

BILINGUE

# Wilde

## Salomé

Présentation  
par Pascal Aquien



GF

# Wilde

## Salomé

À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le mythe de Salomé suscite chez les artistes une fascination à nulle autre pareille : la princesse de Judée, qui incarne la femme « naturelle, c'est-à-dire abominable » selon le mot de Baudelaire, devient une figure majeure de l'imaginaire décadent, inspirant indifféremment peintres, poètes et romanciers.

De cette danseuse fatale, Wilde donna dans *Salomé* (1893) l'une des interprétations les plus marquantes de l'histoire de la littérature. La tension croissante de ce drame en un acte traduit la montée du désir monstrueux de Salomé, la fille d'Hérodiade, pour le prophète Iokanaan. Cruauté, sacrilège, étrangeté et érotisme se mêlent dans cette pièce dont Mallarmé salua les « perpétuels traits éblouissants », et dont Pierre Loti a pu dire : « C'est beau et sombre comme un chapitre de l'Apocalypse. »

Présentation, notes, dossier, chronologie  
et bibliographie par Pascal Aquien

Avec les illustrations d'Aubrey Beardsley

Texte intégral

En couverture :

Illustration

de Virginie Berthemet

© Flammarion, d'après

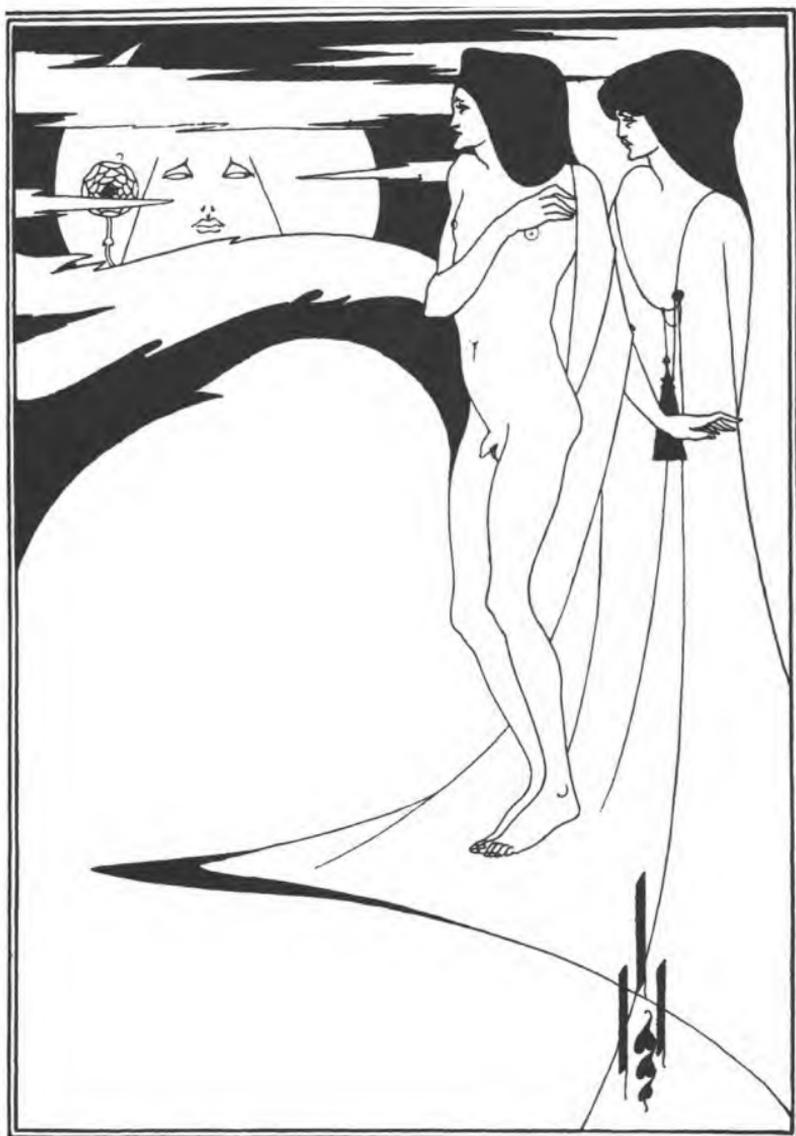
Aubrey Beardsley,

*The Dancer's Reward*

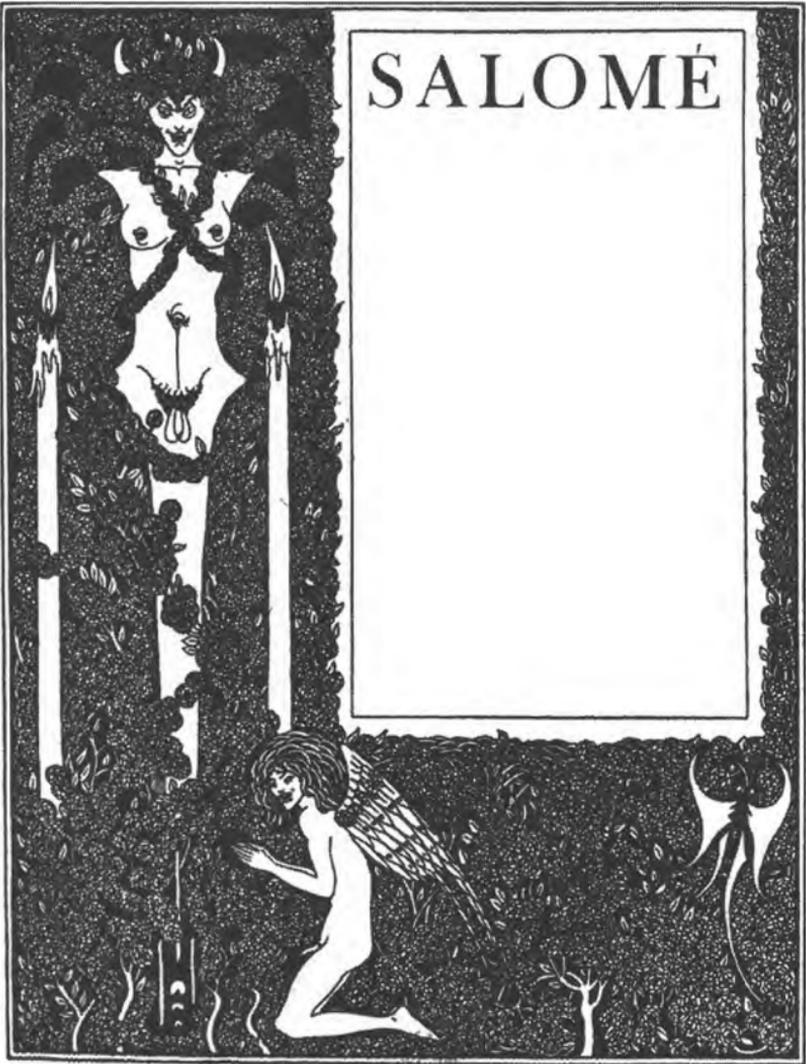


Flammarion





# SALOMÉ



*Du même auteur  
dans la même collection*

DE PROFUNDIS. LA BALLADE DE LA GEÔLE DE READING (édition bilingue avec dossier).

L'ÉVENTAIL DE LADY WINDERMERE (édition bilingue).

L'IMPORTANCE D'ÊTRE CONSTANT (édition bilingue avec dossier).

LE PORTRAIT DE DORIAN GRAY.

LE PORTRAIT DE MR. W. H. *suivi de* LA PLUME, LE CRAYON  
ET LE POISON.

UN MARI IDÉAL (édition bilingue avec dossier).

WILDE

SALOMÉ

*Présentation, notes, dossier,  
chronologie et bibliographie*  
*par*  
Pascal AQUIEN

*Illustrations d'AUBREY BEARDSLEY*

GF Flammarion

© Flammarion, Paris, 1993, pour cette édition.  
Édition corrigée et mise à jour en 2006.  
ISBN : 978-2-0814-6795-8

## PRÉFACE



« *COMME LA PRINCESSE SALOMÉ EST  
BELLE CE SOIR.* »

*Un mythe fin-de-siècle*

Salomé et Hérodiade (ou Hérodiades), puisque mère et fille furent souvent confondues, et le supplice de saint Jean-Baptiste ont été une image obsédante et un thème académique inévitable à partir de 1841, date de parution de l'*Atta Troll* de Heine, jusqu'au début du siècle qui vit la danseuse s'épanouir dans l'Art Nouveau. Il y eut certes des représentations de Salomé pendant les siècles précédents, en particulier dans l'art pictural (par exemple chez Memmling, Cranach, Botticelli, Luini, Tiepolo, Titien); il y en eut dans le courant du vingtième siècle, chez les peintres (Gustave-Adolphe Mossa, Sonia Delaunay, Pascin ou Picabia) comme chez les écrivains (Apollinaire, Cocteau, Desnos, Michel Leiris) ou les musiciens (Strauss, Hindemith ou Bernstein). Cependant, la deuxième partie du dix-neuvième siècle fut d'un foisonnement sans pareil : dans les Salons parisiens, on est allé jusqu'à donner cinq ou six *Salomé* par an, et, en 1912, Maurice Krafft prétendit avoir recensé 2 789 poèmes à la gloire de la belle coupeuse de tête.

Comment expliquer cet incroyable succès ? On sait que les femmes fatales ont toujours mené une carrière enviable : la littérature et la peinture ont fait grand cas d'Hélène de Troie, de Dalila, de la Reine de Saba, voire de Cléopâtre, de Lucrece Borgia ou de Marie Stuart et

bien sûr de la toute première : Ève. Ainsi s'affichaient jouissances illicites et désirs troubles dans ces mises en scène de beautés destructrices et toujours dangereuses pour l'homme, qu'elles fussent déchues, triomphantes ou damnées. Pourtant, nulle d'entre elles n'eut la fortune de la princesse de Judée. Les raisons en sont multiples : la première est liée au goût de l'époque pour l'orientalisme, ou l'exotisme d'une manière générale, dans lequel peintres et écrivains, puis, à la fin du dix-neuvième siècle, esthètes et décadents, allaient puiser une beauté et des sensations qui faisaient défaut à leur univers immédiat jugé gris et morose. De plus, dans l'histoire de Salomé (nom paradoxal, puisqu'en hébreu Salomé veut dire « la paisible »), à l'orientalisme se mêlaient suffisamment de cruauté, d'étrangeté et d'érotisme plus ou moins latent pour que la fille d'Hérodiade incarnât pour eux la femme, « naturelle, c'est-à-dire abominable », comme Baudelaire se plut à le dire.

Une autre raison de ce succès est liée à la nature particulièrement scandaleuse de l'acte dont Salomé se rendit coupable : il y a en effet dans la demande de la jeune fille, et pour la première et dernière fois dans l'histoire biblique, transgression absolue puisque, avec Jean-Baptiste, ce sont le Christ et Dieu qui sont défiés et bafoués et non pas les hommes, ennemis ou amants, comme dans les autres histoires de femmes fatales et d'égorgeuses.

De plus, les circonstances très particulières dans lesquelles cette demande fut formulée — à la suite d'une danse réussie pour laquelle un tétrarque imprudent avait juré d'offrir quelque cadeau que ce fût — donnaient suffisamment de garanties esthétiques pour que les artistes eussent envie de les représenter. Enfin, les Évangiles sont assez discrets sur cet épisode et surtout totalement muets sur le nom et la personnalité de la danseuse ; chacun allait donc pouvoir interpréter l'événement à sa guise et selon ses fantasmes, qu'il s'agît de l'angoisse de la castration et de la peur des femmes ou de leurs éventuels corollaires comme le sado-

masochisme, la nécrophilie, le fétichisme, l'érotomanie ou l'homosexualité. A la fois symbole d'hubris, de violation du sacré, de lubricité brûlante ou de virginité glacée, de mouvement et de suspens, d'érotisme avisé et d'innocence déconcertante, Salomé put ainsi s'épanouir dans les contraires tout en préservant son mystère pour se payer, en une ultime pirouette, la tête de ses admirateurs. Toutes les conditions étaient donc réunies pour que Wilde, esthète et homosexuel néo-païen, s'intéressât à la danseuse mortifère dont il allait donner l'une des interprétations les plus fortes de toute l'histoire de la littérature.

### Sources

La source première de Wilde est bien entendu l'Évangile. Saint Luc (3, 19-20) évoque la prédication de Jean-Baptiste et son emprisonnement. Quant à son exécution, Hérode n'y fait que très brièvement allusion (« Jean ! Je l'ai fait décapiter ») pour mettre un terme aux rumeurs courant sur sa résurrection (9, 7-9). Saint Matthieu fait le récit de la mort du prophète mais se contente *a posteriori* d'une parenthèse anecdotique, comme si, rétrospectivement, il avait regretté de n'en avoir rien dit (14, 3-11). On y apprend néanmoins que Jean a été emprisonné pour avoir tenu de violents discours contre Hérode et Hérodiade, dont le mariage était contraire à la loi juive (voir *Lévitique* 18, 16 et 20, 21 : « Tu ne découvriras pas la nudité de la femme de ton frère : c'est la nudité de ton frère »), le tétrarque ayant épousé sa belle-sœur Hérodiade, femme de son frère, Hérode-Philippe, du vivant même de ce dernier. Dans la pièce de Wilde, Hérode évoque d'ailleurs l'illégalité de ce mariage dénoncée par le prophète :

« Le prophète dit que notre mariage n'est pas un vrai mariage. Il dit que c'est un mariage incestueux, un mariage qui apportera des malheurs. »

On apprend enfin que la fille d'Hérodiade, « endoctrinée » par sa mère, a demandé la tête de Jean, au

grand désespoir d'Hérode, « contristé » et inquiet de la réaction du peuple qui tenait Jean pour un prophète ; la tête fut apportée sur un plat, à la demande de la fille d'Hérodiade et remise par cette dernière à sa mère.

Saint Marc, enfin, fait un récit beaucoup plus détaillé (6, 17-19). Il révèle, en effet, que Jean fut emprisonné « à cause d'Hérodiade », désireuse de le faire mourir, mais impuissante à le faire. Jean, en effet, s'en prenait inlassablement à Hérode : « Il ne t'est pas permis d'avoir la femme de ton frère. » En même temps, Jean, dit Marc, était craint et protégé d'Hérode qui « l'écoutait avec plaisir ». Un jour « opportun », cependant, c'est-à-dire lors de la célébration de l'anniversaire du tétrarque, la fille d'Hérodiade dansa devant Hérode et lui plut ainsi qu'à ses convives. Hérode jura alors de lui offrir ce qu'elle voulait en récompense, faisant ainsi écho à la promesse d'Assuérus dans le livre d'Esther (5, 3-6) : « Quelle est ta demande ? Quand ce serait la moitié du royaume, elle te sera accordée. » La danseuse, qui n'avait pas de désir propre, ou qui était trop jeune pour le formuler (Marc l'appelle « la fillette »), consulta alors sa mère qui le lui dicta. Hérode, prisonnier de son serment, dut céder, et la jeune fille d'apporter à sa mère la tête de Jean sur un plat.

Il apparaît ainsi que dans ces différentes versions de l'événement, Salomé n'a pas de nom ; elle n'est que la fille d'Hérodiade, considérée comme la véritable instigatrice du crime. On ne sait rien non plus de cette fameuse danse qui lui valut une offre aussi imprudente de la part du tétrarque. Enfin, ces différents récits, très brefs, ressemblent toujours plus ou moins à des parenthèses anecdotiques, peut-être en raison du caractère trop fortement scandaleux de l'exécution de Jean ; ce qui est à peine dit dans les textes sacrés va donc être mis en évidence par Wilde, soucieux, à l'instar de ses prédécesseurs, de cerner le trou ou de le combler fantasmatiquement tout en prenant ses distances par rapport à la réalité historique, devenue pur prétexte.

C'est ainsi que, chez Wilde, Hérode prend tantôt la figure d'Hérode Antipas, tétrarque de Judée (*Mat-*

thieu IV, 14), tantôt celle d'Hérode le Grand (*Matthieu* II, 1), père d'Antipas et responsable du massacre des Innocents, voire celle d'Hérode Agrippa (*Actes* XII, 19), petit-fils d'Hérode le Grand, frère d'Hérodiade et l'un des premiers persécuteurs de l'Église chrétienne. Dans sa préface à l'édition de 1930, Robert Ross, comme plus tard, en 1957, Vyvyan Holland, fils de Wilde, dans la préface à sa propre traduction de la pièce, remarque que cette « confusion » syncrétique suit en cela les stéréotypes des mystères médiévaux dans lesquels Hérode, le tueur d'enfants, est bien plus un type (un tyran fourbe, lâche et tonitruant) qu'un personnage historique précis. Avec Hérode, Wilde reprend donc partiellement une tradition littéraire qu'il adapte au goût du jour.

Par ailleurs, chez Wilde, c'est Salomé qui est la figure centrale. Wilde reprochait à la Salomé biblique sa docilité à l'égard de sa mère. Dans sa pièce, c'est la princesse qui a le premier rôle ; elle est omniprésente, c'est elle qui détermine tout, qui décide, qui désire et qui aime (ce dernier point n'étant pas vraiment nouveau puisqu'il est calqué sur l'amour d'Hérodiade pour Jean dans *Atta Troll*, et déjà exploité par l'*Hérodiade* de Massenot, qui précède de douze ans la pièce de Wilde). C'est aussi elle qui, paradoxalement, assume une position « masculine », dans son entreprise de séduction et de domination. C'est d'elle que dépend la vie de Iokanaan, celle du jeune Syrien, et la sienne propre ; c'est elle qui provoque le conflit entre Hérode et Hérodiade, le premier voulant contraindre la jeune fille à danser, la seconde lui ordonnant de ne pas le faire. Enfin, Wilde fait du baiser nécrophile, moment de rencontre monstrueuse de Salomé avec elle-même et avec son désir, le point culminant de la pièce. Salomé finit ainsi par éclipser totalement Iokanaan, et la mort de la princesse acquiert une valeur dramatique et symbolique bien plus forte que celle du supplice du prophète : chez Wilde, le pathologique détrône le scandale religieux.

Les Évangiles ne furent pas la seule source historique de Wilde. Celui-ci puisa en effet dans les *Antiquités*

*Judaïques* de Flavius Josèphe, voire dans certaines traditions héritées des Évangiles apocryphes, des éléments qu'il utilisa ou modifia dans sa pièce : si l'historien juif — qui, lui, mentionne le nom de Salomé, mais sans rapport avec le supplice de Jean — insiste sur la très forte ambition d'Hérodiade, les textes apocryphes introduisent pour la première fois la confusion entre la mère et la fille, déplaçant ainsi de l'une sur l'autre le désir mortifère. De plus, ils font allusion au châtement de la princesse qui, selon eux, périt décapitée :

« Ma chère fille Hérodiad [c'est-à-dire Salomé] », écrit Hérode à Pilate qui vient de lui annoncer la mort de Jésus, « jouait sur l'eau [c'est-à-dire la glace] et s'y est enfoncée jusqu'au cou. Pour la sauver, sa mère l'a rattrapée par la tête, mais celle-ci s'est détachée, et le courant a emporté son corps. Mon épouse est en larmes, la tête sur les genoux, et notre maison est dans l'affliction. »

D'une part, Wilde connaissait une variante de cette tradition (Salomé marchant sur la glace, tombant dans l'eau glacée et périssant décapitée après que la glace — le miroir ? — se fut refermée sur son cou) dont il avait parlé à Maurice Maeterlinck. D'autre part, le dramaturge, qui, à l'origine, avait l'intention d'intituler sa pièce *La Décapitation de Salomé*, avait vu chez Jean Lorrain une sculpture représentant la tête d'une femme décapitée. Il identifia d'ailleurs celle-ci à Salomé, punie par là où elle avait péché. Pourtant, la punition de la danseuse prit finalement dans sa pièce une autre forme puisque Wilde la fit périr écrasée sous des boucliers :

*Un rayon de lune tombe sur Salomé et l'éclaire. Hérode, se retournant et voyant Salomé.*

*Aux soldats.*

Tuez cette femme!

*Les soldats s'élancent et écrasent sous leurs boucliers Salomé, fille d'Hérodiad, princesse de Judée.*

Wilde conserve cependant, on le voit, et l'idée du châtement (à cela près, et la différence est de taille, que celui-ci est décidé, et non plus accidentel) et l'idée de l'image reflétée. A la tête coupée posée sur un plat

répond en effet le corps de la meurtrière mis à plat et transformé en double morcelé de sa victime, selon le principe du reflet et de la répétition à l'œuvre dans toute la pièce.

Par ailleurs, le hasard (?) voulut que William Wilde, frère aîné d'Oscar, consacra en 1873 un sonnet à Salomé qui, au-delà de son statut de thème à la mode, semblait bien s'inscrire dans une problématique familiale. De plus, William ne se contentait pas, dans ce poème, de rapporter les faits ; il y donnait la parole à Salomé, c'est-à-dire lui accordait un statut de sujet :

Offerte à leurs regards telle une flamme dévorante  
 Je consumai leur cœur embrasé, si lascive  
 Que ce soir je dansai devant lui et les siens  
 Sans crainte, sans retenue et toute honte bue !  
 D'étranges passions empoisonnées triomphaient en leur sein,  
 Et nul ne me quittait du regard,  
 Leurs âmes étaient miennes, à moi entièrement,  
 Et par trois fois ils crièrent mon nom.  
 « Demande ce qui te plaît », dit Hérode à la barbe noire,  
 Mais ce que je désirais était fort singulier :  
 « Donne-moi, je t'en prie, tout de suite la tête  
 De Jean-Baptiste. » Je la tiens entre mes mains.  
 « Vois, ma mère, les lèvres et les yeux mi-clos.  
 Crois-tu donc qu'il nous hait maintenant qu'il est mort ? »

Un peu plus tard, en 1888, Wilde fit à son tour, pour la *Pall Mall Gazette*, le compte rendu d'une *Salomé*, poème dramatique de J.C. Heywood, étudiant américain à Harvard, qui s'était inspiré d'*Atta Troll*. Toutefois il est clair que l'influence de la littérature française, alors hantée par le mythe de Salomé, héritière des femmes damnées de Baudelaire, fut bien plus déterminante, en particulier avec Mallarmé, Huysmans et surtout Flaubert.

Lors de son séjour à Paris en 1891, Wilde avait fréquenté à deux reprises les « mardis » de Mallarmé dont il avait lu l'« Hérodiade » inachevée. Il appréciait également *A Rebours* de Huysmans — qui, dans son chapitre 14, cite justement Mallarmé — et ses célèbres descriptions de Gustave Moreau. D'ailleurs, dans *Cer-*

*tains*, Huysmans évoque aussi « la luxure, devenue plus tard un péché chrétien », symbolisée « dans la danse carnassière des Hérodiades ». Wilde avait de plus connaissance d'un certain nombre de représentations de Salomé dans la peinture italienne, allemande, hollandaise et française — ainsi celle de Regnault qui avait fait scandale au Salon de 1870 et surtout les œuvres de Moreau dont il avait admiré *L'Apparition* lors d'une exposition tenue en 1877 à la Grosvenor Gallery de Londres.

Flaubert enfin (dont la *Tentation de saint Antoine* l'avait déjà influencé pour « The Sphinx ») fut pour Wilde une source inépuisable. Il y eut *Salammbô* (1862) tout d'abord, pour son nom, avec ses lettres initiales, l'arabesque serpentine du S, ses trois syllabes et sa forte puissance évocatrice. D'autre part, l'atmosphère érotique et cruelle du roman ne pouvait que séduire Wilde qui semble s'en être inspiré jusque dans les détails : dans *Salomé*, « une grande terrasse dans le palais d'Hérode » donne « sur la salle du festin », comme dans *Salammbô* au tout début du roman ; la chevelure de Salammbô est « poudrée d'un sable violet » (comme celle, « poudrée de poudre bleue », de la reine de Saba dans *La Tentation de saint Antoine*), Hérodiades, chez Wilde, « a les cheveux poudrés de bleu ». La bouche de Salammbô est « rose comme une grenade entr'ouverte », celle du prophète est « comme une pomme de grenade ». Salammbô est adoratrice de Tanit, déesse de la lune, qu'elle associe à la pureté (« Tu es blanche, douce, lumineuse, immaculée ») comme à l'horreur (« Mais tu es terrible, maîtresse ! ... C'est par toi que se produisent les monstres, les fantômes effrayants, les songes menteurs »). Dans *Salomé*, on le verra, la lune, omniprésente, et dans la mise en scène puisqu'elle éclaire toute la pièce, et dans le discours des personnages principaux, est de même une puissance écartelée par les contradictions. Il est par ailleurs frappant de constater qu'en raison des très forts liens de contiguïté phonétique qui associent son nom à celui de Séléne, le personnage de Salomé concentre

aussi sur elle quelques traits fondamentaux de celle qui incarnait la lune chez les Grecs — jeunesse, beauté, virginité. Cette ressemblance se retrouve même dans certains détails : c'est ainsi que si Séléne est associée à un métal précieux, l'argent, Salomé est à son tour comparée au reflet d'une fleur dans un miroir d'argent.

Il y eut aussi *Hérodiad* (1871) qui fournit à Wilde et le cadre de sa pièce et certains thèmes ou situations voire le nom même du prophète qui, pour la première fois, ne s'appelait plus Jean-Baptiste.

Dans *Hérodiad*, comme dans *Salomé*, le prophète a pour prison une citerne depuis laquelle il lance ses malédictions. Cette citerne, occupe cependant chez Wilde une position fondamentale pour l'unité dramatique ; sa présence rappelle en effet qu'un autre grand crime — sans aucun rapport avec la vérité historique — y a été commis : l'exécution d'Hérode-Philippe, premier mari d'Hérodiade et père de Salomé, étranglé de la main de ce même bourreau, Naaman, qui devait égorger le Baptiste des années plus tard. Ainsi est introduite et constamment rappelée la transgression première qui fut le meurtre de Philippe par son frère, Antipas. Ce dernier est sans cesse ramené à sa faute par la présence, au fond de la citerne, de Iokanaan dont on comprend mieux la crainte qu'il suscite chez le tétrarque.

Qui plus est, l'attraction de Salomé pour ce trou autrefois occupé par son père bafoué et impuissant apparaît *ipso facto* sous un jour nouveau. Ne cherche-t-elle pas aussi chez Iokanaan, au fond de la citerne, l'incarnation fascinante de cette puissance absolue conférée par Dieu à un homme, puissance qui fit défaut à celui qui structura son désir : son propre père ?

Cette citerne, enfin, dans la mesure où Salomé ne peut s'arracher à la fascination qu'exerce sur elle cet abîme, pose le problème du regard dans le miroir ; celui-ci avait déjà été exploré dans « L'Enfant-Étoile ». Wilde s'y interroge en effet sur le narcissisme d'un enfant amoureux de lui-même : celui-ci se regarde et s'admire au fond d'un puits avant d'y découvrir le reflet de la laideur de son âme. Là, Wilde fait claire-

ment écho à lui-même, en reprenant la conclusion saisissante de *Dorian Gray*. Ses grands traits — fusion de la laideur et de la beauté, l'une étant le verso de l'autre — sont en effet ceux-là même de la description du corps de Iokanaan par Salomé. Après tout, que voit-elle en lui si ce n'est un objet idéal qui, comme un doigt de gant, se retourne dans la seconde qui suit pour se faire déchet repoussant ?

D'autres aspects du drame sont empruntés à Flaubert, ainsi la discussion des Juifs sur le Messie, les insultes que subit Hérode de la part de sa femme au sujet de sa stérilité et de la modestie de ses origines, et la maladresse, ou l'émotion, du bourreau qui n'arrive à remplir son office qu'à la seconde tentative. Enfin, le nom de la mère de Salomé (Hérodiade, et non pas Hérodiade), celui du prophète et celui du bourreau sont directement empruntés à Flaubert, avec cependant quelques nuances : à Iaokanann et Mannaëi dans *Hérodiade* correspondent Iokanaan et Naaman dans *Salomé*. Pourquoi et ces choix et ces modifications ?

Parce que, d'une part, le choix de Iokanaan, au lieu de Jean, ramène ce nom à son étymologie en hébreu, c'est-à-dire « Yahveh est favorable » ; le lien nominal et donc fondateur avec Dieu est ainsi posé à la lettre, et le supplice du prophète n'en est que plus honteux. D'autre part, le nom plus exotique de Iokanaan est plus esthétique et mélodieux que celui de Jean, sans doute trop trivial. Il est même plus musical encore que le Iaokanann de Flaubert qu'il modifie, harmonieusement en en redoublant la voyelle finale à la façon d'une vocalise (dont Richard Strauss, dans son opéra fondé sur la pièce de Wilde, fera d'ailleurs bon usage). Enfin, le nom de Iokanaan fait disparaître ce que le christianisme a avant tout retenu du personnage, c'est-à-dire son état de Baptiste : Iokanaan est esthétiquement désirable pour lui-même.

Quant au nom du bourreau, Wilde le transforma en Naaman, dans l'Ancien Testament nom d'un capitaine syrien malade de la lèpre, personnage qui retint l'attention de l'auteur de *Salomé*. Wilde, en effet, qui était

habité par un désir dont il ne pouvait faire l'aveu, ne pouvait être que sensible à la thématique de la dévoration. Celle-ci, inscrite en filigrane dans le nom de Naaman, est d'ailleurs omniprésente dans la pièce, qu'elle soit d'ordre physiologique avec l'oralité agressive de Salomé ou la description que fait la princesse du corps de Iokanaan (« Ton corps est hideux. Il est comme le corps d'un lépreux ») ou d'ordre psychologique, avec le thème de la force destructrice de la pulsion.

Ces multiples influences prouvent ainsi que ce qui plaisait à Wilde dans le mythe de Salomé, c'était aussi que, peintre ou écrivain, on se le transmitt de l'un à l'autre, qu'on se passât la balle. Dans *Intentions* (1891), il remarquait ainsi que les arts s'inspirent, non de la réalité, mais des autres arts, ce qui faisait étrangement écho à Rossetti affirmant que « la plus noble peinture est un poème peint ». Salomé était donc pour Wilde beaucoup plus qu'un thème à la mode, c'était surtout l'aboutissement de ses théories esthétiques, l'affirmation de la suprématie et de l'autonomie parfaite de l'art.

### *Le texte*

Le texte de *Salomé* fut écrit en français en novembre et décembre 1891 à Paris et publié en 1893. Dans une lettre à un ami, Wilde, qui dit avoir fait relier le volume en pourpre de Tyr, cette couleur allant bien, selon lui, « avec la chevelure blonde de Bosie » (Alfred Douglas), affiche sa satisfaction : « La fille tragique de la passion a fait son apparition jeudi dernier ; elle danse maintenant pour obtenir la tête du public anglais. »

Le choix de la langue française s'explique de diverses manières : il est tout d'abord lié à l'importance du mythe de Salomé dans la littérature française (Wilde voulait-il rivaliser avec Flaubert ou Mallarmé?). Ensuite, on sait que Wilde (qui rêvait d'ailleurs de voir sa pièce représentée sur la scène du Théâtre-Français) avait pensé à Sarah Bernhardt pour interpréter le rôle

éponyme bien qu'il niât farouchement, dans une lettre adressée au *Times*, l'avoir écrit pour elle. S'il y proclame son admiration pour « la plus grande tragédienne qui soit », il ajoute avec force n'avoir jamais écrit de pièce pour quiconque : « ce travail serait celui d'un artisan de la littérature et non pas celui d'un artiste ». Enfin, Wilde aimait le français (« Pour moi, dit-il un jour, il n'existe que deux langues : le français et le grec »), et, à l'instar de Maeterlinck, d'origine flamande, il voulait écrire lui aussi dans une langue étrangère dont il espérait pouvoir tirer à son tour d'étranges effets.

*Salomé* fait partie des rares œuvres écrites en français par un écrivain anglophone (le précédent le plus célèbre étant le *Vathek* de Beckford que, plus tard, Mallarmé devait préfacier). Pour plus de précautions, Wilde demanda à quelques-uns de ses amis, dont Pierre Louÿs — à qui la pièce, dans sa version française, fut dédiée — ou Marcel Schwob, de corriger le texte ou les épreuves. Une caricature montre d'ailleurs Wilde au travail, entouré de livres : un dictionnaire français, l'histoire juive de Flavius Josèphe, une Bible, les *Trois Contes* de Flaubert, un volume de Théophile Gautier, un autre de Swinburne et des ouvrages techniques tels que *French verbs at a glance* et *Ahn's First Course* (qui sont deux manuels élémentaires de grammaire française). Aussi, bien que Mallarmé apprécîât « les perpétuels traits éblouissants » de ce texte « dont il se dégage, aussi, à chaque page, de l'indicible », ou que Loti exprimât son admiration (« c'est beau et sombre comme un chapitre de l'Apocalypse »), la valeur littéraire de ce texte français (dont on a pu donc penser qu'il avait été écrit de façon laborieuse) a-t-elle été contestée par certains. Dans une lettre du 16 juillet 1905 à Richard Strauss (qui s'inquiétait de savoir « si la *Salomé* de Wilde est du mauvais français »), Romain Rolland dénonça « le jargon littéraire le plus loin de toute vérité ». Pierre Lalo dans *Le Temps* (14 mai 1907), eut des mots encore plus sévères après qu'il eut assisté à une représentation de l'opéra de Strauss à Paris :

« Ce qui est abominable dans le livret de Wilde, c'est la littérature, cette littérature prétentieuse, précieuse, affectée et maniérée d'esthète anglais, cette rhétorique frelatée et malsaine, cette suite interminable de métaphores les plus artificielles, cette contrefaçon du Cantique des Cantiques, cette fausse poésie, ce faux raffinement, cette fausse sensibilité, cette fausseté de toutes choses, ce mauvais goût de rastaquouère préraphaélite qui s'étale sans pudeur, s'admire et se complait en lui-même. »

Ce qui, en fait, apparaît surtout à la lecture, ce n'est pas la mauvaise qualité d'un texte écrit dans une langue apprise ; le français de *Salomé* n'est pas vraiment critiquable, malgré certains anglicismes, d'ailleurs évidemment corrigés par la traduction : on peut ainsi relever, par exemple, une faute d'article dans la première indication scénique (la salle de festin / the banqueting-hall), un emploi maladroit du verbe « coucher » (les neiges qui couchent / the snows that lie ; quand elles couchent sur le sein / where she lies on the breast), ou un ordre des mots contestable (aussi c'était un voleur / he was a thief and a robber to boot). En fait, ce qui est remarquable, et c'est bien là ce qui a fait l'objet de critiques acerbes, c'est surtout une certaine tonalité ; celle-ci est d'ailleurs liée à l'influence stylistique patente de Maeterlinck (*La Princesse Maleine* 1889 et *Les Sept Princesses* 1891) qui, sans doute sensible à l'hommage, fit part à Wilde de son « admiration très grande » pour sa pièce. Wilde, qui n'a jamais hésité à emprunter ou à plagier la manière ou les idées des autres, ce qui fut, par exemple, à l'origine de sa brouille avec Whistler, fait en effet bien souvent du Maeterlinck.

Dans *Salomé*, comme chez le dramaturge belge, les phrases sont généralement brèves, les constructions simples, les répétitions ou les phrases exclamatives fréquentes ; parfois aussi la relation logique entre questions et réponses est fondée sur un décalage qui contribue à l'étrangeté perverse du propos :

ex. 1 — Le Cappadocien : [...] c'est terrible d'égorger un roi.

Premier soldat : Pourquoi ? Les rois n'ont qu'un cou, comme les autres hommes.



**N° d'édition : L.01EHPN000911.N001**  
**Dépôt légal : novembre 2018**