropologue et ethnologue Claude-Lévi Strauss affirmait que « *si les mythes ont un sens, celui-ci ne peut tenir aux éléments isolés qui entrent dans*

⁵³ ARISTOTE, *Poétique*, (1450b, 13-15)

⁵⁴ ARISTOTE, *Poétique*, (1455a, 22-25)

⁵⁵ PIEROBON, Frank, *Salomé ou la tragédie du regard*, Les Essais, Éditions de la Différence, Paris, 2009, p.19.

⁵⁶ LAROUSSE, *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Larousse-Bordas, 1998, p.234.

⁵⁷ PIEROBON, Frank, *Salomé ou la tragédie du regard*, Les Essais, Éditions de la Différence, Paris, 2009, p.19.

*leur composition, mais à la manière dont les éléments se trouvent combinés*⁵⁸ ».

Alors, Oscar Wilde découvre à nouveau Salomé aux auteurs qui l'inspirent et c'est à lui qu'elle devient tragique par le tragique grec de la définition Aristotélicienne, car le tragique se met en scène avec la mort de l'individu qui « *de par sa propre action, sort du rang, se rend apolis* ». Pour mieux expliquer, il se rend hors de la cité, hors de *polis*. Est-ce celle-ci la vraie raison pour laquelle Salomé gagna une place importante à son existence mythique ? Oui, mais ce n'est pas la seule parce que son mythe se dévoile théâtralement par la tragédie et la tragédie acquiert son sens par la performance. Pourtant, Jacqueline de Romilly dans *La tragédie grecque* explique le concept du mythe et démontre que la tragédie est le témoignage poétique de ses créateurs qui ont transmis le mythe. Elle est l'œuvre des poètes, qui, délibérément, ont transposé le mythe pour infléchir le sens en se l'appropriant. Ils l'ont fait en fonction de certains schèmes, et de certains intérêts. Et, ceux-ci n'étaient pas d'ordre psychologique⁵⁹. Tant pour la langue française, il semble qu'elle s'est imposée aux règles d'une tragédie à base grecque. Selon le dictionnaire encyclopédique du théâtre de Michel Corvin, la tragédie reflète des tendances tant anthropologiques que religieuses et sociales, avec des origines obscures de forme grecque, et une esthétique aussi, qui a été tellement représentée par la période classique française.

L'antique se lie avec l'esthétique française et l'esthétisme d'Oscar Wilde qui le représentait et qui le caractérisait comme artiste, poète, et personnalité

⁵⁸ Cité par l'œuvre de Sophie Klimis, *Le statut du mythe dans la POETIQUE d'ARISTOTE*, Les fondements philosophiques de la tragédie, Éditions OUSIA, 1997, p.27.

⁵⁹ DE ROMILLY, Jacqueline, *La Tragédie Grecque*, Quadrige/Presses Universitaires de France, Paris, 1997, décembre, p.161.

entière⁶⁰. Oscar Wilde est à la fois poète et chef d'orchestre de sa composition lyrique, d'un chant du bouc (*trag-oidia*), d'un rituel cathartique avec des symboles majeures dans la tragédie classique française dans sa postulation, la plus haute, constituée en France entre 1640 et 1680 par les dramaturges Corneille et Racine⁶¹. L'élément tragique joue entre la fatalité et la liberté, fondées sur leur ambiguïté et leur alliance contradictoire vu qu'il existe le rapport du tragique avec le spectateur. Du malheur et de l'euphorie paradoxale du tragique, on arrive à la liberté, à la purification, à *la catharsis*.

En 1886, Jules Laforgue dans ses *Moralités Légendaires*, enrichit l'engouement du personnage de *Salomé* avec une dimension plus orientale et un symbolisme de la désinence de ce caractère en commençant son chapitre pour Salomé avec un proverbe sur la naissance et la mort : « *Naître, c'est sortir ; mourir, c'est rentrer* » (Proverbes du Royaume d'Annam recueillis par le P. Jourdain, des Missions Étrangères)⁶². Dans l'œuvre d'Oscar Wilde, la mort joue un rôle capital, vu que le prophète meurt et Salomé suit la mort qui fonctionne comme transcendante pour qu'elle se trouve avec son objet de passion et de désir. Pour que Salomé se sente vive, il faut qu'elle meure et avec sa mort elle rentre à son amour. C'est peut-être la seule façon d'avoir Iokanaan. N'oublions pas qu'une telle explication peut être bien claire et possible si on prend en considération que la période de 1880-1990 se réfugie dans l'univers fictif, dans l'hystérie et la frigidité. L'homosexualité et le dilettantisme érotique et artistique aussi, sont affectés par le mysticisme de la chasteté, par l'éloignement du réalisme et avec l'approche imaginaire. Et, le thème de Salomé ou d'Hérodiade

⁶⁰ CORVIN, Michel, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, (L-Z), Bordas, Paris, 1995, pp.901, 903.

⁶¹ CORVIN, Michel, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, (L-Z), Bordas, Paris, 1995, p.903.

⁶² Citation de l'œuvre *Moralités Légendaires* de Jules Laforgue, Collection «Les Maîtres du Livre», Paris, Crès, 1920, p.128.

fascine le monde poétique parce que son mélange de sexualité débridée et de cruauté sadique illustre une femme qui séduit et dévore l'homme, qui est une araignée-princesse et qui prend ce qu'elle veut sans aucune pitié. D'ailleurs, le monde de la littérature entretient une relation réciproque avec la peinture et la musique au domaine de l'inspiration, de l'imagination, et de la création, et l'artiste est inspiré et influencé par tous les signes qui motivent sa créativité. Gustave Moreau, le peintre symboliste peint Salomé dans les tableaux *Apparition* (1874) et *Salomé dansant devant Hérode* (1876), et donne à son caractère le mysticisme et le sacré, vêtue par des bijoux comme s'ils ont besoin du prophète pour briller. Or, dans l'*Apparition*, Salomé ne porte que des bijoux et un voile à son côté arrière comme un symbole de ses trésors personnels. De cette façon symbolique et mystique, elle s'illustre toute nue, couverte de sa propre préciosité adressée à la personne la plus précieuse: Jean-Baptiste. Dans *Salomé dansant devant Hérode*, le spectateur se trouve devant une Salomé qui porte tous les voiles avant qu'elle commence la fameuse *Danse Des Sept Voiles* d'Oscar Wilde, montrant avec sa main vers une direction qui se trouve en face d'elle. Elle ne regarde pas Hérode et il paraît que c'est comme elle se mène vers une autre direction, celle de la mort peut-être, la fin remarquable que donne l'auteur irlandais à sa pièce.

L'originalité donc, du mythe de Salomé intéresse Oscar Wilde mais avec son *Portrait de Dorian Gray* (1890) paru avant *Salomé*, il se considérait comme l'auteur d'un ouvrage classique « *décadent* », marqué du mouvement décadent en Angleterre. Avec son dandysme, son esthétisme, son comportement, la pose, et son décadentisme qui critiquait et rejetait les mœurs de l'époque Victorienne, il représente et recompose son image. L'hédonisme de jouer avec l'autrui, avec la

foi, le sacré, et la religion, font de lui la cible des critiques amères pour son drame *Salomé*, que dès sa parution, beaucoup n'ont pas voulu considérer comme sérieux comme ce fut le cas avec *Dorian Gray*. Pierre Lalo disait que c'est « *l'ouvrage adroitement calculé d'un cabotin des lettres, étalant sans pudeur son mauvais goût de rastaquouère préphaélite* » (Le Temps, 14 Mai 1907)⁶³. De plus, Philippe Julian disait que c'était « *une des plus mauvaises parmi ses œuvres* » (1967)⁶⁴. Mais n'oublions pas que *Salomé* déclenche la fin d'une période décadente avant que le XXe siècle ouvre ses portes à des notions plus modernes et plus claires. Il est incontestable qu'Oscar Wilde fût un des écrivains et dramaturges des plus importants et il a laissé son point personnel au monde littéraire. De surcroît, même s'il existait des critiques négatives pour Oscar Wilde, l'auteur irlandais avait gagné l'estime de Jean Pierrot qui, dans *L'Imaginaire Décadent*, il avait pris position concernant la condamnation de l'écrivain en 1895 comme un effet « *non seulement du puritanisme Victorien, mais d'une réaction de chauvinisme face aux influences françaises jugées excessives sur la littérature nationale* »⁶⁵.

En effet, avec *Salomé*, Oscar Wilde réalise la magie de montrer par le théâtre des personnages humains qui veulent se sentir non-humains, d'entrer dans un mode divin, et il acquiert avec sa poésie de soulever l'affrontement direct des dieux et des déesses déçus. Il joue avec tous les moyens théâtraux et tragiques, il transmet des pulsions subconscientes et il prend le risque de faire le lecteur et le spectateur à s'adonner à sa propre catharsis malgré la dimension orgiaque et l'affrontement direct de l'hystérie du personnage central. Son langage français et

⁶³ Extrait tiré par le magazine *L'Avant-scène Opéra*, *La Salomé d'Oscar Wilde*, Quatre derniers Lieder, N° 47-48, p.27

⁶⁴ *L'Avant-scène Opéra*, *La Salomé d'Oscar Wilde*, Quatre derniers Lieder, N° 47-48, op.cit., p.27.

⁶⁵ PIERROT, Jean, *L'Imaginaire Décadent* (1880-1900), Presses Universitaires de France, «Publications de l'université de Rouen;38», Paris, 1997, p.28.

sa musicalité accentuent le désir et la répulsion, et il fait preuve de la rupture du monde occidental et judéo-chrétien par l'intermédiaire de Salomé, la figure du mal selon La Bible. Quand Michel Décaudin parlait pour *Salomé* d'Oscar Wilde, il avait indiqué que Salomé « *a réveillé au cœur de l'inconscient des instincts qui se sont heurtés aux réflexes de la morale et la vie policée*⁶⁶ » et c'est cet instinct musical qui a été réveillé au cœur de Richard Strauss et a prolongé son mythe par sa version opératique. L'originalité wildienne consiste à son éclatante promotion de *Salomé* qui réclame la tête d'Iokanaan pour elle seulement, pour sa propre passion et son désir. Maurice Maeterlinck a influencé la conception littéraire de l'auteur irlandais par ses petites phrases brèves, ses exclamations, ses répétitions qui développent un style ambigu : création d'une ambiance de malaise, de maléfice et du tragique. Avec sa *Salomé* il donne un effet de texte uni, de musicalité, et du rythme des motifs répétés, il peint une tragédie qui se présente comme une évolution morale : celle de lui-même. Dans son œuvre « *De Profundis* », il avait mentionné : « *J'ai la conviction que le plus haut moment de la vie d'un homme est lorsqu'il s'agenouille dans la poussière, se frappe la poitrine, et confesse tous ses péchés*⁶⁷ ». De plus, sa phrase qu'« *à chaque instant de notre vie, nous sommes ce que nous allons être non moins que ce que nous avons été* » dans *De Profundis* souligne sa personnalité et c'est par cette phrase-là que *Salomé* s'investit avec le tragique et la morale, avec le psychodrame et ses conflits internes. Postérieurement, Richard Strauss a délivré cette voix pleine d'interrogations anxieuses avec le rôle cathartique de la musique et du chant, ainsi que de la danse, scène-emblème dans la pièce d'autant pour le texte que pour la musique aussi. Toute la profondeur obscure et la

⁶⁶ DECAUDIN, Michel, op. Cité, p.114.

⁶⁷ WILDE, Oscar, *Œuvres, De Profundis*, (Tome I, stock, p.342), passage cité dans *L'avant-scène opéra, La Salomé d'Oscar Wilde*, Quatre derniers Liedes, N° 47-48, op.cit., p.35.

véhémence musicale, s'accordent au théâtre et à la performance, à l'efficacité de l'expression spectaculaire. Acteur et spectateur deviennent l'un pour l'autre l'écho profond des fantasmes décadents.

II.2 : Performativité de *La Danse des Sept Voiles*

« *La musique contraint les dieux à danser, mais pour danser il leur faut un support visible, ce qui les contraint à s'incarner*⁶⁸ ».

Chez Oscar Wilde, la *Danse des sept voiles*, est une scène, des plus célèbres au monde du théâtre, et demeure comme l'élément le plus audacieux et innovant, inspirée par l'auteur comme il pourrait l'avoir conçue en regardant les peintures de Gustave Moreau, *Apparition* et *Salomé dansant devant Hérode*. Malgré sa simple indication « *Salomé danse la danse des sept voiles* », c'est la scène qui sert de pivot à tout le drame et qui fonctionne comme une action fatale et catalytique : après son interprétation et sa performance, tout va changer. Avec cette phrase sans aucune intervention de didascalie, il laisse à Salomé le pouvoir de créer, d'improviser, de mystifier, de séduire et d'agir. Lui, il s'incline devant la splendeur de son héroïne, de sa princesse tragique. Pourtant, cette simplicité s'enrichit par le rôle important qu'attribue l'incarnation de Salomé par Sarah Bernhardt. Pour mieux expliquer, l'actrice française avait demandé à Oscar Wilde d'écrire une pièce pour elle et lui, il a accepté même si *Salomé* était indépendamment et pas explicitement écrite pour elle. Quand Sarah Bernhardt a commencé à lire l'œuvre, elle a été envahie d'enthousiasme malgré les soupçons

⁶⁸ Citation de Gilbert Rouget, *La musique et la Transe*, Gallimard, « Tel », p.224, dans l'œuvre de Frank Pierobon, *Salomé ou la tragédie du regard*, Les Essais, Éditions de la Différence, Paris, 2009, p. 97.

que « *la lune* » balançait avec Salomé comme personnage principal dans la pièce⁶⁹. Cette information pour Sarah Bernhardt est essentielle pour désigner une autre dimension contradictoire que la performance de la danse pourrait avoir eu. Vu sa voix théâtrale et tragique qui donnait un ton dramatique à son incarnation et interprétation aussi, elle avait une telle théâtralité et force vocale à jouer avec cet instrument, que l'imaginer danser serait vraiment une contradiction bien venue. Evelyne Ertel, dans le *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre* explique qu'« elle (Sarah Bernhardt) sut cultiver...une popularité inouïe, due surtout à la qualité cristalline de sa « voix d'or », à la pureté musicale de sa diction (confiant à la monotonie), auxquelles elle joignait la beauté languide des attitudes...»⁷⁰. Il est dommage que, tandis que la première de la pièce aurait eu lieu au « Palace Theatre » de Londres, E.F.S. Pigott n'a pas autorisé la performance, en indiquant comme raison principale la représentation des caractères bibliques sur scène, et en caractérisant Salomé comme « *semi-biblique* » et « *semi-pornographique* »⁷¹.

Pour que la danse acquière une performativité (*epitelestikothta*), il est indispensable que toutes ses fonctions, théâtrales et symboliques, développent et rendent visible et existante, la réalisation de son action. Si Oscar Wilde avait été inspiré par des écrivains et des peintres aussi, comme on a déjà mentionné à la partie précédente, c'est qu'avec Gustave Moreau, il aurait eu une vision plus claire sur son intention, de faire Salomé danser « la Danse des Sept Voiles ». Par contre, sans être joué et sans être arrivé à la performance d'un acte, le théâtre ne peut pas être théâtre et n'arrive pas à porter le spectateur à un certain état. Michel

⁶⁹ Citation de Richard Ellman, *Oscar Wilde*, p.404, dans l'œuvre de Frank Pierobon, *Salomé ou la tragédie du regard*, p.14.

⁷⁰ ERTEL, Evelyne pour Sarah Bernhardt, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Bordas, Paris, 1995, Michel Corvin, (A-K), Bordas, Paris, 1995, p.112.

⁷¹ Selon Joseph Donohue, *Distance, death and desire in Salomé*, dans « The Cambridge Companion to Oscar Wilde », Cambridge University Press, 1997, p.118.

Corvin explique que « *le théâtre est simulacre. Et il naît du simulacre...toutes choses se mettent à bouger, saisies par un grand branle*⁷² ». D'après cette définition alors, Oscar Wilde met à bouger tout son trésor littéraire et artistique, jouant avec le numéro « sept » et le mot « voiles », il contourne et détermine l'action et la performance de la danse. Dès ce moment-là, les révélations symboliques mènent la danse à une « *actualisation vivante de virtualités jusqu'à prisonnières des lignes du texte* », à « *un phénomène de transsubstantiation* », autrement dit, la performance. La question qui se pose ici, c'est pourquoi le dramaturge utilise le chiffre « sept », et comment un numéro peut contribuer à la performativité d'une scène ? Michel Corvin, en ce qui concerne la théâtralité, il explique que dans elle, il existe son sens aux composantes qui la constituent, comme le fait le texte premièrement. L'émetteur et le récepteur ont un dialogue et un système de communication, soit gestuel, soit auditif ou visuel, soit verbal. Le résultat est une communication médiate ou immédiate, avec une altérité comme base de la théâtralité, entre l'acteur et le spectateur. La fiction et la fabrication mentale de n'importe quel élément du théâtre, en constituent aussi une base. Ajoutons à celle-ci que « *le doublement découle tout naturellement de l'altérité : c'est un autre qui parle, et qui parle comme un autre, c'est-à-dire qui se métamorphose*⁷³ ». Les chiffres donc cachent leur message et leur symbolisme qui, tous les deux peuvent métamorphoser une personne et lui insuffler une âme. Salomé va se métamorphoser avec cette danse, et, de fillette elle va devenir femme, un être humain qui montre un comportement plutôt masculin que féminin par sa façon de demander ce qu'elle veut. Il existe une inversion des rôles qui se

⁷²- CORVIN, Michel, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre, Théâtre*, (L-Z), Bordas, Paris, 1995, p.885.

⁷³ CORVIN, Michel, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre, Théâtre, Théâtralité*, (L-Z), Bordas, Paris, 1995, pp.883-884.

développe par le spectre de la puissance et du pouvoir d'Hérode. Séduire Hérode est le seul moyen de se rencontrer avec Iokanaan.

La science de la numérologie, qui s'occupe du sens et du décryptage de l'interprétation symbolique des chiffres trouve que le nombre « sept » est le chiffre qui cache un mystère et qui arrive de « *l'assemblage de la trilogie divine (le triangle du ciel) et du quaternaire matériel (le carré de la terre) qui symbolise l'Univers créé. C'est l'arche d'alliance* ». ⁷⁴ Entre Iokanaan, un prophète qui est un saint, et une princesse, Salomé, l'alliance entre ces deux s'opère avec la danse. Une fois cette scène interprétée, Salomé ne sera pas la même personne qu'avant. Le saint et l'humaine vont se réunir par cette danse. La voix divine d'Iokanaan qui ne veut pas la regarder, va être en alliance théâtrale et métaphysique avec la danse, acte visible pour Hérode mais pas pour le prophète. La voix du prophète se dialogue avec l'acte de la danse or, le chœur antique (choros) était la danse dans le théâtre grec ancien. Au septième cantique de l'Ancien Testament, il existe un appel de retour pour Sulamithe et une référence de danse des deux chœurs : « *Reviens, reviens, Sulamithe ! Reviens, reviens, afin que nous te regardions. Qu'avez-vous à regarder la Sulamithe comme une danse de deux chœurs* ⁷⁵ ? ». Salomé dialogue avec un chant corporel ; le chant du chœur qui se constituait de la voix et qui pourrait contribuer à la *catharsis* de la tragédie. M. J. Hardy, dans la traduction en français de la *Poétique* d'Aristote souligne que, le chœur peut donner une *catharsis* musicale : « *On n'hésitera pas à voir dans la catharsis de la tragédie un phénomène analogue à celui de la catharsis musicale, sans pour cela en attribuer l'opération au chœur plutôt*

⁷⁴ NOTTER, François, *Le grand livre de la numérologie*, Éditions de Vecchi S.A., Paris, 1994, pp.21-22.

⁷⁵ CHAGALL, Marc, *L'Ancien Testament*, Chêne, Paris, 2009, p.307.

*qu'au dialogue*⁷⁶ ». Salomé suit ce rituel dansant, et c'est le moment de la transition : celle de Salomé qui va quitter le monde humain et terrestre, et tend vers la descente d'un monde non-humain, divin et éternel. Avec la théâtralité nécessaire de cette danse dont les sept voiles font part indispensable afin d'arriver à la métamorphose, de se réunir avec Iokanaan. Le chiffre « sept » qui représente aussi la perfection de la sagesse divine aux arts libéraux, et particulièrement à la philologie, il est intégré comme une autre perspective d'Augustin sur la vision de l'âme qui, étant sensorielle, descend, et qui retourne « *par étapes à la raison et à l'intellect divin*⁷⁷ ». L'intellectualité qui est supérieure des sens, reçoit l'âme exilée au domaine de la contemplation rapportée aux choses divines qui peut purifier les sens. En outre, Papus dans *La Science des Nombres*, mentionne que le chiffre sept se rapporte « *à trois des attributs divins ; à l'idée de l'être dont il est le plus grand développement, à la sainteté qui est l'attribut septième et final, à la liberté qui n'est que dans les êtres à sept facultés, et dont le principal champ d'action est le double septénaire du bien et du mal*⁷⁸ ».

Salomé n'a aucun autre choix que de tuer celui qu'elle aime : Iokanaan. Elle n'a pas le pouvoir de le faire toute seule, c'est par Hérode qu'elle va commettre sa mort parce que lui, il a le pouvoir et elle, elle aura la liberté d'arriver près de son objet de désir et d'amour. Au début, elle refuse de danser pour Hérode mais ensuite, en entendant encore la voix du prophète, elle accepte pour demander, prendre, et enfin, payer le prix de son acte. *La danse des sept voiles* renvoie le symbolisme à un autre mythe, celui de la déesse assyrienne et

⁷⁶ ARISTOTE, *Poétique*, Texte établi et Traduit par J. Hardy, Les Belles Lettres, Paris, 1932, p.18.

⁷⁷ BOLOGNE, Jean-Claude, *Les Sept Merveilles*, Larousse, Paris, 1994, p.161.

⁷⁸ Citation de LACURIA (P.F.G.), *Les Harmonies de l'Être exprimées par les nombres*, Paris, Charconac, 1899, tome II, p.301, dans *La Science des Nombres*, PAPUS (Dr Gérard d'Encausse), Éditions Bussière, février, 2005, p.25.

babylonienne, Ishtar qui veut dire « *la bienveillante* », ou sumérienne, Inanna, déesse de la fertilité, de l'amour, et de la guerre. Il s'agit d'une déesse hermaphrodite, mâle le matin et femelle le soir. Sylvia Joss, dans son article *Déclaration d'une prophétesse d'Ishtar*, développe l'histoire d'Ishtar qui raconte sa descente aux enfers, endroit gouverné par sa sœur, Ereshkingal, pour trouver son époux Tammuz qui était mort et le faire rentrer au monde réel des vivants⁷⁹. Dans l'intention de cet effort, il faut qu'elle entre et qu'elle passe les sept portes de ce royaume, en enlevant à chaque porte les bijoux et les vêtements. À la septième porte elle arrive toute nue et pure, sans aucun pouvoir et son cadavre se pend au royaume d'Ereshkigal. Salomé, comme Ishtar, pendant qu'elle danse, elle descend aux enfers par ce rituel qui représente le corps femme. L'identité de Salomé n'est pas stable, elle change tout le temps, comme le fait aussi la lune chaque sept jours du mois. Le chiffre sept se trouve partout avec son symbolisme. Quand Salomé danse, c'est une scène très contradictoire pour ce que l'audience regarde, en tant que pour Hérode. Hérode croît qu'il peut tout avoir pour son propre plaisir, ce qui désigne son identité masculine et Salomé change à travers sa danse : elle devient une femme séduisante et un peu plus tard, elle acquiert ce qu'elle désire, d'une identité plus masculine aussi. Dans la pièce, le page d'Hérodias qui regarde la lune dit : « *Regardez la lune. La lune a l'air très étrange. On dirait une femme qui sort d'un tombeau. Elle ressemble à une femme morte. On dirait qu'elle cherche les morts* » et plus tard, à l'entrée de Salomé dans la pièce, elle exclame : « *Que c'est bon de voir la lune ! Elle ressemble à une petite pièce de monnaie. On dirait une petite fleur d'argent. Elle est froide et chaste la lune...Je suis sûre qu'elle est vierge...Oui, elle est vierge.*

⁷⁹ JOSS, Sylvia, *Déclaration d'une prophétesse d'Ishtar*, article paru au site d'internet www.arkhai.com, avril 2007, n°12, p.33.

Elle a la beauté de vierge (...) elle n'est jamais donnée aux hommes comme les autres déesses ». Salomé et la lune sont en lien et elles ont besoin l'un de l'autre pour passer par la métamorphose. Le numéro sept donne une autre explication au caractère de la danseuse : pour les pythagoriciens, la lune est « *l'emblème de la Virginité par excellence, puisqu'il est « archipremier » (Jouven). Tous les nombres premiers, qui ne se laissent diviser par aucun autre, sont sacrés et incorruptibles*⁸⁰ ». L'héroïne admet sa virginité au monologue qui suit la danse : « *... j'étais une vierge, tu m'as déflorée* ».

Un autre élément qui se révèle par la performativité de la danse des sept voiles, c'est le symbolisme sous-jacent de la scène qui l'accompagne, celle du monologue de Salomé et du baiser qu'elle donne à la bouche d'Iokanaan. La lumière se met au deuxième sacrement après le baptême, à la confirmation et à ses sept dons. Il s'agit d'un double sens, sens symbolique du numéro «sept», et sens métaphorique dès le moment du baiser : une fois la bouche rouge baisée, la confirmation de la réunion entre Salomé et Iokanaan, entre la pécheresse et le saint, se marque par cet enjeu de la danse. C'est par la confirmation que le Saint-Esprit descend et entoure chaque âme, et ces sept dons ont été d'abord donnés à l'âme de Jésus pour qu'ils se donnent ensuite aux âmes humaines. Le prophète Isaïe avait dit que « *Sur lui reposera l'Esprit du Seigneur, Esprit de la Sagesse et de l'Intelligence, Esprit de conseil et de Force, Esprit de Science, et de Crainte et de Piété*⁸¹ » et Marie-Dominique Poinsenet assimile les dons de l'Esprit-Saint de la Confirmation à « *sept voiles blanches hissées sur la barque de l'âme...et il*

⁸⁰ BOLOGNE, Jean-Claude, *Les Sept Merveilles*, Larousse, Paris, 1994, p.157.

⁸¹ Cité dans *Les Sept Voiles de mon Bateau*, de Marie-Dominique Poinsenet, Desclée de Brouwer, Paris, 2010, p.14.

(l'Esprit-Saint) conduira notre âme vers Dieu, la conduira à la vie éternelle du Ciel ».

Salomé enfin, fille vierge avant, elle suit son destin d'être envahie par sa passion et son amour pour Iokanaan et comme une autre Ishtar, une autre déesse, après avoir fait mourir le prophète, elle se verse à ses enfers avec son dévoilement pour pouvoir suivre son amour à l'éternité, en venant en réunion divine et spirituelle avec lui. Son âme exilée se purifie avec cette danse et elle trouve son abri dans le monde céleste, par cet acte elle tend vers sa résurrection psychique, sa renaissance. L'hystérie féminine qui se représente très bien théâtralement par la séduction et le désir provocants, s'enrobe par son corps, l'élément spectaculaire de la théâtralité. Le déséquilibre sentimental de Salomé est illustré par l'exotisme nécessaire, même symbolique et mythique pour que la réalité s'altère avec le fictif et l'imaginaire or, l'inspiration d'une création artistique pour que le monde soit hors du temps. La danse rend Salomé une femme universelle et mythique, mystique et symbolique, mortelle et immortelle. Son existence tourne et change à travers diverses phases, comme le fait la lune. Son cycle lunaire est son âme, son abyme qui cherche à se réunir pour qu'elle s'identifie. Mireille Dottin-Orsini précise que quand Salomé danse, il ne s'agit pas d'une révélation corporelle, mais de « *l'âme mise à nu*⁸² ». C'est la nudité de la mort, la nudité de la naissance. Et comme un proverbe déjà mentionné aux *Moralités Légendaires* le dit, « *naître, c'est sortir: mourir, c'est rentrer...*⁸³ ».

⁸² DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Salomé*, Éditions Autrement, Paris, 1996, p.96.

⁸³ Proverbes du Royaume d'Annam recueillis par le P. Jourdain, des Missions Étrangères.

II.3 : Personnage des contradictions

Avec Salomé, Oscar Wilde traite d'un personnage biblique et le métamorphose à une héroïne qui joue avec son identité, celle de l'aspect féminin de la femme fatale et celle d'une revendication pure, voire violente, de son objet d'amour. La sexualité s'échange avec l'idiosyncrasie érotique et la transgression morale, dans un jeu théâtral, qui met en mouvement toute la tragédie, et il lui ajoute une nouvelle esthétique : l'esthétique « *du remplacement du système moral, métaphysique et culturel*⁸⁴ » à l'aide littéraire et artistique. La vision érotique se fonde sur un royaume de développement de l'âme humaine avec une héroïne perverse, pleine de paradoxes et de contradictions. Surtout, c'est sa manière particulière de se donner à l'amour, au désir, et à la mort et de les défendre jusqu'à la fin. Sa notoriété, grâce à sa plasticité, s'adapte à divers contextes et, artistes et public ; ils entrent en contact puisque toutes les informations, réelles ou irréelles, tournent autour d'elle, autour du cas de Salomé. Tirée des évangiles, elle marque les écrivains, les peintres, et les musiciens et elle renforce davantage son identité et son mythe. Pourquoi alors, ce personnage continue-t-il à attirer l'attention et à se rendre contradictoire, de son apparition dans les évangiles jusqu'à sa transformation dramatique d'Oscar Wilde ? Innocente ou pécheresse ? Quelle est cette figure biblique qui fascine et qui fait renaître le mythe par sa performance ?

Étant la fille d'Hérodiade, elle joue avec son existence de personnage qui selon la tragédie grecque est un « *personnage-statue* »⁸⁵ qui s'anime par l'imaginaire et se constitue par l'émanation. Salomé est un personnage tragique

⁸⁴ Selon l'article de Petra Dierkes-Thrun intitulé *Salome's Modernity*, publié de University Michigan Press, 2011, p.7.

⁸⁵ Expression d'I. Omesco, *La métamorphose de la tragédie*, p.33, citée dans *Le Personnage du Mythe au Théâtre, La Question de l'Identité de la Tragédie Grecque*, de Lucie Thévenet, Paris, 2009, p.11.

et comme tel, elle est influencée par l'histoire de sa mère avec Hérode le Tétrarque puisque sans cette condition, elle ne rencontrerait pas le prophète. Elle hérite la référence qui la précède et elle devient personnage-précurseur de ce qui lui succède. Ce schéma domine pendant toute la tragédie, commençant par la phrase prémonitoire pour l'évolution théâtrale, exprimée par Le Page d'Hérodias : « *Regardez la lune. La lune a l'air très étrange. On dirait une femme qui sort d'un tombeau. Elle ressemble à une femme morte. On dirait qu'elle cherche des morts* »⁸⁶. La lune est l'énoncé qui se réfère au personnage de Salomé. La lune est comme une princesse qui avance vers la mort. Aristote dans sa *Poétique*, montre une terminologie qui enrichit la valeur du personnage puisqu'il explique qu'il existe les personnages qui agissent et qui se désignent comme *prattontes-πράττοντες* («*Puisque ce sont des personnages en action qui font l'imitation*» - «*Ἐπεὶ δὲ μιμούνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας*»)⁸⁷. Pourtant, les personnages qui parlent et qui se définissent comme *legontes-λέγοντες*, sont des personnes de double définition et sens, étant donné que les personnages *agissants* sont théâtraux par la médiation narrative de l'acteur. « *Il s'agit donc très exactement d'êtres en action dans la fiction, créés à l'imitation d'êtres en action dans le réel*⁸⁸ ». La médiation narrative de l'acteur consiste dans l'incarnation qui passe par la voix du personnage représenté. Ici, Salomé, est une princesse comme la lune, seule et pâle (« *Comme la Princesse est pâle* ») comme la lune, seule dans l'obscurité de la nuit. Elle est le personnage qui annonce et qui montre ce qu'elle va faire par le biais de son incarnation. La phrase « *Je baiserais ta bouche Iokanaan* » se réalise par la parole qu'elle donne pour qu'elle le fasse par la

⁸⁶ WILDE, Oscar, *Salomé, Drame en un acte*, Librairie de l'Art Indépendant, Paris, 1893, p.9.

⁸⁷ ARISTOTE, *Poétique*, (1448a 1)

⁸⁸ Citation de Dupont-Roc et Lallot, p.156. Dans *Le Personnage du Mythe au Théâtre, La Question de l'Identité de la Tragédie Grecque*, de Lucie Thévenet, Les Belles Lettres, Paris, 2009, p.12.

danse, qui est une action corporelle. Le paradoxe est que son identité est un jeu continu entre sa description physique (les pieds d'argent, comme de petites colombes blanches, la peau pâle et blanche, les yeux d'ambre) et sa figure de danseuse qui n'est pas identifiée : on l'imagine par les descriptions des autres personnages, et la figure corporelle est son identité qui l'aide à la *métabasis*⁸⁹ de son âme, autrement dit « *le fait de passer d'une chose à une autre* ». Sa métabasis est un acte symbolique de son passage de la vie à la mort. Elle est reconnue par le refus et le rejet du prophète, mécanisme qui adhère à Salomé son identité d'héroïne tragique. Sa lecture physique la mène à ses origines, à son *génos* (Salomé, fille d'Hérodias, princesse de Judée) et son *génos* lui confère son ambiguïté sexuelle et sa dimension féminine d'une danseuse-princesse. Sa souffrance pour l'amour et le désir du prophète arrivent à la surenchère avec l'action de la danse pour la suivre enfin à la délivrance venue au monologue. Le baiser à la bouche du prophète est une promesse de réunion, une victoire de l'Esprit sur la matière, même sur les passions humaines. Par sa description physique jusqu'à sa fin tragique, l'héroïne altère son identité et son mythe avec le déguisement des voiles et sa mise à nu de sa *morphé*, c'est-à-dire sa forme, sa figure caractéristique. Sa morphé devient *physis*, nature, et c'est la physis d'une déesse qui danse vers le chemin de sa transformation. Elle semble de devenir ce qu'elle danse, elle se définit au niveau d'identité comme le rend la tragédie. Pourvu que pour elle, c'est par la forme du corps qu'elle reçoit la reconnaissance de son identité, pour le prophète elle arrive par le visage. Une relation se crée entre la passion et la puissance corporelle face à une représentation spirituelle du divin venue par la tête qui symbolise la pensée et l'esprit. La princesse de Judée

⁸⁹ THENEVET, Lucie, *Le Personnage du Mythe au Théâtre, La Question de l'Identité de la Tragédie Grecque*, Les Belles Lettres, Paris, 2009, p.21.

est représentée par la lune qu'elle la regarde si instamment, d'une façon qui sous-entend qu'elle veut échapper à l'obscurité qui la détient afin de voir la lumière. Son amour et sa passion pour le prophète s'épanouissent théâtralement parce que lui, il est emprisonné dans une citerne comme un mort qui ne peut pas venir à la lumière et elle, elle vit dans le noir et elle cherche la clarté, celle du cœur et de l'âme. Leurs âmes vont se réunir avec l'action répulsive de la décapitation d'Iokanaan et de la mort de Salomé.

Le tragique de son personnage ne pourrait pas être compris sans «*l'erreur grave*⁹⁰ », autrement dit *hamartia* selon la *Poétique* d'Aristote. Salomé paye pour cette double *erreur*, l'une d'Hérode qui a détrôné son frère, l'a assassiné et il a épousé son épouse Hérodiade qui a été sa belle-sœur, et la deuxième, du désir et de la fascination qu'a senti Hérode pour sa propre belle-fille. Salomé ose désirer et, comme un autre Dionysos, elle décide de danser étant ivre d'amour pour Iokanaan. Sa figure féminine est pareille et égale face au pouvoir et au royaume masculin d'Hérode. Elle est le désir et le refus. Hérode la désire mais elle, elle refuse. Elle est refusée par le prophète, elle arrive jusqu'à la mort pour qu'elle baise sa bouche. Dans la littérature latine classique, le vin et le baiser sont alliés, d'une affinité symbolique. Florence Dupont montre que dans *l'Anthologie palatine* il existe «*des baisers qui se boivent comme du vin, des baisers qui circulent avec la coupe du vin*⁹¹ ». Salomé est possédée par la soif et le goût de la bouche d'Iokanaan. Elle devient ivre de son désir, elle se met en transe et elle décide de danser. Avec la tête offerte sur un plat d'argent, le rituel est énoncé à la scène finale du monologue. Ce rituel se représente par son

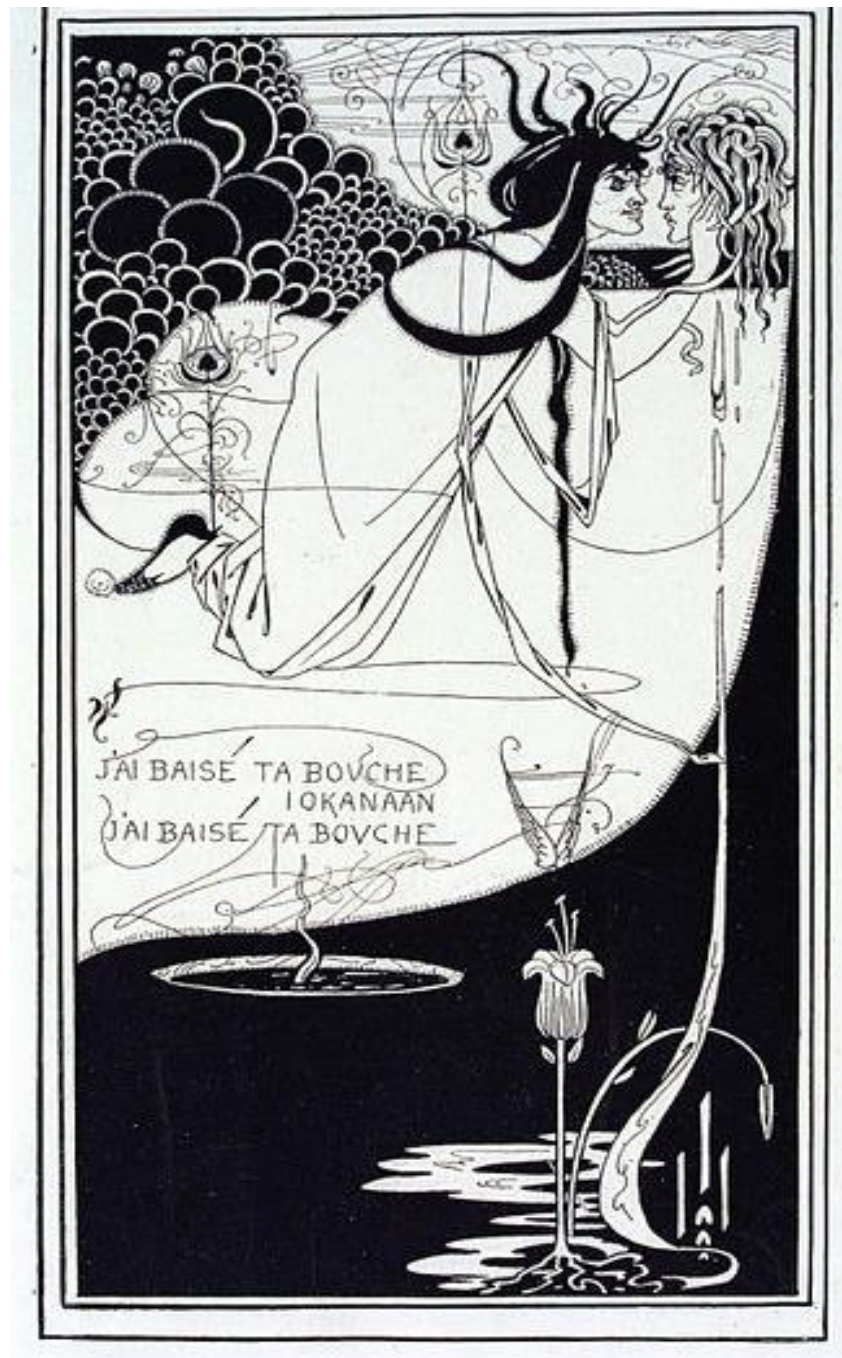
⁹⁰ ARISTOTE, *Poétique*, (1453a 16)

⁹¹ Op. Cité de Florence Dupont, *L'Invitation de la littérature, de l'ivresse grecque au livre latin*, La Découverte, coll. « Textes à l'appui/série histoire classique », 1994, p. 172-173., dans le livre de Frank Pierobon, *Salomé ou la Tragédie du regard*, Éditions de la différence, Paris, 2009, p. 36.

sacrifice performatif et l'exécration, qui l'avait caractérisée pour la décapitation du prophète ne l'empêche pas de continuer à fasciner avec son identité tragique. Salomé joue entre le don et le contre-don, le sacrifice de son identité⁹². Elle se sacrifie par la danse et elle perd sa féminité. Oscar Wilde fascine le lecteur et le spectateur avec cette héroïne avec le paradoxe qui couvre son écriture. La folie et la confusion que provoque ce personnage, se révèlent si particulièrement grâce à la vérité qu'il était « *acteur* » dans sa vie et « *auteur* » de son théâtre⁹³. Le réel et le représentationnel entouraient ce portrait ambigu. Et certes, par l'instrument du masque, la transition de l'autre vers l'autrui se rend plus authentique et plus naturel. Salomé avec la danse et le monologue, accomplit la médiation du visible à la sortie, de *parodos* à *exodos*. Bien sûr que Salomé a réussi d'imposer elle-même et sa puissance dans une société patriarcale. Sa synthèse psychique est si complexe qu'elle ne pourrait appartenir qu'à son créateur : à Oscar Wilde. Lui, il pourrait être elle, tout en indiquant son propre amour vers l'autrui.

⁹² PIEROBON, Frank, *Salomé ou la Tragédie du regard*, Éditions de la différence, Paris, 2009, pp. 40,41.

⁹³ PIEROBON, Frank, *Salomé ou la Tragédie du regard*, Éditions de la différence, Paris, 2009, p. 244.



Audrey Beardsley, *J'ai baisé ta bouche*, 1893

II.4 : Décryptage théâtral et performatif de son rôle symbolique

En lisant ou en entendant pour les termes de la théâtralité et de la performativité, il est indispensable que tous les deux se développent autour d'un personnage-symbole. Ce personnage-symbole qu'est Salomé dans notre propos est l'incarnation de tous les sentiments et les intentions cachées qui se révèlent comme identité individuelle et qui font revivre le mythe jusqu'à ce qu'il se métamorphose. Grâce à la théâtralité, la métamorphose « *peut aller jusqu'à la dépossession du soi et à la possession par des forces magiques ou mythiques...*⁹⁴ ». Et avec *Salomé*, Oscar Wilde joue avec la construction et la déconstruction d'un mythe d'origine religieuse à l'aide d'une structure théâtrale qui enclenche le jeu de la métamorphose et arrive à la performativité. Puisque tout commence par le microcosme du théâtre comme signe du macrocosme. Si au théâtre tout est figure c'est parce qu'il fait signe « *au double sens d'apparence concrète et de jeu rhétorique*⁹⁵ ». Le personnage de Salomé fait revivre le mythe par son apparence et le rend symbolique et unique par son jeu d'acteur et par la parole. Et surtout son rôle symbolique s'actualise théâtralement par la performativité de l'acte qui garde l'identité du texte et il le mène par ce rituel à la transsubstantiation. Le mythe se renouvelle et fait renaître l'identité de celui qui l'emporte. Avec le mythe, ce personnage tragique, Salomé, arrive à la métamorphose. Il est très remarquable que la scène du baiser à la bouche d'Iokanaan après sa décapitation puisse renvoyer au premier cantique avec qui s'ouvre *le Cantique des Cantiques*.

⁹⁴ CORVIN, Michel, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Post-scriptum, L-Z, Bordas, Paris, p.884.

⁹⁵ CORVIN, Michel, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, Post-scriptum, L-Z, Bordas, Paris, p.884.

“ Qu’il me baise des baisers de sa bouche!

Car ton amour vaut mieux que le vin ,

Tes parfums ont une odeur suave;

Ton nom est un parfum qui se répand;

C’est pourquoi les jeunes filles t’aiment.

Entraîne-moi après toi! Nous courons!

Le roi m’introduit dans ses appartements...

Nous nous égairons, nous nous réjouirons à cause de toi.

Nous célébrerons ton amour plus que le vin.

C’est avec raison que l’on t’aime.⁹⁶”

Pendant toute la pièce, on a l’impression d’être entouré par des personnes reliés avec l’élément du vin. Quand Salomé quitte le festin d’Hérode, elle le fait parce qu’elle s’ennuie et elle sent qu’il y a « *des barbares qui boivent toujours et jettent leur vin sur les dalles*⁹⁷ ». Plus tard, en entendant la voix d’Iokanaan, elle désire baiser cette bouche qui est « *plus rouge que les pieds de ceux qui foulent le vin dans les pressoirs*⁹⁸ ». Elle a promis de baiser cette bouche si rouge, et par son action elle arrive à se réunir avec le divin comme une réunion du vin avec le baiser. Dans les *Psaumes de David* il y a un symbolisme du vin avec la royauté et le baiser avec la paix : « *La bonté et la fidélité se rencontrent, la royauté et la*

⁹⁶ CHAGALL, Marc, *L’Ancien Testament, Le Cantique des Cantiques-Première Cantique*, Chêne, Paris, 2009, p. 288.

⁹⁷ WILDE, Oscar, *Salomé*, Drame en un acte, Librairie de l’Art Indépendant, Paris, 1893, p. 19.

⁹⁸ WILDE, Oscar, *Salomé*, Drame en un acte, Librairie de l’Art Indépendant, Paris, 1893, p. 34.

*paix s'embrassent*⁹⁹ ». Iokanaan avec sa bouche du vin s'embrasse avec Salomé qui est la paix selon l'identification et l'origine de son nom hébraïque. Dans le cas de Sulamithe, le baiser et le vin jouent aussi le rôle principal dans cette réunion, qui dans *Le Cantique des Cantiques* peut aussi symboliser l'union de l'être humain avec le Divin et l'éternité. En outre, dans la scène finale Hérode ordonne de faire tuer Salomé après être horrifié de ce qu'elle lui avait demandé. La princesse de Judée est écrasée par les boucliers des soldats (« *Les soldats s'élancent et écrasent sous leurs boucliers Salomé, fille d'Hérodias, Princesse de Judée* ». Salomé, p.84) et sous cette action, le mythe de Tarpéia se dévoile. Tarpéia, parue dans *Les Fastes* et *Les Métamorphoses* d'Ovide¹⁰⁰, elle était la fille du Roi Tarpéius et amoureuse du Roi des Sabins. Quand les Sabins sont venus au Capitole, il fallait qu'elle garde l'entrée pour ne pas les laisser occuper Rome. Mais, émerveillée de la brillance des boucliers, elle les a laissés entrer après qu'ils lui aient promis de lui offrir ces boucliers. Cependant, quand ils sont entrés, ils ont ordonné de l'écraser avec leurs boucliers. Tarpéia et Salomé ont eu la même fin, tandis que dans le Nouveau Testament personne n'indique la manière de sa mort. De plus, Tarpéia est le nom de la place d'exécution, du Golgotha Romain. Les boucliers des soldats d'Hérode punissent Salomé et désignent une imposition sous-jacente masculine vers la figure féminine. Salomé a osé arriver jusqu'à la mort pour son amour, pour sa passion au visage d'un Saint. Hérode, l'a priée danser pour son propre désir en promettant de lui donner ce qu'elle demanderait. L'envie de Salomé se renforce par son identité d'être la Princesse de Judée. Théâtralement, au nom de cette force, elle a le droit de demander et d'obtenir n'importe quoi, parce qu'elle se trouve en haut à la

⁹⁹ DAVID, *Psaumes*, 85.11

¹⁰⁰ OVIDE, *Fastes*, I, 255-276, *Métamorphoses*, XIV, 775-804.

hiérarchie sociale. Au contraire, sa performativité commence avec sa dépossession de son identité et avec sa métamorphose.

Tout le jeu dramatique se motive par le jeu rhétorique et se développe au sens de la performance. La parole et l'image investissent toute la théâtralité et elles produisent l'acquisition performative qui contribue au vrai sens de l'identité et de la métamorphose. Ici, la Princesse de Judée apparaît dans une perception masculine et patriarcale du monde. Hérode, roi, commande à tous par son identité de Roi ; c'est lui qui peut décider. Pourtant, il a peur du prophète mais il doute la force et la puissance de Dieu. Ressusciter des morts, c'est un ordre ou un miracle qui n'est pas exercé par lui et dont il sent qu'il ne peut pas être le plus fort, celui qui décide pour les vies des autres. Tant pour son élément performatif de son identité, la phrase « *Ah, je paie bien les danseuses moi* », montre son pouvoir masculin vers les femmes. Il l'a déjà fait avec la femme de son frère, Hérodiad. Par contre, l'identité de Salomé se reflète comme un miroir ou un masque, au visage d'Iokanaan. Il existe une identité androgyne et chacun voit à l'autrui le caractère qui n'est pas évident pour eux-mêmes. Les caractères fonctionnent comme des couples : le Page d'Hérodiad avec le jeune Syrien, Salomé avec le jeune Syrien et Salomé avec Iokanaan. L'effet de l'absence de communication entre les niveaux différents de la pièce, c'est l'élément qui reconstitue le mythe. Dans *Le Banquet* de Platon, Aristophane présente sa perception pour l'amour et il explique qu'originellement, il y avait trois genres d'êtres-humains qui étaient liés l'un avec l'autre et ils avaient deux têtes, deux corps, deux sexes, quatre mains et quatre pieds (Aristophane, 192a-b)¹⁰¹. Ils se mettaient en mouvement en cercle et ils étaient très heureux et très intelligents.

¹⁰¹ PLATON, *Le Banquet-Phèdre*, Traduction par Emile Chambry, GF Flammarion, Editions Garniers Frères, Paris, 1964, pp. 49-53.

Ces trois genres des couples humains étaient le mâle avec le mâle, la femelle avec la femelle, et le mâle avec la femelle (l'androgynie). Mais Zeus avait peur d'eux et il a décidé de les séparer en déchirant l'un de l'autre. La sexualité alors, a été créée et il a donné l'acte sexuel pour leur offrir beaucoup de plaisir et pour qu'ils oublient qu'ils chercheraient pour toujours l'autre moitié ; la partie qui manque ou la double existence originale. C'est comme nous oublions la personne réelle mais quand nous trouvons l'autre moitié, c'est toujours d'un coup de foudre. Nous devenons amoureux de l'autre personne et le regard joue le rôle définitif à ce sentiment.

Ce n'est pas au hasard que Salomé est une pièce qui a été le centre d'une analyse autour du regard. La théâtralité se développe par le regard de l'audience, c'est-à-dire du récepteur, et la performativité commence et se naît par les acteurs-personnages, c'est-à-dire l'émetteur. Salomé est le regard tragique vers Iokanaan qui est la voix. Il la refuse et elle devient l'otage de sa passion et de son amour pour lui. Sa perversité la rend tragique, ses yeux d'or la mènent à l'obscurité des yeux noirs d'Iokanaan ; à la mort. Hérode promet à Salomé de lui donner même la moitié de son royaume à condition qu'elle danse, et elle, elle prend à son tour le pouvoir qu'un roi obtient et elle décide pour la mort d'Iokanaan tandis qu'Hérode n'avait pas ordonné de le faire. C'est lui qui décide qui va être tué et par l'acte de sa belle-fille, il sent qu'il perd sa puissance et sa force.

CHAPITRE III : SALOME CHEZ RICHARD STRAUSS

III.1 : Rôle musical et performatif

De la fin du XIX^e siècle avec *Salomé* d'Oscar Wilde, on arrive au XX^e siècle avec *Salomé* de Richard Strauss. Il s'agit du texte de l'auteur qui a inspiré le compositeur de l'adapter et l'investir musicalement ; pendant que Wilde séjournait à Paris, il écrivait le drame de *Salomé*, influencé comme on l'a déjà mentionné au chapitre précédent, par Maurice Maeterlinck et Gustave Flaubert, mais par Jules Massenet aussi avec l'opéra *Hérodiade*. Il écrit son œuvre avec des phrases brèves et des répétitions qui ont contribué à donner à la pièce une ambiance d'esthétisme, pleine d'images et de parallélismes avec les textes de l'Ancien Testament. Le rythme et le texte s'altèrent d'une telle manière qui évoque une richesse théâtrale et poétique. Le choix de Sarah Bernhardt pour incarner *Salomé* enrichit l'allure et l'intérêt qui l'entourent, et provoque la censure pour ce rôle ; pour la présentation d'un sujet biblique qui s'encadre avec un esprit érotique et sensuel. Le scandale fait son apparence puisque l'œuvre d'Oscar Wilde contient du mysticisme et une ambiance où la sensualité joue avec la folie et la mort. Richard Strauss, motivé par la proposition d'Anton Lidner d'adapter *Salomé*, utilise la traduction de Hedwing Lachmann et fait quelques coupures, ce qui lui permet de composer avec son propre style afin de donner une théâtralité et une musicalité qui s'accordent à l'esprit de cet opéra. Les points communs des deux textes commencent par le drame et se différencient par certaines scènes et par l'importance donnée aux personnages mentionnés. Ces transformations portent sur la concentration de l'action, vu que le chant est plus

lent que la parole, et qu'il faut éliminer les éléments secondaires pour émouvoir le spectateur et lui montrer l'essentiel sans rien perdre de l'importance théâtrale et performative. On peut citer comme exemple le jeune Syrien Narraboth, qui chez Wilde est fasciné par la beauté de Salomé, mais pour qui le compositeur ne mentionne pas de détails sur son père comme le fait le dramaturge. De plus, il préfère supprimer une partie de discussions entre Hérode et Hérodiade qui est plus longue dans l'œuvre de Wilde. Ensuite, il trouve que ce n'est pas utile de donner la parole aux discussions entre le Nubien et le Cappadocien concernant le respect pour leur Dieu. Il est utile aussi d'ajouter qu'il a réduit quelques outrances de Salomé vu que son intention profonde était de faire développer le drame et de l'étendre musicalement et théâtralement. Richard Strauss compose des opéras d'un genre « *de la conversation musicale*¹⁰² » et ce n'est pas au hasard qu'il essaye de toute façon de présenter une œuvre musicale vraiment théâtrale, qui stimule l'émotion et le sentiment de l'audience. La voix pour une telle représentation joue son rôle pivot et il évite de forcer les chanteurs à chanter très fort pour insister sur la qualité du son et donc, pour émouvoir le spectateur et pour accorder au drame l'importance théâtrale qui lui convient. Sans elle, les chanteurs ne peuvent pas être performeurs et interprètes, ils ne peuvent pas sentir ce qu'ils incarnent. Dans une correspondance de Romain Rolland à Richard Strauss, on observe l'amour du compositeur pour le théâtre, remarqué par l'écrivain pour exalter l'œuvre opératique. Il faut citer un passage qui met en évidence cette admiration au visage du musicien qui respecte les codes du théâtre à son adaptation :

« Je sais l'amour que vous avez pour le théâtre. Vous avez toujours

¹⁰² L'Avant-scène Opéra, *Strauss-Salomé*, Portrait de Richard Strauss en compositeur d'opéras, Quatre derniers Lieder, N° 47-48, op.cit. p.18.

*souhaité d'écrire pour le théâtre, vous m'avez dit jadis ; et vos symphonies dramatiques ne vous étaient en quelque sorte qu'un pis-aller, faute d'avoir le théâtre à votre disposition. Vous l'avez à présent. Vous l'avez conquis, conquis d'une façon définitive, et non pas seulement parce qu'en fait Salomé, a réussi...vous vous êtes rendu naître de l'art dramatico-musical, vous avez les moyens de subjuguier le public ; vous avez acquis cette maîtrise spéciale de la scène, cette entente de l'effet dramatique, qui est souvent refusée aux plus grands musiciens »*¹⁰³.

L'envie du musicien de conserver l'originalité textuelle de l'auteur irlandais, l'a fait se tourner vers Romain Rolland pour le consulter au travail de la traduction et pour bien adapter la musique au texte français. Dans sa lettre à Romain Rolland, il dit que « *c'est de ce texte original qu'il voudrait se servir pour sa composition*¹⁰⁴ ». Il lui faisait confiance pas seulement à la traduction mais à l'accentuation aussi des phrases avant d'être composées. En ce qui concerne les différences entre le théâtre et la musique, elles ne sont pas très distinctes à l'origine, vu que la tragédie et la comédie, toutes les deux étaient musicales au théâtre antique¹⁰⁵. Par son mot, *opéra*, qui est le pluriel pour le mot *opus* en italien, signifie « *la composition dramatique sans dialogue parlé, faite d'une ouverture orchestrale, d'airs, de duos, de trios, de chœurs, de récitatifs et de morceaux symphoniques*¹⁰⁶ ». Richard Strauss donc, gardant le texte original d'Oscar Wilde, compose son œuvre pour que les chanteurs soient des acteurs, pour que la composition musicale ne perde rien de la théâtralité qui s'adresse au

¹⁰³ L'Avant-scène Opéra, *Strauss-Salomé*, Romain Rolland-Richard Strauss, Correspondance, Quatre derniers Lieders, N° 47-48, pp. 48-49.

¹⁰⁴ L'Avant-scène Opéra, *Strauss-Salomé*, Romain Rolland-Richard Strauss, Correspondance, Quatre derniers Lieders, N° 47-48, pp. 44.

¹⁰⁵ CORVIN, Michel, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre, Théâtre, Musique et Théâtre (histoire)*, (L-Z), Bordas, Paris, 1995, pp.635.

¹⁰⁶ *Petit Larousse en Couleurs*, Editions Larousse, Librairie Larousse, Paris, 1986, p. 643.

spectateur ni de la performativité des interprètes.

Au XXe siècle, la musique s'utilise au théâtre pas uniquement comme musique de scène mais comme façon de souligner « *l'instar du texte et de la dramaturgie, les dysfonctionnements et les ruptures*¹⁰⁷ ». Et en présentant la relation de la musique avec le théâtre sur *Salomé*, nous saisissons l'occasion d'indiquer que, si la musicalité réside sur les variations mélodiques au rythme et à la dynamique vocale, la théâtralité est la matrice et la dynamique vocale, « *de toute « ex-pressivité » corporelle aussi bien visible qu'audible*¹⁰⁸ ». Pour mieux expliquer ce trait, c'est grâce à la théâtralité qu'un acte dramatique et musical, se rend comme *théâtral*, soit intérieur soit extérieur, et c'est comme un instrument du corps et un vecteur de langue ; elle crée ses pulsions comme le fait aussi la musique.

¹⁰⁷ Selon B. Louvat, op. Cité au *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre* de Michel Corvin, *Musique et Théâtre (histoire)*, (L-Z), Bordas, Paris, 1995, p.635.

¹⁰⁸ CORVIN, Michel, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre, Musique et Théâtre (esthétique)*, (L-Z), Bordas, Paris, 1995, p.635.



Katerina Ikonou, *Salomé*, Metropolitan opera, 1989

III.2 : Importance de théâtralité et d'incarnation dans l'opéra

Avec *Salomé*, l'œuvre dramatique d'Oscar Wilde joue esthétiquement un jeu de communication et de transsubstantiation, un jeu de désir et d'affection. A cette occasion-là, la théâtralité « résulte d'un phénomène de « transvocalisation »¹⁰⁹ ». La musicalité qui devient par le texte adapté aux normes de cet art, engendre l'orchestration scénique et la théâtralité, mais il arrive à l'inverse aussi : la mise en scène peut exister comme une « *partition musicale*¹¹⁰ ». Richard Strauss alors, choisit le texte d'Oscar Wilde comme livret primordial sur son opéra, et le compositeur, étant influencé à ses débuts par Richard Wagner qui avait marqué le monde de l'opéra en France à l'aube du XXe siècle avec son style de drame musical, se tourne au mouvement de l'expressionnisme, à la création lyrique de *Salomé* qui révèle la sauvagerie et la violence de ce contexte artistique. « *Dans l'opéra, la violence et la tension s'expriment sous des formes jaillies d'un trait (Salomé, Elektra, de Strauss), en un acte unique, courtes, en « temps réel », en réaction contre le gigantisme du siècle précédent (le grand opéra français, l'opéra Wagnérien)*¹¹¹ », et donc avec *Salomé*, le compositeur allemand se libère du style Wagnérien et il compose avec un style qui exprime la brutalité des pulsions. Le personnage de la femme qui se transforme en une femme hystérique et passionnée de son objet d'amour, Iokanaan, se met à nu avec violence et érotisme macabre. L'atonalité musicale enrichit la théâtralité sur scène qui poursuit à une représentation des effets dramatiques qui mettent en évidence la performativité des rôles incarnés. La

¹⁰⁹ CORVIN, Michel, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre, Musique et Théâtre (esthétique)*, (L-Z), Bordas, Paris, 1995, p.635.

¹¹⁰ CORVIN, Michel, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre, Musique et Théâtre (esthétique)*, (L-Z), Bordas, Paris, 1995, p.635.

¹¹¹ VILA, Marie-Christine, *Guide de l'Opéra, Les Œuvres Majeures du Répertoire*, Larousse, Paris, 2012, p. 15.

musique pousse les émotions intérieures à venir à l'extérieur et à émouvoir acteurs et audience. C'est par le chanteur-acteur que tout commence et que se développe à l'aide de la musique. Le *sprechgesang*, formé des mots allemands « *sprechen* » qui veut dire « *parler* » et « *singen* » qui signifie « *chanter* », est un type d'écriture où l'interprète doit bien prendre garde de ne pas tomber dans un monde d'expression « *chantant* » : ceci est absolument exclu¹¹². Ce mouvement de recherche de l'expression vocale s'allie à la théâtralité et aux normes du théâtre ancien sur la parole et le chant. Si la catharsis est la purification des passions selon Aristote dans la *Poétique*, le chant accorde au théâtre la catharsis musicale. Dans la *Poétique*, il existe une indication sur les chants qui souligne le fait que « *les chants cathartiques donnent aux hommes « une joie sans dommage », χαράν ἀβλαβῆ* ¹¹³ ». Cette sorte de médication et de traitement de l'âme et des émotions qui est la catharsis, pose des questions sur la morale et la nature des émotions qui nous sont données par le théâtre, et plus précisément celles que nous donnent l'art et la poésie. Richard Strauss garde le texte français pour composer sur celui-ci la musique et il l'enveloppe avec son talent, celui du musicien. En outre, il crée une personne principale, Salomé, à l'aide du chant. Dans *La Poétique*, le chant se définit par Aristote comme le principal des assaisonnements parmi les autres parties constitutives de la tragédie (1450b, 16-17). Le cri de Salomé par Strauss à son opéra et le *sprechgesang* de cette écriture vocale du XXe siècle, se métamorphosent en performativité par la musique atonale qui laisse un espace libre à l'adaptation de l'expression théâtrale.

L'époque où Richard Strauss fait son début et trace le XXe siècle à

¹¹² VILA, Marie-Christine, *Guide de l'Opéra, Les Œuvres Majeures du Répertoire*, Larousse, Paris, 2012, p. 196.

¹¹³ ARISTOTE, *La Poétique*, Introduction de J. Hardy, Société d'Édition « Les Belles Lettres », Paris, 1975, p. 18.

l'égard de son œuvre et de sa musique, se caractérise comme une époque d'expressionnisme qui se répand en Allemagne comme le courant du naturalisme en France. L'intention d'échapper artistiquement par les lois et les règles qui étaient imposées par la convention, est évidente dans l'œuvre du musicien avec tous les traits que ce mouvement entourait, ainsi que la présence de la violence révélée aux œuvres, la préoccupation pour les problèmes érotiques et religieux, tant que la réaction et la critique aussi à l'impressionnisme et au réel, représentées par le naturalisme. Il compose *Salomé* en 1905, une époque où la volonté humaine se trouve à la première place, et où l'hallucination et la folie font partie des caractéristiques principaux dans les arts. *Salomé*, la femme hystérique et passionnée, est la figure d'une perversité macabre en raison de son avide érotisme et de sa folie, exprimée et accompagnée par la musique et le chant. Mais, sauf le texte, quels sont les points communs entre le drame de l'écrivain et l'opéra du musicien ? Comment l'opéra acquiert-il théâtralité et performativité sans rien perdre du théâtre malgré la puissance musicale et chantante de cette adaptation mélodramatique, c'est-à-dire *mélodique* et *dramatique* ?

La sphère artistique de l'opéra entoure ce genre qui a été appelé d'abord comme *favola in musica* pour arriver à son terme *opéra* qui est *l'œuvre par excellence*¹¹⁴. C'est au XXe siècle que l'opéra revit après trois siècles de triomphe, et c'est à ce moment-là que les chanteurs se révèlent aussi acteurs. L'exigence de Strauss pour *Salomé* consiste justement au fait qu'il s'agit d'une pièce dramatique qui exige tous les fonds théâtraux. Il était homme de théâtre et

¹¹⁴ Selon Marie-Christine Vila à l'introduction de son œuvre *Guide de l'Opéra, Les Œuvres Majeures du Répertoire*, Larousse, Paris, 2012, p. 5.

il composait comme musicien et dramaturge. Chaque dramaturge présente la fable, la favola, comme Aristote qui la considérait comme la partie la plus essentielle pour le théâtre. Le poème ou le texte alors, doit avoir un canal de communication ; la voix humaine. De l'acteur qui parle et qui incarne un personnage, on arrive au chanteur de l'opéra qui parle en chantant, et qui transmet et exprime toutes les passions par sa voix. De la catharsis tragédienne on se trouve devant la catharsis musicale. La théâtralité dans l'opéra est tout à fait indispensable pour que ce genre se développe comme opéra, puisque c'est une œuvre qui réunit les composantes suivies : le texte dramatique (le livret), les partitions de l'orchestre, le chant, la danse, le ballet, la mise en scène, le décor, les costumes, la photo, les gestes et le regard dans un ensemble où « *il repose néanmoins, avant tout, sur la musique et sur le texte, réunis dans le chant sans que l'un ni l'autre ne se desservent mutuellement, voire ne s'annulent. Car parole et musique ne se juxtaposent pas*¹¹⁵ ». Les concessions sont nécessaires pour tous les deux, parole et musique. Pour éclairer cette union, la musique est une autre langue qui possède son propre rythme, et les contraintes du chant sur le texte sont inévitables. L'écriture du livret doit être particulière afin qu'elle obtienne sa valeur musicale et qu'elle s'impose théâtralement sur scène en laissant les chanteurs s'exprimer et performer. Sentir est le premier pas qui stimule les émotions et rend les chanteurs-acteurs meilleurs interprètes. Nous insistons sur le sens de l'opéra et sur ses traits caractéristiques, parce qu'il s'agit d'un genre de double nature, théâtrale et musicale, qui entoure la pièce d'Oscar Wilde, et que malgré le fait que le drame a été écrit par un auteur symboliste à une époque du mouvement de décadence, il a été investi musicalement et

¹¹⁵ VILA, Marie-Christine, *Guide de l'Opéra, Les Œuvres Majeures du Répertoire*, Larousse, Paris, 2012, p. 6.

vocalement à l'époque de l'expressionnisme où Richard Strauss a laissé sa signature artistique. Le langage poétique d'Oscar Wilde joue avec la musique moderne, et la véhémence de *Salomé* se représente avec la brutalité et la violence à la musique de l'orchestre et des voix. L'action se déroule en un acte chez le compositeur, comme le fait aussi le dramaturge, ce qui permet le développement symphonique avec l'élément exotique de l'atonalité et de la musique brutale.

La problématique éternelle dans ce genre de musique se trouve sur la question si c'est *prima la musica, poi le parole* ou l'inverse. Tout d'abord la musique et puis la parole ? Il est vain de donner une réponse parce qu'ici, il s'agit d'un théâtre chanté, d'une musique dramatique qui est pleine de prose et de performance. Les formes de chaque opéra ont été développées et élaborées, et de ce fait la musique entoure chaque sentiment, chaque voix, chaque histoire ou poème qui va devenir réel sur scène. L'opéra lui donne le moyen de voir la performativité de cette histoire par les chanteurs qui sont à la fois musiciens et acteurs. Toutefois, cette liaison de différentes directions sur le contenu théâtral et opératique d'Oscar Wilde et de Richard Strauss, a fait déclarer aux musicologues et aux critiques littéraires que la musique moderne ne convient pas au texte symbolique et décadent de l'auteur irlandais et que l'œuvre lyrique était une antithèse à la pièce dramatique. Romain Rolland dans sa correspondance avec Richard Strauss, deux ans après la création de *Salomé*, a confié au compositeur : « *Permettez-moi maintenant de regretter qu'elle se dépense dans des poèmes inférieures. Salomé d'Oscar Wilde n'était pas digne de vous (...) En dépit des mièvreries prétentieuses du style, il y a dans le poème de Wilde une puissance dramatique incontestable, mais l'atmosphère en est écœurante et fade : cela sue*

*le vice et la littérature*¹¹⁶ ». L'auteur soutient que les personnages qui entourent Salomé dans la pièce sont malsains, hors Iokanaan, ce qui selon lui prouve qu'Oscar Wilde avait des similarités avec le caractère de ses personnages dans la pièce. Pour cette raison, il approuve les changements que le musicien a faits dans son ouvrage, en l'enluminant d'une atmosphère shakespearienne et en enveloppant l'héroïne principale d'une énergie exotique et exceptionnelle grâce aux parties chantées explicitement écrites pour son rôle. L'estime de Romain Rolland pour l'auteur n'est pas très grande et il le critique comme personnalité. En revanche, les expressions qu'il utilise pour caractériser le poème arrangé de Strauss, gardé à l'originalité d'Oscar Wilde, sont pleines de points positifs et il le trouve « *admirablement fait pour la scène* », « *pittoresque* », « *ramassé* » et « *concentré* », d'un « *crescendo dramatique*¹¹⁷ ». D'ailleurs, le livret correspond au langage musical du compositeur puisque Strauss traite des thèmes de l'humanisation, des passions vraies, de la magie du bonheur, et de la bonté de l'âme, présentés avec un certain réalisme dans une vie des contrastes où existe le sentiment tragique de « *l'irréconciliation entre l'humain et le divin*¹¹⁸ ».

La collaboration du compositeur avec Hugo Von Hofmannsthal, écrivain autrichien, suscite un monde de théâtre créé par ces deux artistes et initie l'époque où le compositeur et le librettiste produisent des opéras. L'importance donc qui se donne au choix du livret est très grande et dans ses souvenirs le compositeur avoue que le drame en prose d'Oscar Wilde et sa décision de l'investir en musique, lui a créé un déluge des idées pour la composition

¹¹⁶ L'Avant-scène Opéra, *Strauss-Salomé*, Romain Rolland-Richard Strauss, Correspondance, Quatre derniers Lieders, N° 47-48, p.48.

¹¹⁷ L'Avant-scène Opéra, *Strauss-Salomé*, Romain Rolland-Richard Strauss, Correspondance, Quatre derniers Lieders, N° 47-48, p.46.

¹¹⁸ L'Avant-scène Opéra, *Strauss-Salomé*, Portrait de Richard Strauss en compositeur d'opéras, Quatre derniers Lieders, N° 47-48, p. 18.

symphonique¹¹⁹. L'inspiration continue à se développer après avoir composé « *Quelle est belle cette nuit la Princesse Salomé* ». De surcroît, cette contradiction entre les mouvements et leur symbolisme au XIXe et au XXe siècle enrichissent *Salomé* d'une gravité et d'une excellence particulière, exactement parce que la fin du XIXe siècle après l'indolence et l'inquiétude sur l'immortalité, sujets soulignés avec la subtilité littéraire d'Oscar Wilde, se transforme à un début révolutionnaire qui réinvente le drame Wagnérien avec une technique éblouissante et des harmonies atonales de l'orchestre. A une première vue, il semble que les deux artistes viennent de différents mondes et influences, mais Oscar Wilde a été inspiré par Maurice Maeterlinck et Richard Wagner¹²⁰. Le symbolisme et le drame en toute expression jouait un rôle très important à ce siècle-là, et la manière de stimuler les sensations et de révéler les émotions, était le moyen d'arriver à la beauté esthétique au lieu de le faire par les mots. Les symboles tenaient le même but en créant une ambiance de rêves, de proses poétiques avec des phrases courtes et d'une force hypnotique comme à *Salomé* d'Oscar Wilde. Dans la lettre que Gustav Mahler avait écrite à Richard Strauss, pour lui exprimer son enthousiasme pour *Salomé*, il déclare qu'il a pu comprendre le texte d'Oscar Wilde après l'adaptation musicale. Plus précisément, il indique : « *Et maintenant cher Strauss, je ne puis omettre de vous parler de l'impression exaltante que me fait l'œuvre quand je la relis. (...) Chaque note est à sa place ! Je le savais depuis longtemps déjà : vous êtes né pour le théâtre ! J'avoue que vous m'avez fait comprendre seulement par votre*

¹¹⁹ Actes Sud Opéra de Marseille, *Salomé*, Richard Strauss, *De La Salomé D'oscar Wilde à Celle de Richard Strauss*, Présentation d'André Segond, Ed. OPERA DE MARSEILLES ET ACTES SUD, 1994, p. 19.

¹²⁰ DIERKES-THRUN, Petra, *Salome's Modernity, Oscar Wilde and the Aesthetics of Transgression*, Wilde's symbolist style, published by University of Michigan Press, 2011, p. 59.

musique l'œuvre de Wilde ¹²¹ ».

D'une héroïne, femme et symbole du mal selon la religion, on passe à la représentation d'une femme exotique chez Oscar Wilde, personnage qui devient aussi tragique à cause de sa passion interdite et de son acte déshonorant d'être l'instigatrice de la décapitation d'une personne sainte. Cette même héroïne tragique se métamorphose enfin en une héroïne lyrique grâce à l'opéra. Car, selon Jacqueline de Romilly dans son œuvre intitulée *Héros tragiques, héros lyriques*, la naissance de la tragédie naît d'autres œuvres « *qui sont à la limite du tragique*¹²² » ; elle naît de la tragédie lyrique ou du drame lyrique, autrement dit, du mélodrame. La différence de la tragédie avec l'opéra se trouve dans le trait caractéristique que l'œuvre opératique fonctionne comme échappement et libération des sentiments qui sont chantés. La catharsis est double : catharsis de la tragédie et catharsis musicale. Autre point commun théâtral, c'est le merveilleux qui est à l'honneur. Le spectacle, le livret, la mise en scène, les chants, et la musique de l'orchestre, ils sont tous au chemin du merveilleux, de la métamorphose, et du divin. Ils sont l'évocation performative. La musique aide à la pénétration théâtrale du drame *Salomé*, elle aide à extraire la beauté littéraire du texte d'Oscar Wilde. La tragédie grecque comme genre de théâtre ancien, peut être compris par la présence du lyrisme, qui à son tour, se relie au tragique.

¹²¹ GRASBERGER, Franz, *Correspondance*, cit. dans l'article de Petra Dierkes-Thrun, *Salome's Modernity, Oscar Wilde and the Aesthetics of Transgression*, Wilde's symbolist style, published by University of Michigan Press, 2011, p. 56.

¹²² DE ROMILLY, Jacqueline, *Héros Tragiques, Héros Lyriques*, Ed. Fata MORGANA, 2000, p. 52.

III.3 : Investissement musical et performativité

Richard Strauss, homme de théâtre et de musique, se met à l'investissement musical de *Salomé*, d'un style très particulier, vu son opinion que sur scène la musique était la meilleure part d'un langage harmonique, d'un discours en notes élégant. Il agit comme un dramaturge d'orchestre et il fait attention aux parties chantées, en conseillant aux chanteurs de chanter moins fort afin de projeter mieux le son et de mieux articuler. Lui, il déclare : « *Déjà à cette époque (Elektra) je me rendais compte combien mon style chanté diffère dans son essence même de celui de Wagner. Mon style chanté a le tempo du drame récité et entre souvent en conflit avec les figures de la polyphonie de l'orchestre. (...) Je me suis senti toujours plus contraint d'assurer en premier lieu l'équilibre entre chanteurs et orchestre (...) afin que l'action demeure perceptible au sens commun* ¹²³ ». Ses mots, mettent en évidence sa conscience dramatique et musicienne, et soulignent une déclaration de l'existence de son propre style.

Richard Strauss, ayant écouté *Hérodiade* de Jules Massenet en 1885¹²⁴, voit aussi une représentation théâtrale par Max Reinhardt au Kleines Theatre de Berlin en 1902, et avec l'encouragement de son ami Heinrich Grünfeld qui lui propose d'adapter ce sujet en mélodrame, il s'y verse avec passion. La « *femme fatale* » à la féminité néfaste et vénéneuse, annonce à l'aide de sa musique moderne et avant-gardiste la revendication et l'émancipation féminines. Le chant de Salomé est le chant de la libération, de la volonté d'échapper à toutes les conventions et contraintes opératiques. Elle chante et elle danse. La femme-objet, femme-désir, rompt sa figure devant sa volonté de réclamer pour son amour, son

¹²³ Richard Strauss, *Anecdotes et souvenirs*, éd. Du Cervin, Lausanne, 1951, paru dans L'Avant-scène Opéra, *Strauss-Salomé*, Quatre derniers Lieder, N° 47-48, p. 20.

¹²⁴ TERRIEN, Pascal, *La Salomé de Richard Strauss : de la femme fatale à la femme moderne*, dans *La Rumeur Salomé*, sous la direction de David Hamidovic, Les éditions du CERF, Paris, 2013, p. 177.

délire érotique qui la surpasse. Son union avec le divin, s'accomplit trois fois ici, dans l'opéra, ainsi qu'au drame de Wilde : la première avec la danse, la deuxième avec le baiser à Iokanaan, et enfin, la troisième avec le chant, l'hymne de son âme.

L'attention dans l'œuvre opératique se porte sur la dernière scène, comme dans le drame wildien. Le compositeur l'a divisé en quatre scènes, chacune avec ses éléments importants qui mènent toute l'action au point culminant de la dernière scène avec la catharsis, théâtrale et musicale. La lune est conservée dans l'opéra, montrant visuellement le symbolisme de la mort, du drame, et soulignant de plus la figure de Salomé. La magie qui traverse les deux œuvres se retrouve dans les phrases répétées d'une musicalité qu'Oscar Wilde désirait pour son texte. Il avait dit : « *Les phrases répétées de Salomé qui la rendent homogène comme l'est un morceau de musique fait des motifs répétés, sont et furent pour moi l'équivalent artistique des refrains de nos ballades* ¹²⁵ ». Les répétitions sont indiquées la plupart des fois par la symbolique ternaire, comme les trois interludes symphoniques au mélodrame, et plus explicitement, à l'épilogue dramatique de *La danse des Sept Voiles*, et se manifestent aussi comme les trois demandes de Salomé à Iokanaan : « *Laisse-moi toucher ton corps* », « *laisse-moi toucher tes cheveux* », « *laisse-moi baiser ta bouche* ». La sonorité et la musicalité du langage s'accumulent dans la pièce wildienne et elles se métamorphosent théâtralement dans l'adaptation lyrique. L'intensité qui apparaît à l'opéra offre la véracité de Salomé, la métamorphose de son mythe, élément indispensable pour le théâtre. La demande d'Hérode à Salomé, de danser pour lui, se transfigure à l'image d'Hérode qui la supplie à genoux dans l'œuvre du

¹²⁵ WILDE, Oscar, Lettres, t.2, Paris, Gallimard, 1996, p. 236 dans *La Rumeur Salomé*, sous la direction de David Hamidovic, Les éditions du CERF, Paris, 2013, p. 184.

compositeur. La blancheur du corps de Salomé et d'Iokanaan s'évoque insistant comme symbole de leur angoisse mortelle.

Au choix des voix, Salomé ne pourrait être qu'une soprano-dramatique, une voix de double particularité, celle d'une jeune princesse qui est interprétée d'une voix haute, claire et légère, ainsi que celle d'une femme puisque Salomé se tourne en femme pendant toute la pièce et plus particulièrement, à la scène finale du baiser où elle chante d'une voix de drame ; c'est comme elle sait qu'elle arrive à la mort. Cette voix métamorphose Salomé de fille en femme, comme la clôture avec son monologue enfin : *« j'étais une princesse, tu m'as dédaignée. J'étais une vierge, tu m'as déflorée. J'étais chaste, tu as rempli mes veines de feu... »*. L'interprète qui peut chanter Salomé exige d'avoir une puissance et une amplitude vocale exceptionnelles. Le tissu musical et vocal suit le drame d'une continuité qui montre une tension dramatique exigeante, étant donné que les interprètes sont à la fois souples et résistants. Cécile Auzolle explique que *« Strauss n'utilise que les données classiques du chant, mais en les explorant jusqu'à leurs limites, en particulier avec le rôle de Salomé ¹²⁶ »*. Le compositeur, voulant explorer ce double aspect de la personnalité de son héroïne qui est fille et femme, vierge et hystérique, sage et folle, il écrit de longs passages avec des phrases entrecoupées de silence, en évoluant les caractéristiques vocales d'une couleur lyrique qui s'échange de telle manière, identiquement aux sentiments humains qui s'échangent aussi.

Si l'intérêt se porte principalement sur Salomé, c'est parce que tout la concerne ; toute la pièce est écrite pour elle, tout le drame repose sur elle. Sa voix

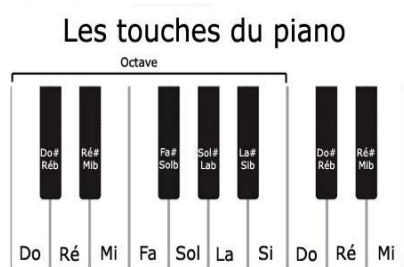
¹²⁶ Actes Sud Opéra de Marseille, *Salomé*, Richard Strauss, *De La Salomé D'Oscar Wilde à Celle de Richard Strauss*, Présentation d'André Segond, Ed. OPERA DE MARSEILLES et ACTES SUD, 1994, p. 19.

de soprano ou de soprano-dramatique vient en contraste scénique et théâtral avec Iokanaan qui est baryton. Lui, il est sage. Il est un prophète. Il ne pourrait être que grave et sérieux. La différente tessiture des deux voix offre au spectateur la chance d'entendre et de regarder, d'observer les personnages. Observer la métamorphose de Salomé qui, au moment où elle écoute la voix d'Iokanaan, « *elle prend conscience de sa féminité* ¹²⁷ ». La voix d'Iokanaan révèle à Salomé le passage d'une jeune princesse à une femme. Les exigences vocales de Richard Strauss pour ses chanteurs sont très fortes, et la plupart des fois, Salomé paraît alors qu'elle lutte contre l'orchestre. Elle lutte souvent avec une violence vocale dans une musique brutale et moderne et le « *sprechgesang* » offre à Salomé une incarnation particulière et unique.

Le paroxysme exprimé par les notes extrêmes de Salomé et d'Iokanaan, est atteint une fois dans leur discours lyrique (pour Iokanaan avec la note *fa#*, 2 mes. avant ch. 72 : « *Où est celle qui s'est abandonnée ?* » et *solb* pour Salomé, sur la « *mort* », 4 mes. après ch. 350). La différence s'est que pour lui, sa ligne mélodique avance avec la note *fa#* tandis que le *sol* bémol de Salomé tombe à la scène finale, et se trouve en bas. Comme le désespoir et l'entrée à la mort. D'une part, la note extrême d'Iokanaan est chantée comme le paroxysme et la colère du prophète. Le dièse dans le système musical a le trait caractéristique d'élever la note principale, *fa*, à un demi-ton. Après cette hausse, le spectateur comprend la répulsion d'Iokanaan au visage de Salomé et il la reçoit musicalement comme l'avancement et l'éclat de la colère. D'autre part, la haute note pour lui, est la note basse pour elle, le *sol* bémol qui est la même note avec le *fa#* puisque le bémol change la note à une baisse de demi-ton. Cette baisse marque son regret et

¹²⁷ *La Rumeur Salomé*, sous la direction de David Hamidovic, Les éditions du CERF, Paris, 2013, p. 186.

sa fatalité ; la fatalité d'arriver à la mort pour qu'elle se réunisse avec Iokanaan. L'intéressant dans cet échange musical se trouve dans le fait que les deux personnages chantent la même note. Pour être plus clair, les notes commencent de Do et leur ordre est le suivant : Do, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do. Leur hauteur dépend de l'octave où elles se placent, vu que la voix de baryton et de soprano est écrite sur le pentagramme en clefs différents. Mais entre les deux notes, le fa et le sol, il y a un dièse qui veut dire que la note fa# est la note solb, car si on descend de la note solb à un demi-ton, on se trouve à la note fa# qui est tout à fait la même avec solb. Sur le clavier, il est plus facile de le comprendre parce que les altérations musicales sont visiblement reconnues par les touches noires parmi les touches blanches. Si alors, on le montre par un schéma, c'est plus facile pour le faire compréhensible :



Sa voix visualise son regard tragique, sa défaite comme femme par le dédain du prophète, et son chemin vers la mortalité. Tous les regards tombent sur Salomé. L'extase qu'elle sent dès l'entente de la voix d'Iokanaan la tourne de sa légèreté sensuelle vers la découverte de sa féminité, de sa puissance, et de sa mort. C'est une « *héroïne esthétique* » qui souffre et se dépend de son « *héros*

*religieux*¹²⁸ ». Le compositeur, avec son choix des voix, confère à ses personnages l'humanité et le divin, l'amour et la mort, toutes les sensations en fonction de la performance des chanteurs. La partie vocale enrichit l'œuvre avec le contraste musical et la succession d'accords qui expriment une force d'âme, et attirent l'audience à vivre ces émotions visibles et audibles. Comme un autre drame, d'identité musicale et théâtrale, il s'articule en trois temps : Exposition, Péripéties, Catastrophe. De la même façon que ce passe dans la tragédie grecque où existent la périπέtie et la reconnaissance des héros après la présentation et l'exposition du mythe. Encore une fois, la présence ternaire domine l'opéra, et par la construction et la perfection de la langue symbolique, on s'initie au mysticisme, expressionisme et orientalisme de la musique. L'harmonie est en parfaite alliance avec le texte d'Oscar Wilde, sans rien ôter au drame, au théâtre et à la performance. Charles Roubaud, déclare que « *dans la musique, Salomé est sauvée, et non damnée. Une martyre de l'amour et non une rose d'enfer, une diablesse éternelle* »¹²⁹ ». Les types d'écriture pour Salomé évoquent la relation et le lien entre le caractère de son personnage et la musique qui la suit et qu'elle chante. Si par exemple, dans la scène de *La danse des sept voiles* on entend un thème oriental, c'est parce que son exotisme ne pourrait être décrit autrement. Il s'agit d'une jeune fille qui découvre sa féminité et elle expose son corps avec tous les détails que cet acte signifie. Stéphane Goldet souligne dans *La « Salomé » de Richard Strauss*, que « *Strauss n'orchestre pas. Il pense orchestre* »¹³⁰ ». Pour renforcer la dimension mythique de Salomé et de sa figure séduisante, le musicien l'investit d'exotisme, effet musical qui fonctionne très

¹²⁸ L'Avant-scène Opéra, *Strauss-Salomé, Symbolisme et sacrifice*, Quatre derniers Lieders, N° 47-48, p.135.

¹²⁹ Actes Sud Opéra de Marseille, *Salomé*, Richard Strauss, *A propos de Salomé*, Ed. OPERA DE MARSEILLES et ACTES SUD, 1994, p. 22.

¹³⁰ *La Rumeur Salomé*, sous la direction de David Hamidovic, Les éditions du CERF, Paris, 2013, p. 187.

bien avec le délire érotique sous lequel elle se trouve, et la pousse au point culminant de son exaltation et de son sacrifice. Les percussions qu'il utilise dans la scène de la danse comme les timbres aussi, créent une association et un jeu extrême, plein de sonorités étranges. Les passages dramatiques de Salomé sont soulignés par les désaccords de bitonalité pour renforcer la tension dramatique, et lui-même, s'exprime sur ce point : « *Le désir que je ressentais de caractériser les personnages en utilisant le plus de contrastes possibles m'incita à me servir de la bitonalité, vu qu'il me paraissait insuffisant de représenter l'antagonisme d'Hérode et du Nazaréen par des oppositions uniquement rythmiques, telles que Mozart les rend d'une manière d'ailleurs géniale* ¹³¹ ». La musique de l'orchestre permet de donner de souffle aux décors et à la mise en scène, et de l'ambiance d'ennui et de décadence qu'Oscar Wilde montrait subtilement par son œuvre pour son époque, on se trouve devant l'éclat d'expressionnisme et de revendication humaine sur sa Salomé. Même l'utilisation des registres entre Salomé et Iokanaan caractérisent les oppositions entre ces deux personnages. La caractérisation comme *aigu* sur la partition de Salomé avec l'accompagnement des instruments solistes qui jouent en *piano* ou *pianissimo* à la troisième scène est une alternance dramatique avec Iokanaan qui a des chromatismes, tels comme *grave* et *fortissimo*. Ils ont une altercation musicale, voire sentimentale et dramatique. La perversité de Salomé est si intense, comme son registre aigu. L'impossible et l'irrationnel ne peuvent pas décourager sa passion et sa force érotique. L'impulsivité des sentiments et des réactions de Salomé, sont aigus, comme sa voix et ses registres. Le compositeur a extrait du texte d'Oscar Wilde toutes les informations historiques pour concentrer le drame qui va arriver à son

¹³¹ STRAUSS, Richard, *Betrachtungen und Erinerungen*, trad. partielle in *Anecdotes et souvenirs*, (Ed. Du Cervin, 1951) p. 44. Citation dans L'Avant-scène Opéra, *Strauss-Salomé, De quelques types d'écriture dans Salomé*, Quatre derniers Lieder, N° 47-48, p.119.

dénouement. Le dénouement rédempteur qui signale la catharsis.

Salomé revendique sa féminité et son choix d'aimer et d'être aimée. C'est un acte d'amour, acte libertaire d'une femme qui se trouve au monde des hommes. Elle dispose son désir pour elle-même et elle devient le symbole de féminité au seuil du XXe siècle. Le rituel de la danse est le moyen visuel de sa revendication. C'est le « *dénudement de son corps*¹³², le dénudement de son âme. Salomé danse pour Iokanaan, elle se met à nue pour lui dans un rituel et cérémonial symphonique et charnel. Elle est prête à se sacrifier et arriver jusqu'à la mort pour son amour et à se métamorphoser. Eros et Thanatos qui renvoient à l'amour du drame wagnérien, Tristan et Isolde. Et pour Salomé, *éros* va triompher sur *thanatos* puisque il est toujours vivant, alors éternel. Ce n'est pas seulement Iokanaan qui est emprisonné ; Salomé est aussi emprisonnée dans un monde patriarcal, celui d'Hérode. La mort, *thanatos*, est leur seul chemin vers l'éternel et la liberté.

¹³² Commentaire de François-René Tranchefort, *Le Mythe Subverti*, dans L'Avant-scène Opéra, *Strauss-Salomé*, Quatre derniers Lieder, N° 47-48, p. 129.

Conclusion

Salomé : la personne qui cherche son union avec le divin. La fille qui devient femme, la sacrificatrice qui devient victime. La figure qui jaillit des textes se transforme en héroïne tragique, en héroïne dramatique, en héroïne lyrique. Si la tragédie est *une imitation d'action* selon Aristote, Salomé s'anime par son mythe et elle se métamorphose d'une princesse à une femme, d'une mortelle à une déesse. Le merveilleux dans la tragédie et dans le théâtre fleurit par le chant qui surpasse l'irrationnel et qui fait briller la performativité du mythe de Salomé.

Du théâtre à l'opéra. Quoi de plus parfait et de plus complet que de représenter musicalement une telle pièce par le chant qui peut toucher l'âme et qui se répand d'une grâce céleste. Oscar Wilde réinvente Salomé de sa figure historique et il lui souffle une métamorphose éternelle. Richard Strauss s'émerveille d'elle et il lui offre le cadeau de captiver son existence sous des harmonies exceptionnelles. Et comme Salomé dit, « *le mystère de l'amour est plus grand que le mystère de la mort. Il ne faut regarder que l'amour* ».

Bibliographie

Actes Sud Opéra de Marseille, *Salomé*, Richard Strauss, *A propos de Salomé*, Ed. OPERA DE MARSEILLES et ACTES SUD, 1994.

ARISTOTE, Poétique, Texte établi et traduit par J. Hardy, Sixième Tirage, Paris-Société d'édition « Les Belles Lettres », 1975.

BOLOGNE, Jean-Claude, *Les Sept Merveilles*, Larousse, Paris, 1994.

BOUVIER CAVORET, Anne, *Le Théâtre et le sacré*, Publication du laboratoire Théâtres, Langages, Sociétés, Klincksieck, 1996.

BRETON, Françoise, *Le Mythe de Salomé dans la littérature de 1896, A travers la pièce d'Oscar Wilde, Salomé, et l'Épopée Lyrique de Max Bruns, Der Täufer*, Université de Belle-Beille, Angers, juin 1994.

CHAGALL, Marc, *L'Ancien Testament*, Chêne, Paris, 2009.

CORVIN, Michel, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre, (L-Z)*, Bordas, Paris, 1995.

DONOHUE, Joseph, *The Cambridge Companion to Oscar Wilde, Distance, death and desire in Salomé*, Cambridge University Press, 1997.

DOTTIN-ORSINI, Mireille, *S comme Salomé, Salomé dans le texte et l'image de 1870 à 1914*, Université de Toulouse-Le Mirail, Centre de Promotion de la Recherche Scientifique, 1983.

DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Salomé*, Éditions Autrement, Paris, 1996.

FLAVIUS Josèphe, *Antiquités Judaïques*, Livres XVI-XX, Ed. LIBRAIRIE ERNEST LEROUX, Paris, 1929.

- HAMIDOVIC, David, *La Rumeur Salomé*, Les éditions du CERF, Paris, 2013.
- HEINE, Heinrich, *Atta troll*, Poèmes et légendes, Rêve d'une nuit d'été, XIX, 1841.
- JOSS, Sylvia, *Déclaration d'une prophétesse d'Ishtar*, avril, 2007, n°12.
- KLIMIS, Sophie, *Le Statut du Mythe dans La Poétique d'Aristote*, Les fondements philosophiques de la tragédie, Éditions OUSIA, 1997.
- LA BIBLE : Nouveau Testament, Paris, 1976.
- LACURIA (P.F.G.), *Les Harmonies de l'Être exprimées par les nombres*, Paris, Charconac, 1899.
- LAFORGUE, Jules, *Moralités Légendaires*, Collection "Les Maître du Livre", Paris, Crès, 1920.
- LAROUSSE, Dictionnaire Étymologique des noms de famille et des prénoms, Albert Dauzat, Ed. Larousse, 1996.
- LAROUSSE, *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Larousse-Bordas, 1998.
- L'Avant-scène Opéra, *La Salomé d'Oscar Wilde*, Quatre derniers Liedes, N° 47-48., janvier-février 1983.
- NOTTER, François, *Le grand livre de la numérologie*, Éditions de Vecchi S.A., Paris, 1994.
- PAPUS (Dr Gérard d'Encausse), *La Science des Nombres*, Éditions Bussière, février, 2005.
- PEIGNOT, Claude, *Le Nombre Langage de Dieu*, Ed. Le Courrier du Livre, Paris, janvier 1997.

- PETIT LAROUSSE EN COULEURS, Editions Larousse, Librairie Larousse, Paris, 1986.
- PIEROBON, Frank, *Salomé ou la tragédie du regard*, Les Essais, Éditions de la Différence, Paris, 2009.
- PIERROT, Jean, *L'Imaginaire Décadent (1880-1900)*, Presses Universitaires de France, "Publications de l'université de Rouen;38", Paris, 1997.
- PLATON, *Le Banquet-Phèdre*, Traduction par Emile Chambry, GF Flammarion, Editions Garniers Frères, Paris, 1964.
- POINSENET, Marie-Dominique, *Les Sept Voiles de mon Bateau*, Desclée de Brouwer, Paris, 2010.
- ROMILLY, De Jacqueline, *Héros Tragiques, Héros Lyriques*, Ed. Fata MORGANA, 2000.
- ROMILLY, De Jacqueline, *La Tragédie Grecque*, Quadrige/Presses Universitaires de France, Paris, décembre, 1997.
- STRAUSS, *Anecdotes et souvenirs*, éd. Du Cervin, Lausanne, 1951.
- STRAUSS, Richard, *Betrachtungen und Erinerungen*, trad. partielle in *Anedotes et souvenirs*, Ed. Du Cervin, 1951.
- TERRIEN, Pascal, *La Salomé de Richard Strauss : de la femme fatale à la femme moderne*, dans *La Rumeur Salomé*, sous la direction de David Hamidovic, Les éditions du CERF, Paris, 2013.
- THENEVET, Lucie, *Le Personnage du Mythe au Théâtre, La Question de l'Identité de la Tragédie Grecque*, Les Belles Lettres, Paris, 2009.
- VILA, Marie-Christine, *Guide de l'Opéra, Les Œuvres Majeures du Répertoire*, Larousse, Paris, 2012.

VORAGINE, De Jacques, *La légende dorée*, Légende de la décollation de saint Jean-Baptiste, Tome I, Garnier Frères, Libraires-éditeurs, Paris, 1906.

WILDE, Oscar, *Salomé*, Librairie de l'art indépendant, Paris, 1893.

Sources supplémentaires

<http://gallica.bnf.fr/>

<http://www.jstor.org>

www.arkai.com

www.babelio.com

www.imslp.org

www.muse.jhu.edu

Discographie

L'ordre est le suivant : Salomé, Hérode, Hérodiades, Iokanaan, Narraboth, le page d'Hérodiades, l'orchestre et le chef.

- Welitsch, Jagel, Thorborg, Janssen, Sullivan, Glaz/ Metropolitan Opera de New York, dir. Reiner (1949/live/Melodram)
- Goltz, Vinay, Thebom, Schoeffer, Sullivan, Miller/Metropolitan Opera de New York, dir., Mitropoulos (1955/live/HOPE)
- Nilsson, Stolze, Hoffman, Wächter, Kmentt, Veasey/Orchestre Philharmonique de Vienne, dir. Solti (1962/Decca)
- Caballé, Lewis, Resnik, Milnes, King, Hamari / Orchestre Symphonique de Londres, dir. Leinsdorf (1969/RCA) (MBG)
- Stratas, Weikl, Hopf, Varnay, Ochman, Swcharz / Orchestre Philharmonique de Vienne, dir. Böhm, (1974/Deutsche Grammophon)

Remerciements

Je voudrais remercier tous mes professeurs et mes amis qui ont été toujours près de moi et qu'ils m'ont fait confiance. Plus précisément, je voudrais remercier Madame Anne Simone-Dufief pour son aide catalytique, sa présence et son intérêt pour la réalisation de ce mémoire. De plus, je voudrais remercier Monsieur Emmanuel Vernadakis pour l'organisation de ce master sur le théâtre et pour son enseignement intégral qu'il offre aux étudiants. Je ne pourrais pas oublier remercier Madame Phghi Koutsogiannopoulou et Madame Marina Vihou du département français de l'Université d'Athènes, pour leur amour pour le théâtre et pour m'avoir donné la possibilité de réaliser mes rêves. Un grand merci, aussi, à Madame Katerina Ikonou, une très grande chanteuse, artiste, et professeur. Enfin, je remercie tous les professeurs de St Patrick's College à Dublin pour leur accueil et leur support général à nos études.

Merci à mon frère Georges, à tous mes amis, à Madame Andreadaki et Madame Vafiadaki. A Agis, Eleftheria et Panayiotis Marinis, à tous mes élèves et leurs parents, merci à Andrew, Annick, Antoine, Caroline, Dara, Dina, Emma, Eva, Georges, Gillian, Imelda, Jean, Konstantina, Kveta, Manos, Marie, Marvinia, Michael, Morgane, Myrto, Rachel, Stella, Tonia...Merci à tous.

A la couverture : *Salomé* de Jules Desbois, Statuette en bronze, 1912,
Musée D'Orsay, Paris, France.