

JEAN-PIERRE GAUDIN  
**SALOME FANTASIA**

**ABSTRACT:** Richard Strauss has composed a caressing but provocative opera about “Salomé,” with the same huge contrast as the writer Oscar Wilde or the painter Gustave Moreau during the last XIX<sup>th</sup> century. Considering this, we shall comment relations between art and scandal, especially during the Victorian period. But more generally, we intend to analyse the links and transfers between different arts and sensibilities (poetry, picture, literature, theatre, opera, cinema) concerned by the Salomé myth, with its transformations from the Baroque period to the present time. The drawings included in the text are from the author, Jean-Pierre Gaudin: seven variations on linen paper, already presented in an Italian exhibition in 2019.

**KEYWORDS:** Artistic Scandal; Salomé; Historical Comparatism between Arts.

Plongé en pensée dans la musique, je travaille en même temps sur du beau papier chiffon avec plusieurs encres colorées. Je trace, j’écoute, je peints, j’écoute. La musique de Richard Strauss se déroule en volutes, souvent suaves, mais qui se font tout à coup grinçantes, cinglantes. L’opéra Salomé surprend, comme en 1905 à sa création. Cette œuvre défie les genres, la mélodie est en souvent du genre romantique mais elle échappe brusquement aux effets faciles, grâce à des éclairs d’avant-garde fulgurants. Strauss s’amuse avec les discordances, cultive en pionnier de véritables dissonances, jongle avec les tonalités mais sans insister ni chercher à faire un manifeste.

Pourtant sa palette musicale est plus qu’acidulée, elle est déchirante, parfois hachée, nerveuse. Tout comme l’histoire de Salomé qu’elle porte avec force. Les violences sonores y font écho aux violences morales (ou sensuelles) du mythe antique. La lubricité dans les yeux du vieillard, la séduction débridée, la mise à nu publique de la jeunesse, le double inceste, le meurtre en récompense, la bouche saignante embrassée comme pour un viol.

Salomé: un nom bref, mais des bibliothèques entières de textes littéraires, des salles de toutes époques de peinture et de sculpture, et des archives de théâtre, et même de cinéma, tout un imaginaire débordant. C’est pourtant une histoire bien confuse, car au premier abord on est devant l’instabilité des noms des protagonistes selon les versions et les auteurs; une histoire bien tarabiscotée dans ses entrelacs familiaux; une histoire ayant une origine biblique floue (Evangiles secondaires) ou bien si concise (chez Marc) qu’on

peine à s’y repérer avant de se raccrocher au seul triangle de la mère, de la fille, et du beau-père. Et de résumer la légende à quelques scènes mémorables: au départ, un couple qui s’ennuie, et à l’arrivée une Lolita, avec une danse lascive, une tête sur un plat, et un baiser provoquant.

Salomé Sent le Soufre: ces 3 S sifflent sur nos têtes quand la doxa évoque le personnage. Elle est une étrange figure, mythique et méphitique, qui fait aujourd’hui une sorte d’écho cultivé à la trilogie hippie du “Sea, Sex and Sun.” En filigrane, les S de Salomé signent dans nos pensées occidentales la “mauvaise femme,” la perverse, la fille dangereuse et surtout la tentatrice (une nouvelle Eve, en somme). Dangereuse pour qui? Et bien pour l’homme, évidemment, dans notre imaginaire chrétien... Elle va ainsi fasciner les artistes et leurs commanditaires pendant de longs siècles à travers peinture, sculpture, poésie, roman, opéra, cinéma, parce que sa dangerosité fascine les publics de nombreuses époques et cultures. Et les renvois d’un genre artistique à l’autre sont comme incessants, on parlerait aujourd’hui facilement d’interdisciplinarité, disons plutôt des passerelles suggestives entre les arts.

Voilà ce dont on pourrait faire le constat, mais comment aller plus loin, pour mieux comprendre non pas la fascination mais, je dirais plutôt, la fantaisie, la fantasmagorie qui s’attache au sujet Salomé?

Entre l’histoire des filiations stylistiques, trop descriptive et linéaire, et des interprétations psychanalytiques qui semblent souvent réductrices, nous allons risquer une sorte de troisième voie, qui entend faire sa place à l’histoire longue des mentalités! Partons à la recherche de la manière dont s’est dessiné cette figure de la “mauvaise femme” dans les diverses représentations visuelles et les cheminements de notre imaginaire iconique.



## Salomé dans les pas du Baptiste

Au coeur du monde catholique médiéval, à partir du XI<sup>e</sup> siècle, siège une femme parfaite: la Vierge (la madone, la “bonne mère,” picturalement stylisée comme étant la douceur, l’affection protectrice et consolatrice). Dans tous les sujets pieux, elle s’affirme comme l’opposé de la “mauvaise” Eve, la tentatrice avec la pomme, que l’on trouve, elle, sur quelques chapiteaux ou certains frontons d’église.

Cet appareil iconique médiéval valorisant la Vierge sera cependant enrichi par la montée en puissance à partir des 15<sup>e</sup>-16<sup>e</sup> siècles d'une référence, secondaire au départ mais symboliquement très concurrente, celle de Salomé, la mauvaise femme mais beaucoup plus actualisable que Eve, en définitive. D'autant que le double mimétique maintenu un temps avec la Vierge est frappant dans les tableaux qui représentent d'abord Salomé avec un visage angélique et serein, ou avec un regard presque absent. C'est une beauté sidérée mais apaisée. Initialement marginale dans l'histoire de la vie et de l'action de Jean le Baptiste, vue comme un personnage somme toute latéral et de circonstance, Salomé va peu à peu gagner une place centrale dans l'iconographie du martyr. Dans le même temps, elle s'affirmera de plus en plus comme une dévergondée. Car celle qui apparaît d'abord comme une jeune fille instrumentalisée par sa mère et son beau-père, une innocente manipulée, se mue avec les siècles en une séductrice, une provocatrice de sang et de sexe, la catin et la castratrice.

De victime et marginale, elle va devenir une figure à la fois centrale et perverse. Je m'interroge sur ce double changement de posture. Quelle est cette concomitance dans ce basculement iconique: entre la Renaissance murissante et les tous premiers temps de la Réforme. Un hasard?

Que nous disent les commandes de tableaux faites alors? Dans les temps médiévaux, lorsque Salomé apparaît dans les représentations picturales, c'est quasiment "en annexe." Même dans la peinture de la Renaissance, la tête décapitée de Jean le baptiste est longtemps représentée seule, parfois en très gros plan posée sur son plat de métal (Solari, 1557). Le Martyr de St Jean est le sujet essentiel et central de la représentation.

Ce martyr apparaît aussi de manière répétée dans la pierre des églises, par exemple sur un fronton de la cathédrale de Rouen, est sculpté le thème du "banquet de Hérode." La tête de Jean est représentée sur un plat. Et Salomé est sculptée, jonglant en dansant, au centre du motif mais peu visible parce que modelée en marbre sur fond de marbre, attachée encore au décor, au creux de la scène. De la même façon, au 15<sup>e</sup> siècle finissant, dans les panneaux de Donatello il y a un "banquet d'Hérode." La tête de Jean est sur un plat. Salomé danse, vêtue de voiles déjà, cependant elle reste sur le côté, comme au second plan.

Mais pas pour longtemps! Les références sont en crise. Luther publie ses Positions en 1517, Zwingli en 1520. Et ceci après des agitations réformistes qui se sont étalées dans l'Eglise tout au long du 15<sup>e</sup> siècle. C'est les débuts du développement du protestantisme en Europe du Nord après la Suisse, à la convergence des soutiens anglais et de princes allemands des Pays-Bas et Flandres. D'autant que s'affirme la révolte contre l'Espagne après retrait de Charles-Quint, aboutissant à partition des Pays-Bas autour de 1580. Le premier protestantisme qui s'impose alors en Europe est souvent un fondamentalisme. La Vierge va être détrônée, elle devient une femme comme les autres. Les représentations des Saints sont bannies dans les églises. Les mœurs doivent être puritaines. Et si le salut dépend de la grâce divine, il est surtout nouvellement référé à l'effort et au travail.





## Salomé la rêveuse

Dans ce premier temps du protestantisme, c'est une commande catholique, qui signifie dès lors le virage iconique: celle faite à F. Lippi, pour la cathédrale de Prato (1550-60) près Florence (mais il est vrai que déjà Uccello, anticipateur, peint vers 1460 une dance de Salomé, où elle apparaît comme figure centrale). Lippi construit un large

panoptique, avec plusieurs épisodes liés qui se succèdent, comme dans une bande dessinée, mais avec des images non compartimentées. Il s'agit d'un Banquet d'Hérode encore (le titre officiel du tableau ne va pas à Salomé encore). Salomé est représentée trois fois dans ce panoptique: à gauche, elle est aux côtés du roi Hérode, puis elle danse au milieu de la composition, en premier plan, enfin, à droite, elle apporte la tête de Jean à la table du banquet (une sorte de coupe-faim...). Dans cette représentation, Salomé apparaît donc de manière répétée et elle devient centrale dans la composition, toujours figurée au premier plan. Des commentateurs nous disent que dans ce tableau de Lippi elle représenterait, fantôme ou réalité, la maîtresse du peintre qui est à l'époque un religieux non encore défroqué. Du moins, elle danse, pudique mais séduisante à la fois (elle apparaît comme une figure gracieuse, ainsi que la Renaissance les aime). Elle est calme, rêveuse, presque absente à elle-même. Tandis que tous les autres personnages du tableau sont effrayés ou scandalisés par le martyr, dans ce cas comme dans la plupart des représentations ultérieures du Baroque.

C'est une peinture qui reste sobre, bien que faite par le peintre au milieu des problèmes de sa vie privée, comme en écho au scandale du concubinage de Hérodiade, dénoncé par St Jean et qui lui vaudra la mort. Ce qui me frappe aussi ce sont les personnages réalistes, avec des figures humaines "croquées" par Lippi (dont lui-même et des familiers semble-t-il). On peut y voir une influence côté Masaccio, peut-être, mais aussi celle des Flamands (Van Eyck). Coïncidences encore?





### Salomé centrale et perverse

A partir de cette époque commence un “tir groupé” pictural (sur Internet, 157 tableaux recensés au total) sur le Sujet central dénommé “Salomé” (notamment avec Romanino, Pencz, Caravage, Luini, Il Battistello, Berruguete, Strozzi, Pulzone). Et surtout avec le vénitien Titien (Salomé con la testa dell Battista 1515), qui (par hasard?)

s'est formé notamment lui aussi en regardant les Flamands (Cranach). Ainsi se dessine la "mauvaise femme," qu'il faut fuir absolument pour éviter le péché et gagner son salut par la vertu. Salomé est cependant encore représentée comme une douce femme, presque séraphique, elle détourne un peu les yeux du Baptiste ou le regarde en biais (Luini). Autre forme de réserve, celle manifestée dans les deux versions de la Salomé de Cranach, où elle regarde vers le dehors du cadre, c'est à dire vers sa mère ou bien vers Hérode, qu'on ne voit pas). Il paraît encore difficile d'affronter la tête saignante sans détourner symboliquement son regard ou du moins en ne le glissant qu'à peine, en coulisse, comme dans les œuvres de Reni et du Titien.

Il me semble que thème Salomé s'efface largement ensuite, il paraît ennuyer le siècle des Lumières. La bataille des mœurs se joue-t-elle ailleurs? Les Évangiles ne sont donc plus la ressource des mythes chrétiens? Toujours est-il qu'il n'y aura un regain d'intérêt pour Salomé que plus tard, mais un regain qui durera tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle. Tout en écoutant R. Strauss, je me demande si c'est seulement à cause de ces puissants moteurs du rêve que constituent le romantisme et l'orientalisme?

Salomé nous est d'abord revenue par la grâce d'une chevauchée poétique (Heine, Lachmann), prolongée par des romanciers (Flaubert) et des poètes narrateurs (Baudelaire, puis Huysmans). C'est alors une circulation généralisée des inspirations entre auteurs, où, au delà de la bataille des dates sur "qui a commencé, qui a approfondi plus que l'autre," on perçoit des échos réciproques, et des renvois d'un champ culturel à l'autre. Entre la peinture et la musique, des passerelles sensibles vont particulièrement d'un art à l'autre, c'est une sorte d'interdisciplinarité en actes, qui relie plus largement l'écrit, le visuel, le chanté, le dansé et, plus tard, le filmé (De Niro et Hollywood...).

Le XIX<sup>e</sup> siècle de Salomé, c'est à mes yeux le triomphe de son personnage, dans toutes ses dimensions. Avec deux acmés dans ses expressions qui se combinent à la fin du siècle: une peinture, celle de Gustave Moreau, démultipliant les représentations de Salomé à partir de 1875, tour à tour grandiose, hiératique, dévoilée, sombre. Et un texte-opéra, avec Oscar Wilde et Richard Strauss réunis dans une écriture, en français, en anglais et en allemand. Et cette musique (1905) qui ose les dissonances (avant Stravinsky!) ainsi que la subversion de cette danse bourgeoise par excellence qu'est la valse (avant Ravel!). Quel contraste avec l'Hérodiade pâlotte de Massenet (1881)...

Cette même époque est celle d'un nouveau positionnement dans les représentations et la mise en scène de l'imaginaire fin de siècle. Et mes travaux actuels de peinture cherchent à en rendre compte.

Tout d'abord, le sujet principal n'est décidément plus Saint-Jean Baptiste (et le martyr chrétien) mais la danseuse érotique. Les ordonnancements des personnages, la centralité de cette femme dans les représentations iconiques comme les titres des œuvres consacrant Salomé en témoignent. Qui plus est, elle exhibe ses seins (H. Regnault, P. Bonnaud), monter ses fesses, ouvre les jambes (R. Wackers).

Deuxième changement, dans la composition des peintures, Salomé regarde désormais frontalement, et quasi effrontément, la tête sanglante du Baptiste. Je ne la perçois plus dans une attitude répulsive ou bien (tout au plus) rêveuse et absente, comme



du temps du Baroque, car elle manifeste à partir du XIX<sup>e</sup> siècle un intérêt direct, une quasi jouissance à cette vue qui devrait effrayer.

Troisièmement, je présente dans ces représentations romantiques le baiser provocant de Salomé qui sera posé sur la bouche du mort. Mais c'est O. Wilde qui va expliciter ce geste limite dans son écriture, et la scène est aussitôt reprise par R. Strauss et amplifiée dans son opéra, signant une nouvelle permissivité sensuelle dans l'art du siècle passé. Tandis que sur les papiers chiffons si texturés que j'ai à présent sur ma table à dessin, les encres colorées ou noires de Chine gonflent peu à peu et suivent mes rêves du moment en écho à la musique de Richard Strauss.



## L'esprit du temps

Sur cette montagne de représentations, de signes, de symboles, qu'ont construit les différents arts du XIX<sup>e</sup> siècle pour célébrer/dénoncer Salomé, plusieurs types de lectures possibles.

Si j'étais comparatiste, je pourrais me donner pour tâche de rechercher des groupes esthétiques, des apparentements, des filiations. Tenter une quête des apparentements

entre les poètes, ou bien entre les romanciers, ou entre les peintres, ou encore entre les musiciens; et chercher des familiarités ou des oppositions entre les systèmes de signes et de représentations développés. C'est là un jeu de piste qui mobilise une vaste culture, mais dont les classements me laissent sur la faim parce qu'ils s'enferment dans la tradition d'une histoire des idées ou dans les limites des intentions conscientes.

Par contraste, je pourrais rechercher des significations qui se logent en très profondeur, sous la couche des références explicites et des écoles esthétiques affichées. C'est à dire dans le non-formulé, le non-dit, dans ce qui est murmuré presque malgré soi, et donc tenter d'analyser la diversité des pulsions inconscientes qui se rattache à l'expression artistique. Sur ce terrain, la psychanalyse sait se déployer avec force. Si j'étais son adepte, je pourrais ainsi réfléchir sur le dévoilement, tout à la fois, du corps féminin et des signifiants. Analyser le baiser scandaleux, la tête coupée et saignante. Ou mieux encore, considérer l'étonnant triangle familial constitué ici du père faible et lubrique, de la (belle) mère manipulatrice et de l'adolescente perverse. Trop simple, sûrement. On sera surpris que Freud ne se soit pas emparé du mythe de Salomé et ait préféré s'intéresser à Judith, sa jumelle en utilisation des couteaux saignants, l'autre castratrice mais figure inversée, car étant le modèle de la bonne épouse. Klimt ne s'y trompe pas, lui qui peint la même femme peu après 1900, dénommée tantôt Judith et Salomé!

Je pourrais risquer encore de m'engager dans une autre perspective, celle de la contextualisation littéraire "fin de siècle." Plusieurs courants se déploient alors, en réaction au triomphe du positivisme industriel et de la raison du progrès. Des mouvements comme le décadentisme, le symbolisme, l'orientalisme ou le mysticisme cherchent alors à s'affirmer en se distinguant les uns des autres, mais de fait ils s'entrecroisent souvent et se mêlent. C'est là toute une littérature qui veut s'éloigner du rationalisme, de l'occident et de la morale bourgeoise. Ces courants construisent et expriment un climat esthétique favorable à une peinture multipliant les voiles transparents et les déhanchements, célébrant une littérature des voyages lointains et d'histoires exotiques. Salomé en devient presque la marque déposée.

A côté de ces différents chemins interprétatifs, ou plutôt ailleurs, il est encore une autre voie. Elle se déploie en suivant un "long cours" historique. J'en ai signalé quelques facettes au cours de ce texte, et j'y reviens plus systématiquement pour conclure cette fantaisie Salomé. Il faut donc revenir à la "mauvaise femme." A sa toute première figure, bien avant la dévergondée du XIXe: soit à cette fausse innocente de la Renaissance, avec les yeux baissés ou détournés. Une femme ambiguë qui, dans l'iconographie, prend peu à peu le pas sur St Jean, devient le sujet central et occupe l'attention des peintres et des commanditaires du Baroque. Elle est à cette époque vêtue de tous ses atours, ne regarde pas directement la bouche du supplicié, même si elle entrevoit la tête sanglante, l'homme *coupé*, symboliquement raccourci. C'est bien cela qui fascine la Renaissance et le Baroque. Mais comment donc Salomé bascule-t-elle dans la dépravation? Quand commence-t-elle sa danse lascive? Pour quel public apparaît-elle à moitié nue sous ses voiles?





## Fascinations

Est-ce la même fascination au XVI<sup>e</sup> qu'au XIX<sup>e</sup> siècle? Je pense qu'on doit dire oui et non à la fois. Il y a un trait commun, la dénonciation puritaine de la mauvaise femme. Et une différence, le degré de refoulement du désir.

Donatello en son temps laissait Salomé encore un peu au fond de la scène du festin d'Hérode. Fin XV<sup>e</sup>, début XVI<sup>e</sup>, les choses changent de relief. Cranach, parmi d'autres peintres, met plus en scène ses voiles suggestifs. Avec Solari, la tête du mort est là sur un plat, en pleine représentation. Et Lippi ensuite intègre dans la composition le triple référentiel dénonciateur: la fausse ingénue / les voiles / le sang.

Comme par hasard, il est le peintre protégé des Medici, peu protestants certes mais prisant la peinture flamande et un certain vérisme qu'ils recommandent à leurs peintres. Le philo-naturalisme des banquiers florentins va de pair avec un amour de l'esthétique réaliste développée dans les pays protestants. Titien, lui, sera pour partie à la même école des Flandres avant de réaliser sa propre Salomé. Le genre de la femme sidérée mais sans remords, qui contrairement aux autres protagonistes de la scène est rarement horrifiée dans les représentations picturales du moment, est désormais lancé pour le bénéfice ultérieur de toute l'école Baroque.

Cette piste flamande et protestante prend corps en considérant le rôle de certains commanditaires des peintres de l'époque et notamment ceux de Lippi, et tout particulièrement les banquiers florentins: ce sont des amateurs du style des Flandres, lequel est donné en exemple à Florence. A distance des hiératismes et des figures avant tout symboliques des Primitifs, l'intérêt des Medici n'est décidément pas seulement pour les techniques bancaires du Nord mais aussi pour son réalisme pictural, associé à la nouvelle philosophie naturaliste et à une mentalité réaliste.

De manière bien différente, la "mauvaise femme" du XIX<sup>e</sup> siècle, celle aussi de la quincaillerie orientaliste et symboliste, sera là avant tout pour construire un contre-point, un repoussoir (et... une tentation à la fois) par rapport à la femme vertueuse. La femme que célèbre la bourgeoisie victorienne, c'est à dire la mère et l'épouse. Salomé devient alors un des pôles du diptyque moral opposant la femme recommandable, célébrée par un puritanisme refoulant ou instrumentant le sexe, par contraste avec la femme de peu, la séductrice, garce et perverse. Le puritanisme à cette époque va de pair avec la pudibonderie victorienne et enferme la femme bourgeoise dans des robes à panier et des vêtements noirs, tandis que Salomé représente le risque, le songe des hommes frustrés, l'enfer auquel il faut résister et, en même temps, auquel on ne peut que rêver... Seul le monde des artistes, milieu douteux et mal famé, pourra vraiment dire ce non-dit; et exprimer comme par procuration ce monde de frustrations et d'images perverses. C'est la dimension puritaine de l'éthique protestante qui est en jeu, sa restriction de la sexualité pour mieux sublimer le travail et l'effort. Ainsi la contention du désir (mais sa célébration à rebours) créent un fil de longue durée, qui n'est ni celui de l'histoire des styles ni celui du triangle freudien.

Après une longue parenthèse durant le siècle des Lumières et des libertins, les écrivains et les peintres entreront dans un intense dialogue intense entre les arts pour célébrer la fascinante Salomé. Heine, on s'en souvient, orchestre d'abord le thème de la femme sauvage. Flaubert et Baudelaire en rêvent à leur tour. Plus tard, Maeterlinck et Mallarmé seront suivis par une meute de plumitifs secondaires.

Et les peintres leurs font un écho fabuleux. Moreau magnifie ce thème au long de sa vie. Avec lui, l'amazone de Heine se fait de plus en plus orientale, elle surajoute les fantasmes coloniaux aux rêveries bourgeoises. Pour d'autres peintres de la même époque, cette danseuse dangereuse, cette pétroleuse qui révolutionne les bonnes mœurs devient même parfois une hétéro, une fille de harem. Ballets et chorégraphies diverses reprennent ce riche filon (*La tragédie de Salomé* 1907, R d'Humières). Salomé est alors aux antipodes des néo-vierges sages chères aux Pré-raphaélites de la même époque. Elle apparaît, couverte de bijoux, caressante, quasi offerte.

Le summum, on l'a vu précédemment, viendra avec le texte de O. Wilde, qui ouvre la voie de la transgression musicale à Strauss et le comble de la transgression picturale, à Henri Regnault. Il y avait à l'âge baroque la tête coupée sur un plateau, la plaie saignante; il y a maintenant au XIX<sup>e</sup> siècle le baiser provoquant sur cette bouche rouge. Le sexe et le sang sont mêlés. Le voyeurisme et le fantasme puritain sont à leur comble.





## Dissonances

Plus tard, au XX<sup>e</sup> siècle, ce fantôme Salomé ne s'éteindra pas, alors même qu'on observe l'ouverture progressive des mœurs et l'affaiblissement du puritanisme, mais il est vrai qu'il s'affadit nettement ou semble s'essouffler. La perversité sexuelle, et sa punition symbolique, laissent place à un genre plus mineur, la strip-teaseuse ou la vamp, puis à la Lolita, vicieuse, perverse, scandaleuse encore, mais tout de même moins dangereuse que Salomé. Bardot, dans "Et Dieu créa la femme" en est une dernière version possible, avec

sa danse sauvage au son du tambour devant les spectateurs abasourdis, mais elle abandonne son homme plutôt que de le castrer. En contre-point, un certain cinéma contemporain (avec pourtant de grands auteurs, Dietrelé, Saura, Russell) a repris le thème de Salomé, mais pour en faire une illustration plutôt littérale et souvent paresseuse.

Retour donc à la musique.

Même la pop s'est souvenue de ce mythe puissant. Et de jeunes auteurs comme G. Massini osent encore récemment un opéra contemporain sur le thème de Salomé. Mais tout cela ne fait que ramener avec force au moment fondateur, à cette alliance fulminante des mots de Wilde et des dissonances de Strauss, qui couronne le tournant du siècle entre la pièce de 1893 et l'opéra de 1905.

Salomé la scandaleuse. O. Wilde séjourne en prison pour délit de mœurs. Sa pièce est interdite en Grande-Bretagne par H. Chamberlain. Elle sera également bannie du Metropolitan Opera. Et à la répétition générale de l'opéra, en Allemagne, la cantatrice qui tient le rôle titre a pris peur. Elle refusera (avant de s'y résoudre, au tout dernier moment, pour la première) d'embrasser la tête de Jean le Baptiste mais aussi d'assumer la danse des Sept Voiles. Toutefois, la tentation de ce dévoilement lancinant ne travaille pas que Wilde et Strauss chez les créateurs. Presque au même moment, sur un poème de R. d'Humières, F. Schmitt imagine à partir de ce thème sulfureux un ballet musical qui permettra à la Fuller de combiner la toute nouvelle technique des éclairages de scène avec un jeu symboliste de voiles et de déshabillés tournoyants.

Mais aujourd'hui, en ces temps de féminisme et de libération des mœurs, on n'a plus que faire de ces stripteases cultivées, qui de surcroît évoquent trop le harem et l'exotisme colonial. Et pourtant, comme beaucoup d'autres, je suis toujours touché par le baiser provocant chez Oscar Wilde allié à la tonalité libre chez Richard Strauss.







