A partir de Salomé

Olga Moll

▶ **To cite this version:**

Olga Moll. A partir de Salomé. Qu'est-ce que lalangue ?, CRPMS Centre de Recherches Psychanalyse, Médecine et Société. Université Paris Diderot., Apr 2015, Paris, France. hal-02541392

HAL Id: hal-02541392
https://univ-paris8.hal.science/hal-02541392

Submitted on 17 Apr 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

A partir de Salomé

Olga MOLL
MusiDanse - Esthétiques, musicologie, danse et créations musicales ; Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis.

C'est la première fois dans le cadre du séminaire que je m'attacherai à l'étude d'un cas. Alors, pour moi musicologue, il s'agira d'un commentaire d'œuvre, l'opéra *Salomé* de Richard Strauss. Jusqu'ici je m'étais surtout focalisée sur des questions théoriques ayant trait à l'évolution de concepts dans le cadre de notre histoire musicale occidentale, cela sous l'éclairage de la théorie analytique lacanienne, telle que je m'efforce de la comprendre. Evolution de concepts tels que : langage musical, œuvre (discours et/ou objet ?), écriture et notation, matière et matériau, corps... Aujourd'hui c'est au contraire à une *exemplification* que je vais me livrer. Exemplification de ce qui dans le champ du musical est susceptible de relever de la *lalangue*.
Pour que l'enjeu de mon propos soit clair je vous livrerai d'emblée ma conclusion. L'œuvre évoquée ici, fait de la relation langue/*lalangue* une question située au centre de sa logique compositionnelle. Elle a des implications sur les choix du compositeur, du point de vue du matériau comme du point de vue des moyens techniques qui permettent sa mise en œuvre. Bien entendu Strauss ne l'envisage pas en ces termes, mais le sujet de l'opéra et la façon dont il met le texte en musique, l'amènent à se confronter à cette question, à y trouver des solutions. J'aurais voulu aborder notre sujet selon trois axes qui me semblent particulièrement représentatifs de cette relation : le premier aurait traité du flux musical et de sa scansion, le second de la voix, et le troisième, du rapport à ce que je considérerai comme l'Autre musical et en particulier à Wagner. J'ai dû renoncer faute de temps et nous ne nous focaliserons que sur le premier axe, les deux autres étant simplement effleurés en guise de conclusion, au terme de mon exposé. Ce faisant, il me tiendra à cœur de montrer la proximité de certaines techniques d'écriture musicale avec certains processus décrits par Lacan, dans la mesure où ils sont directement liés au sujet qui nous réunit, processus tels que, par exemple, la superposition de flux de signifiants et de signifiés, superposition qui dans le champ musical ne se limite pas à deux strates ; ou encore, la production d'effets de capitonnage par des moyens musicaux.
J'ai choisi les exemples bien sûr en vue d'illustrer mon propos, mais aussi avec pour objectif, la préparation de l'écoute de la première scène de l'opéra, afin que, dans le flux musical, dans la chaîne ininterrompue de ces signifiants, vous puissiez au passage percevoir les éléments qui le constituent.

L'oeuvre

Salomé, créée à Dresde en 1905 est tirée d'une pièce d'Oscar Wilde[1] (1891)[2]. Elle lui aurait été inspirée par les toiles et aquarelles bien connues de Gustave Moreau (1876). Le livret est élaboré par Hedwig Lachmann, poétesse allemande, qui outre sa production poétique personnelle a beaucoup traduit, depuis l'anglais et le français, vers l'allemand : entre autres Edgar Allan Poe, Honoré de Balzac et Oscar Wilde. Ce qui singularise la pièce de Wilde parmi les autres productions littéraires qui lui sont contemporaines sur le même sujet (Flaubert par exemple ou Massenet pour la musique) c'est la focalisation de l'action sur le personnage de Salomé. Jusque là c'est Hérodiade, sa mère qui, comme dans l'épisode biblique, instrumentalise sa fille pour obtenir la tête de Jean-Baptiste (Iokanaan). C'est ainsi qu'elle le fait taire et en même temps se venge des accusations d'union incestueuse qu'il porte contre elle et Hérode, son époux, frère de son premier mari. Wilde concentre toute l'attention sur Salomé, et surtout sur les désirs : ceux qu'elle suscite aussi bien que ceux qu'elle sent naître en elle. Le personnage qu'il dessine est complexe : jeune femme séductrice, vengeresse, castratrice, tout

1 Texte en ligne : http://www.gutenberg.org/files/23917/23917-h/23917-h.htm (consulté le 14 avril 2020).
2 Créée par Sarah Bernard en 1892.

autant que jeune fille, victime de désirs incestueux, découvrant le pouvoir, le désir et l'amour. En elle et autour d'elle circule un réseau de tensions pulsionnelles : pulsion scopique, pulsion invocante, pulsions sexuelles, pulsion de mort : elles ne manquent pas. La censure s'est d'ailleurs abattue sur l'œuvre dès sa création, c'est pourquoi elle eut lieu à Dresde au lieu de Vienne[3]. Il faudra attendre treize ans pour qu'elle puisse être représentée dans cette ville. En Europe, l'œuvre a été froidement accueillie à Paris et tout simplement interdite à Londres, en raison de son "érotisme provoquant" mettant en scène des personnages bibliques.

Flux et scansion

Strauss donne une forme musicale à cette représentation des forces pulsionnelles qui se révèlent sur scène : celle d'un flux sonore permanent qui maintient l'auditeur sous tension, je dirai même en apnée. En effet les opéras sont généralement découpés en un certain nombre d'actes et de scènes qui articulent, qui scandent l'action. On les appelle généralement des numéros (comme un numéro de cirque). Le premier acte est par ailleurs généralement précédé d'une pièce instrumentale qui fait fonction d'introduction (nommée ouverture, prélude, prologue, etc...). Ici, rien de pareil, nous avons à faire à un seul acte, l'action s'y déroule en temps réel, et le spectateur y est introduit sans préambule.
Edouard Lalo, compositeur et critique écrit, dans le journal *Le temps,* lors de la création parisienne de *Salomé* en 1907 :

> Ce qui m'a frappé et saisi, c'est la force du mouvement et de la vie ; force de mouvement furieuse, frénétique, irrésistible, dont il est impossible de ne pas sentir l'ivresse et le vertige ; tumultueux flot de vie, qui roule pêle-mêle des choses grandioses, ou baroques, ou passionnées ou triviales, qui jamais ne se ralentit ni ne s'arrête [...]. Les éléments disparates s'accordent et s'enchaînent, emportés dans le même élan et le même tourbillon. On n'a pas un instant d'ennui ; on n'a pas conscience du temps. Quand le torrent achève son cours, il y a deux heures qu'on est soulevé, porté, roulé par lui ; on croirait que quelques minutes à peine ont passé[4].

Dans ce torrent tumultueux, parmi les pulsions évoquées plus haut, il a été question de pulsion scopique. Le regard est en effet une thématique essentielle de l'œuvre, et bien qu'elle ne concerne pas directement notre sujet, il est nécessaire d'en dire quelques mots tant elle est nouée à l'action. C'est un faisceau de regards qui se croisent sur la scène :

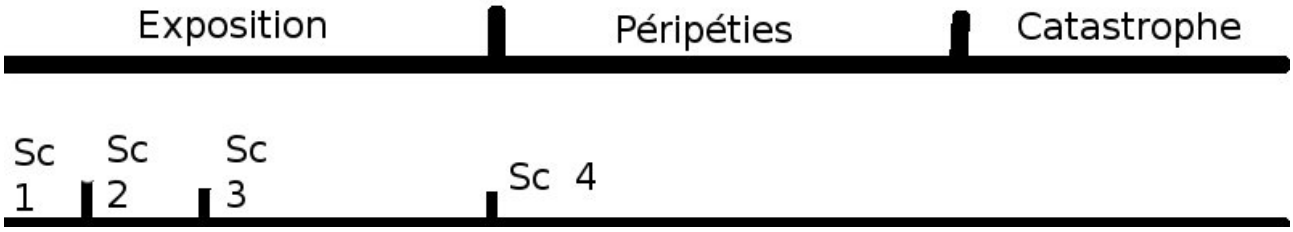
- regards posés sur Salomé, comme celui énamouré de Narraboth le jeune capitaine syrien, ou celui incestueux, d'Hérode, l'oncle et beau-père ;
- regard de Salomé sur Jean-Baptiste, appelé ici par son nom hébreu, Iokanaan. Un regard d'abord aveugle, qui cherche à distinguer cet homme dans l'obscurité d'une citerne dans laquelle Hérode l'a emprisonné, ensuite un regard qui, littéralement, dévore son objet, lorsqu'elle réussit à le faire sortir de cette prison ;
- enfin refus obstiné de Iokannan de regarder, autant que d'être regardé. Refus redoublé métaphoriquement à la fin de l'œuvre, par le regard mort de sa tête décapitée dans le face à face avec Salomé dans ce qui sera l'air final (cf. *infra*, ex. 2).

Un sentiment d'angoisse permanent accompagne cet excès de regards. Il traverse toute l'œuvre et l'absence de scansion contribue à cette oppression.

3 Alors même que Mahler a défendu l'opéra avec ténacité.
4 Journal *Le temps* ; 15 mai 1907 (n° 16 762), consultable sur Gallica, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k238993b

Organisation du flux en macro-structure

Si l'œuvre se perçoit comme un flux est-elle pour autant informe ? Non, bien sûr. Le principe général de l'organisation de l'œuvre consiste à superposer plusieurs niveaux d'articulations non-coïncidents. Le livret est composé de quatre scènes aux dimensions très inégales mais qui vont croissant. Je dis bien le livret, car la pièce de Wilde est en un seul acte et une seule scène. Les scènes sont déterminées par l'arrivée sur le plateau des personnages essentiels du drame : entrée de Salomé pour la scène 2, de Iokanaan pour la scène 3, d'Hérode pour la scène 4 (accompagné du retour de Iokanaan dans sa prison). La scène 1 n'aura duré qu'1/16 de la durée totale de l'œuvre. La scène 2 est à peine plus longue. La scène 3 occupe un peu moins des 2/8 de l'œuvre, laissant ainsi à la scène 4 les 5/8 de l'œuvre (cf. ex. 1). A ce premier niveau d'articulation vient s'en ajouter un second, pensé non plus par rapport à l'entrée des personnages sur scène, mais plus classiquement par rapport à l'organisation du déroulement de l'action en trois parties : l'exposition, les péripéties, la catastrophe. L'exposition recouvre près de la moitié de l'œuvre, elle voit l'amour de Salomé pour Iokanaan prendre une consistance que renforce chaque refus qu'il lui oppose. La seconde partie, les péripéties, montre les tractations entre Hérode et Salomé : Hérode implore une danse, Salomé en veut pour prix la tête de Iokanaan. Enfin la catastrophe débute une fois que Salomé a rempli sa part de marché et qu'elle exige son dû : Iokanaan est mis à mort, la folie s'empare d'Hérode.



Exemple 1

Salomé elle, est à mon sens, au-delà de la folie, elle se situe dans l'espace tragique de l'entre-deux morts. L'air final est une sorte de duo, Salomé-tête inerte de Iokanaan (cf. ex. 2), auquel elle prend un baiser. Situation insupportable à Hérode qui ordonne la mise à mort de Salomé, écrasée, étouffée sous les boucliers des soldats.

Exemple 2

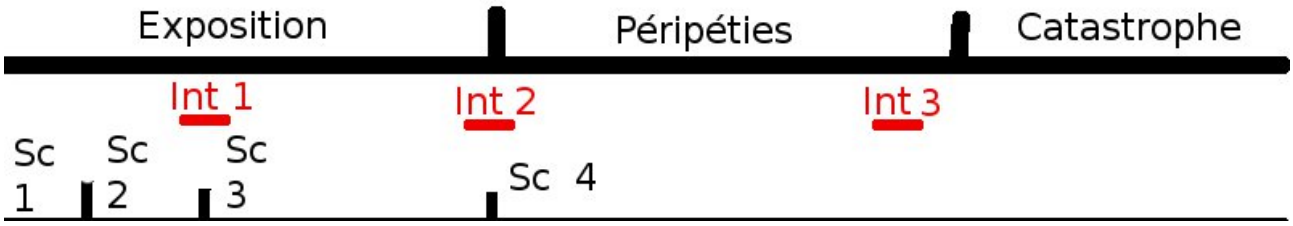
Février 2008 au Royal Opera House. Nadja Michael.

Photo © Clive Barda / David McVicar / Ph Jordan

A l'intérieur de ces parties, intervient un troisième niveau d'organisation, qui décline systématiquement en trois étapes chaque phase importante du déroulement narratif. Je n'en donnerai que deux exemples :

1. les trois phases progressives d'angoisse sur lesquelles s'ouvre l'oeuvre, angoisse liée au regard, celui fasciné que Narraboth fixe sur Salomé. Un jeune page commente ce regard d'une première phrase : *Il est dangereux de regarder les gens de cette façon, il peut arriver quelque chose d'horrible,...* puis seconde phase de tension, *il va arriver quelque chose d'horrible,* et enfin *je sais qu'il va arriver*... Ce pressentiment en trois étapes revient à la fin de l'œuvre, avant la mise à mort de Salomé ;
2. second exemple toujours extrait de l'exposition : Salomé entreprend Narraboth afin de faire sortir Iokanaan de sa prison et de pouvoir, enfin, le voir et lui parler. Son désir s'affirme progressivement, *je voudrais lui parler, je désire lui parler*, et enfin *je veux lui parler.*

Voyons maintenant les outils musicaux qui viennent s'ajouter à ces trois strates d'organisation narrative. Trois interludes symphoniques interviennent aux moments-clés de l'action (cf. ex. 3) : le premier pour la sortie de Iokanaan de la citerne, le passage à la scène 3 intervient au cours de cet interlude ; le second pour son retour dans la citerne après qu'il a rejeté les demandes de Salomé et, de la même façon, le passage à la scène 4 intervient au cours de l'interlude. Enfin le troisième interlude est la très célèbre *Danse des sept voiles*[5]. Il constitue le sommet des péripéties, puisque Salomé ayant dansé, il faudra qu'Hérode tienne la parole qu'il a donnée.
Ces interludes ont un rôle sur le plan de l'organisation formelle mais ils permettent en outre, tout en créant un changement de texture sonore dû à l'absence des voix, de souligner la valeur performative aussi bien que symbolique de ces épisodes.



Exemple 3

Le passage à la lumière de Iokanaan, enfin rendu visible (début scène 3), donne toute sa force à l'incarnation de l'Autre qu'il représente. Il annonce comme nous le verrons, la venue de Jésus, et dit la Loi, en particulier bien sûr l'interdit de l'inceste. Incarnation d'une transcendance, c'est pourtant des profondeurs de la citerne qu'il surgit, sans doute métaphore de sa nature humaine. Lorsqu'il y retourne, il laisse la place à la réalisation de la prophétie : *un autre viendra après moi.*
Enfin, il ne faut pas oublier que l'action se déroule en temps réel et, que par conséquent, la dimension symbolique est aussi supportée par un élément de réalité : le temps qu'il faut à Iokanaan pour sortir de sa prison souterraine, s'habituer à la lumière, prendre la mesure de la situation.

Organisation du flux en micro-structure

D'autres outils, qui relèvent de l'écriture musicale proprement dite, participent à cette tâche : construire la sensation du flux. Cette écriture est, elle aussi, stratifiée de multiples façons. Je passerai

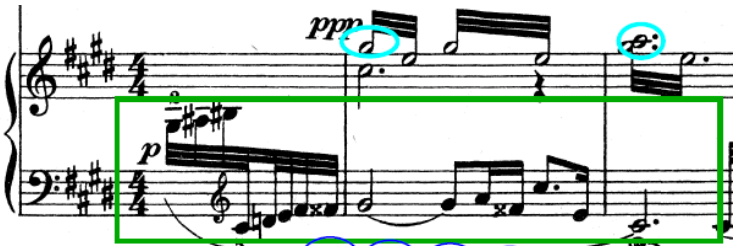
5 Elle même d'ailleurs divisée en trois sections sur le plan musical.

rapidement sur celle dont Strauss joue de la relation voix-orchestre, en faisant, comme nous l'avons vu pour la narration, se tuiler les articulations. Si un changement de caractère ou de texture marque à l'orchestre un contraste, une scansion, comme lorsque commencent les interludes par exemple, elle est niée par la partie vocale dont la phrase continue de se déployer momentanément, sans en tenir compte. Ainsi plutôt qu'une irruption de l'orchestre à la surface du sonore, c'est la voix qui s'efface, qui cède la place. Le flot se déroule ainsi sans accroc.

Leitmotiv

Intéressons-nous maintenant à des techniques musicales de capitonnage qui interviennent au niveau de la micro structure. Nous nous arrêterons sur deux techniques celle du *leitmotiv* et celle du *figuralisme*.

Le *leitmotiv* est un terme allemand que l'on ne traduit pas en musicologie. Il est composé de *leiten* (diriger) et de *motiv* qu'il est inutile de traduire. C'est un procédé compositionnel que l'on doit essentiellement à Wagner, procédé qui attache une idée musicale à un personnage ou à un affect. Je dirai qu'il s'agit d'un signifiant, arbitraire, qui se fait signifiant d'un signifié, par la décision du compositeur. Il permet à l'auditeur, roulé dans le torrent musical, de s'accrocher à ces troncs flottants. La texture de l'œuvre est toute cousue de ces motifs. En voici quelques uns qui vous permettront j'espère de mieux vous repérer tout à l'heure lors de l'écoute. D'abord le leitmotiv attaché à Solomé (cf. ex. 4, encadré en vert[6]) : joué à la clarinette, c'est sur lui que s'ouvre l'œuvre, un trait rapide ascendant aboutit à un son qui reste un instant en suspension, puis retombe rapidement.

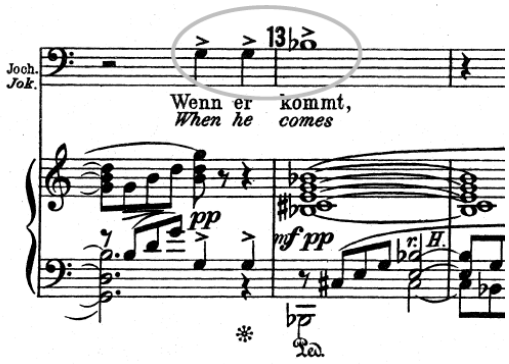


Exemple 4

Motif attaché à Salomé

Iokanaan est lui, doté de plusieurs *leitmotive* qui forment constellation. Nous n'écouterons que le premier, lié à la prophétie, qui soutient les mots : *Wenn er kommt* (cf. ex. 5) *;* en quelques mesures, trois occurrences de ce motif se font entendre dans cette première intervention, alors qu'il est encore confiné dans sa prison. Ici aussi nous retrouvons le principe de répétition modifiée décrit plus haut. Les changements sont de l'ordre des hauteurs, chaque occurrence se fait légèrement plus haut, avec un effet d'intensification obtenu par la plus grande tension d'une voix qui atteint son registre aigu[7].

6 Pour l'écouter : https://www.youtube.com/watch?v=ViLcRFqtTpk de 0' 05"à 0' 09" (consulté le 14 avril 2020).
7 Pour l'écouter : de 3'11 à 3'47 (consulté le 14 avril 2020).

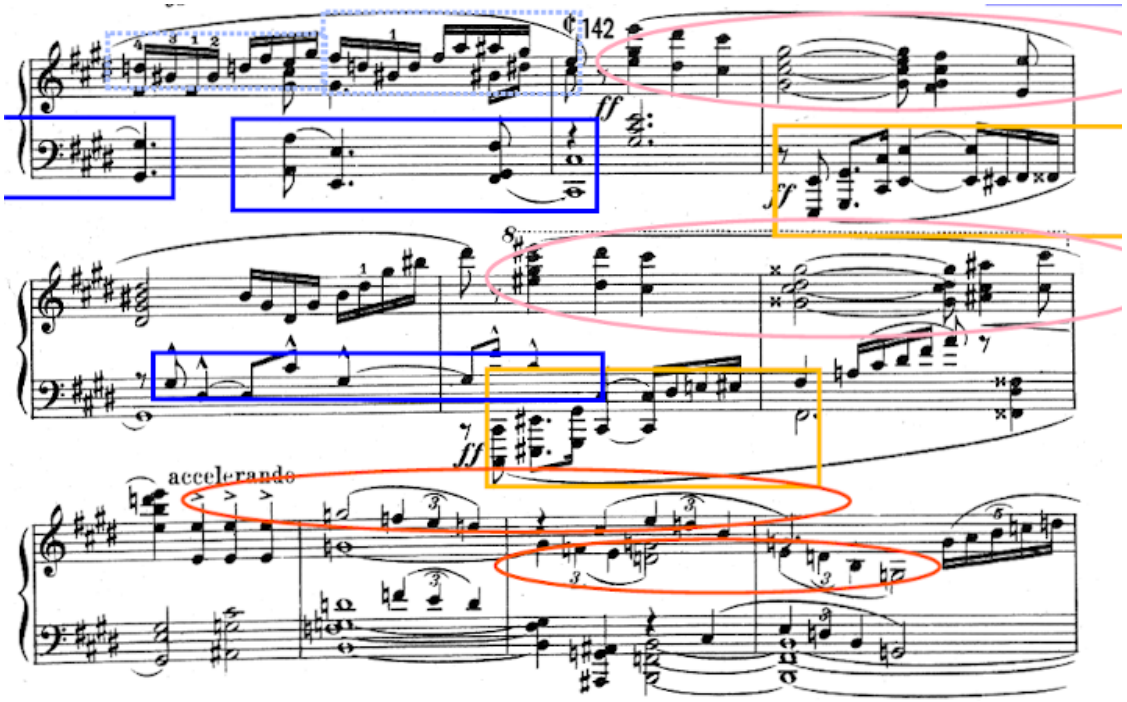


Exemple 5

Motif attaché à Iokanaan

Ce balisage significatif est utilisé de façon souple par Strauss. Il ne hisse pas ses petites étiquettes motiviques comme de petits drapeaux. Au contraire, il les enfouit souvent à l'intérieur de la texture orchestrale. Il les déforme, les transforme, les fragmente, les recompose. Il lui suffit de modifications minimes[8] de certains traits caractéristiques, pour basculer de la représentation de la vertu du prophète à celle de la luxure d'Hérodiade, cette dernière apparaissant de ce fait comme distorsion de la première. Le tissage est tel que, dans certaines pages, seule l'analyse (musicale) décèle dans le flux sonore le *patchwork* des motifs assemblés. On peut observer sur l'exemple 6, une page de la partition sur laquelle des encadrés de couleurs différentes identifient les différents motifs, ainsi que leurs répétitions modifiées. On peut y constater leur superposition à différentes hauteurs dans la texture, mais là aussi de façon non coïncidente du point de vue de leur articulation.

8 La transformation d'un intervalle juste en intervalle augmenté par exemple.



Exemple 6

Texture tissée de leitmotivs

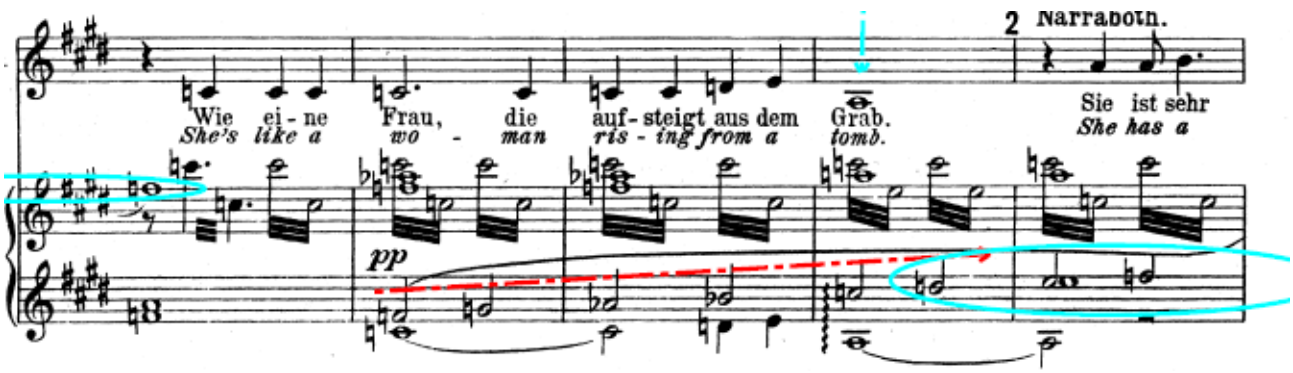
La technique du *leitmotiv* telle que Strauss la met en œuvre, produit donc des effets de capitonnage significatif tout en préservant la fluidité du discours musical.

Figuralisme

Le figuralisme quant à lui est un procédé d'illustration, de traduction en langage musical, d'une image, du sens d'un mot. Ce serait une traduction non pas mot à mot d'un texte dans l'autre, mais pourrait-on dire d'une traduction mot à note. Les exemples sont multiples dans l'œuvre je n'en donnerai que deux, pris dans le tout début de l'œuvre.

En premier lieu, un exemple sur la phrase *wie eine Frau die aussteigt aus dem Grab* (cf. ex. 7). Phrase dite à propos de la lune qui éclaire la scène et que les personnages regardent avec intensité. Ce premier exemple condense en fait deux figuralismes entendus simultanément : d'une part, celui de la mort et de la tombe, illustrées par la mélodie vocale plate en notes répétées qui plonge ensuite dans le grave sur le mot *Grab ;* d'autre part, l'image d'ascension figurée par une gamme ascendante en notes régulières jouée à la flûte en accompagnement de la voix[9].

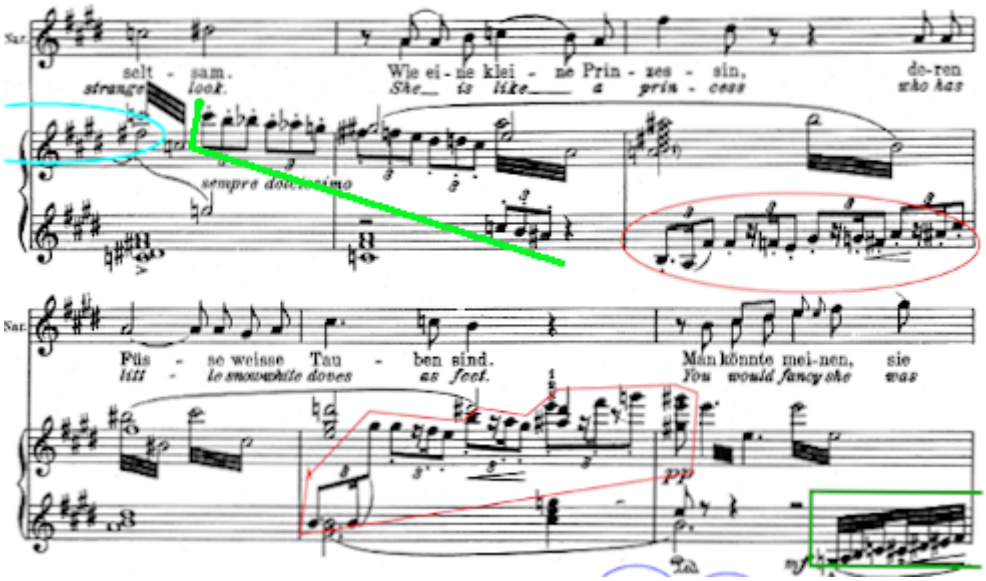
9 Pour l'écouter : de 0'30 à 0'39.



Exemple 7

Figuralismes : mort, tombe, ascension

Le second exemple présente également deux figuralismes mais cette fois de façon successive. Il s'agit de la phrase de texte suivante : (*la lune) est comme une petite princesse dont les pieds sont comme des colombes (qui dansent)*[10]. Ces figuralismes sont situés à l'orchestre et ils assurent une fonction de liaison, de tuilage entre les segments de phrase chantée et contribuent ainsi à la continuité du flux musical, tout en capitonnant le sens des mots (cf. ex. 8). Les petits pieds légers sont illustrés par un motif descendant chromatique au hautbois (en vert sur l'exemple), les colombes qui dansent sont figurées par un envol des flûtes sur un rythme de sicilienne (entourés rouges)[11].



Exemple 8

Figuralismes : pieds légers, colombes qui dansent

Strauss emploie la technique du figuralisme de façon paradoxale dans la mesure où il capitonne le sens tout en participant à la malléabilité du discours musical. Le capitonnage peut tout à fait passer inaperçu, inentendu, insu.

10 *Wie eine Kleine Prinzessin deren Füsse weisse Tauben sind...*

11 Pour l'écouter : de 0' 41 à 0'50 (attention, plus difficile à percevoir, porter l'attention sur l'accompagnement et non sur la voix).

Avant d'écouter le début de cet opéra[12], voici encore quelques précisions. Sur scène, Narraboth et un page. Hors scène, la fête d'anniversaire d'Hérode à laquelle se trouve Salomé. Narraboth observe la princesse. Le page (voix de femme) s'inquiète de la fascination du jeune capitaine pour la princesse, il pressent le pire. Des échos de la fête arrivent jusqu'à eux. Deux soldats les commentent. Puis intervient la voix de Iokanaan lui aussi hors scène, emprisonné dans la citerne, qui annonce la venue du christ. Les soldats commentent son emprisonnement. Brusquement Narraboth voit Salomé quitter la fête. Elle entre en scène, excédée, sans interrompre ce qui s'y déroule. Jusqu'à ce qu'une nouvelle intervention de Iokanaan attire son attention. Le parcours que nous venons d'effectuer devrait rendre perceptibles certains points essentiels de ces quelques minutes de musique :
-l'envol de clarinette, *leitmotiv* de Salomé, sur lequel débute l'œuvre (et ses très nombreuses répétitions modifiées), ainsi que la sensation d'être jetés subitement au cœur d'une action qui a commencé avant que nous y assistions ;
-la ductilité des textures sonores qui évoluent rapidement à l'intérieur d'une même phrase mélodique, l'absence de ponctuation, la continuité du discours ;
-la voix de Iokanaan qui émerge du fond de la citerne et qui vient faire si ce n'est rupture, au moins contraste, ainsi que dans le cours de sa phrase, le *leitmotiv Wenn er kommt*, suivi de répétitions modifiées, en particulier à l'orchestre.
-les *figuralismes*.
En guise de conclusion j'aborderai les deux autres axes évoqués en introduction de cet exposé.

Coda : Voix et Autre

La voix, l'objet-voix

C'est autant comme voix que comme personnage de chair et d'os que Iokanann intervient dans l'opéra. Comme nous l'avons entendu, sa première intervention se fait au titre de la prophétie : *Wenn er kommt*. Il annonce la venue de l'incarnation de dieu sur terre, et en attendant se fait son messager, voix de l'Autre. Cette fonction est totalement portée par la caractérisation vocale que Strauss lui attribue. Seul personnage masculin de l'opéra à être doté d'une voix qui relève du registre grave (baryton[13]). C'est cette voix émergeant de la citerne qui arrête Salomé. Et si ce qu'il dit l'intrigue puis l'attire, c'est ensuite le son, le timbre de cette voix sur quoi elle va se fixer. Elle reste sourde à ce que Iokanaan lui signifie, quelle que soit la violence des réponses qu'il lui donne : *parle encore,* lui répond-elle toujours. Elle n'entend que la dimension musicale, elle le dira d'ailleurs clairement : *ta voix était un encensoir, et quand je te regardais, j'entendais une musique mystérieuse*.
Le traitement vocal du rôle de Salomé est en total contraste avec celui de Iokanaan. Si pour ce dernier la voix porte le texte, le fait entendre, pour Salomé c'est le texte qui est support de la voix, le texte articule la pâte, la matière sonore. Dans une certaine mesure, du point de vue de la perception, nous sommes dans une situation contraire à celle que je viens de commenter. Si Salomé n'entend que le son de la voix de Iokanan, nous, nous entendons les mots de Iokanaan et la voix de Salomé. Cette problématique du rapport texte-musique, et la question de la préséance de l'un ou de l'une, sur l'autre, est un souci constant pour Strauss, souci qui ne trouvera jamais de solution définitive comme il le dit lui-même dans *Anecdotes et souvenirs*[14] : « la lutte entre le son et la parole a été dès le début le grand problème de ma vie et s'est terminé dans *Capriccio* par un point d'interrogation ».

12 De la première scène au début de la seconde, jusqu'à 5'07.
13 Hérode : ténor ; pas de chœur.
14 Richard STRAUSS, *Anecdotes et Souvenirs*, trad. Pierre Meylan et Jean Schneider, Lausanne, éditions du Cervin, 1951, p. 49.

Autre

Enfin quelques mots à propos du rapport à l'Autre musical. Strauss est l'héritier d'une tradition opératique, celle de Wagner. Nous avons vu deux caractéristiques qui en sont issues : la continuité du discours, que Strauss pousse bien plus loin que son prédécesseur, et la technique du *leitmotiv*. Je veux en signaler une autre, bien plus souterraine, et accessible seulement à l'analyse (musicale). Strauss a nourri son inspiration mélodique à la source du *Tristan* de Wagner. Cette référence ne se présente pas comme citation mais comme intégration de matériau. Si chaque indice détecté dans la partition, pris séparément peut faire douter de la réalité de l'emprunt, lorsque l'on considère l'ensemble des cellules motiviques dissoutes dans l'écriture straussienne, aucun doute ne peut subsister. Ce sont, et le début et la fin du *Tristan*, qui viennent se tramer au début et à la fin de *Salomé*. Ils ajoutent un nouveau réseau, une nouvelle strate à celles que je me suis attachée à dégager aujourd'hui. Nouvelle strate qui, encore une fois, simultanément capitonne et élargit le réseau significatif. Les *leitmotive* wagnériens dits du désir, de la mort, de l'aveu, sont empruntés, fragmentés, déformés et intégrés au tissu musical de la même façon que les *leitmotive* propres à Strauss.
Que la musique relève de la dimension de la *lalangue,* Marcel Drach en fera une théorie demain à laquelle je souscris complètement. Mon propos était aujourd'hui double : tenter de montrer comment dans une œuvre singulière émergent ses effets, comment la relation langue/*lalangue* peut aller jusqu'à se trouver au centre de la problématique compositionnelle d'un compositeur, enfin tenter de mettre en lumière le fait que cette émergence ne se situe pas simplement au niveau des significations et des fonctions dont la musique peut se faire le médium, mais au cœur même de son matériau et de la façon dont il est exploité. Pour cette illustration j'ai choisi une œuvre, d'une période de notre histoire qui conteste le trésor commun de la langue, c'est à dire qui remet en cause le langage de l'Autre. Une œuvre qui traite du désir, de son rapport à la loi, et de ce qui en résulte lorsque la Loi fait défaut. Une œuvre qui se nourrit de son héritage, mais qui le désarticule et le réarticule à sa façon. Je laisserai les derniers mots à Lacan par lesquels il rend hommage à Marguerite Duras et plus largement aux artistes :

> Le seul avantage qu'un psychanalyste ait le droit de prendre de sa position, [...] c'est de se rappeler avec Freud qu'en sa matière, l'artiste toujours le précède [...], Marguerite Duras s'avère savoir sans moi ce que j'enseigne [...][15].

Lorsque Lacan détaille ce savoir *insu,* présent dans les œuvres, il ajoute :

> J'enseigne que la vision se scinde entre l'image et le regard, que le premier modèle du regard est la tache[16]. [...] La limite où le regard se retourne en beauté, je l'ai décrite, c'est le seuil de l'entre-deux-morts, lieu que j'ai défini et qui n'est pas simplement ce que croient ceux qui en sont loin : le lieu du malheur.
>
> C'est autour de ce lieu que gravitent les personnages [...] fussent-ils pris dans les ronces de l'amour impossible à domestiquer, vers cette tache, nocturne dans le ciel, d'un être offert à la merci de tous... à dix heures et demie du soir en été[17].

On ne peut rêver meilleure Ouverture à l'écoute de Salomé.

15 Jacques LACAN, *Autres écrits,* Paris, Éditions du Seuil, 2001, p. 192-193.
16 *Ibid.* p. 194.
17 *Ibid. p.* 197.