L'OPERA *SALOME* DANS LA CORRESPONDANCE DE RICHARD STRAUSS ET ROMAIN ROLLAND

C'est au théâtre Kleines de Max Renhardt à Berlin en 1902 que Richard Strauss découvre la version théâtrale du drame d'Oscar Wilde où le rôle principal est joué par Gertrud Eysoldt. La pièce fait une impression très forte sur Strauss. Dans ses mémoires *Souvenirs et réflexions*, il raconte : « Après la représentation, je rencontre Heinrich Grunfeld qui me dit : "Strauss, voilà un sujet d'opéra pour vous." Et moi de lui répondre : "J'ai déjà commencé à le mettre en musique[1]" ».

La première représentation de ce « drame en un acte » a lieu à l'opéra national de Dresde le 9 décembre 1905 sous la direction d'Ernest von Schuch[2]. Cela attire beaucoup l'attention du public. Lorsqu'en janvier 1907, sept ans après la mort de Wilde, au moment où le *Metropolitan Opera* présente pour la première fois l'opéra *Salomé* de Richard Strauss, le scandale éclate, de sorte que l'opéra *Salomé* n'y revient qu'en 1934[3].

---

[1] Voir « Anecdotes et souvenirs » par Richard Strauss dans *Salomé. Strauss,* Avant Scène Opéra, N 240, p. 60.

[2] Il est intéressant de noter ce que Karl Böhm, le chef d'orchestre et ami de Strauss, écrit dans ses mémoires sur l'opéra de Dresde, le chef d'orchestre Ernst von Schuch et l'opéra *Salomé* : « Il est bien connu que Dresde depuis un certain temps était le lieu où étaient jouées les premières, et où les œuvres de Richard Strauss eurent leur succès le plus grand. C'est là qu'il trouva mon compatriote, le célèbre habitant de Graz Ernst von Schuch, que malheureusement je n'ai jamais entendu, mais qui a dû être un grand chef d'orchestre, autrement Strauss n'aurait jamais écrit à son sujet des épîtres aussi élogieuses. Ernst von Schuch a mis Richard Strauss à l'ordre du jour à l'époque où son nom n'était pas encore connu. Ce qu'il a fait pour Strauss ouvrit la porte à l'innovation. […] D'abord *Feuersnot*, ensuite *Salomé* furent joués. Les membres âgés de la *Staatsoper* de Dresden m'ont dit au sujet de *Salomé,* que tous les chanteurs avaient déclaré : "Cette chose est impossible à chanter. On ne fera que détruire la voix avec ça…". Schuch fit une tentative de secours en organisant des répétions accompagnées au piano à la *Staatsoper* de Dresde. Ils sont tous venus à l'exception d'Hérode. À cette occasion le rôle d'Hérode fut chanté par Carl Burrian, un Tchèque, et d'après mes souvenirs, un des meilleurs ténors qui jamais existât. Une fois de plus il y eut des disputes avec les chanteurs: "Nous ne pouvons pas chanter ceci… nous ne pouvons pas apprendre cela…" À côté de Salomé, Hérode a une partie plus difficile à apprendre. Soudain Burrian vint. Schuch, qui tutoyait normalement tous les chanteurs, […] dit: "Ah, Burrian, en retard ? Vous n'avez certainement rien appris." À cela Burrian répondit: "Je sais ma partie par cœur." Et il commença à chanter impeccablement sans partition. Cela fit honte à ses autres collègues. La glace avait fondu, et il n'y avait plus d'obstacles pour empêcher les répétitions pour la première.
Le fils d'Ernst von Schuch m'a raconté une histoire révélatrice sur la répétition générale de *Salomé.* À l'Opéra de Cour de Dresde, les répétitions générales s'effectuaient toujours devant un public invité pour lequel les six premiers rangs d'orchestre devaient être libres. Là, dans le premier rang, derrière Schuch, était assis Richard Strauss, tout seul. Après l'assassinat de Salomé par les soldats, le rideau est tombé, il y avait un silence mortel dans le public. Les lumières furent allumées, mais le silence était toujours là. Alors Strauss se leva – il était suffisamment grand – se tourna vers le public et dit en souriant: "Je ne sais pas – j'aime ça !" Le charme fut rompu. » Voir Karl Böhm, *A Life Remembered. Memoirs.* Marion Boyars, New York, 1992, p. 81-82. Cette note est traduite de l'anglais par Rosina Neginsky. Le livre d'origine est en allemand. Il fut publié sous le titre *Ich erinnere mich ganz genau* (Vienne, par éditions Fritz Molden,1970).

[3] Un des spectateurs américains, un médecin, écrit très en colère dans une lettre adressée au *New York Times* : « Je suis un homme d'âge moyen qui consacra vingt ans de sa vie à la pratique d'une profession qui demande un certain degré d'intimité avec les dégénérés dans les traitements des maladies nerveuses et mentales. […] Je dis après […] m'être familiarisé avec les productions émotionnelles d'Oscar Wilde et Richard Strauss, que *Salomé* est l'exposition détaillée et explicite des traits les plus horribles, les plus dégoûtants, les plus révoltants et les plus innommables de la dégénérescence (j'utilise ce mot dans son sens traditionnellement social et sexuel) jamais entendu, lu ou imaginé. […] Ce qu'elles décrivent n'est rien d'autre que le thème des actions indescriptibles de Jack l'éventreur. Voir Rosina Neginsky, *Salome : The Image of a Woman Who Never Was,* Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne,

L'opéra *Salomé*, inspiré par une pièce interdite dans certains nombres des pays, et très décadent par son contenu, s'oppose à une résistance violente. Pendant des années il provoque le scandale. Cependant progressivement il arrive à s'imposer. Aujourd'hui il est reconnu que le « scandale » de l'année 1905 représente un des points marquants de l'histoire de l'opéra. *Salomé* marque la fin de l'époque post-wagnérienne et ouvre la porte à la musique du vingtième siècle, surtout aux œuvres d'Arnold Schoenberg et Alban Berg.

Hedwig Lachmann fait la traduction allemande de la pièce de Wilde. C'est ce texte que Strauss utilise pour son opéra. Sa seule modification pour le livret réside en quelques coupures[4]. À cette époque l'opéra en un acte et en prose était une innovation. Après Strauss, beaucoup de jeunes compositeurs tels que Ravel, Stravinsky, Schoenberg, Hindemith et Puccini trouveront que l'opéra en un acte est le format le plus souhaitable pour défier les normes conventionnelles et traditionnelles. Pourtant Strauss fut le premier à créer un opéra en un acte.

La structure dramatique de l'opéra *Salomé* trouve sa fondation dans l'architecture musicale et dans la notion wagnérienne de *Gesamtkunstwerk*, où les éléments musicaux, verbaux et scéniques forment un ensemble cohérent pour servir le but dramatique. Selon Laurence Gilman :

> Malgré toutes ces difficultés inattendues et la nouveauté invétérée, le travail est fondé, dans son plan principal, selon les principes de la structure musicale et dramatique annoncés et exemplifiés par Wagner. C'est un véritable drame lyrique : cela veut dire que la musique sans compromis est toujours au service de la situation dramatique en renforçant et en soulignant le sens du texte et de l'action.

Au XIXe siècle tous les opéras étaient en vers et le texte devait s'adapter à la musique. C'est uniquement au début du XXe siècle qu'apparaît l'opéra en prose. Les deux opéras en prose qui précèdent Salomé sont l'opéra de Claude Debussy, *Pelléas et Mélisande* (1902) et l'opéra *Jenufa* de Leos Janacek (1905). Ces deux opéras suivent le principe que Richard Wagner évoque dans *Opéra et drame* et où il professe l'idée de l'adaptation de la musique au texte. Si avant Wagner, surtout dans l'opéra italien, le texte avait peu d'importance et devait s'adapter à la musique, à partir de Wagner et après lui, le texte est suffisamment important pour l'effet dramatique, ce qui peut obliger la musique à s'adapter au texte. Wagner applique ses règles au texte allemand chanté. Strauss fait de même dans *Salomé* qu'il crée d'abord en allemand.

Pourtant Strauss souhaite créer une version française de *Salomé* puisque l'original, la pièce de Wilde, est écrite en français. Il souhaite procéder de la même façon qu'avec la version allemande : il aspire à appliquer les règles wagnériennes au texte français chanté. C'est une tâche difficile, car dans le français chanté, les accents des mots chantés ne sont pas placés aux mêmes endroits qu'en allemand. Puisque ce n'est pas le cas en allemand, cette adaptation présente une difficulté pour Strauss et c'est pour la réalisation de ce travail qu'il s'adresse à Romain Rolland, l'écrivain français, musicologue, professeur à la Sorbonne qui a beaucoup fait pour connaître la musique allemande en France.

Avec l'aide de Rolland, Strauss crée la version française. C'est à cette collaboration entre Strauss et Rolland que l'article est consacrée. Cependant le destin de cette version est bien particulier : on ne la joue jamais à Paris et en tout et pour tout, on ne la joue que deux fois. La première fois, on la présente à Bruxelles le 25 mars 1907. On la rejoue, cette fois à Lyon, mais 83

2013, p. 202-203. Dans ce livre, j'écris par erreur que Karl Böhm fut le premier chef d'orchestre à diriger l'opéra *Salomé* (il fut l'un des premiers) au lieu d'Ernst von Schuch. Voir ma note précédente. La note est traduite par R.N.

[4] Pour apprendre plus sur les versions/traductions variées du livret de *Salomé*, voir Bernard Banoun « Princesse de Babel », *Salomé. Strauss,* Avant Scène Opéra, n° 240, pages 62-71.

ans plus tard, seulement en 1990. On dit que pendant très longtemps elle a été considérée comme perdue. Les partitions utilisées pour la version lyonnaise en 1990 viennent de la version Italienne d'Alexander Leazington. On pense que c'est la version originale car les textes italiens et français sont superposés sans texte allemand ce qui montre que le français est considéré comme le texte d'origine. On pense que c'est cette même version qui fut donnée en italien à Turin en décembre 1906, quelques jours avant sa création à Milan sous la direction de Toscanini. Cette version fut jouée dans les théâtres où l'italien était la langue dominante. On la joua à Lisbonne (mars 1909), au Caire (1911) et dans les théâtres d'Amérique du Sud.

Le 8 mai 1907 est le jour où a lieu la première représentation de *Salomé* en allemand à Paris. Elle est jouée au théâtre du Châtelet sous la direction de Strauss. Le 6 mai 1910 on joue *Salomé* de Strauss en français, mais l'adaptation française est de Jean de Marliave; le chef d'orchestre est André Messager. C'est une adaptation différente de celle de Strauss ; il s'agit en fait de la traduction en français du livret en allemand. Depuis cette représentation, c'est cette version française que l'on joue. Elle n'est pas écrite selon les règles wagnériennes et apparemment elle est plus populaire en France que celle de Strauss.

*

Romain Rolland et Richard Strauss se rencontrent la première fois en 1899 à Berlin, puis à Dusseldorf[5]. L'amitié s'établit entre les deux hommes et ils commencent à correspondre la même année. Cette amitié peut être suivie à travers la correspondance entre Rolland et Strauss et les journaux de Rolland. Entre les années 1910 et 1917 on ne trouve aucune correspondance entre les deux hommes. Pourtant les lettres écrites et conservées entre les années 1924 et 1926 montrent que les sentiments amicaux entre les deux amis sont restés les mêmes que pendant les années d'avant guerre.

Romain Rolland joue un rôle primordial en faisant connaître et apprécier la musique de Richard Strauss en France. Il est aussi la personne grâce à laquelle Strauss arrive à adapter la musique au texte français de *Salomé.* Comme l'écrit Gustave Samazeuilh dans son « Avant-Propos » à *Richard Strauss et Romain Rolland. Correspondance et fragments de journal* :

> Vous verrez. […] les excellentes directives que Romain Rolland donna à Richard Strauss, sur sa demande, pour l'établissement de la version française de Salomé qui, comme toutes les adaptations de ce genre faites après coup, soulevait, presque à chaque mesure, les plus délicats problèmes d'accentuation et de déclamation, que le musicien, vu sa connaissance alors très imparfaite de notre langue, n'aurait jamais pu résoudre tout seul[6]…

Richard Strauss s'adresse à Romain Rolland lorsqu'il décide d'adapter l'opéra *Salomé* à la langue française. Le 5 juillet 1905, il lui écrit :

> Maintenant une prière : vous savez que j'ai terminé une *Salomé* d'après Oscar Wilde. Il s'agit d'une composition sur le texte français. Oscar Wilde a écrit *Salomé* en français dans l'original et c'est de

[5] Romain Rolland dans ses *Mémoires* écrit: « . . . c'est en dehors de la France que je nouai mes deux amitiés les plus intéressantes : - à Berlin, puis à Paris, celle de Richard Strauss ; - à Rome, Gabriele d'Annunzio, traînant sa proie : Eleonora Duse. » Romain Rolland, *Mémoires*, éditions Albin Michel, Paris, 1956, p. 276.

[6] Gustave Samazeuilh, « Avant-Propos », *Richard Strauss et Romain Rolland. Correspondance, fragments de journal, Cahiers Romain Rolland,* cahier 3, Paris, Albin Michel, 1950, p. 10.

> ce texte original que je voudrais me servir pour ma composition. Je ne peux pas confier ce travail à un traducteur, mais je veux conserver textuellement l'original de Wilde ; c'est pourquoi les phrases musicales doivent s'adapter au texte français. Quand j'aurai terminé, qui pourrait vérifier si je n'ai pas porté atteinte à la langue française ? Je vous envoie ci-joint un échantillon : d'après les modifications, vous pourrez voir si j'ai saisi correctement l'accentuation de la langue française[7].

À partir de juillet 1905 une importante partie de la correspondance entre Strauss et Rolland se concentre sur la discussion des aspects linguistiques du français chanté, et comment ils peuvent être adaptés à la version française de *Salomé*. Dans la même lettre du 5 juillet 1905, Strauss pose les questions suivantes : « […] est-ce que dans le chant français toutes les syllabes finales muettes doivent être accentuées ? Com*me,* princes*se,* ou bien peut-on accentuer comme on veut ? Tantôt le faire, tantôt non ? Peut-on remplacer : *Comme la princesse Salomé est belle ce soir* (original) par *Comme est belle ce soir, la princesse Salomé !* Ou encore : *Comme elle est belle ce soir, la pr. S.*[8] *!* » Le 9 juillet 1905 en répondant à la lettre de Strauss, Rolland explique:

> L'*e* muet est une des grandes difficultés de la langue française. Il faut bien se garder de le supprimer: c'est un des principaux charmes de notre poésie ; mais il est très rare qu'un étranger le sente bien. C'est moins un son, qu'une résonance, un écho de la syllabe précédente, qui vibre, se balance et s'éteint doucement dans l'air[9].

Dans ses remarques envoyées à Strauss le 5 novembre, 1905 après le travail de correction de la version française de *Salomé*, Rolland indique à la page 8, la ligne 5 du manuscrit : « "Comme elle est belle la princesse" il serait mieux de dire : "Comme elle est belle, la princesse." » Pour la ligne 6 il écrit : « " Comme est belle! " Ici, il faut absolument dire : " Comme elle est belle. " ou bien : " qu'elle est belle[10] ! " ».

Strauss apprend de Rolland que contrairement à la langue allemande chantée, quand on chante en français les accents peuvent se déplacer. Strauss découvre que "Les cheveux" en français peuvent être chantés de trois façons différentes. Le 9 août, 1905 Rolland écrit à Strauss à ce sujet:

> "*Les cheveux"* Ici, je me permets de vous rappeler une observation que je vous ai faite précédemment sur l'altération de la quantité de certaines syllabes, suivant le rythme et l'intonation de la phrase où le mot est enchâssé… Voyez-vous : la grande difficulté avec notre langue, c'est que pour un très grand nombre de mots, l'accentuation est variable, - jamais arbitrairement, mais suivant des raisons logiques et psychologiques… En français, il y a un certain nombre de mots qui ont une accentuation absolument fixe: i ls forment l'ossature de la langue. Les autres sont fluides et protéiformes; ils obéissent et se plient aux circonstances logiques, psychologiques, etc.[11] "

Une des préoccupations de Strauss était l'accentuation des noms en français chanté, tout particulièrement des noms comme Salomé, Hérodiade, Jokanaan. Il souhaitait savoir si les accents sur ces noms bougent de la même façon que dans l'accentuation des mots. Rolland explique à Strauss dans la même lettre où il parle de l'accentuation du mot « cheveux » :

---

[7] *Ibid.*, pages 36-39.
[8] *Ibid.*, page 39.
[9] *Ibid*., page 40.
[10] *Ibid*., page 65.
[11] *Ibid.*, pages 55-56.

> Les accents des noms propres que vous me citez sont assez difficiles à indiquer : ce sont des noms étrangers, qu'on prononce rarement, ou jamais en France : l'accentuation n'a donc pas grande importance. Je ne crois pas qu'un Français ait jamais prononce le nom de Iokanaan, et vous pouvez le marquer comme vous voudrez : il est préférable pourtant de mettre en lumière la finale *an*. On connaît en général chez nous Hérodi*ade* et non Hérodi*as*. (Vous savez qu'on n'aspire guère l'*h* chez nous ; et on prononcerait plutôt *Hé* bref dans Hérodias ; mais vous avez tout à fait le droit de l'allonger, pour accentuer la rudesse archaïque du nom[12].

Dans la lettre où Rolland accepte d'aider Strauss et de corriger sa version française de son manuscrit de *Salomé*, lui qui est si impressionné par *Pélleas et Mélisandre* de Claude Debussy suggère à Strauss de se procurer la partition de cet opéra pour apprendre comment adapter la musique au texte, « dont la musique est calquée sur le texte de Maeterlinck. […] Ce sont des merveilles de "parler" français en musique, et les vrais modèles du genre[13] . » Strauss se procure des partitions de Debussy et il est déçu. Il écrit à Rolland :

> Je me suis donc fait venir Debussy, mais là aussi, je trouve cette même nonchalance de déclamation qui m'a depuis toujours tellement surpris dans toute la musique française. Pourquoi le Français chante-t-il autrement qu'il ne parle ?...Prononcez-vous en parlant : le tErrain ou le terrAIn ? Pourquoi alors Debussy déclame-t-il : "UNE pEtite fIlle qui"… Il n'est pas possible que cela soit juste : EllE m'Entend ? J'accepte volontiers ce que vous me dites sur l'*e* muet. Mais cette façon continue de prononcer et d'accentuer les syllabes muettes et faibles est tout à fait contraire au sentiment du sens de la langue. … Ce sont des atavismes ou une traduction pétrifiée ! Chez nous, Wagner a ressuscité le sentiment du sens de la langue. La France me semble encore embourbée dans l'artifice de la tragédie à cothurnes du XVIIIe siècle[14] !

Rolland ne se laisse pas faire et il écrit à Strauss le 16 juillet 1905 :

> Vous êtes étonnants, vous autres, Allemands ; vous ne comprenez rien à notre poésie, absolument rien ; et vous la jugez avec une certitude imperturbable… La langue française est notre plus belle œuvre d'art, et vous voudriez que nous la brisions nous-même. Nous sommes trop artistes en France. Notre langue ne mourra qu'avec nous.
>
> Au reste, est-ce que vous écrivez, est-ce que vous chantez vous-même, comme vous parlez ? Qu'est-ce que ce texte de Wilde que vous avez choisi ? N'est-ce pas le jargon littéraire le plus loin de toute vérité ? Et vous voudriez donner une déclamation réaliste d'argot montmartrois à une poésie d'un Anglo-Belge décadent ? Il faut être logique. Si vous avez à faire parler un rapin de Montmartre, prenez l'accent montmartrois. Si vous mettez en scène un paysan savoyard ou auvergnat, prenez l'accent savoyard ou auvergnat. Mais si vous peignez en musique des princesses Salomé (ou Mélisande), qui sont des créations littéraires, vous devez prendre l'accent littéraire[15].

Cependant Strauss n'est pas convaincu, mais il continue la lecture de *Pélleas et Mélisande* de Debussy, et le 2 août, 1905 il écrit : « Pour mon sens allemand, c'est tout simplement une déformation de la langue par le musicien[16] . »

Cette discussion devient plus intense après l'envoi de Strauss à Romain Rolland le 23 octobre 1905 de la partition de *Salomé* adaptée par lui à la langue française. Strauss écrit à Rolland:

---

[12] *Ibid*., page 57.
[13] *Ibid*., page 41.
[14] La lettre du 15 juillet 1905, *ibid*., pages 42-44.
[15] *Ibid*., page 45.
[16] *Ibid.*, page 54.

Cher Ami !
Ci-joint ma partition pour piano en français.
Je vous prie de la lire et de corriger au crayon tout ce qui vous paraîtra mauvais.
Vous serait-il possible de me retourner la partition… avant le 5 novembre ? […]
J'espère que vous ne serez pas trop mécontent de ma *Salomé* française ![17]

Le 5 novembre 1905, l'écrivain répond au musicien en lui disant :

Mon cher ami

J'ai fini de lire avec grande attention votre partition… Comme vous ne la recevrez sans doute que dans cinq ou six jours […] , je vous envoie tout de suite par lettre la liste de mes remarques, afin que vous puissiez faire vos corrections, sans attendre. Dans l'ensemble, l'accentuation française est assez juste ; la déclamation est seulement en général un peu appuyée et avec plus de grands écarts de voix, que dans la déclamation française ordinaire ; mais il y a très peu de fautes véritables d'accentuation et de prononciation.

Et maintenant, il me faut vous dire tout le plaisir que j'ai eu à lire votre œuvre. D'abord, le poème, tel que vous l'avez arrangé, est admirablement fait pour la scène… Et la musique… Elle n'est pas seulement toujours vivante et débordante, elle marche vers un but, elle coule vers le dénouement comme un fleuve vers la mer. C'est sans doute, votre œuvre la plus forte au point de vue scénique…

Puisse-t-elle avoir tout le succès qu'elle mérite[18] !

Pour la correction de la partition de *Salomé*, Rolland fait un travail très scrupuleux d'annotation et de correction du texte. En tout, sa liste contient 73 remarques. Il souligne les liaisons à respecter ou à ne pas respecter, les accentuations des phrases et des mots et par conséquent la façon de respirer pour les chanteurs. Il corrige la vitesse avec laquelle les mots doivent être prononcés en français en chantant, les *e* muets qu'il ne faut pas accentuer, des successions de consonantes dysphoniques.

Par exemple à la page 43 des partitions, Rolland fait la correction de la phrase musicale

« "Sa chair doit être très froide, froide comme l'ivoire" […] Tous ces mots ne sont pas prononcés avec les inflexions françaises. Ils sont beaucoup trop alourdis, ralentis. On prononcerait :

" très froide/comme l'ivoire". »

i i i i i i i i i

À la même page, il fait encore une correction de la phrase musicale : « Je veux le regarder de près. » Chez Strauss la phrase est écrite de la façon suivante : « Je veux/le regar/-der de/près. » Rolland lui dit: « La prononciation est mauvaise. Ce devrait être: "Je veux/ le regarder/ de près". » Ou chez Strauss à la page 101 des partitions, « Ses voi/es sont très mystérieuses ». Rolland le corrige : « Voi-e ne peut pas se prononcer en deux syllabes. Il faut mettre l'*e* sur une notre muette : voi-e. »

i – i

Ou la page 45 au sujet de « ta mère », qui est chez Strauss « ta mère/a », Rolland écrit :

[17] *Ibid.*, page 63.
[18] *Ibid.*, page 64.

La dernier syllabe de mère s'élide nécessairement devant a, mais comme le son n'est pas très agréable (ta mèr'a), il serait mieux de mettre la syllabe muette sur une note également muette : « ta mè – re/ a[19].

i----i i

Rolland accentue l'importance de l'esthétique des sons en français. À la page 57 des partitions, il dit au sujet de la phrase « Il n'y a rien au monde… » : « Quand il est possible de changer : " Il n'y a rien au monde" en " Il n'est pas rien", il vaut mieux le faire, car le son "Il n'y a" n'est pas très agréable en français ; et malheureusement il revient fréquemment au cours du livret[20]. » Rolland corrige la déclamation. Il écrit au sujet de la phrase « Mordez un tout/petit morceau » à la page 92 des partitions : « La déclamation est fausse. Il faut : "Mordez/un tout petit morceau/". À la rigueur, on peut séparer très légèrement : petit de : morceau, mais on ne peut pas séparer : tout de petit[21] ».

Il fait aussi les corrections stylistiques et souvent il corrige le texte français de Wilde qu'il trouve mal écrit et qu'il n'aime pas en général. Il y a un nombre important des phrases où Rolland dit à Strauss : « Ce n'est pas français, cela ne peut pas se dire. » Et il corrige. Par exemple, le texte de Wilde dit « La tête d'un homme décapité ». Strauss souhaite garder cette expression, tandis que Rolland lui écrit : « Ce n'est pas français. Littéralement, cela voudrait dire "La tête de l'homme sans tête." Il faut changer cela. Cela ferait sourire. On pourrait mettre à la place par exemple : " La tête d'un homme… une tête coupée… c'est une chose laide".» (page 147 des partitions[22]). Ou au sujet de la phrase « J'entends rien », Rolland écrit : « Ce n'est pas français, cela ne peut pas se dire. Il faut : " Je n'entends rien". » (pages 164-5 des partitions[23]). On trouve des indication de mauvais français aux pages 37, 63, 145, 147, 168, 169 du manuscrit.

En général, Rolland n'avait pas d'estime pour la *Salomé* de Wilde bien qu'il en admire l'adaptation de Strauss. Il écrit dans son journal à ce sujet :

> Je regrette que [Strauss] ait pris un poème aussi malsain et aussi répugnant que celui de Wilde. Je regrette, en général, qu'il subisse le mirage de la littérature décadente de Berlin… En résumé, je confesse que *Salomé* me semble la plus forte des œuvres dramatico-musicales d'aujourd'hui : mais j'ajoute qu'il vaut mieux que *Salomé,* et je le prie de s'élever au-dessus de sa victoire et de ses partisans, et de séparer sa cause de celle de l'Europe décadente d'aujourd'hui, qui court au suicide avec une joie effrénée.

Il rajoute en parenthèse : « Je dois dire qu'après avoir revu *Salomé,* et digéré mes impressions, je trouve l'œuvre de Strauss moins malsaine que je ne l'avais trouvée d'abord. Si on la dégage du poème de Wilde on a une musique d'une nervosité maladive, sans doute, et touchant à l'hystérie, mais fort peu sensuelle, et qui serait plutôt froide, sans la magie du coloris instrumental, et la tension cérébrale[24]. »

---

[19] *Ibid.*, pages 68-69.
[20] *Ibid.*, 69.
[21] *Ibid.*, 70.
[22] *Ibid.*, page 73.
[23] *Ibid.*, page 74.
[24] *Ibid.*, pages 153-154.

Bien que Rolland fasse un travail très important de correction, Strauss est très sélectif en acceptant les corrections de l'écrivain, surtout pour ce qui concerne le style de Wilde. Il trouve que les expressions incorrectes donnent du style au poème et rajoute de l'exotisme.

À travers cette correspondance et à travers le travail sur l'adaptation de la musique au texte, on est finalement confronté à la rencontre de deux personnalités très différentes. : la personnalité du musicien, assez révolutionnaire dans ses œuvres musicales et dans sa perception des relations entre le texte et la musique, et qui malgré son désir de donner à la parole une place primordiale se bat avec les relations entre les deux et essaie de plier la langue à la musique, même quand il souhaite que ce soit la musique qui s'adapte à la langue ; et l'écrivain qui veille à la pureté de la langue et à sa flexibilité chantée, tout en lui donnant la place primordiale, même sans le vouloir consciemment – car pour lui reste toujours vital le fait de mettre avant tout la langue en valeur.

Rosina NEGINSKY
Université d'Illinois