

Le septième voile de Salomé

Alexandre Lazaridès

Number 94 (1), 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25845ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lazaridès, A. (2000). Le septième voile de Salomé. *Jeu*, (94), 189–192.



ALEXANDRE LAZARIDÈS

Le septième voile de Salomé

Gustave Moreau, *Salomé dansant devant Hérode* (détail), huile sur bois. Paris, musée Gustave Moreau.

Ce que je vois m'aveugle [...]
Ôtez toute chose que j'y voie.
Paul Valéry, *Monsieur Teste*

C'était au mois de septembre dernier. La longue grève des techniciens de la Place des Arts semblait devoir compromettre la représentation de la première production de la saison 1999-2000 de l'Opéra de Montréal, la *Salomé* de Richard Strauss. Mais une solution allait être trouvée *in extremis* : en l'absence de décor et d'éclairage, il y aurait tout de même, disait le communiqué, « mise en espace ». L'expression, énigmatique, aiguïait la curiosité parce qu'elle semblait chercher à en dire moins que « mise en scène » mais plus que « mise en place », sans que l'on pût deviner quoi exactement. On imaginait l'espace transformé en milieu élastique afin de permettre aux personnages d'évoluer en état d'apesanteur mais maintenus, tels des corps célestes, à des distances convenables les uns des autres. De toute évidence, ce serait une représentation hors des sentiers

battus, ainsi que Strauss l'avait souhaité en composant, entre 1903 et 1905, son opéra, devenu depuis un grand classique du répertoire lyrique du XX^e siècle.

Le livret reprend, non sans élagage, la traduction allemande de la pièce qu'Oscar Wilde avait écrite à Paris – et en français – pour Sarah Bernhardt une vingtaine d'années auparavant. Le personnage de Salomé jouissait d'une grande vogue depuis le début du XIX^e siècle. Quelques mots des Évangiles avaient suffi pour enflammer l'imagination des écrivains, des peintres et des musiciens : « la fille d'Hérodiade dansa et plut. » (Matthieu, XIII, 6) L'innovation de Wilde était de libérer Salomé de la tutelle de sa mère¹ (dont l'adultère incestueux était inlassablement dénoncé par Jean le Baptiste) pour en faire un personnage trouble, sinon pervers, que quelques secondes de nudité devaient envelopper d'un parfum de scandale. La censure anglaise allait d'ailleurs annuler la création londonienne à cause surtout de la « Danse des sept voiles », sensuelle et violente, durant laquelle Salomé devait se dépouiller un à un de ses atours orientaux afin de complaire à son beau-père et oncle, le tétrarque Hérode. Il avait juré de lui donner en retour tout ce qu'elle demanderait, « fût-ce la moitié de [son] royaume ». Elle exigera plutôt – et servie « dans un bassin d'argent » – rien moins que la tête du Baptiste. Or, cette danse muette d'une dizaine de minutes, si elle ne peut plus scandaliser, continue de poser un sérieux problème de distribution.

1. Ce avec quoi ne serait pas d'accord René Girard qui voit dans la soumission de Salomé à sa mère un exemple de ce « désir mimétique » sur lequel il a fondé son anthropologie de la violence. Cf. *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982, p. 181-211. Sur la vogue du mythe, voir l'article « Salomé » dans le *Dictionnaire des mythes littéraires*, Éditions du Rocher, 1988.



Gustave Moreau, *Salomé* (détail), dessin au crayon. Paris, musée Gustave Moreau.

C'est que le physique des chanteuses ne leur permet pas toujours, loin de là, de jouer aux effeuilleuses, et bien rares sont celles qui, en plus du « coffre » nécessaire aux prouesses vocales exigées par une partition redoutable, possèdent le talent chorégraphique voulu et l'audace (ou même la possibilité) de se montrer flamboyant nues sur scène. Comme le monde de l'opéra s'accommode remarquablement bien de toutes sortes d'in vraisemblances, c'est, le plus souvent, une véritable danseuse qui se substitue en catimini à Salomé. Une double curiosité m'habitait donc au moment du lever du rideau. La première concernait la mystérieuse « mise

en espace » sur une scène sans décor et la seconde, d'apprendre ce qui pouvait bien se passer dans un opéra (ce qui est tout autre chose qu'une pièce de théâtre) lorsqu'une chanteuse laissait tomber, ou levait, ledit septième voile au nom de l'intégrité musicale. Cette question traînait dans mon esprit depuis ma lointaine adolescence. Elle allait enfin obtenir réponse, et d'autant mieux que c'est la chanteuse elle-même qui allait assumer la partie chorégraphique, ce que le communiqué ne précisait pas. Le plus inattendu aura été qu'un fait devait éclairer l'autre.

* * *

Je me souvenais encore de cette représentation de l'*Électre* de Sophocle donnée par le Théâtre National de Grèce². Nul décor ; les murs de maçonnerie du Théâtre Misonneuve étaient exposés dans toute leur froideur aveugle. Mais, insensiblement, ils devenaient une sorte d'enveloppe du spectacle, dans la mesure, pouvait-on croire, où la cohérence de la mise en scène créait un espace taillé dans l'imaginaire dans lequel les personnages trouvaient leur vraisemblance et une réalité supérieure. C'était comme un anachronisme qui s'ajoutait à plusieurs autres, vestimentaires ou technologiques, tous voulus. Peu à peu, la nudité des murs s'intégrait au spectacle et devenait une des manifestations du désir du metteur en scène de dépoussiérer le texte, de renouveler le mythe, de l'arracher à l'historicité pour nous le rendre dans toute sa jeunesse. Bref, un indice de modernité. La scène avait beau être nue, elle paraissait « habillée » parce qu'elle *signifiait*.

C'est pour des raisons sans doute similaires que l'absence de décor à la première de *Salomé* n'a pas nui, au contraire peut-être. Les metteurs en scène le savent bien, dès le lever du rideau – rideau plus symbolique que réel de nos jours –, il faut,

pour ainsi dire, ancrer le désir du spectateur. En attirant d'emblée le regard, le décor accomplit cette fonction dans les premiers moments d'un spectacle, mais le désir doit se déplacer ensuite sur le personnage et sur le texte dit ou chanté. Ce mouvement de transfert est la difficulté première, peut-être la plus importante, de toute représentation. Sans quoi, la scène, aussi « décorée » soit-elle, paraîtra toujours vide, et les personnages, insignifiants. Pour *Salomé*, le transfert, ce soir-là, était réussi, non pas tant à cause de la « mise en espace » des personnages (l'expression n'avait rien perdu de son opacité), que par la force indéfinissable de leur présence scénique, laquelle a peu à voir avec le gabarit des acteurs. C'est ce que la sublimation de la nudité de *Salomé* allait aussi révéler un peu plus tard.

Au théâtre, la nudité humaine fait, pour ainsi dire, disparaître le personnage en lui substituant un corps en chair et en os, celui d'un acteur ou d'une actrice³. Cette intrusion d'un réel somme toute banal dans la fiction peut s'avérer aussi déplaisante que la sonnerie d'un réveil-matin pour le dormeur encore engagé dans les brumes et les méandres d'un rêve délicieux. À moins que cette nudité ne doive signifier quelque chose, cachant et révélant tout à la fois ce qui n'est pas elle-même – comme un voile ou un habit, justement. Autrement dit, qu'elle fasse sens. De ce point de vue, la nudité, état naturel dont s'émeuvent beaucoup les sociétés dites avancées tout en l'exploitant on ne peut plus fructueusement, n'existe pas en art puisqu'elle y est toujours transformée en signe ou en symbole. Autre révélation de la soirée : ôté le dernier

2. On peut lire le compte rendu de ce spectacle dans *Jeu* 89, 1998.4, p. 58-63.

3. Voir l'article de Marco de Blois, « Tout nu or not tout nu. Nudité au théâtre et au cinéma », dans *Jeu* 88, 1998.3, p. 114-117.

voile, la nudité de Salomé n'était plus visible ; elle apparaissait d'abord comme l'expression de la force insurmontable du désir de la jeune femme, plus puissante que décence et convenances. Et, surtout, elle *signifiait* les horreurs à venir.

* * *

Les greffes étymologiques produisent parfois des hybrides qui font rêver. Il faudrait ici remonter le parcours du mot « décor » jusqu'à la nuit de sa naissance. Les apparences possédaient jadis une importance éthique et sociale sur le *theatrum mundi* qu'elles ont perdue à nos yeux ; nous préférons croire à une réalité « profonde » qui n'était par le fait des Anciens. Par exemple, eux n'établissaient pas de distinction entre « habit » et « habitude » ; ils pouvaient donc dire : « Montre-moi ce que tu vêts et je te dirai qui tu es », alors que nous, nous estimons que « l'habit ne fait pas le moine ». Encore que, parfois, nous employions « habiller » et « décorer » comme si c'étaient des synonymes, peut-être parce que les deux ont pour fonction essentielle de rendre « décent » ce qui ne l'est pas, afin de l'adapter à un « décorum » qui varie selon les époques et les civilisations. Il n'est donc pas étonnant que « décor » et « décence » se nourrissent à la même racine : ce sont l'un et l'autre des voiles, tantôt réels, tantôt métaphoriques. D'une part, une scène sans décor peut être qualifiée de « nue », et, d'autre part, ce qui est l'intime du corps passe, quand il n'est pas voilé, pour « obscène », comme si le corps était un microcosme scénique et la scène, un corps charnel : une scène qui s'ouvre, quel fantasma !

Tout compte fait, la dialectique de l'habit ou du décor est une, c'est l'inépuisable jeu du cacher/révéler qui doit dérober l'invisible pour le faire accéder à l'existence. Les créateurs de mode vestimentaire le

savent tout autant que les scénographes. Cette dialectique est aussi – comment s'en étonner ? – celle d'un objet qui symbolise le théâtre dans notre civilisation et qui ne semble absent d'aucune de ces sociétés que nous qualifions bien légèrement de primitives. Il s'agit, on l'a deviné, du masque. De même que l'absence de décor peut devenir elle-même décor, de même un visage peut devenir masque. Ce qu'illustre l'étrange photographie *Noire et blanche* de Man Ray où un visage de chair révèle ce qui se cache en lui de matière inerte, alors que le masque de bois semble illuminé intérieurement par je ne sais quelle vie sourde, comme si ce visage mort et ce masque vivant avaient échangé leurs attributs. « Le visage vivant, c'est le masque », disait Kantor. Faux visage, le masque n'existe pas : *maschera*, dit l'italien ; faux masque, le visage n'existe pas : *persona*, dit le latin. Le septième voile de Salomé n'existe pas non plus : ce n'est qu'un signe théâtral. Ce qui est donné à voir dans la nudité triomphale de la fille d'Hérodiade, c'est aussi un masque, celui de la tête bientôt promise à la décollation du Baptiste. Dans le monde savamment enchanté de l'art, rien ne doit accéder à l'existence qu'en renonçant à être ce qu'il est. ¶