



FEMMES FATALES

Cave Amantem!

CARMEN, MANON, SALOME, LULU

LES FEMMES FATALES A L'OPÉRA

Faute d'avoir à ma portée la Pythie de Delphes, la Sibylle de Cumes, oracles familiers des mythes, j'ai interrogé l'Intelligence Artificielle qui considère bien que nos héroïnes du jour sont toutes des Femmes fatales, même si quelques nuances les séparent. Pas de souci de ce côté-là pour justifier notre sujet !

Entre les représentations du crime des *Danaïdes* et des *Lemniennes* par Pierre Sauzeau et Olivier Braux lors de la séance du 29 janvier et les représentations théâtrales des tragédies d'Eschyle, Sophocle et Euripide qui avaient lieu aux grandes Dionysies au V^e siècle av. J.-C., l'écart n'était pas si grand : *Les Suppliantes* d'Eschyle reprennent le sujet des *Danaïdes*, on n'était pas loin non plus des filles de Léda, Hélène et Clytemnestre, ni de Médée et Phèdre, petites-filles du Soleil. Ce monde des héroïnes et des héros est l'univers familier d'abord de nos grands mythes grecs. Aujourd'hui en revanche un grand saut dans le temps, et dans la composition des œuvres, face aux nouvelles attentes du public, va s'avérer nécessaire pour arriver à notre sujet, puisque nous allons consacrer cette séance à de nouvelles héroïnes traitées principalement à l'opéra et diversement fatales : *Carmen*, *Manon*, pour le XIX^e siècle, *Salomé* de Richard Strauss et *Lulu* d'Alban Berg, pour le XX^e.



Pierre-Narcisse Guérin *Phèdre et Hippolyte* (1802)

Ceci bien qu'il n'y ait pas de véritable solution de continuité : les œuvres antiques ont été reprises, retravaillées et adaptées selon les goûts de l'époque. La *Phèdre* de Racine en 1677 donnait déjà, face aux *Hippolyte* d'Euripide, un exemple éloquent, plus saisissant encore si on y ajoute *Phèdre*, l'opéra de Lemoine, joué en 1786, qu'a récemment si bien présenté Olivier. D'ailleurs l'effet de présentations fréquentes d'opéras, qui continuellement adaptent personnages et sujets à un autre genre comme à une autre époque, a largement contribué, tout autant peut être que la littérature et les beaux-arts, à la survie de ces personnages et de leurs mythes et nous continuons d'appliquer cette méthode pour les œuvres relativement récentes dont nous allons nous occuper aujourd'hui. Je commencerai par deux héroïnes fort connues du XIXe siècle *Carmen* et *Manon* et Olivier poursuivra notre étude sur des œuvres du XXe siècle avec *Salomé* de Richard Strauss (1925) *Lulu* d'Alban Berg (composé entre 1929-1935).

On peut constater d'abord que, dans cet espace, depuis le théâtre grec du Ve siècle av. J.-C., et même depuis le théâtre classique du XVIIe siècle, un changement manifeste aboutissant à une véritable promotion s'est opéré en faveur des femmes fatales : un peu exceptionnelles dans l'Antiquité et reprises souvent dans l'art classique, mais en mineur, elles occupent en revanche une place importante dans le répertoire romantique, où elles envahissent aussi l'univers littéraire pictural et musical.

Rappelons rapidement les éléments relevés lors de la dernière séance, dans le *portrait-robot* esquissé pour la femme fatale : grande beauté, intelligence, charme, utilisés pour essentiellement séduire et perdre un ou plusieurs héros malheureux et accomplir ainsi leur funeste destin. À ces principes de base, nous avons ajouté une stratégie lourde, passant par le mensonge, la manipulation, ne reculant ni devant le chantage ni devant la contrainte, sans oublier surtout la notion mortifère qu'elles portent dans leurs noms même de fatales, c'est-à-dire en liaison avec le *Fatum*, assurant un destin funeste. À ces composantes s'ajoutent régulièrement, les caractères d'étrangeté et d'étrangèreté, et une force redoutable, qui tend à en faire des machines à tuer, force doublée d'une indicible fragilité : on retrouve dans ces créatures intermédiaires, liées aux *daimons* les prodiges et les défaillances aussi des enchanteresses ; enfin avec elles l'amour est inévitablement lié à la mort. La statue et la devise

de *La Vénus d'Ille* de Mérimée (1837) nous ont apporté le témoignage d'une transformation : cet être superbe, étrange, séduisant, insolite et vite inquiétant, cet être trompeur, intermédiaire, menaçant l'humain par le caractère fantastique, cet être au total insidieusement terrifiant parce qu'il fait peser sur les acteurs de la fiction, comme sur le lecteur, des terreurs permanentes, nous renvoie aux femmes fatales de tous les temps. Il correspond admirablement aux attentes de l'imaginaire romantique, nourri de Shakespeare, épris des *Contes fantastiques* d'Hoffmann, comme on peut l'entrevoir pour *La Vénus d'Ille*, de la même période que *Carmen*, ouvrant à un univers où la passion fait rage, où coule à flot le sang au milieu de grands désirs inapaisés, dans la soif de départs inassouvis.



Frank Bernard Dicksee (1896) *Le Miroir*

Mario Praz voit plusieurs lignées de femmes fatales dans le Romantisme, trouvant le premier exemple décisif de cette féminité mortifère chez Keats. *La belle dame sans Merci*. La figure de la femme fatale se dissémine au XIX^e siècle principalement, sinon exclusivement, en France ; citons, par exemple, *Cléopâtre* de Th. Gautier, *l'Hérodiade* de Flaubert, mais à partir de 1885 une sorte de fascination, tout autant que de répulsion naîtront autour du personnage de Salomé, déjà abordée par Pierre Sauzeau, et sur laquelle Olivier Braux va tout à l'heure intervenir.

1 *Carmen* et *Manon* GENÈSE

Voici donc deux personnages d'invention plus récente, issus de deux œuvres littéraires prestigieuses qu'un siècle sépare, d'abord le fameux roman de l'Abbé Prévost, *Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*, extraite des *Mémoires d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde*, ouvrage où l'histoire de Des Grieux et de Manon est située au tome VII et fut éditée à Amsterdam en 1731 et ensuite *Carmen*, la nouvelle de Mérimée, éditée à Paris en 1845. Si plus d'un siècle sépare les deux livres et déjà la renommée de Manon est grande quand s'écrit *Carmen* (Sainte Beuve y verra « *Une Manon, plus poivrée à l'espagnole* ») -, les deux œuvres trouvent une réception enthousiaste correspondant à l'horizon d'attente de la fin du XVIII^e siècle, et du Romantisme. Ajoutons surtout que les deux œuvres, comme leurs héroïnes, seront relancées et quelque peu métamorphosées par des opéras fameux et toutes deux représentées à l'Opéra-Comique, d'abord *Carmen* de Bizet qui fit scandale sur la scène

en 1875, tandis que la *Manon* de Massenet, jouée en 1884, fut un triomphe et rapidement un triomphe international.

Femmes Fatales 3 : Littérature/Opéra

Principales sources : *Carmen*, *Manon*

CARMEN	MANON
Prosper Mérimée. <i>Nouvelles. Carmen.</i> 1845	Abbé Prévost. <i>Mémoires d'un homme de qualité qui s'est retiré du monde</i> , t.7, <i>Histoire du chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut</i> 1731
1873 Georges Bizet, <i>Carmen</i> Opéra en 4 actes livret de Henri Meilhac et Ludovic Halévy	1884, Jules Massenet, <i>Carmen</i> . Opéra en 5 actes. Livret de Henri Meilhac et Philippe Gille



L'une de ces œuvres avait probablement ouvert la voie à l'autre, qui reprenait sur bien des points la manière de l'opéra en train de s'imposer : réalisme, large place du quotidien, côtoyant la naissance et le développement de l'action tragique qui n'exclut même pas la présence d'un discret burlesque. Citons un peu en vrac : dans *Manon*, l'opéra de Massenet, le vieux et ridicule Guillot de Morfontaine, Lescaut, Poussette, Javotte, Rosette ; dans *Carmen* : l'ironie même du personnage central, entourée d'un monde banal dont elle se moque, un peu comme Don Juan, le petit monde qui va et vient sur la place au début de la pièce, les soldats, qui entourent et taquinent la blonde et vertueuse Micaëla, les bourgeois, le chœur des enfants, les disputes de la Manufacture, les nombreux amoureux de Carmen, le bel officier, pris au piège chez Lillas Pastia et proprement évincé (« *En attendant, bel officier, passez devant sans vous faire prier* ») avec la complicité bon-enfant du chœur, l'ensemble est d'ailleurs transformé par une sorte de mise en jeu du chœur, contrastant avec le caractère sombre et tragique du roman, comme de la nouvelle.

De plus, à cause des contraintes de la représentation théâtrale, les héroïnes prennent un autre relief, un physique, une voix bien particulière. Dans les deux cas, en effet, on passe du récit d'une des victimes encore vivante d'un drame - Des Grieux ou Don José, victime qui écrit comme un témoignage ou une sorte de journal d'une passion à un spectacle avec les exigences de la mise en scène. Plus largement, il faut correspondre aux conventions et à l'horizon d'attente d'une époque : quant aux deux héroïnes éponymes, Carmen est une bohémienne au visage basané, tandis que Manon est ou devient progressivement une courtisane ou plus

crûment une catin. Elles sont des marginales ou plutôt des parias. Le sort de Manon, envoyée en prison, puis en Louisiane dans le redoutable cortège des filles de joie exilées sur lequel s'ouvre le roman, rejoint celui du *Pharmakos* et de tous les exclus.

Accueil du public.

Les deux œuvres, les deux héroïnes furent diversement appréciées à travers les époques. Carmen triomphe actuellement parce qu'on peut lui conférer le statut d'un mythe : une histoire d'amour et de mort, mais aussi par sa dimension de femme libre, qui a tendance à prendre la place de l'homme tandis que Don Juan se féminise. Carmen triomphe peut être aussi à cause du bouleversement qu'a apporté Bizet dans l'opéra, du caractère novateur de sa musique. Quelque soient les raisons et pour en revenir à notre questionnement central, toutes deux, Carmen et Manon, jouent fort bien le rôle de femme fatale on les retrouve bien souvent menant son jeu fondamental qui consiste à séduire et à manipuler l'amant pour mieux le retenir et le perdre.



Carmen et Manon au pied de l'escalier de la salle Favart

Il est pourtant clair que chacune s'installe dans un style et surtout dans un ton bien différent. Carmen, dès son entrée en scène avec la *Habanera*, trouve son symbole dans la métaphore de l'amour oiseau rebelle. La métaphore demeure filée avec le soutien du chœur tout au long de la *habanera*. Parallèlement et sur la même métaphore, une vision sentimentalo-romanesque est donnée par Manon dans le pathétique duo de Saint Sulpice où elle tente de justifier son abandon et son retour :

*Hélas, hélas l'oiseau qui fuit, ce qu'il croit l'esclavage,
Le plus souvent, la nuit, d'un vol désespéré revient battre au vitrage*

Deux visages de l'amour ou de l'amante bien différents : d'un côté, la liberté, le caprice, l'indépendance insolemment revendiqués comme une éthique de vie ; de l'autre, un subtil trajet psychologique. Le Narrateur de *À la recherche du temps perdu* se reconnaîtra. Abandon,

trahison, quête de pardon, une profonde faiblesse appelant la pitié, c'est-à-dire un piège plus dangereux peut être que l'insolence un peu bravache d'une femme qui se dit libre et en mourra.

2 *Détruire, dit-elle* : Femmes Fatales à l'œuvre

Je cite mes sources les plus récentes : l'IA nous confirme que Carmen et Manon sont toutes deux des figures de femme fatale, mais qu'elles incarnent le rôle très diversement.



Geraldine Farrar/Carmen

Il paraît maintenant nécessaire de revenir à la nouvelle de Mérimée pour comprendre quel oiseau fatal y était Carmen.¹ C'est un oiseau nocturne, elle apparaît au narrateur dans la nuit, vêtue de noir, son œil est noir, comme sa belle chevelure aux reflets d'aile de corbeau, sa peau de gitane est noire, toujours exposée au soleil, sa beauté et sa grâce sont fascinantes. Elle surgit de l'ombre et de la rivière où se baignent les femmes, lieu interdit aux hommes, sous peine d'y subir le sort d'Actéon qu'on retrouve en Don José, menacé du même sort. Rapidement elle se met à pratiquer toutes sortes de rites de magie, rites des sorcières, cordes déplacées, elle consulte les tarots, offre à Don José une fleur de cassis et un onguent qui doit le faire aimer de toutes les femmes, profère des formules magiques. Elle est entourée de tout un bestiaire diabolique : le crocodile, le singe, le chat, mise en parallèle au IV^{ème} acte avec la dépouille du taureau (cf. le film de Francesco Rosi). Elle est sans cesse en action, la nuit avec les contrebandiers et sans cesse en mouvement (« les affaires d'Egypte »). Au noir de sa tenue habituelle de femme pauvre, de femme du peuple, vient s'ajouter le rouge, qui sied à la gitane : rouge de son jupon, rouge de ses chaussures coquettes en maroquin rouge vif. Rouge aussi du reflet du sang noir qui coule autour d'elle : du sang de son mari, de ses amants que Don José tue par jalousie et dont il s'avoue las annonçant qu'un jour et pour en finir il la tuerait elle-même, du sang du taureau enfin, qui préfigure son sang à elle qui va bientôt couler.

¹ Corinne BROOKER-MESANA, article « Carmen » in *Dictionnaire des Mythes littéraires*, sous la direction de Pierre BRUNEL, Éditions du Rocher, 1988, pp. 253-260.

Le destin qui partout annonce sa mort ne la fait jamais reculer : « *Libre elle est née, libre elle mourra.* » L'opéra de Bizet, (Acte III, sc. 20) montre Carmen face à face avec le destin tragique, la mort imminente pour tous deux (Don José vient de lui dire : « Tu es le diable, Carmen ! »), mais grâce à la présence et aux bavardages de Frasquita et Mercedès, on peut continuer d'entendre le ton mêlé de l'opéra de Bizet dans le fameux Trio des cartes où musicalement le majeur consacré à l'interrogation des cartes alterne avec le mineur, pour lire la réponse et descend jusqu'au la mineur funèbre pour la méditation de Carmen et reprend en fa majeur pour l'interrogation des cartes.

Carmen - Trio et air des cartes - Michel PLASSON

Carmen accepte son destin avec une lucidité froide : « *Non, je sais bien que c'est l'heure, je sais bien que tu me tueras* ». Le profil de Carmen s'élève-t-il à la dimension du Mythe, comme celui d'un Don Juan au féminin ? Elle semble participer en tout cas, dès la nouvelle de Mérimée à un mythe de l'Amour et de la mort. Pierre Brunel rappelle que son nom latin *Carmen* : le chant, le poème, signifie aussi incantation, elle peut donc apparaître comme le chant funèbre qui conduit Don José à la mort.



Geraldine Farrar/Manon

Venons-en à Manon que l'IA classe également parmi les Femmes fatales, tout en la distinguant par sa légèreté : « *son évolution la transforme d'une jeune fille insouciante en une femme tragiquement marquée par ses choix* ». Plus frivole, moins sûre d'elle, clamant beaucoup moins fort sa souveraine liberté, Manon n'en est pas moins une femme fatale qui conduit inexorablement Des Grieux à sa perte. Sa beauté séduit d'emblée Des Grieux, comme par un enchantement magique : « *Il semble qu'une main de fer me mène en un autre chemin et malgré moi m'entraîne devant elle* » et dans le roman *l'innamoramento* est tout aussi foudroyant. Ainsi on lit :

« *Elle me parut si charmante que moi qui n'avais jamais pensé à la différence des sexes ni regardé avec un peu d'attention, moi dis-je dont tout le monde admirait la sagesse et la retenue, je me trouvais enflammé tout d'un coup jusqu'au transport, j'avais le défaut d'être*

timide et facile à déconcerter ; mais loin d'être arrêté alors par cette faiblesse je m'avançais vers la maitresse de mon cœur. »

On pense aussi à Don José dans l'opéra de Bizet : *« car tu n'avais eu qu'à paraître, A jeter un regard sur moi pour t'emparer de tout mon être ».*

Comme Hélène de Troie, Manon est une sorte de beauté foudroyante, un phénomène de la séduction ; on ne compte pas le nombre de ses adorateurs, prêts à l'entretenir sur un pied royal, à la couvrir de bijoux, à lui offrir même l'opéra à domicile, à lui prodiguer surtout l'argent et donc une vie de luxe où finalement elle s'ennuie. Le père même du héros, le comte Des Grieux, est fort sensible à son charme. Jusque dans le Nouveau monde, où elle mène une vie retirée qui l'achemine à la conversion et peut être au mariage, elle fait encore la conquête du fils du gouverneur Synnelet avec qui Des Grieux se battra en duel, ce qui précipitera la catastrophe.

Musset dans *Namouna* se fera l'écho de cette sidération : *« Manon ! Manon, sphinx étonnant, véritable sirène ! / Cœur trois fois féminin, que je t'aime et te hais ! / Pour le plaisir de l'or, quelle ardeur inouïe / Ah ! folle que tu es, comme je t'aime ! »*

Vers repris par les librettistes et placés dans la bouche de Des Grieux.



Fragonard – *La résistance inutile* (vers 1770)

Face au Destin qu'elle évoque confusément dans l'opéra à deux reprises, elle demeure, à l'inverse de Carmen, dans une sorte de grande indifférence (cf. son couplet épicurien au Cours la Reine : *« Si Manon devait jamais mourir, ce serait, mes amis dans un éclat de rire. »*) et de fatalisme latent (*« Et c'est là l'histoire de Manon, de Manon Lescaut. »*) C'est comme si l'action tout entière qui a précipité la chute de Des Grieux et sa propre mort était nulle et non avenue ; on revient au point 0. Olivier Braux l'a très justement montré dans son Mémoire centré sur les Manon de Massenet et Puccini.

Point de magie autre que sa stupéfiante beauté. Un brin de prière à Dieu, avant l'*Agon* de St Sulpice, pour lui demander le cœur du séminariste Des Grieux, c'est là toute sa religion. *« Combien ce doit être amusant/ de s'amuser toute une vie ! »* Ce cri est naïvement révélateur d'un ennui profond dont le seul remède est un divertissement permanent et on peut aisément inscrire le jeu pervers bourreau-victime établi avec son cher Chevalier au nombre de ses divertissements.

Elle sait surtout enfin se servir de sa séduction et manipuler Des Grieux jusqu'au bout, l'arrachant au séminaire, comme Carmen arrache Don José à l'armée.

Détruire dit-elle, en se détruisant elle-même. Le dénouement cependant dans le roman comme dans l'opéra la présente convertie, sa fin est presque édifiante, elle reconnaît l'amour de Des Grieux, demande pardon de ses infidélités, parle de sa honte. On peut donc paradoxalement la placer dans la catégorie des Femmes fatales converties...

Manon - Duo de Saint-Sulpice - Netrebko/Kaufmann

Hélène Moreau

SALOMÉ



Audrey Beardsley (1872-1898) Illustrations pour la 1^{ère} publication anglaise de *Salomé* d'Oscar Wilde

Vierge glaciale et glaçante, femme-enfant amoral, femme-fatale à la lubricité vénéneuse, nymphette perverse et pure, castratrice, transgressive, folle, objet de fascination et de répulsion, Salomé semble cristalliser tous les fantasmes masculins du décadentisme : à la fois femme objet qui se vend à un vieil érotomane (Hérode, son beau-père) et « beauté convulsive/explosante-fixe » qu'on tue. L'érotisme angoissant de l'opéra de Richard Strauss épouse forcément les développements du féminisme, de la fin du XIX^{ème} siècle jusqu'à nous.



La *Salomé* de Richard Strauss, composée en 1905, presque directement sur une traduction allemande de la pièce française d'Oscar Wilde, écrite en 1891, raconte comment une vierge va s'éveiller à l'amour dans l'interdit qui consiste à aimer le prisonnier politique et/ou religieux d'un beau-père, danser pour en satisfaire la libido incestueuse et mourir sur son ordre.

« *Comme la princesse Salomé est belle ce soir !* » s'extasie Narraboth. « *Regarde la lune, comme elle a l'air étrange. On dirait une femme qui sort du tombeau.* » répond le Page. « *Elle est très étrange,* poursuit Narraboth. *Elle ressemble à une petite princesse qui a des pieds comme des colombes blanches... On dirait qu'elle danse.* » « *Elle est comme une femme morte.* » conclue le Page. En quelques mesures, quelques répliques, pas même trois minutes, tout est posé : une vierge va danser et mourir.

[Strauss - Salomé - "Wie schön ist die Prinzessin Salomé heute Abend"](#)

NARRABOTH

Que la princesse Salomé est belle ce soir !

PAGE

Regardez le disque de la lune, comme il semble étrange. Comme une femme qui sort de la tombe.

NARRABOTH

Elle est très étrange. On dirait une petite princesse dont les pieds sont des colombes blanches. On pourrait penser qu'elle danse.

PAGE

Comme une femme morte. Elle glisse lentement.

PREMIER SOLDAT

Quel vacarme ! Qui sont ces animaux sauvages qui hurlent ?

DEUXIÈME SOLDAT

Les Juifs. Ils sont toujours comme ça. Ils se disputent à propos de leur religion.

PREMIER SOLDAT

Je trouve ridicule de discuter de telles choses.

NARRABOTH

Comme la princesse Salomé est belle ce soir !

PAGE

Tu la regardes toujours. Tu la regardes trop. Il est dangereux de regarder les gens de cette façon. Des choses terribles peuvent arriver.

NARRABOTH

Elle est très belle ce soir.

PREMIER SOLDAT

Le Tétrarque a l'air sinistre.

DEUXIÈME SOLDAT

Oui, il a l'air sinistre.

PREMIER SOLDAT

Qui regarde-t-il ?

DEUXIÈME SOLDAT

Je ne sais pas.

NARRABOTH

Comme la princesse est pâle. Jamais je ne l'ai vue si pâle. Elle est comme l'ombre d'une rose blanche dans un miroir d'argent.

PAGE

Vous n'êtes pas obligé de les regarder.

Tu la regardes trop. Des choses terribles peuvent arriver.



Geneviève Vix – *Salomé* (1926)

C'est une très jeune fille. Strauss aurait voulu qu'elle eût 16 ans. Un motif de valse aux cordes et au célesta suffit à indiquer, dans sa souplesse pleine de grâce, que Salomé est une enfant. Pas seulement elle ; lui aussi, le Baptiste. Frank Wedekind dont nous reparlerons, appelle ça, entre autoérotisme et découverte de l'autre, *L'Éveil du printemps*.

Vous venez d'entendre le trait de clarinette initial, comme érectile, mais avec une telle ambiguïté que l'onirisme prend peu à peu le dessus. Tout de suite, en tout cas, la difficulté de mettre un nom sur un désir qui fait irruption, l'angoisse de ne savoir qu'en faire. Salomé, une jeune fille soudain confrontée à son désir, à l'éveil de sa sexualité et à sa capacité à aimer. Avec une telle force qu'elle ne parvient plus à agir de manière raisonnable, sensée ? La rencontre avec Iokanaan semble la traverser, la transpercer, la dévorer. Instantanément elle fait une fixation sur la bouche du prophète. Elle énonce un véritable blason de son corps : sa peau, ses cheveux, mais surtout sa bouche.

SALOMÉ

Iokanaan ! Je suis amoureuse de ton corps, Iokanaan. Ton corps est blanc comme les lis d'un pré que la faucille jamais n'a touchés ! Ton corps est blanc comme la neige sur les montagnes de Judée. Au jardin de la reine d'Arabie, les roses ne sont pas aussi blanches que ton corps. Ni les roses du jardin de la reine, ni les pieds de l'aurore sur les feuilles, ni les seins de la lune sur la mer, rien au monde n'est aussi blanc que ton corps. (tendrement) Laisse-moi toucher ton corps !

IOKANAAN

Arrière, fille de Babylone ! C'est par la femme que le mal est entré dans le monde. Ne me parle pas. Je ne veux pas t'écouter ! Je n'écoute que la voix du Seigneur, mon Dieu.

SALOMÉ

Ton corps est hideux. Il est comme le corps d'un lépreux. Il est comme le mur blanchi où des scorpions ont fait leur nid. Il est comme un sépulcre blanchi, plein de choses dégoûtantes. Il est horrible, ton corps est horrible. C'est de tes cheveux que je suis amoureuse, Iokanaan. Tes cheveux sont comme des raisins, des grappes de raisin noir qui pendent aux ceps des vignes d'Edom. Tes cheveux sont comme des cèdres, les grands cèdres du Liban, qui donnent de l'ombre aux lions et aux brigands. Les longues nuits noires où la lune ne se montre pas, où les étoiles ont peur, ne sont pas aussi noires que tes cheveux. Le silence des forêts... Rien au monde n'est aussi noir que tes cheveux ! Laisse-moi toucher tes cheveux !

IOKANAAN

Arrière, fille de Sodome ! Ne me touche pas ! Ne profane pas le temple du Seigneur, mon Dieu !

Salomé est peut-être le seul opéra où le duo d'amour est à ce point dialogue de sourds. Seule la mort réalisera l'union de ces jaillissements d'amour sensuel et du renoncement à la chair. Et dans ce déni de réalité qui fait détester ce qu'on a adoré l'instant d'avant, ce n'est pas qu'elle refuse de prendre conscience des refus du Prophète, c'est qu'elle n'est entièrement et seulement que dans l'instant.

Salomé ne comporte ni exposition ni digressions, une brièveté quasi aphoristique. Connaître et naître ne font qu'un. *Salomé*, c'est la démonstration d'une révélation. D'une initiation fulgurante. D'une transgression : la virginité qui baise, encore tièdes, les lèvres de la mort. Au moment même où, à Vienne, Freud explique toutes ces « femmes sans ombre » qui s'allongent sur son divan (divan le terrible !) – il les explique longuement, alors que Strauss donne la chose à voir, brute, sans explication. Et l'orchestre, sursaturé de couleurs criardes ou de silences suffocants, ose les cris.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Strauss - Salomé - Danse des sept voiles

La bouche ose plus encore, l'impudeur du désir – avec une pureté féroce. Parce qu'elle n'a ni passé ni futur, Salomé est une déflagration, tout entière sous le signe de la fulgurance.

L'être au monde de Salomé, cette manière irradiante d'occuper l'espace qui fait s'enflammer Narraboth et Hérode, cette présence absolue qui fait du personnage une sorte de *dasein*, cet « étant » confronté en permanence à la possibilité constante de sa mort, et qui, tout en étant enfermé dans sa solitude, « est toujours au monde ». Être présent, de présence là, sans autre détermination ni qualité, ce n'est pas le passage du temps qui peut dilater la matière brute de cet être-là, pas plus qu'elle ne peut l'amener à changer ou à seulement évoluer. Parce qu'elle n'a ni passé ni futur, Salomé est une déflagration sur place, une « explosante-fixe », pour reprendre l'expression d'André Breton dans *L'Amour fou*. « *La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circonstancielle, ou ne sera pas.* »².

Il y aura la célébrissime « Danse des sept voiles » qui fait justement du surplace. Puis c'est l'effarante scène finale. « *Un bras noir gigantesque, le bras du bourreau, sort de la citerne, portant sur un bouclier d'argent la tête d'Iokanaan. Salomé la saisit.* ».



Mary Garden

Strauss - Salomé - Scène finale

SALOMÉ

² André BRETON, *L'Amour fou*, in *Œuvres complètes* tome 2, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 687.

Ah ! J'ai baisé ta bouche, lokanaan. Ah ! je l'ai baisée, ta bouche ; il y avait une âcre saveur sur tes lèvres. Était-ce la saveur du sang ? Non ! Mais peut-être était-ce la saveur de l'amour. On dit que l'amour a une âcre saveur... Mais qu'importe, qu'importe ? J'ai baisé ta bouche, lokanaan, je l'ai baisée, ta bouche.

HÉRODE

Qu'on tue cette femme !

Une heure et demie plus tôt, Salomé n'avait rien ; maintenant elle a tout. Elle a été traversée par le désir, elle a aimé, elle a vécu que l'amour n'est pas comme on en a rêvé ; avec la tête coupée, elle a tout, elle a enfin ce qu'elle désire : cette tête, ces cheveux, cette bouche ? Le fantasme suprême de la passion amoureuse : ce que j'aime est à moi à jamais, ce que je désire ne peut pas se refuser à moi. Il y a là une volonté désespérée de forcer le malheur. Seule parmi les femmes fatales de ce cycle, Salomé est repoussée par l'obscur objet de son désir qu'elle ne possède que dans la mort.



Gustav-Adolf Mossa *Elle* (1906)

LULU



Arnold Schönberg et Anton Webern par Oscar Kokoschka – Alban Berg par Lilly Steiner

Avec Arnold Schoenberg (1874-1951) et Anton Webern (1883-1945), Alban Berg est le troisième grand représentant de la fameuse École de Vienne qui au début du XXe siècle révolutionna le discours musical en rompant avec le système tonal pour imposer progressivement les concepts de musique atonale, de dodécaphonisme et de musique sérielle, ces langages complexes aux confins de l'abstraction pure qui, chez Berg n'entraveront jamais ni lyrisme ni même romantisme.



Né à Vienne, le 9 février 1885, Alban Berg, passionné de musique et de poésie depuis l'adolescence, rencontre Arnold Schoenberg en 1904 qui devient rapidement son professeur, son mentor et son ami. Les premières œuvres du jeune compositeur, résolument atonales, portent la marque de l'influence de son aîné, mais Berg révèle une sensibilité personnelle, ouvrant les structures formelles les plus rigoureuses de la nouvelle école à un lyrisme ancré dans la tradition romantique. Son opéra *Wozzeck*, composé d'après l'œuvre de Georg Büchner, cristallise magistralement cette synthèse en mettant notamment en œuvre toutes les techniques de chant (du *bel canto* au parler pur en passant par le *Sprechgesang* mis au point par Schoenberg dans son *Pierrot lunaire*).

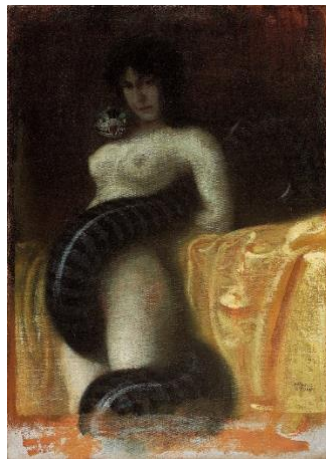
Wozzeck s'impose d'emblée comme un classique du répertoire allemand et ouvre une période faste dans la carrière du compositeur.



Benedikt Fred Dolbin - Schönberg avec Alban Berg et un quatuor à cordes

La *Suite lyrique*, pour quatuor à cordes, créée en 1927, obéissant aux lois sérielles tout en mettant en œuvre une grande variété de timbres et de modes de jeu, est l'un des grands chefs-d'œuvre de ces années d'expérimentation formelle. Ma sœur Nathalie, la regrettée Christine Prost et moi y avons consacré un dossier que vous trouverez sur le site de l'association (?).

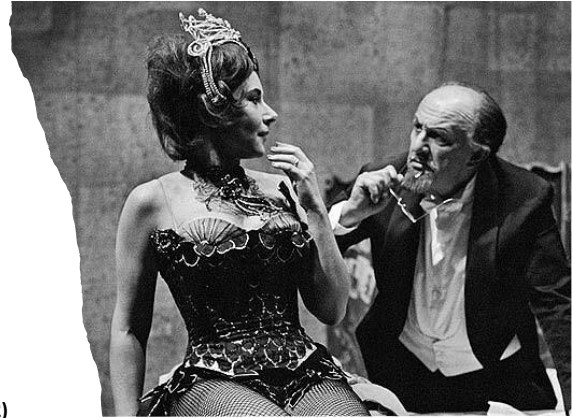
A partir de 1928, Alban Berg composera encore quelques œuvres majeures comme son *Concerto de violon "A la mémoire d'un ange"*, mais l'essentiel de son temps est alors consacré à l'élaboration de son second opéra, *Lulu*, œuvre ambitieuse aux structures entièrement sérielles : tous les épisodes musicaux sont dérivés d'une série de 12 sons représentant le personnage de Lulu, femme fatale et ambiguë, à la fois bourreau et victime. Berg n'aura pas l'occasion d'achever cette œuvre de vaste dimension, profondément marquée par l'expressionnisme viennois contemporain : il meurt d'une septicémie le 24 décembre 1935 avant d'avoir pu mettre un terme à l'orchestration du 3e acte.



Franz von Stuck – Sensualité (1891)

Lulu est d'abord présentée en femme-serpent par un dompteur dont elle fait partie de la ménagerie. Elle est la Femme – nouvelle Lilith, Pandore appareillée au Mal, Ève éternelle - née pour faire le malheur des hommes. D'emblée son identité est trouble : Nelly pour le peintre quand il en fait le portrait pour le vieux mari qui, comprenant ce qu'il se passe entre Lulu et l'artiste, meurt d'apoplexie. Devenu le nouveau mari, le peintre la nomme maintenant Eva et se suicide, quand le passé de sa femme lui est raconté par le Dr Schön qui l'appelle Mignon.

Evelyn Lear (Lulu), Paul Schöffler (Dr. Schön)



Opéra de Vienne (1962)

Il l'épouse. Elle lui tirera cinq balles dans le dos. Elle referra sa vie avec Alwa, le fils du docteur qui sera poignardé par un client de Lulu contrainte de se prostituer dans les bas-fonds de Londres pour subvenir aux besoins d'Alwa et de Schigolch, vieillard asthmatique qui pourrait être son père et qu'elle entretient. C'est lui qui l'a baptisée Lulu. Dans cette galerie de personnages fantoches dont elle provoque la mort, reste la Comtesse Geschwitz, amoureuse éperdue, au point de se faire inoculer le virus du choléra pour remplacer Lulu en prison, qui la suivra dans sa déchéance londonienne et que Jack l'Éventreur saignera avec le couteau taché du sang de Lulu. « *Lulu ! Mon ange ! Montre-toi une fois encore ! Je suis près de toi ! Je reste près de toi ! Pour l'éternité !* » Ce sont les derniers mots de la comtesse Geschwitz ; ce sont les derniers mots de l'opéra. Rachètent-ils toute sa noirceur, se demandait mon amie Christine Prost dans un « guide d'écoute » qu'elle avait proposé aux Amis du Festival il y aura bientôt dix ans.

[Berg - Lulu Suite - V. Adagio: Sostenuto - Lento - Grave](#)

PAROLES DE LA COMTESSE GESCHWITZ

Lulu ! Mon ange ! Montre-toi à moi encore une fois – Je suis près de toi ! Je reste près de toi – pour l'éternité ! (Elle meurt.)

Une petite fille prostituée, battue, violée par son père et tirée du ruisseau par un riche pédophile. C'est ce que nous apprennent les deux pièces de Frank Wedekind, *L'Esprit de la terre* et *La Boîte de Pandore* dont Berg a tiré son livret qui, lui, ne nous dit presque rien de l'enfance de Lulu. Victime des fantasmes masculins, elle deviendra cette dangereuse créature de rêve collectionnant maris, amants et meurtres dans une société impitoyable où le sexe et l'argent mènent la danse de mort. *Lulu* c'est en quelque sorte le diable au féminin. Un serpent dans une ménagerie qui va provoquer une hécatombe de fauves et de macaques, avant de succomber elle-même sous le poignard de Jack l'Éventreur.



Louise Brooks dans *Loulou* de G. W. Pabst (1929)

Une histoire complexe, construite entièrement autour d'une femme amoralisée dans une société amoralisée. Une femme consciente de son pouvoir de fascination, mais incapable de choisir la forme de son bonheur, ce bonheur improbable qui pourtant affleure au moins trois fois : avec le peintre, Alwa et surtout le Dr Schön qu'elle tue, en criant « *le seul que j'ai aimé* » ! À moins que son bonheur réside seulement dans l'ambiguïté des rapports sadomasochistes qu'elle établit avec ceux qui, pris au piège de sa beauté fatale, de sa sensualité empoisonnée, la suivront jusqu'à la mort.

Lulu, comme Salomé, comme Manon et Carmen, est une « explosante-fixe ». À qui n'a ni passé (on ne sait rien des enfances de ces femmes³) ni avenir, puisque la société, qui prend acte du temps et le transcrit en histoire, en refuse l'enregistrement, ne reste que le présent. Un présent proprement trépidant : agité des soubresauts immobiles. Manon va jusqu'à l'exprimer, quand elle constate par deux fois -au moment de la rencontre avec Des Grieux et sur le point de mourir- : « *Et c'est là l'histoire de Manon Lescaut* ». C'est-à-dire rien.



Louise Brooks dans *Loulou* de G. W. Pabst (1929)

Lulu partage avec Manon l'identité enfantine et précaire d'un simple diminutif, et parcourt la même courbe, d'une irrésistible ascension assurée par l'emprise que leur beauté leur confère sur les hommes, jusqu'à la déchéance par laquelle la société se venge de la fascination qu'elles exercent sur des victimes qu'elle se doit de récupérer ou de venger. Rien de fortuit dans ce rapprochement, puisque nous savons que Berg avait lu ou relu la partition de Massenet avec Franz Werfel et Alma Mahler au piano.

Dans la scène 1 du premier acte de l'opéra de Berg, Lulu pose pour le Peintre en présence du Docteur Schön qui intime à l'artiste de la traiter « comme une nature morte », ce qui, en allemand, se dit « *Stilleben* », « vie immobile ». Le poète et dramaturge irlandais Yeats dira : « *I call it death-in-life and life-in-death.* »⁴ à propos de la toute fin de la Salomé de Wilde.

³ Tu as le bonjour de Sigmund !

⁴ W.B. YEATS, *Byzance*, in *L'Escalier en spirale*, Verdier, 2008.

Comment ne pas l'appliquer aux trois actes de Lulu, une fois la piste lancée par le Dr Schön ?
Où va toute chair, quand elle n'a plus rien d'humain ? 33

[Berg - Lulu Suite - Lied der Lulu](#)

LULU

Si des hommes se sont tués pour moi, ma valeur n'a pas baissé. Tu sais si bien pourquoi tu m'as prise pour femme, comme moi je sais pourquoi je t'ai pris pour mari. Tu as trompé tes meilleurs amis avec moi, tu ne pouvais pas te tromper avec toi-même. Bien que tu m'aies donné le soir de ta vie, tu as eu toute ma jeunesse en échange. Je n'ai pas voulu dans ma vie paraître autrement que pour ce que on m'a prise. Et on ne m'a pas vue dans ma vie autrement que ce que je suis.

Personne n'a oublié la frange noire et le sourire ambigu de Louise Brooks.

Olivier Braux