

Préface à *Salomé*

Oscar Wilde, Gallimard, 1996

Marie-Claire Pasquier

Le récit biblique, du moins le mythe de « Salomé », avait tout lieu de fasciner Oscar Wilde, dès ses années d'études au Trinity College de Dublin, puis au Magdalen College à Oxford, ou même encore plus tôt, lors de sa studieuse enfance, lorsqu'il était pensionnaire, à l'âge de neuf ans, à la Portora Royal School. Il connaissait bien la Bible, elle faisait partie de sa culture, comme tout garçon cultivé de son milieu et de sa génération : on ne passe pas par Oxford, même si on est irlandais, sans s'imprégner de la *King James' Version*, ou Bible de 1611. Et il avait forcément été particulièrement frappé, dans Luc, Matthieu ou Marc, par la cruauté implacable d'une princesse pour qui l'on brandit, afin d'exaucer ses vœux, la tête du prophète imprécateur Jean Baptiste ¹.

Salomé, c'est donc une histoire biblique, mais c'est aussi et surtout un acte qui depuis toujours, dès la préhistoire, nourrit l'imagination des artistes et de tout un chacun : la décapitation, dite aussi « décollation », qu'elle soit un châtement légal, un fait de guerre, ou un rite sacrificiel. Méduse ou la Gorgone, Judith et Holopherne, la « Sainte Face » de Jésus. La liste est longue des martyrs chrétiens qui — outre saint Jean Baptiste — furent décapités. Plus près de nous, la guillotine n'a cessé de fasciner les foules, entre effroi et secrète volupté. À l'époque contemporaine encore, cette pratique, qui n'a pas été abandonnée, témoigne des « pouvoirs de l'horreur ». Julia Kristeva en dresse un panorama saisissant dans l'ouvrage *Visions capitales* qui accompagna l'exposition du Louvre de 1998, consacrée à ce thème ². Elle y évoque « la fatale Salomé, divine castratrice ».

¹ Iokanaan, dans la pièce de Wilde.

² Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1998.

Même si pour Oscar Wilde :

*Ma Salomé est une mystique, la sœur de Salammô, une sainte Thérèse qui adore la lune*³.

Sainte Thérèse : cela se discute... Y croyait-il lui-même ? Mais entre esthétique et religion, pour lui, la frontière était floue.

Dès son premier voyage en Italie, en 1875, Wilde n'avait pu manquer d'être saisi, à Florence, à la galerie des Offices, par la statue spectaculaire de Benvenuto Cellini : *Persée tenant la tête de Méduse*. Dans *Intentions*, Gilbert, l'un des deux personnages du dialogue de Wilde, évoque ainsi « [...] le Persée vert et or qui, dans la Loggia des Lanzi à Florence, tend à la lune la tête coupée de celle qui pétrifiait la vie⁴ ». Méduse qu'il était interdit de regarder, rappelons-le, et citons, dans la pièce, les paroles du page d'Hérodiade au jeune Syrien : « Il ne faut pas la regarder. Vous la regardez trop⁵ ! » Ou celles d'Hérodiade elle-même à Hérode : « Il ne faut pas la regarder. Vous la regardez toujours⁶. » Les peintres ou écrivains dits « décadents » — Wilde mais aussi Barrès, D'Annunzio, Swinburne — célèbrent, par goût du blasphème, le culte des cérémonies sacrilèges. Salomé comme métaphore obsédante...

En outre, Wilde 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 XIV^e siècle consacrées à la vie de saint Jean Baptiste : par un raccourci pictural hardi, c'est en tenant du bras droit la tête du saint sur un plat — tel un bouclier —, posé 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.

Wilde eut, à Oxford, deux grands professeurs d'histoire de l'art, Walter Pater et John Ruskin : il les admira et reconnut sa dette à leur égard. Et c'est le premier d'entre eux qui prêta à son élève le volume des *Trois contes* de Flaubert, parmi lesquels figurait *Hérodiade*.

Mais Wilde ne se doutait, à cette époque, qu'il ferait de Salomé le thème et le motif d'une œuvre dramatique, écrite directement en français, et vouée à un succès qui perdure encore aujourd'hui, grâce en partie à Richard Strauss qui, sous le même titre, en fit le livret de

³ Cité par Richard Ellmann, *Oscar Wilde* (1987), traduction française de Philippe Delamare et Marie Tadié, Gallimard, « NRF biographies », 1994, p. 409.

⁴ « Le critique comme artiste », dans *Intentions* (1891), reproduit dans Wilde, *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 829.

⁵ p. 31.

⁶ p. 56.

son éclatant opéra (1905). Wilde ne pouvait pas deviner non plus qu'il serait en prison, à la geôle de Reading, lorsque la pièce serait enfin représentée, à Paris, le 11 février 1896, malgré la censure anglaise.

Pourquoi en français ? Sous l'influence de Flaubert sans doute. Mais le français était une langue qui était familière à Wilde, qui faisait partie de sa culture, comme la Bible, depuis l'enfance, là encore. Il passa brièvement par Paris en 1874, avec sa mère, alors qu'il avait tout juste vingt ans ; puis il y fera de nombreux séjours, dont un de trois mois en 1883, durant lequel il écrivit *La Duchesse de Padoue*, et un autre, en 1884, lors de son voyage de noces, avec Constance.

Il y vit plusieurs fois Macbeth, où triomphait Sarah Bernhardt, la même année. Et surtout, il lut *À rebours*, de Huysmans, qui venait de sortir en librairie⁷. Le héros, 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 XIX^e siècle, les passions de tous les siècles autres que le sien.

Un « déclencheur » important fut, sans nul doute, au chapitre V d'*À rebours*, la description du tableau de Gustave Moreau, intitulé *Salomé dansant devant Hérode*⁸. 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.

Suit le portrait d'Hérode :

La figure était jaune, parcheminée, cannelée 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.

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

⁷ Charpentier, 1884.

⁸ Salon de 1876 et Exposition universelle de 1878.

*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*⁹.

Huysmans 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 sa 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 bleu acier, tigrés de vert paon*¹⁰.

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, Wilde fait un long séjour à Paris. Il y 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 Régner, Remy de Gourmont... En février, il est introduit chez Stéphane Mallarmé, qui est en train d'écrire *Hérodias*. 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*¹¹.

⁹ À rebours, Gallimard, « Folio classique » (1977), 2011, p. 130.

¹⁰ *Ibid.*, p. 130-131.

¹¹ Cité par Richard Ellmann, *op. cit.*, p. 370.

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 son projet d'écrire une Salomé l'obsède. Même s'il pense plutôt, au début, que ce sera un poème ; mais, lorsqu'il voit une acrobate roumaine danser sur les mains au Moulin-Rouge, il a soudain envie que ce soit une pièce de théâtre, et que cette acrobate joue l'héroïne. O'Sullivan, cité par 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 ¹².

Et c'est en rentrant, cette nuit-là, qu'il aurait achevé Salomé. L'anecdote vaut ce qu'elle vaut, et elle place la danse après la décapitation plutôt qu'avant, ce qui n'est guère logique, tout en étant conforme 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 de la musique.

Wilde se lance donc dans un sujet religieux. 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, 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 ». « La lune deviendra comme du sang », prophétise Iokanaan. « Souvenez-vous, j'ai glissé dans le sang quand je suis entré ici ¹³ », rappelle 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. 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,

¹² *Ibid.*, p. 377.

¹³ Respectivement, p. 96, 32, 72, 89.

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 ¹⁴. » Lui, puis elle. Couleurs dominantes, l'or pur de la tête ou des colliers, le noir des boucles, le blanc des colombes, du marbre, du narcisse, du lys et du lait.

Lorsqu'il travaille à *Salomé*, on peut penser que c'est en artiste, plus qu'en chrétien, qu'il lit la Bible. Il dira dans *De profundis*, écrit en 1897, de sa prison :

La place du Christ, en vérité, se trouve parmi les poètes. [...] Plus que tout autre personnage historique il éveille en nous ce sens du merveilleux auquel a de tout temps parlé le romanesque ¹⁵.

Wilde fait-il œuvre d'historien ? Il semble qu'on puisse dire de lui ce que Huysmans écrit à propos 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'Égypte et de l'Inde, le grand lotus ¹⁶.

Comme Flaubert, Wilde fait grand cas des noms propres et en parsème son texte pour l'effet de « distance », ou comme des perles rares : Manassé, Issachar, Ozias, Narraboth, Naaman, jouant de leur exotisme, de ces consonances barbares qui font image. Mais il se montre aussi, par certaines répliques insolentes ou cavalières, « enfant de son siècle », à qui l'on doit des comédies truffées de mots d'esprit, telles que *L'Éventail de Lady Windermere*. 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 ¹⁷. » La comédie bourgeoise rôde, volontairement ou inévitablement, sous la tragédie. Et l'ironie

¹⁴ Voir le Cantique des Cantiques, IV, 4 et 1.

¹⁵ *De profundis*, dans Wilde, *Œuvres*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 640.

¹⁶ *À rebours*, *op. cit.*, p. 133.

¹⁷ *Salomé*, respectivement, p. 37, 60 et 91.

moderne, en aparté, casse la grandiloquence shakespearienne. Hérodiade, 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 Hérode à son tour, se surprenant 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 ¹⁸. » Toujours l'encadré, toujours la distance du miroir...

Le miroir est thématique dans la pièce, dès le début, lorsque le jeune Syrien s'exclame : « 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. » 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 ¹⁹. »

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, metteuse en scène et auteure 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 du regard, ces prisonniers d'une seule distance, se feront visionnaires ²⁰.

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 (voir plus loin l'étude des sources, p. 116), les dessins d'Aubrey Beardsley qui illustrent l'édition en anglais de 1894 étaient adaptés. La lune, dans le texte, ressemble à une femme qui sort du 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 », dit Salomé. Cette blancheur, cette chasteté désirables, inaccessibles, vont

¹⁸ *Ibid.*, respectivement p. 56, p. 80.

¹⁹ *Ibid.*, p. 31 et p. 87.

²⁰ « L'opulence du noir », revue *Masques*, n° 20, hiver 1983, p. 80.

à leur tour être conférées par Salomé à Iokanaan, blanc par contraste avec son trou noir comme une tombe, avec ses yeux comme « des cavernes noires où demeurent des dragons » : « 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 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 ? Élie 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 Wilde, aurait-elle fait l'objet de la même sévérité de la part du Lord Chamberlain ? Voilà 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 — un peu plus que Salomé... —, mais il en fallait plus pour arrêter celle qui, à près de soixante ans, jouerait encore vaillamment dans L'Aiglon d'Edmond Rostand, en incarnant le rôle-titre. Lorsque Graham Robertson, qui devait créer les costumes de Salomé, 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, on

²¹ *Salomé*, pp. 38, 39 et 47.

²² *Ibid.*, p. 94.

²³ Art. cit., p. 82.

²⁴ *Salomé*, p. 69.

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 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 ses 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 (oui, notons bien la date : 1968 !) que devait être abolie, à la suite de vives polémiques, cette forme de censure théâtrale.

La cause de l'interdiction — ou le prétexte invoqué — était le fait que la pièce contenait des personnages bibliques. C'était la survivance d'une loi qui avait permis jadis 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 Piggot — 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'Éventail de Lady Windermere où un acteur habillé comme moi imitait ma voix et mes manières ²⁶ !!!

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.

²⁵ Joanna Richardson, *Sarah Bernhardt*, 1951, citée par Alan Bird, *The Plays of Oscar Wilde*, New York, Barnes and Noble Books, 1977, p. 59.

²⁶ Lettre à William Rothenstein, juillet 1892, *Lettres*, édition de Rupert Hart-Davis, traduction française d'Henriette de Boissard, préface de Diane de Margerie, Gallimard, « Du monde entier » (1966), 1994.

William Archer, critique, défenseur d'Ibsen, prit la plume dans la *Pall Mall Gazette*, le 1^{er} 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 ingénierie du fonctionnarisme incapable ²⁷ ». 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 pouvons
²⁸.

Optimisme qui sera démenti par les faits : les Anglais devront attendre encore soixante-seize 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 sera pas représentée en 1902.

Salomé sera donc donnée à Paris seulement, pendant que Wilde est en prison à Reading. Il ne la verra pas de son vivant.

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. Il a le rôle d'Hérode, et c'est Lina Munte ²⁹ qui est 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 ³⁰.

Commentaire qui ne pouvait que réjouir Wilde, lui qui devait évoquer dans *De profundis* « le poète pour qui le monde est un chant », ce poète qui doit chanter « aussi sûrement que l'aubépine doit fleurir au printemps ». Wilde qui, par ailleurs, voyait que les motifs récurrents « rapprochent tant *Salomé* d'un morceau de musique et lui donnent la cohérence d'une ballade ». Wilde qui voyait Jésus « comme un chanteur essayant d'édifier par la musique les murailles de la cité de Dieu ³¹ ».

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

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

²⁹ Actrice et sœur de Suzanne Munte, actrice qui fut fort populaire pendant tout le début du XX^e siècle.

³⁰ *La Plume*, revue « artistique, littéraire et sociale », fondée en 1889, était illustrée par des artistes tels que Mucha, Toulouse-Lautrec, Signac...

³¹ *De profundis*, dans *Œuvres*, op. cit., pp. 644, 638 et 642.

On ne sait ce qu'aurait pensé Wilde du succès de sa pièce — durant tout le XX^e siècle et au-delà, sur les scènes internationales — sous la forme du livret de *Salomé*, l'opéra que Richard Strauss composa en 1905 ? Sans doute se serait-il senti dépossédé. Mais, comme l'écrivait D.H. Lawrence :

Ne faites jamais confiance à l'artiste, faites confiance à l'histoire qu'il raconte ³².

³² « Don't trust the artist, trust the tale », D.H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature*, New York, Viking Press, 1923.