

Salomé

Oscar Wilde, La Pléiade, Gallimard, 1996

Marie-Claire Pasquier

On a peine à croire, et pourtant c'est vrai, que Wilde ne vit pas cette pièce représentée de son vivant. Écrite en français, en 1891, lors d'un séjour à Paris, Wilde eut bon espoir de voir Sarah Bernhardt la jouer en 1892 : il avait rencontré la grande comédienne à Londres, chez Henry Irving ; elle avait été séduite par l'idée, et avait même commence les répétitions — et puis tout s'arrêta pour des raisons de censure. La pièce ne sera pas jouée avant 1896, alors que Wilde était en prison. Et elle ne sera jouée à Londres, en anglais, pour la première fois qu'en mai 1905, presque cinq ans après la mort de l'auteur. C'est une grande joie dont il fut privé, ce projet lui tenant à cœur plus que beaucoup d'autres, et depuis longtemps.

On s'accorde à dire que c'est dès ses années d'étudiant à Oxford, vers 1877, alors qu'il avait vingt-trois ans, qu'Oscar Wilde lut *l'Hérodiade* de Gustave Flaubert et commença à rêver autour du thème de *Salomé*. Walter Pater, pour qui il avait la plus vive admiration, lui avait prêté *Trois contes*. Même avant cela, Wilde, qui fit son premier voyage en Italie en 1875, et dont le premier texte publié fut le poème « Ravenna », en 1878, ne pouvait ignorer, dans le baptistère de la basilique Saint-Marc, à Venise, *La Danse de Salomé*, détail du *Banquet d'Hérode*, qui figure dans le cycle de mosaïques du XIVe siècle consacré à la vie de saint Jean Baptiste. Dans cette mosaïque, par un raccourci pictural hardi, c'est en tenant du bras droit la tête du saint sur un plat, tel un bouclier, sur sa propre tête, que la danseuse évolue gracieusement, dans sa robe rouge et or, à pans d'hermine blanc et bleu, sur fond doré.

En 1883, Wilde fait un premier séjour à Paris ; il y écrit *La Duchesse de Padoue*. En 1884, il y passe sa lune de miel avec Constance ; il voit plusieurs fois *Macbeth*, où triomphe Sarah

Bernhardt. Et surtout, il lit *À rebours*, de Huysmans, qui vient tout juste de sortir en librairie. Des Esseintes est un dandy « décadent » qui a tout pour lui plaire ; on comprend que ce livre ait été pour Wilde une révélation. Dorian Gray sera lui aussi subjugué par ce « livre empoisonné », avec ses métaphores « aussi monstrueuses que des orchidées », et par son héros, « jeune Parisien » qui cherche à vivre, au XIXe siècle, les passions de tous les autres siècles que le sien.

Un « déclencheur » important fut sans nul doute, au chapitre V d'*À rebours*, la description d'un tableau de Gustave Moreau intitulé *Salomé*. Cela commence par le décor : « Un trône se dressait, pareil au maître-autel d'une cathédrale, sous d'innombrables voûtes jaillissant de colonnes trapues ainsi que des piliers romans, émaillées de briques polychromes, serties de mosaïques, incrustées de lapis et de sardoines, dans un palais semblable à une basilique à la fois musulmane et byzantine ¹. » Suit le portrait d'Hérode : « La figure était jaune, parcheminée, annelée de rides, décimée par l'âge. Sa longue barbe flottait comme un nuage blanc sur les étoiles en pierreries qui constellaient la robe d'orfroi plaquée sur sa poitrine ². » Vient enfin Salomé elle-même : « Dans l'odeur perverse des parfums, dans l'atmosphère surchauffée de cette église, Salomé, le bras gauche étendu, en un geste de commandement, le bras droit replié, tenant à la hauteur du visage un grand lotus, s'avance lentement sur les pointes, aux accords d'une guitare dont une femme accroupie pince les cordes ³. » L'écrivain, on le voit, interprète le tableau en toute liberté, supplée l'atmosphère surchauffée, les parfums pervers, la musique de la guitare, éléments peu « picturaux ». Son imagination ne s'arrête pas en si bon chemin, car voici maintenant la danse, à partir de la suggestion toute statique de Gustave Moreau : « La face recueillie, solennelle, presque auguste, elle commence la lubrique danse qui doit réveiller les sens assoupis du vieil Hérode ; ses seins ondulent et, au frottement de ses colliers qui tourbillonnent, leurs bouts se dressent ; sur la moiteur de la peau les diamants, attachés, scintillent ; ses bracelets, ses ceintures, ses bagues, crachent des étincelles, sur sa robe triomphale, couturée de perles, ramagée d'argent, lamée d'or, la cuirasse des orfèvreries dont chaque maille est une pierre, entre en combustion, croise des serpenteaux de feu, grouille sur la chair mate, sur la peau rose thé, ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissants, marbrés de carmin, ponctués de jaune aurore, diaprés de

¹ *À rebours*, Gallimard, Folio, 1977, p. 142.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

bleu acier, tigrés de vert paon ⁴. » Morceau de bravoure fin de siècle s'il en fut. Wilde y puisera tout un trésor de couleurs, de matières, d'effets de contraste, un aiguisement des sens, et il s'enchantera d'une si belle langue, la langue française.

En 1891, il fait un long séjour à Paris. Il fréquente des écrivains français, ses aînés ou ses contemporains, se liant d'amitié avec certains : Marcel Schwob, Léon Daudet, Pierre Louÿs, Jean Moréas, Catulle Mendès, Henri de Regnier, Rémy de Gourmont. En février, il est introduit chez Stéphane Mallarmé, qui est en train d'écrire *Hérodiade*. Après avoir été reçu à l'un des « mardis » du poète, rue de Rome, il lui écrit, en gentleman bien élevé : « Le privilège de connaître l'auteur de *L'Après-midi d'un faune* est on ne peut plus flatteur, mais de trouver en lui l'accueil que vous m'avez montré est en vérité inoubliable ⁵. » Du disciple fervent au rival en puissance, il n'y a qu'un pas, et Wilde rêve d'écrire, sur le même thème que le maître, une pièce ou un poème « symboliste » en français. Car toujours son projet d'écrire une *Salomé* le « travaille ». Même s'il pense, au début, que ce sera un poème, lorsqu'il voit une acrobate roumaine danser sur les mains au Moulin-Rouge, il a envie que ce soit une pièce, et qu'elle puisse, pourquoi pas, jouer l'héroïne. O'Sullivan, cité Ellmann, raconte qu'en pleine nuit, ayant commencé à écrire, Wilde sort de sa chambre d'hôtel et se rend au Grand Café. Il fait venir l'homme qui dirige l'orchestre de tziganes et lui dit : « Je suis en train d'écrire une pièce sur une femme qui danse nu-pieds dans le sang d'un homme qu'elle désirait et qu'elle a tué. Je veux que vous jouiez quelque chose en accord avec mes pensées. » Et c'est en rentrant, cette nuit-là, qu'il aurait achevé *Salomé* ⁶. L'anecdote vaut ce qu'elle vaut, et elle place la danse *après* la décapitation de Jean Baptiste plutôt qu'avant, ce qui n'est guère logique — tout en étant conforme, rappelons-le, à l'iconographie du baptistère de Saint-Marc. Retenons-en le fait que Wilde lie la cristallisation du projet qui le hante à un moment de transe inspirée, sous l'effet de la fatigue et la musique.

Wilde se lançait donc dans un sujet religieux. Les emprunts à la Bible, on le verra dans les notes, sont nombreux : Wilde a beau être irlandais et non anglais, on ne passe pas par Oxford sans acquérir une forte culture biblique, sans s'imprégner de la *Bible de 1611*. Pour *Salomé*, il fait naturellement des emprunts au Nouveau Testament : aux passages des Évangiles qui relatent le parcours du prophète Jean Baptiste, annonciateur du Messie ; et à l'Apocalypse,

⁴ *Ibid.*, p. 143.

⁵ *Lettres*, 1994, p. 158.

⁶ R. Ellmann, *Oscar Wilde*, p 377.

avec sa vision de la Grande Prostituée, « assise sur une bête écarlate », Babylone la Grande, « vêtue de pourpre et d'écarlate » « ivre du sang des saints et du sang des témoins de Jésus ». Le sang est une des images fortes et récurrentes de la pièce, jusqu'à sa « saveur » que goûte Salomé sur la bouche du prophète décapité. Quand le vin n'est pas « pourpre comme le manteau de César », il est « rouge comme le sang ⁷ ». La lune deviendra comme du sang », prophétise Iokanaan. « Souvenez-vous, j'ai glissé dans le sang quand je suis arrivé ici, dit Hérode. Entre la pourpre impériale et l'écarlate du péché, entre le vin et le sang, la couleur rouge déploie sa somptuosité funèbre sur la pièce. Wilde emprunte aussi à l'Ancien Testament les sombres prophéties d'Isaïe ou d'Ézéchiël que Jean Baptiste reprend à son compte. Là aussi, le rouge est lourd de symboles. « Qui est celui qui vient d'Edom, [...] de Bosra avec sa robe teinte de pourpre, qui éclate dans la beauté de ses vêtements ⁸ ? » Oholiba, qui s'est prostituée au pays d'Égypte, s'est enflammée pour « des images de Chaldéens tracées avec des couleurs ⁹ ». Comment Wilde ne ferait-il pas son miel d'une prostituée qui se damne, non pour des hommes mais pour des images d'hommes ? Comme il fait son miel des images « fin de siècle » du Cantique des cantiques. Il se délecte de l'ambiguïté des sexes. S'agit-il du bien-aimé, s'agit-il de la bien-aimée lorsqu'on lit : « Ton cou est comme la tour de David, / Bâtie pour être un arsenal. Mille boucliers y sont suspendus, tous les boucliers des héros. » Ou bien : « Ses yeux sont comme des colombes au bord des ruisseaux, / Se baignant dans le lait ¹⁰ » Elle, puis lui. Couleurs dominantes, l'or pur de la tête ou des colliers, le noir des boucles, le blanc des colombes, du marbre, du narcisse, du lis et du lait.

Certes, pour juger du rapport de Wilde à la religion et à la Bible, il serait abusif d'utiliser des textes de lui postérieurs à *Salomé*. L'expérience de la prison, en particulier, lui fait approfondir cette « autre moitié du jardin », la partie sombre, comme il le dit dans *De profundis*. Mais si, même depuis la prison, il peut encore affirmer « La religion ne m'est d'aucune aide ¹¹ », à plus forte raison est-on fondé à penser que lorsqu'il travaille à *Salomé*, c'est en artiste, plus qu'en chrétien, qu'il lit la Bible : « J'ai dit [du Christ] qu'il a rang de poète. Cela est vrai. Shelley et Sophocle sont de sa compagnie. Mais de surcroît, sa vie tout entière

⁷ P. 1259 et 1231.

⁸ P. 1252.

⁹ P. 1236.

¹⁰ Cantique des cantiques, IV, 4 et I.

¹¹ P. 627.

est le plus extraordinaire des poèmes ¹². » Wilde lit la Bible « en couleurs », comme les enfants ou les poètes : ces scènes « où le grand prêtre de l'orthodoxie déchire son habit en signe de colère, celle où le magistrat du pouvoir civil réclame de l'eau dans le vain espoir de laver cette tache de sang innocent qui fait de lui la figure écarlate de l'Histoire ¹³ ».

Wilde fait-il œuvre d'historien ? Il semble qu'on puisse dire de lui ce que Huysmans dit de Gustave Moreau : «Le peintre semblait d'ailleurs avoir voulu affirmer sa volonté de rester hors des siècles, de ne point préciser d'origine, de pays, d'époque, en mettant sa Salomé au milieu de cet extraordinaire palais, d'un style confus et grandiose, en la vêtant de somptueuses et chimériques robes, en la mitrant d'un incertain diadème en forme de tour phénicienne tel qu'en porte la Salammbô, en lui plaçant enfin dans la main le sceptre d'Isis, la fleur sacrée de l'Egypte et de l'inde, le grand lotus ¹⁴. » Comme Flaubert, Wilde fait grand cas des noms propres et en parsème son texte pour l'effet de « distance » : Manassé, Issachar, Ozias, Narraboth, Naaman. Il joue de leur exotisme, de ces consonances barbares qui font image, imitant en cela son maître Flaubert dans *Salammbô* ou *Hérodiades* ¹⁵. Mais il se montre aussi, par certaines répliques insolentes ou cavalières, « enfant de son siècle ». Par exemple : « Cependant, c'est terrible d'étrangler un roi. — Pourquoi ? Les rois n'ont qu'un cou, comme les autres hommes. » Ou encore : « Vous entendez comme elle me répond, votre fille. » Ou : « Qu'on lui donne ce qu'elle demande ! C'est bien la fille de sa mère ¹⁶. » La comédie bourgeoise rôde, volontairement ou inévitablement, sous la tragédie. Et l'ironie moderne, en aparté, casse le grandiloquent shakespearien. Hérodiades agacée, terre-à-terre, réplique à Hérode, avec le bon sens de la tautologie : « Non. La lune ressemble à la lune, c'est tout. » Et

¹² P. 641.

¹³ P. 641.

¹⁴ *À rebours*, p. 145. À titre de curiosité, citons ici « dans la vieille bible de Pierre Variquet, traduite par les docteurs en théologie de l'université de Louvain, l'Évangile de saint Matthieu qui raconte en de naïves et brèves phrases la décollation du Précurseur ». Huysmans cite ce passage dans *À rebours* parce que « ce type de la Salomé si hantant pour les artistes et pour les poètes obsédait, depuis des années, Des Esseintes ». On peut, sans risque de se tromper, dire que c'est dans cette version que Wilde lut l'épisode biblique en français : « Au jour du festin de la nativité d'Hérode, la fille d'Hérodiade dansa au milieu et plut à Hérode. / Dont lui promit, avec serment, de lui donner tout ce qu'elle lui demanderait, / Fille donc, induite par sa mère, dit : « Donne-moi, en un plat, la tête de Jean Baptiste. / Et le roi fut marri, mais à cause du serment et de ceux qui étaient assis à sa table avec lui, il commanda qu'elle lui fût baillée, / Et envoya décapiter Jean, en la prison, / Et fut la tête d'icelui apportée dans un plat et donnée à la fille ; et elle la présenta à sa mère » (*À rebours*, p. 143-144 - concernant l'influence qu'exercèrent ce livre et son héros dandy sur Wilde, on se reportera à la Notice et aux notes du *Portrait de Dorian Gray*).

¹⁵ Ainsi par exemple : « Antipas nomma les principaux de son entourage : Tolmaï, Kanthera, Séhon, Ammonius d'Alexandrie, qui lui achetait de l'asphalte, Naâmann, capitaine de ses vélites, laçim le Babylonien » (*Œuvres*, Bibl. de la Pléiade, t. II, p. 659).

¹⁶ Respectivement p. 1232, 1242 et 1256.

Hérode, à son tour, se prenant à jouer les Macbeth — « Comme ils sont rouges ces pétales ! On dirait des taches de sang sur la nappe » —, prend soudain ses distances par rapport au drame symboliste dans lequel on lui fait jouer un rôle : « Cela ne fait rien. Il ne faut pas trouver des symboles dans chaque chose qu'on voit. Cela rend la vie impossible. » Incorrigible Wilde. Toujours l'encadré, toujours la distance du miroir.

Le miroir est thématé dans la pièce, dès le début, lorsque le jeune Syrien dit : « Comme la princesse est pâle ! Jamais je ne l'ai vue si pâle. Elle ressemble aux reflets d'une rose blanche dans un miroir d'argent ¹⁷. » Hérode, plus tard, dira à Salomé : « Votre beauté m'a terriblement troublé et je vous ai trop regardée. Mais je ne le ferai plus. Il ne faut regarder ni les choses ni les personnes. Il ne faut regarder que dans les miroirs ¹⁸. » Sur cette distance propre au théâtre, à la représentation, redoublée par Wilde qui joue sur le masque et le reflet, et sur le passage du regard à la voyance, à la vision, avec tout ce que cela comporte de rapport à la mort, crainte et désir mêlés, relisons le commentaire de Simone Benmussa, metteur en scène et écrivain elle-même : « Les soldats observent, Hérodiade surveille le Tétrarque qui fixe Salomé qui désire voir Iokanaan, contemplée elle-même par le jeune Syrien. Horreur et jouissance du voir. Les désirs, toujours retardés, circulent sans réponse des uns aux autres jusqu'à l'intenable. Les désirs maîtres de ces ténèbres engendreront les ténèbres. C'est alors que ces malheureux, ces interdits de regard, ces prisonniers d'une seule distance, se feront visionnaires ¹⁹. »

Pâleur mortelle : en face du rouge, c'est, dans la pièce, l'opposition du noir et du blanc qui domine et, en cela, bien que Wilde ne les aimât pas, les dessins d'Aubrey Beardsley qui illustraient l'édition de 1894 étaient adaptés. La lune ressemble à une femme qui sort d'un tombeau. Elle ressemble à la pâle princesse. Salomé a des mains comme des colombes, comme des papillons blancs, c'est un narcisse, une fleur d'argent. Le blanc, c'est la froideur, la chasteté : « Elle est froide et chaste, la lune ²⁰ ». Cette blancheur, cette chasteté désirables, inaccessibles, vont à leur tour être conférées par Salomé à Iokanaan, blanc au fond de son trou noir comme une tombe, « Il ressemble à une mince image d'ivoire. On dirait une image d'argent. Je suis sûre qu'il est chaste, autant que la lune. Il ressemble à [...] un rayon d'argent.

¹⁷ P. 1230.

¹⁸ P. 1254.

¹⁹ « L'Opulence du noir », *Masques*, n° 10, hiver 1983, p. 80.

²⁰ P. 1233.

Sa chair doit être très froide, comme de l'ivoire ²¹... » Comme dans l'Ancien Testament, l'obscurité est le signe de la malédiction, de la colère de l'Éternel. Mais c'est aussi en fermant les yeux que les hommes verront Dieu. « Tu as mis sur tes yeux le bandeau de celui qui veut voir son Dieu ²² », dit Salomé à Iokanaan. Ce thème de la recherche de Dieu est lui aussi, comme le dit encore Simone Benmussa, un « thème voilé, simplement reflété ». « Il faudrait briser les miroirs pour que les hommes puissent voir Dieu. Chez ces aveugles, ces tâtonnants, ces désirants fous aux paupières peintes, le regard délire, perd son objet, se reporte sur un autre pour éviter de voir le véritable objet du désir. Le bruit des pas qui approchent sur la montagne, celui des battements d'ailes de l'ange de la mort, le bruit de Dieu est, ici, le signe, l'annonce de ce que certains cherchent. Peut-on voir Dieu ? Elie seul l'a peut-être vu, a peut-être vu son ombre ²³. » Comme le second Nazaréen le dit de Jésus, dans la pièce : « Il est partout, [...] mais il est très difficile de le trouver ²⁴. »

Peut-on comprendre aujourd'hui que la pièce ait subi les foudres de la censure ? Si la pièce avait été écrite par quelqu'un d'autre que par Wilde, aurait-elle été victime de la même sévérité de la part du Lord Chamberlain ? Comment le savoir ? En tout cas, voici ce qui se passa. Sarah Bernhardt, qui revenait d'une tournée mondiale, avait prévu d'inclure la pièce dans sa « saison » londonienne de 1892. Elle avait près de cinquante ans, pas exactement l'âge de Salomé, mais il n'en fallait pas si peu pour arrêter celle qui, vingt ans plus tard, jouerait vaillamment *L'Aiglon*. Lorsque Graham Robertson, qui devait créer les costumes de la pièce, suggéra qu'elle pourrait se faire doubler pour la danse proprement dite, elle répondit qu'il n'en était pas question. On imagine la mine penaude de l'effronté... Albert Darmont, bien connu de son temps, devait jouer le rôle d'Hérode. Pour les costumes, aucun problème : on pouvait utiliser ceux de Cléopâtre et de Théodora, où s'illustrait également la grande Sarah. Lorsque Wilde lui avait lu le manuscrit de sa pièce, elle avait dit, conquise : « Mais c'est héraldique. On dirait une fresque. » Et l'un et l'autre, l'auteur et son interprète, étaient tombés d'accord sur le principe énoncé par la comédienne : « Le mot doit tomber comme une perle sur un disque de cristal. Pas de mouvements rapides, des gestes stylisés ²⁵. » Tout se présentait sous les meilleurs auspices. Mais il fallut, comme pour toute pièce destinée à la scène, soumettre

²¹ P. 1237.

²² P. 1258.

²³ Article cité, p. 82.

²⁴ P. 1246.

²⁵ Joanna Richardson, Sarah Bernhardt, 1951, cité par Alan Bird, *The Plays of Oscar Wilde*, 1977, p. 59.

Salomé au *nihil obstat* du Lord Chamberlain, ou Grand Chambellan de la Maison royale. Coutume remontant à l'époque Tudor — à un décret de 1737 plus précisément — où le Grand Chambellan, maître des divertissements de la Cour, devait veiller à ce que rien d'offensant pour les oreilles royales — ou les yeux — ne vienne s'y glisser. En 1843, le Theatre Act renforçait encore ce pouvoir : le Lord Chamberlain n'étant plus responsable que devant la reine, la prude Victoria, et non devant le Parlement, ses décisions étaient sans appel. Et c'est en septembre 1968 seulement que devait être abolie, à la suite de vives polémiques, cette forme de censure théâtrale. Quelle fut donc la cause de l'interdiction — ou le prétexte invoqué ? Le fait que la pièce contenait des personnages bibliques. C'était la survivance d'une loi qui avait permis de faire interdire les « Mystères », d'inspiration subversivement catholique. Wilde s'indigna, sans rien y pouvoir changer, de cette atteinte à sa liberté d'expression : « Le censeur des pièces de théâtre est nominalement le Chambellan de la Reine, mais, en réalité, un banal fonctionnaire — en l'occurrence un Mr. Piggott — qui favorise la vulgarité et l'hypocrisie du peuple anglais en autorisant la basse farce et le mélodrame vulgaire. Il accepte même que le théâtre serve à caricaturer la personnalité d'artistes et, au moment même où il a interdit *Salomé*, il a autorisé une parodie de *L'Eventail de Lady Windermere* où un acteur habillé comme moi imitait ma voix et mes manières²⁶ !!! » La parodie à laquelle Wilde faisait allusion s'intitulait *The Poet and the Puppets (Le Poète et les marionnettes)*, et elle se jouait au Comedy Theatre depuis mai 1892. William Archer, critique, défenseur d'Ibsen, prit la plume dans la *Pall Mall Gazette*, le 1er juillet 1892, pour déplorer « l'inévitable interdiction de la pièce par le Grand Incapable » et souhaiter que des gens comme Wilde parviennent à « émanciper l'art de la stupide ingérence du fonctionnarisme incapable²⁷ ». Wilde lui écrivit pour le remercier et appeler de ses vœux l'abolition de la censure : « Toute cette affaire est un grand triomphe pour les Philistins, mais ce n'est qu'un triomphe momentané. Il nous faut abolir la censure. Je crois que nous le pouvons²⁸. » Optimisme qui sera démenti par les faits : les Anglais devront attendre encore quatre-vingt-six ans. Pour des raisons comparables, après *Salomé*, Sarah Bernhardt ne pourra pas jouer à Londres *La Samaritaine* d'Edmond Rostand. En 1903, Eleonora Duse ne pourra pas jouer *La Città morta*, de D'Annunzio. Et la pièce de Maeterlinck, *Monna Vanna*, ne pourra pas être jouée en 1902.

²⁶ À William Rothenstein, juillet 1892, *Lettres*, 1994, p. 175.

²⁷ Cité par R. Hart-Davis, *ibid.*, n° 3.

²⁸ Lettre du 22 juillet 1892, *ibid.*, p. 176.

Salomé sera donc jouée à Paris seulement, pendant que Wilde est en prison à Reading. C'est Aurélien Marie Lugné-Poe, acteur et metteur en scène, qui, le 11 février 1896, crée *Salomé* au théâtre de l'Œuvre, fondé par lui-même en 1893. Lugné-Poe joue le rôle d'Hérode, et c'est Lina Munte qui joue Salomé. Le compte rendu du 1^{er} mars dans *La Plume* disait : « Salomé a presque toutes les qualités d'un poème, la prose en est musicale et fluide comme des vers, elle est chargée d'images et de métaphores. »

En 1901, un an après la mort de Wilde, la pièce sera montée à Berlin ; elle connaîtra un immense succès en Allemagne et de nombreuses productions. Max Reinhardt, en particulier, crée en 1906 les « Kammerspiele », où il fait jouer des pièces de Maeterlinck, Wedekind, D'Annunzio, Strindberg. Il y montera *Salomé*.

À Londres, la pièce sera jouée pour la première fois en 1905, en représentation privée — façon de détourner la censure —, par le New Stage Club, au Bijou Theatre de Bayswater. C'est Robert Farquharson qui joue Hérode. Elle sera reprise en 1906, avec la même distribution et toujours de façon privée, par le Literary Theatre Club, dans des décors de Charles Ricketts. Parmi les avatars de la pièce, il faut citer, en 1918, le projet, à l'initiative de J. T. Grein, de faire jouer la pièce bénévolement, au profit des blessés de la Grande Guerre. C'est la danseuse Maud Allen qui devait interpréter Salomé. Un député fit valoir qu'il existait une liste noire de « personnages dépravés » qui pouvaient être soumis au chantage des agents secrets allemands, et qu'une telle initiative ne pouvait être l'œuvre que d'un traître à la patrie. Grein dut démissionner de son poste de critique dramatique du *Sunday Times* ²⁹.

En 1906, la pièce est jouée aux États-Unis, à New York, par la Progressive Stage Society, puis à l'Astor Theatre, en novembre de la même année, mais sans connaître le succès.

En 1927, le Cambridge Theatre Festival se voit refuser la permission de jouer *Salomé* en représentations publiques, la pièce étant toujours sous le coup de la censure. Le fondateur et directeur du Festival, Terence Gray, fait jouer la pièce en représentation « privée », avec Beatrix Lehmann dans le rôle de Salomé, et elle connaît un tel succès que Peter Godfrey décide de l'accueillir à Londres, toujours sous forme de représentations privées, au London Gate Theatre. Le censeur doit reculer. La pièce est jouée pour la première fois publiquement en 1931, au Lyceum. Parmi les productions récentes qui ont fait date, citons celle, « minimaliste », de Steven Berkoff, qui fut représentée pour la première fois au Gate Theatre de Dublin en

²⁹ Voir Alan Bird, ouvr. cité, p. 67.

novembre 1989, puis reprise à Londres avec un immense succès au National Theatre la même année, et reprise à la Brooklyn Academy of Music, à New York, en 1995, avec Steven Berkoff lui-même dans le rôle d'Hérode.

C'est en 1905 que Richard Strauss composera, d'après le texte de Wilde, traduit en allemand par Hedwig Lachmann, son opéra *Salomé*. Il est représenté pour la première fois à l'Opéra royal de Dresde en décembre 1905. De grandes cantatrices ont, depuis, joué le rôle-titre. Sous la direction de Sir Thomas Beecham, l'opéra fut monté au Covent Garden de Londres en 1910, moyennant quelques modifications visant à rendre le spectacle acceptable pour la censure : Iokanaan devait s'appeler « Le Prophète », et on ne devait pas montrer la tête de Jean Baptiste sur un plateau d'argent. Dans une version espagnole de Silvina Ocampo et J. R. Wilcock, l'opéra est monté à Buenos Aires en 1950. Le metteur en scène Jorge Lavelli le montera à Zurich en 1986.

Citons enfin deux films. Le premier, de William Dieterle, fut réalisé en 1952, avec Rita Hayworth (mais oui) dans le rôle de Salomé, et Charles Laughton dans le rôle d'Hérode. De ce film on lit, dans le *Dieterle* de Dumont : « Fresque biblico-érotique ployant sous le faux marbre, le carton doré et le nylon, et dont les excès kitsch confinent au baroque ³⁰. » Contre toute vraisemblance, Salomé y danse pour sauver la tête de Jean Baptiste. Le second, *La Dernière Danse de Salomé* de Ken Russell (1987), est assez fellinien.

Le texte reproduit ici est celui de la première édition, publié conjointement, en 1893, par la Librairie de l'Art indépendant à Paris et par Elkin, Matthews et John Lane à Londres.

³⁰ Cité dans le *Guide des films* de Jean Tulard, Laffont, 1990, p. 685.