L'ENNUI DE VIENNE.
UN ESSAI D'INTERPRETATION.

à Jaap Kruithof

Ronald Commers

1. Dans cet article l'auteur, en se confrontant à l'opéra Lulu d'Alban Berg tente, dans la lignée du beau travail d'Alan Janik et de Stephan Toulmin (La Vienne de Wittgenstein), d'évoquer quelques contextes de la pensée viennoise. Derrière "le monstre délicat", le "Lulu" de Berg se dessine l'ennui de Vienne qui, dans l'interprétation ici présentée, s'avère n'être rien d'autre qu'une manifestation de l'ennui d'une civilisation moderne. Une civilisation dans laquelle Vienne figurait comme l'exemple "exemplaire" ou anticipé.

2. La richesse du matériel est telle qu'un interprétateur critique se trouve d'emblée confronté à la question suivante: "Par où commencer?" L'énumération peut être une tentative, elle ne sera jamais prudente. L'origine de Lulu remonte trop loin et ne peut être ignorée. Elle nous arrive comme un phénomène et comme un symbole de l'inversion de la culture occidentale manifestée à travers la décadence de Vienne. Car "Lulu" se situe face à "Moses und Aron" et peut être considéré comme une réponse raffinée à "Pierrot Lunaire". De cette manière, le "Lulu" de Berg représente un point final, car il annonce la fin d'une culture. Il est lui-même le produit - contestable - d'une culture fermée, d'une culture croyant vivre "les derniers jours de l'humanité" et "le declin du monde par la magie noire". Une culture incapable d'avoir encore quelque chose à dire et pour cette raison décidée à se taire, sans pour autant omettre de préciser ce dernier fait. La culture en tant que paradoxe garrotté et "Lulu", commentaire pessimiste tourmenté et amusé répondant au "rien ne va plus" culturel.

Mais alors la question: "De quoi s'agit-il donc dans le libretto de "Lulu" de Berg?" Cette question appele une autre interprétation, s'accordant cette-fois avec le texte. Dans le libretto, la

transformation par Berg du "Erdgeist" de Wedekind et du "Die Büchse der Pandora" en une oeuvre d'art neuve et nettement plus persuasive, nous observons le triangle: Lulu-Alwa-Schön. Ce triangle se trouve sur un arrière-plan amorphe, toujours sombre et omniprésent. Il représente le courant du temps et, dans le temps qu'il est lui-même, espace, espace pour le spectacle, pour les arlequinades et leurs Pierrots démoniaques. Cet arrière-plan amorphe, sombre et omniprésent porte un nom: Schigolch. Lorsque le monde prend fin, il disparaît dans la cave. Schigolch est le créateur traînant la jambe, essoufflé et asthmatique, le Schopenhauer triste qui actionne un monde faux, sans pour autant le maîtriser. Et sur son "sol" (son temps et son space) le triangle de la muse, l'artiste réduit au silence et l'homme nocturne organisateur poursuivi par ses propres constructions et rationalisations: Lulu, Alwa et Schön. Ceci ne nous met-il pas en présence de deux axes dans le spectacle? Il y a des arguments pour. L'axe Alwa-Lulu et l'axe Lulu-Schigolch. Le premier représente l'art comme la putain compris dans un autre symbole, notamment celui de la femme jamais reconnue pour elle-même, le désir considéré comme non créateur, l'esprit rejeté de la terre. Le deuxième axe représente le processus intérieur du monde lorsque chaque monde extérieur en fut retiré, bref, ce que nous ne pouvons voir bien que présent dans la dualité fondamentale du créateur et dans son pouvoir.

Mais ceci laisse la place à une autre interprétation, car Lulu est une femme et l'image de Lulu est androgyne, il s'agit de Pierrot. En général, il est admis que Lulu ait assassiné quatre personnes. Il est évident cependant qu'il y en avait plus. A côté de Goll et Schwartz, il y a Schön et Rodrigo Quast, Hugenberg et Geschwitz, et finalement Alwa. Sept, non pas quatre. Lulu elle-même se fait assassiner par un homme alors que son chroniqueur qui l'accompagna jusqu'à la fin, Alwa, le serviteur désintéressé de la muse, se fait tuer par un barbare. Il n'en faut pas tant pour conclure ceci: "Quel combat formidable entre l'homme et la femme", "quel combat incommensurable entre le désir et l'organisation, entre éros et civilisation". Et la destruction sera le point final. En supposant que le spectateur considère la relation homme-femme comme essentielle et centrale et, s'il pose que le "Lulu" de Berg traite de façon fondamentale la relation toujours tragique entre l'homme et la femme ainsi que la destruction réciproque codifiée y présente, alors, il doit se demander sérieusement pourquoi cette relation ne peut être envisagée uniquement sous l'angle de la destruction. Qu'est-ce qui a inspiré l'artiste, pour qu'à une deuxième reprise, c.à.d. après Wozzeck, il situe la relation homme-femme exclusivement sous l'angle de la

destruction. Ceci implique plus particulièrement la question suivante: pourquoi Berg s'est-il basé sur le texte de Wedekind (une version géniale heureusement) concernant le combat entre le serpent et le tigre, texte pas tout à fait convaincant à mon avis, pour la réalisation d'un opéra?

Nous le voyons, la difficulté réside dans le choix des thèmes d'interprétations. Cela ne nous surprendra pas. Tout comme la musique s'avère être compliquée et sophistiquée et manque de puissance dramatique (mais non de pathos), il en sera de la totalité de l'opéra en tant que "Gesamtkunstwerk". Tout comme la musique est alourdie par le poids de la construction et a dès lors procuré plus de satisfactions à l'auteur de la partition qu'à l'auditeur, le libretto, quant à lui, présente un déséquilibre dans le réalisme et dans le symbolisme, ce qui en fait était déjà significatif dans le texte de Frank Wedekind. Ce qui nous est posé ici comme donnée et comme énigme de l'interprétation ne peut être, d'après moi, résolu qu'en envisageant le contexte littéraire et artistique large de la fin-de-siècle" correspondant aux "derniers jours de l'humanité par le déclin du monde" à Vienne (d'après Karl Kraus donc). Le "Lulu" de Berg s'arrête également là où commence la pensée créatrice et la création artistique (qui ne sont d'ailleurs que certains côtés d'*une* médaille) tout comme le *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein prend fin là où se trouve le début, c.à.d. dans le "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen". Car, à côté de la destruction et de la pitié rassemblées dans le personnage ténébreux et amorphe de Schopenhauer-Schigolch, se trouve l'espoir. Non, la boîte de Pandora n'est pas vide. Dès lors, je peux résumer et aller à la recherche de la présentation de ma considération critique. Dans "Lulu" , il s'agit vraisemblablement du pessimisme très restreint dans la relation entre l'homme et la femme, dans la mesure où c'est une culture fermée qui la présenta, une culture qui se trouvait à la fin de son latin et de ses Habsburgers. Alban Berg a vraisemblablement exprimé ceci par une allégorie prononcée, en fait, par l'harmonie impossible et d'après lui destructrice entre la volonté de puissance (alors essentiellement masculine, notamment Schön et Jack) et la volonté artistique (féminine et androgyne dans le couple soeur-frère Lulu et Alwa, tous deux Pierrots). Lulu est donc une allégorie compliquée, - d'après moi beaucoup trop compliquée - nourrie peut-être des raisons personnelles évidentes du créateur. Et, en ce qui concerne cette allégorie par trop ingénieuse (avec ses trois niveaux: fin d'une culture, fin de l'art, fin de l'harmonie entre l'homme et la femme) Berg s'appuie sur une vieille tradition du 19ème siècle en France, remaniée par

Wedekind, notamment la tradition du "couple bestial" et de l'artiste, la tradition des pantomimes construites autour de la figure de Pierrot dans le monde du théâtre et de la littérature français. J'aimerais approfondir cette allégorie à plusieurs niveaux.

3. Nous savons comment Karl Kraus, pivot de la représentation de la pièce de théâtre de Wedekind, "Die Büchse der Pandora" en 1905 à Vienne (Trianon-theater) et qui a, dans ses écrits et sa correspondance, exprimé une grande admiration pour l'auteur-acteur, nous savons en effet comment Kraus a rappelé le 95ème sonnet de William Shakespeare afin de caractériser Lulu:

> How sweet and lovely dost thou make the shame
> Which, like a canker in the fragrant rose,
> Doth spot the beauty of thy budding name!
> O, in what sweets dost thou thy sins enclose
> ...

Les paroles résonnent dans une des dernières interventions de Alwa, le compositeur, le presque frère de Lulu, son amant désintéressé.

> Diesem Bild gegenüber gewinn'ich meine Selbstachtung wieder. Es macht mir mein Verhängnis begreiflich. Wer sich vor diesen blühenden, schwellenden Lippen, vor diesen grossen, unschuldsvollen Kinderaugen, vor diesem rosigweissen, strotzenden Körper in seinen BUERGERLICHEN STELLUNG SICHER FUEHLT - der werfe den ersten Stein auf uns.

Kraus a souligné ces mots dans le texte de sa lecture à l'occasion de la représentation citée plus haut. Il semblerait qu'il y exprima ceci: dans le monde de la bourgeoisie, incarné par le Dr. Schön, le père de Alwa, aucun bourgeois (Herr Nachbar, nommé ainsi par Karl Kraus) n'est libéré de l'image idéalisée de la féminité en tant que telle dans la culture occidentale. Il s'agit beaucoup plus de l'image d'une féminité mythique que de l'image d'une femme concrète. Or, dans ce cas ne pouvait être représentés que la femme et ses potentiels destructeurs dans la mesure où elle incarnait la force originelle idéalisée. Et cela par rapport aux nombreuses limites d'ordre moral dont les hommes se rendaient coupables. Tous les hommes? Non? Vraisemblablement pas les hommes tels que Kraus lui-même, ou Wédekind, ou Berg, ou Baudelaire, ou Laforgue. Pas les hommes au visage pâle, pas les

compagnons de "Notre Dame La Lune". C'est alors que les organisateurs impitoyables et les despotes tels que Schön, Rodrigo, Casti-Piani et également Schwartz, appartenant au monde bourgeois, apparaissent face aux pâles Pierrots. Ceux-là précisément qui se rendent coupables par rapport à cette morale, "das Kreuz" sittlicher Verantwordung" (Kraus). Ces hommes, - et on tâche de nous faire croire qu'il s'agit d'hommes authentiques, même chez Berg et chez Wedekind - les arlequins, se sont rendus malheureurx. Ils sont torturés et poursuivis par leurs propres représentations, culpabilisés et courbés sous la honte. Ce qui est encore plus important, c'est qu'ils ont poussé leurs femmes concrètes vers leur propre destruction.

Qui sont leurs femmes? Ce sont les épouses, leurs maîtresses et leurs poupées. J'y reviendrai plus tard.

La figure la plus intrigante dans les pièces de théâtre de Wedekind retravaillées par Berg, à côté de Lulu elle-même, est Schigolch. Le vieux ne s'abstiendra qu'une fois de défendre sa chère Lulu, notamment lorsqu'elle cède à "ces" hommes en devenant putain. Elle n'a pas fait cela pour Rodrigo, ni pour Casti-Piani. Celui-ci avait cependant l'intention de la placer dans un bordel de luxe, ce qui lui aurait permis d'échapper à ce qui était essentiel pour elle, la féminité en tant que telle, par le biais de la bourgeoisie. Il est évident que la proposition de Casti-Piani était l'hyperbole de la poursuite, une réalisation exponentielle de la domestication torturée pour le monde de la bourgeoisie. Alors que Lulu n'est plus qu'une putain des trottoirs, la force originelle est finalement détruite et dès lors la "délivrance" est proche. Alors Schigolch, qui est la volonté et la pitié, le Schopenhauer de la pantomime Lulu de F. Champsaurs, sera superflu, à moins que sa nature amorphe et sombre ne l'ait rendu indestructible. Jusqu'alors, il était avec Lulu, "sa Lulu" - l'animal, un être qui échappe à la morale en tant qu'organisation mensongère et en tant que contrôle social partial. Ensemble, ils échappèrent à ce que Robert MUSIL dans *Der Mann ohne Eigenschaften* appelle la soumission de l'acte par la parole (et donc la morale) et à propos de laquelle Ulrich confie ceci à sa soeur Agathe:

> Die moralische Argumentation ist (daneben) nur ein Mittel zum Zweck mehr, ein Kampfmittel, von dem man ungefähr ebenso Gebrauch macht wie von der Lüge. SO SIEHT DIE VON MÄNNERN GESCHAFFENE WELT AUS, UND ICH WURDE EINE FRAU SEIN WOLLEN, WENN NICHT - DIE FRAUEN DIE MANNER LIEBTEN.

N'a-t-on pas accordé trop peu d'importance à Schigolch? Dans la littérature, nous ne sommes pas confrontés à des interprétations importantes mettant ce caractère en avant. C'est précisément cette fuite de la morale et du mensonge qui forme le noyau de son caractère. Ce qui est particulier, c'est que la morale - aussi bien chez Kraus que chez Musil - équivaut au mensonge et à l'organisation masculine. Surprenant, car Musil semble avoir haï Kraus. Quoi qu'il en soit, c'est précisément pour cette raison que Schigolch échappa à la destruction et put intervenir en faveur de son créateur. De la même manière, Schigolch est action pure (libéré de la parole; cf. le thème chez Musil et chez Wittgenstein) et volonté pure. En tant que tel, il est le liquidateur de Rodrigo Quast. Et en tant que tel, il est pitié pure, e.a. à l'égard d'Alwa. Mais lorsque "sa Lulu", la force de sa volonté, accède à la morale par la voie de la prostitution et, en dernière instance, abdique en faveur du monde de "ces" hommes (en réalité, il s'agit d'une offrande à Alwa, afin d'entretenir ce malheureux artiste) et lorsque la pièce de théâtre transforme Lulu en "moralité", dans le sens ancien du terme, au moment où justice se fait par l'intervention de Schön - Jack qui met fin à la force pivotante de Lulu à l'égard du monde bourgeois en la détruisant, lorsque ceci arrive, Schigolch s'est retiré depuis longtemps déjà.

A travers Schigolch nous pouvons voir un Auguste asthmatique. Cette maladie a une signification symbolique, c.à.d. une signification psychosomatique. Il s'agit de volonté réprimée, de volonté retenue ou non reconnue. Je fais allusion à la maladie de Berg évidemment. Nous avons tendance à croire que le caractère de Berg se retrouve en partie dans la caractère de Schigolch. Le compositeur était conscient du caractère psychosomatique (asthme) de sa maladie. Ceci revient à dire: la démonstration physique d'une limite, d'une frustration. La toux de Schigolch (qui semble s'aggraver vers la fin de la pièce) est le signal qui avertit contre le danger de la domestication, de l'empiétement sur le domaine moral en tant que mensonge. La musique de Schigolch n'est qu'un flux ininterrompu, pour autant que la toux, symbole de la frustration par rapport à cette domestication, ne l'interrompe. Schigolch se montre à nous sous la forme du clown sombre et secret correspondant au courant des ténèbres hors du cirque illuminé de notre monde bourgeois. De tous les clowns, il sera jusqu'à la fin l'assurance de la continuité, des choses incommensurables en soi, de ce qui n'est pas encore et de ce qui n'est par représentable.

Ne nous étonnons pas que ce soit Schigolch qui ait donné son nom à Lulu. Il est la base ténébreuse de sa force destructrice de la même manière qu'elle est son animal en-dehors et au-dessus

de la morale, en-dehors et au-dessus de la prostitution. Schigolch protège contre le "Irrwahn, dass die Ehre der Welt vermindert werd, wenn sie ihre Freude vermehrt" (Karl Kraus). Le flux de Schigolch, la musique sombre ne correspondent pas aux sons de ce monde. Nous pouvons suivre ses ténèbres, la lumière violente du cirque bourgeois aveugle et ses sons se transforment en un chaos, même lorqu'il s'agit d'un chant de louange à l'amour. L'apparition de Schigolch dans le cercle de lumière brise la confusion des sons. Son ombre grossière ôte l'intensité du scintillement, son apparition perturbe.

N'est-ce pas de la sorte que Schigolch interrompt l'existence de Lulu avec Schwartz et n'anticipe-t-il pas sur "le premier travail" du Dr. Schön (cf. "Das war ein Stück Arbeit", 2 X, comme Schön avant la mort de Schwartz; comme Jack, après le meurtre de Lulu!)? C'est d'une manière identique qu'il interrompt l'existence de Lulu avec Schön sombrant sous son "Irrwahn" honorable et vertueux. Et finalement, il interrompra de la même manière l'existence de Lulu avec Schön sombrant sous son "Irrwahn" honorable et vertueux. Et finalement, il interrompra de la même manière l'existence de Lulu marquée et persécutée par Rodrigo. Ce n'est que par rapport à Alwa que Schön se montrera protecteur, notamment lorsqu'il le dissuade d'une intervention "morale" dans la vie de Lulu. Mais en définitive, lorsqu'ils seront totalement impuissants face au monde bourgeois enchaînant, il laissera tomber et Alwa et Lulu. Il est surprenant qu'à ce moment-là, il utilise de façon sarcastique des "termes moraux" "Noblesse oblige" et "Der anständige Mensch tut, was er seiner Stellung schuldig ist" (Acte III, scène 2). Et, au moment où la prostitution (la "morale") l'a maîtrisée, Schigolch s'abstiendra de participer au monde de Lulu, car alors, sa Lulu est devenue la prisonnière de ce monde bourgeois à détruire. Alors, elle s'éteindra dans la "Bürgerkrieg gegen das Geschlecht". L'ultime destruction par le meurtre d'une putain démasque les inversions dont le monde bourgeois s'est rendu coupable.

Karl Kraus a exprimé son indignation dans un article concernant le meurtre d'une fille des rues. "Eine Prostituierte ist ermordet worden" (repris dans le receuil *Untergang der Welt durch Schwarze Magie)* dans lequel il parle de cette "guerre civile". Il écrivit alors:

> Wir wollen uns nichts vormachen. Die Statuten des Vereines Menschheit, wonach das am meisten verachtet werden muss, was man am meisten begehrt, hat die Natur nicht genehmigt.

Voila. Schigolch, ce clown interrompant les ténèbres, nature réprobatrice se cachant à nouveau pour un certain temps et disparaissant du monde bariolé et claironnant de la bourgeoisie, la nature indestructible qui est volonté et pitié.

4. D'après moi, il n'y a pas de doute que le "Lulu" de Berg, dans la thématique que nous venons d'esquisser, ne s'accorde avec une littérature et un théâtre "fin-de-siècle" étendus. Je voudrais approfondir ceci. Je viens de donner une place centrale au cirque du monde bourgeois. Dans cette ronde apparaissent les figures de clowns et est représenté un combat entre "le masculin" et "le féminin". Sur cette piste, il semble que la lumière argentée uniforme de "Notre Dame La Lune" soit réfléchie sur le pâle visage de Pierrot. Ci-dessus, j'ai appelé Schigolch un Auguste. Ces références nous mènent à une littérature étendue et connue. Cela nous mène également à une longue tradition du 19ème siècle qui, chez les symbolistes tels que Baudelaire, Laforgue, Huysmans et beaucoup d'autres a abouti à des évocations macabres de la décadence bourgeoise. Cette littérature et cette tradition ont été découvertes par Wedekind et ont sensibilisé Berg, alors âgé de 20 ans l'inspirant en 1905 déjà.

Dans leurs ouvrages, Louise E. JONES (*Sad Clowns and Pale Pierrots. Literature and the popular comic arts in 19th-century France*, 1984) et Robert F. STOREY (*Pierrot. A Critical History of a Mask*, 1978) ont largement expliqué cette tradition et indiqué comment elle avait laissé des traces dans le domaine de la littérature. En 1970 déjà, Jean STAROBINSKI (dans son *Portrait de l'artiste en saltimbanque*) en traça les grandes lignes. Ce faisant, il plaça le travail de Wedekind concernant le thème de Lulu dans un contexte littéraire et artistique "fin-de-siècle" plus large. Le *Erdgeist* et le *Die Büchse der Pandora* de Wedekind sont des adaptations précises d'un matériel existant. Lorsque nous pensons à Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, nous pouvons constater l'intensité avec laquelle la figure de Pierrot des théâtres de pantomime français (Théâtre de Funambule; plus tard le Cercle Funambulesque) et des symbolistes français s'était immiscée dans le monde artistique autricien. Dans la troisième partie de ce livre, le lecteur est confronté aux discussions entre Ulrich et Agathe, frère et soeur, homme et femme, le couple androgyne. Le frère et la soeur présentent tous deux les caractéristiques du clown, du malfaiteur, du saint. Ils portent un costume de Pierrot. Le costume du Pierrot est un costume androgyne.

Lorsque Arthur Schnitzler s'arrange pour introduire dans la vie du fils de Madame Beate une courtisane déjà âgée; alors, la

femme dans laquelle Madame Beate retrouve son image, est décrite comme un pâle Pierrot. Il n'y a pas que les caractéristiques extérieures d'ailleurs qui présentent des ressemblances avec Pierrot; elle partage également sa force destructrice incontrôlable.

Starobinski a indiqué comment à la fin de 19ème siècle, en réalité entre la représentation de Jean-Baptiste DEBURAU en Pierrot dans la première moitié du siècle et la conclusion de toute la culture de la pantomime, le personnage de Pierrot est passé par les mains des écrivains cultivés. Wedekind en faisait également partie. Nous savons que Lulu, clown féminin, était le sujet d'une pantomime de Félicien CHAMPSAUR en 1888. En 1901, cet auteur français publia un roman également intitulé Lulu. La biographe de Berg, Karen MONSON ainsi que Elisabeth BOA qui traita ce thème, ont signalé que Wedekind aurait assisté à une représentation de la pantomime de Champsaur à Paris (E. Boa écrit Champseur au lieu de Champsaur). Où résidait la particularité dans la figure de Pierrot? Dans ma caractérisation de Schigolch ci-dessus, je voulais surtout dire ceci. Ce personnage, une apparition tardive entre les Pierrots et les Arlequins, était de prime abord constamment victime de l'ironie des autres. Le personnage a dépassé cela et n'a gardé de cette période que la faculté de se mêler à tort et à travers des machinations des autres (Pierrots et Arlequins). Ceci permettra de comprendre enfin que les apparitions 'fortuites' du personnage Auguste ont un lien avec un autre monde, un monde "au-delà", ou mieux encore un monde "en-dessous", extérieur à la piste illuminée du cirque, lié à un flux de vie ininterrompu et indestructible. Pierrot, personnage androgyne, nous situe au beau milieu de la piste. La ronde encercle implacablement le personnage, et les machinations de la lumière argentée l'emprisonnent. Petit à petit, l'image du clown féminin s'est développée dans la littérature française. Il s'agissait d'une féminité mythique (J.K. Huysmans et Flaubert). Pour Starobinski, il s'agit de la "femme en tant que spectacle", différente des autres femmes et également de sa féminité spécifique, occupant une place centrale dans l'iconographie et dans la littérature symbolique, identifiant un monde bourgeois décadent. La "femme en tant que spectacle" se prête aux caprices du spectateur et semble appartenir au plus offrant. Cependant, face à ce monde bourgeois, elle évitera de laisser paraître une dimension démoniaque, car elle personnifie une force surhumaine et une souplesse; elle possède une animalité débridée. S'il est vrai qu'elle est toujours la victime idéale, il est vrai aussi qu'elle est à chaque fois le bourreau morbide. La souplesse extraordinaire de son corps de femme (du corps fémi-

nin en général) a une dimension destructrice. La raison pour laquelle elle suscite l'admiration et les louanges contient le germe de sa ruine et de la destruction de ses admirateurs. Pour Berg et Wedekind, Lulu est acrobate et danseuse, exactement comme dans la littérature "fin-de siècle". Starobinski observe que le développemment du thème de la souplesse féminine (danseuse/acrobate), lié à la nature destructrice de Pierrot connue depuis longtemps déjà (depuis Deburau en tous les cas) est, au 19ème siècle, en relation avec la constation de la "raideur" phsyique des hommes. La morale en tant que mensonge équivalait à la raideur.

C'est ainsi que le corps féminin, à travers l'image de la "femme en tant que spectacle" deviendra encore plus précisément un mythe. Bref, à l'intérieur du cirque de ce monde bourgeois de la fin du 19ème siècle, l'homme se fit de la féminité idéale une image inversée et complémentaire:

> La femme, selon ce mythe, est la grande tentatrice parce que sa nature la voue à ne pas s'absenter de son corps. Ce qui la rend attirante et redoutable, c'est qu'elle représente la tiède et coupable inhérence au corps, l'opulente immanence charnelle. Pour l'homme qui s'est désolidarisé de son apparence physique, la plénitude vitale du nu féminin représente un aspect de l'unité primitive que la civilisation n'a pu détruire.

A l'origine, la figure de Pierrot a dû incarner une maladresse et une lourdeur, mais, les transformations ultérieures placent cette maladresse au sein même du monde bourgeois de la morale et du mensonge, destruction de l'organisation, anéantissement des manipulations méticuleuses. Et ces derniers pourront alors, avec l'agilité exceptionnelle de l'acrobate et de la danseuse, être rassemblés.

Dans les pantomimes du 19ème siècle, le personnage de Pierrot représentait encore et toujours l'intrigant qui échoue, le raté froid et insensible ne parvenant jamais à s'approprier Colombine. Cependant, peu de temps après, il fut représenté comme une figure décadente n'hésitant pas à tuer pour atteindre son but: une espèce de miroir du cynisme bourgois. Dans l'oeuvre des symbolistes français, Pierrot est l'incarnation artistique toujours maladroite détachée de la terre et en dehors de la culture. C'est là que se trouve la liaison entre d'une part la puissance de la féminité échappant aux conditionnements rigides du corps et le génie artistique, l'ennemi de la culture bourgeoise et en contradiction avec celle-ci d'autre part. Tous deux se situent dans une

relation privilégiée avec la mort et l'anéantissement (mort de la "femme en tant que spectacle", mort de l'artiste, provoquée par la culture bougeoise; mais également destruction de cette culture provoquée par la femme et par l'artiste!). Ils fusionnent et deviennent une image androgyne, une double-unité, frère-soeur. Nous retrouvons cette double-unité chez Lulu-Alwa (cf. Agathe-Ulrik).

La fusion présente incontestablement des traits "libérateurs". Le Pierrot androgyne ne représente pas seulement l'animal par éminence, le surhumain et l'indestructible, mais également la fonction démasquante et creusante de l'artistique. Pierrot doit s'opposer au bourgeois pour pouvoir démontrer son désordre et exercer sa fonction libératrice. Mais ceci implique une destruction réciproque. Pierrot est le désordre qui révèle un monde malade et de ce fait prépare l'accès au monde sain car délivré par les offrandes de la mort. Sa mort ainsi que celle du bourgeois. Pierrot est le désordre qui s'est enraciné entre ces "hommes" et la féminité, l'arme de l'acte créateur libérateur égale la destruction et l'anéantissement.

Il semble que ce soit en Angleterre que le célèbre clown GRIMALDI ait développé cet aspect macabre du Pierrot et c'est Jean-Baptiste Deburau qui accentua ce côté macabre en y ajoutant des touches cruelles. CHAMPFLEURY aurait composé la pantomime *Pierrot, valet de la mort* (Storey, 1978) en 1846 précédant ainsi un des successeurs de Deburau. Peu après, la figure de Pierrot semble avoir frayé son chemin dans la littérature romantique et symbolique. En 1881, Paul MARGUERITTE met en scène une pièce intitulée *Pierrot assassin de sa femme* . Sarah BERNHARDT et Melle Peppa INVERNIZZI s'emparent de cette donnée avant la fin du siècle. Les Pierrots féminins complètent la série. Or, à ce moment-là, ce que Pedrolino di Bergamo avait été autrefois s'est transformé en une donnée extrêmement complexe figurant dans l'oeuvre de VERLAINE, BAUDELAIRE et Jules LAFORGUE. R. Storey cite un poème d'Albert GIRAUD (cf. l'inspirateur d'Arnold SCHOENBERG) de 1887 dans lequel les deux races d'êtres humains sont dessinées. Le poème donne l'image des Pierrots ancrée dans l'esprit d'un très vieux thème de la mélancolie dans la culture d'Europe Occidentale:

... deux races
Vieilles comme l'azur et comme la clarté:
L'une éprise de force et de réalité,
Belle, luxuriante, héroique, ravie
Par la banalité splendide de la vie.
Et cette race-là c'est celle des heureux!

L'autre est la race des rêveurs, des songe-creux,
et de ceux qui, nés sous le signe de Saturne,
Ont un lever d'étoile en leur coeur taciturne!
C'est la race farouche et douce des railleurs
Qui trainent par le monde un désir d'être ailleurs,
...
C'est la race de ceux dont les rêves blasés
Se meurent du regret d'être réalisés!

Dans *Les Fêtes Galantes*, notamment dans le poème *Pierrot Gamin*, Verlaine représente déjà clairement un Pierrot-artiste qui, à l'aide de sa malveillance, parvient à démasquer la malveillance d'un monde bourgeois:

Dans ses yeux l'éclair d'acier
Qui sied au subtil génie
De sa malice infinie
De poête-grimacier.

Il est remarquable qu'à la même époque (± 1880) le personnage de Pierrot ait été lié à l'incarnation du duo bourgeois prostituée, c.à.d. au "couple bestial" (cf. une traduction libre de "Beastly Couple") apparaissant dans la prose de Verlaine et représentée chez Félicien Champsaur. Pour Verlaine, la plus parfaite bêtise est reine, comme nous pouvons le voir chez les nombreux idiots et leurs putains dans la culture bourgeoise. A présent apparaissent dans une triple unité: le banquier brutal, son antithèse l'artiste frêle et mélancolique et la courtisane entremetteuse, oscillant entre l'être qui la respecte pour elle-même et l'être du pouvoir qui monnaie son corps. Très souvent, la courtisane est elle-même artiste, danseuse ou actrice, en tous les cas elle a les apparences de la femme-fatale. Dans son livre (inspiré par le *Portrait de l'artiste* remarquable de Starobinski), Louise Jones résume ceci de la manière suivante:

> The enemy muse, like the bourgeois rival, is both same and opposite. As the century progresses,similarity may be expressed more and more as a kind of narcissism in which the poet suggests he loves, and fears, a projection of himself. Thus Glatigny describes his love for an idiot woman who is pure bestiality, clearly his opposite; then he ponders: "I feel drawn towards a fatal mirror/A grimacing mirror which lets me glimpse/The voluptuousness of despair".
> ...
> ...the poet may claim as his own, as himself, both the power

> which destroys and the one which is destroyed, taking pride, as did Baudelaire, in being both knife and would, in ending up, like Pierrot, both *assassin and assassiné*... In that case, Muse and Poet are again the mirror and Narcissus, and it does not much matter, as in the scenarios of *fin de siècle* pantomime, who murders whom.

Nous pouvons en conclure que trois rôles s'étaient cristallisés en 1880: celui de la muse (courtisane, poupée, femme-fatale, artiste), celui de l'artiste et celui du banquier. Rassemblés dans un jeu antagoniste devenu rapidement macabre et destructif et qui plus tart - surtout à Vienne comme je le démontrerai plus loin - sera lié à l'activité même de l'éros. A la fin-de-siècle, les antagonismes fusionnèrent et devinrent la signification complexe d'une culture bourgeoise arriérée et décadente: l'antagonisme entre réalisme/calcul/morale/mensonge d'une part et désir/plaisir/sexualité d'autre part; l'antagonisme entre la féminité idéalisée et la masculinité torturée; l'antagonisme entre la culture de consommation et l'art. J.K. Huysmans a plus que quiconque développé ce fusionnement dans son oeuvre littéraire. Il accentua encore le satanisme perpétuellement latent et décadent de cette donnée complexe. En 1881 paraît son ouvrage *Pierrot Sceptique*. Le thème par excellence de Huysmans était celui de la lutte vouée à l'échec entre un dieu omnipotent et le démon, paradoxalement de puissance égale. Ce dernier se manifesta sous la forme d'un Pierrot noir, la marionnette du mal en tant que tel. Huysmans développa la figure de Pierrot-Lulu dans des proportions identiques à celles de Wedekind qui, par ailleurs, résument de façon générale l'esprit du symbolisme français. Dans son ouvrage *A Rebours* il s'agit d'une femme acrobate, Miss Urania, qui, avec sa bestialité et sa souplesse primitives s'oppose au raffinement décadent de Des Esseintes. Le rêve de De Esseintes dans lequel "La Grande Vérole" (syphillis) est contemplée sera une des apothéoses. Ceci est dirigé par une petite armée de Pierrots blancs, éclairés par la lumière stérile de "Notre Dame La Lune". Dans cette représentation la vie a déjà fui: plus de reproduction, rien que la stérilité, la mort, répétition de la même chose. Il n'en faut pas davantage pour "se contenter d'un biefsteak et de quelques cigarettes", comme le fait Alwa dans son discours à Schigolch à propos de la maladie - par la suite elle s'avère être une agonie - transmise par Lulu qui l'a contractée elle-même de Castipiani. Comme Louise Jones le remarque: non seulement le grotesque est object, il est aussi le sujet d'une machination destructrice par un déclin et une mort qui ne signifient nulle part la délivrance ou la renaissance en tant que résurrection;

destruction par le néant correspondant à la lumière blanche et vide de la lune, réfléchie sur le visage blanc de Pierrot, l'image inchangée de Lulu.

5. Il n'y a pas que dans les pièces de théâtre de Wedekind que nous retrouvons les thèmes que j'ai mentionnés ci-dessus. L'adaptation des pièces de théâtre de Berg s'appuie également sur ce matériel connu. Ni l'un ni l'autre ne s'est distancié des accents symboliques et de l'esprit fin-de-siècle s'exprimant dans le thème de "Lulu". L'adaptation de ce matériel par Berg souligne encore plus nettement le caractère mécanique de la destruction et de la décadence du monde bourgeois. Cependant, en même temps les accents viennois typiques rendent la chose encore plus complexe qu'elle ne l'était auparavant.

Perle a déjà attiré l'attention sur le côté répétitif du "Lulu" d'Alban Berg et sur la façon dont le compositeur a souligné l'effet marionnette des différents caractères. Berg n'a pas le moins du monde contribué à la réalisation d'une symétrie, ce qui aura comme conséquence le dédoublement des grands rôles, vers la fin. Cette symétrie accentue le troisième axe (ci-dessus j'ai déja fait mention des deux axes principaux, Lulu-Schigolch et Alwa-Lulu), notamment celui entre Lulu-Schön (considéré par de nombreux interprétateurs comme le plus important, lorsque les bases musicales sont prises en considération).

Qu'est-ce qui a amené Berg à garder en mémoire la représentation de *La Boîte de Pandora* de Karl Kraus en 1905 et à en faire plus tard son second opéra? Ci-après, j'évoquerai encore un contexte strictement personnel. D'ailleurs, ceci ne me semble pas incompatible avec le contexte viennois plus général que je voudrais approfondir dans ce paragraphe. Ce dernier contexte permet de voir comment Berg, après Wozzeck, - comportant en outre un thème similaire - s'est passionné comme beaucoup de ses contemporains pour ce que je pourrais appeler - comme Booth (*Farces*. English Plays of the Nineteenth Century, 1973) les "agonies comiques de la méchanceté machinale et l'anarchie destructrice". C'est précisément à Vienne, là où les membres sophistiqués de l'élite culturelle s'imaginaient vivre "les derniers jours de l'humanité", dans le contexte post-révolutionnaire français (l'exclamation d'Alwa bien connue ne réfère-t-elle pas à la Commune abbattue de façon macabre comme nous le savons?), que le complexe de signification développé de l'agression, de la destruction, du désespoir, de la prostitution, du génie artistique marginalisé, etc. pouvait à nouveau être utilisé. L'ouvrage d'Alan Janik et celui de Stephen Toulmin (cf. *La Vienne de Wittgenstein*) nous ont donné un résumé remarquable des idées de déclin qui

circulaient en Autriche (le "Kakanië" de Musil). C'est précisément pour cette raison que la protestation morale de Georges Bernard Shaw contre le macabre pour le macabre en tant que bigotterie victorienne aurait été rejetée à Vienne. Il n'est pas nécessaire d'avoir l'esprit imaginatif pour se faire une idée du commentaire sarcastique de Karl Kraus à propos des conceptions de Shaw.

> To laugh without sympathy is a ruinous abuse of a noble function; and the degradation of any race may be measured by the degree of their addiction to it ...
> ... we find people who would not join in the laughter of a crowd of peasants at the village idiot, or tolerate the public flogging or pillorying of a criminal, booking seats to shout with laughter at a farcical comedy, which is, at bottom, the same thing - namely, the deliberate indulgence of that horrible, derisive joy in humiliation and suffering which is the beastliest element in human nature. (1896)

Des spectacles tels que "Wozzeck" ou "Lulu" ne placent-ils pas les spectateurs à la limite et de la délivrance et de la ruine de par le ridicule de la misère? Nous aurions probablement pu tranquiliser Shaw. On ne rit ni dans "Wozzeck" ni dans "Lulu". C'est le discours culturel élitaire et sophistiqué qui a inventé le caractère comique de ces opéras-spectacles, auquels je ne peux accorder que peu de valeur. Il ne s'agit que de *sérieux*, d'un sérieux complexe et compliqué et d'une sur-construction. De la destruction et du peu de pitié qui subsistent pour la représentation des "agonies comiques" de "Wozzeck" et de "Lulu", le rire fait cruellement défaut depuis bien longtemps déjà. Je m'étonne toujours lorsque je lis ou entends les commentateurs qui persistent à faire allusion à la dimension "comique" des opéras de Berg. Je me demande alors où et quand ils perçoivent cela. Ce que ces oeuvres d'art réflètent dans leurs représentations des agonies me semble être plus proche de l'ennui que du rire. Il me semble qu'à ce niveau-là il existe une différence entre "Wozzeck" et "Lulu". Le second opéra de Berg est l'expression de l'*Ennui* de Baudelaire, autant par le thème littéraire compliqué (dont nous avons parlé plus haut) que par la complexité musicale. Lulu m'apparaît comme l'évocation intéressante de ce "monstre délicat", plus intéressant pour l'artiste que pour le spectateur. Shaw aurait pu se faire du souci à ce sujet, il semble cependant évident que le rire n'a pas sa place dans l'ennui (cf. les commentaires de Walter Benjamin sur le "Langeweile" dans le *Passagenwerk*; la signification de Baudelaire et la grande ville). Ici réside la grande différence entre ces deux opéras qui sont pourtant

liés, notamment le "Don Giovanni" de MOZART et le "Lulu" de Berg, bien qu'il ne soit pas incorrect de comparer les deux personnages principaux.

Quoi qu'il en soit, l'ennui de Lulu n'est rien de plus que l'ennui de Vienne, un ennui sophistiqué et élitaire, l'ennui d'une couche culturelle supérieure prise au piège de ses signifiations et de ses évaluations de plus en plus complexes de l'homme et de la société, et, en effet, il n'en fallait pas tant pour qu'en accord avec Wittgenstein elle puisse affirmer: "Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen".

Et tout comme auparavent dans la France post-révolutionnaire, la sexualité et la perturbation des relations entre hommes et femmes se situent à l'avant-plan dans l'ennui de ce monde bourgeois viennois. C'est pour cette raison que la relation entre l'homme et la femme était devenue in abstracto un thème fixe pour des auteurs tels que K. Kraus. En effet, la fin du monde pouvait-elle être mieux perçue que dans le dérèglement constant des relations entre les hommes et les femmes concrètement, dans l'hypocrisie soigneusement cultivée à cet effet, dans la morale en tant que mensonge, dans la censure et dans la frustration du désir, dans la non reconnaissance du jeu de l'éros, certainement toujours antagoniste sans pour autant être destructeur. Il me semble que nous devons chercher pourquoi chez Berg, les relations entre les hommes et les femmes se réduisaient à l'agonie tout à fait générale et à la destruction mutuelle. Cette généralité, - comme cela s'était fait chez Wedekind - avait la valeur d'une consolation déculpabilisante aux yeux des membres éminents de l'élite viennoise qui, tout en sachant et en voyant ceci, persistèrent à se vautrer dans la pourriture esthétisée. "C'est l'ennui, lecteur, mon semblable", de Baudelaire, met l'accent sur le complexe paradoxal de l'agonie et de la destruction devenu vital. C'est aussi: l'inauthenticité d'une oeuvre d'art sensée démasquer mais qui en réalité oblige à un voyeurisme ennuyé dans la déculpabilisation esthétisante d'une culture en tant que maladie.

L'auteur autrichien par excellence dans l'approche de cette agonie et de cette destruction aboslutisées dans les relations concrètes entre hommes et femmes est certainement Arthur SCHNITZLER (1862-1931). N'est ce pas symbolique que ce médecin viennois, le correspondant de Sigmund FREUD et l'écrivain béni de pièces de théâtre scandaleuses, de romans et de nouvelles (pièces qui jouissent actuellement d'une grande popularité, s'il faut en juger par les traductions en français), n'est-il pas symbolique en effet que cet homme prénomma sa fille Lulu et que celle-ci se suicida à Venise en 1928. Car depuis longtemps déjà, l'élite viennoise suivait l'exemple des romantisations esthétiques

de sa "morale". La frontière entre la réalité et la représentation étant fortement effacée, il était aisé de s'abandonner au nirwana de l'opium de Wittgenstein: "Die Lösung des Problems des Lebens merkt man am Verschwinden dieses Problems. (Ist nicht dies der Grund, warum Menschen denen der Sinn des Lebens nach langen Zweifeln klar wurde, warum diese dann nicht sagen konnten, worin dieser Sinn bestand.)".

L'oeuvre de Schnitzler fourmille de femmes langoureuses qui, par-dessus tout, aimeraient devenir des "poupées", de la libido incontrôlable et destructrice, de la mort, du suicide et du meurtre. Les tourments et l'ennui sautent aux yeux dans le court extrait de son auto-biographe *Jugend in Wien* (écrit entre 1901 et 1915), lorsqu'il est question de son amour, Jeanette:

> Mitleid, Bequemlichkeit, Gewonheit, nicht Liebe hielten mich bei Jeanetten fest...
>
> ...
>
> Sie wurde eifersuchtig oder stellte sich so an, als wenn sie es wäre; es gab Szenen auf Szenen, sie bekam Herzkrämpfe, ich wusste dass ich eigentlich erschüttert zu sein hätte, und war nur gepeinigt. Dann küsste sie mir die Hand, bat mich um Verzeihung, wir ruhten nebeneinander, ich verging vor LANGEWEILE ...
>
> ...
>
> Und während ich sie in den Armen-hielt, gedachte ich irgendeiner andern, sehnte mich nach einer andern, irgend einer andern, einer DIRNE MEINENTHALBEN ...
> Ein kleines Geschichten von Catulle Mendès fiel mir ein, "Le troisième oreiller", eine sentimentale Plauderei von dem dritten Polster, der unsichtbar neben den zwei Polstern jedes Liebespaares liegt ...

Dans ce passage il semble que Schnitzler décrive les dix dernières années de la vie d'Alban Berg, la période durant laquelle il écrivit e.a. son second opéra et que le troisième oreiller s'appelait Hanna Fuchs. Il est clair cependant que Schnitzler ne se limita pas à Berg.

L'oeuvre entière de Berg tourne autour de l'ennui dans l'amour, traite du vide et m'apparaît comme un chant amer illustrant "ce monstre délicat". L'amour, ses tourments sexuels évoqués par Schnitzler, doit remplir le vide. Dans les relations entre hommes et femmes surgit sans cesse le monstre de la concupiscence: éros, pouvoir destructeur et inévitable, "l'esprit de la terre" transformant les bonnes gens en Pierrots semant le chaos. L'image de ceux qui ont perdu l'éros, - il faut laisser à

Kraus le mérite d'avoir tenté de tirer au clair cette affaire en rendant à l'éros ses dimensions créatives et constructives - mais qui sont imprégnés du désir incommensurable; ceux qui s'égarent dans leurs satisfactions, puisque chaque assouvissement n'est que renouveau du désir et "Sehnsucht", nostalgie insaisissable (cf. Félix Bertaux dans son introduction à *La Pénombre des* Ames, traduction en français des nouvelles de Schnitzler).

Alors, l'éros est démoniaque et destructeur de par sa passion maladive. La délivrance fait encore défaut, ainsi que le jeu antagoniste libérateur et régénérant des amants. Il ne reste qu'une solution et il ne s'agira jamais de libération pour ce qui est un état maladif ininterrompu: la mort, l'auto-destruction, le crime, le double-suicide. Ce sera aussi la caractéristique de la Lulu concrète, notamment Mignon, dans son "unique amour" pour le Dr. Schön. Alors, lorsque celui-ci lui fait comprendre qu'il aurait mieux valu raccourcir la pièce de Wedekind et l'opéra de Berg grâce à son suicide, elle lui tirera dans le dos. Elle-même préfère attendre la fin de 3ème acte et se faire assassiner par Jack the Ripper, déguisé en Schön. Certes, tout ceci est étranger aux autres univers de l'éros (d'autres univers de la sémantique de l'éros) dans lesquels les relations entre hommes et femmes et entre les amants en général sont basées sur un rituel autotélique des corps et de l'esprit. Eros, rituel précieux des corps délivrés et spiritualisés à travers l'acte d'amour régénérant. Eros en tant que jeu pour le jeu, dans lequel les amants se désaltèrent à la source régénérante, les élévant au-dessus de la mort. Etranger aussi à l'univers réaliste dans lequel les Don Alfonso clament: "Ripetete con me. Cosi fan tutte" (il voulait dire sans doute: "Cosi fan tutti"), l'univers du rire coquin, de la faillibilité et de la confiance en soi, de la conscience apaisante de la ronde du monde. C'est à dessein que je réfère à la danse. La sexualité destructrice et ses nombreuses "diffamations" occupent une place importante dans la pièce de Schnitzler pour 10 dialogues, *Reigen* (traduit en français par *La Ronde*). Le dialogue IX, entre le comte et l'actrice est la répétition du dialogue diabolique et diffamatoire entre Schön et Lulu dans le Ier acte, scène 3. La ronde infernale du comte et de l'actrice représente bien moins qu'une image de l'éros, elle représente la culture en tant que mal et le désir en tant que "Leben zum Tode" fatal et destructeur.

Cependant, une des peintures les plus dégoûtantes est bien celle que nous retrouvons dans son roman *Frau Beate und ihr Sohn*, brillamment écrit d'ailleurs. Ici sont racontés les tourments de Madame Beate qui, dans un miroir, voit se consumer sa passion incestueuse pour son fils et qui décide de passer à un

double suicide, entraînant son fils dans la mort, mort qui les délivrera de la vulgarité de la sexualité et de la "perversité" des hommes. Pour cette femme, il n'y a que l'ennui et le choc des corps dans une tentative de délivrance qui puisse exister; il n'y a que la sexualité en tant que "passe-temps malpropre", la machination insaisissable entraînant inéluctablement la destruction. Dans les pages extraordinairement bien écrites de Schnitzler, la modernité autrichienne tourmentée se transforme en enfer inévitable. Le corps, c'est l'enfer, la fièvre du sang, la dépression, le délire de persécussion. L'enfer englobant les hommes et leurs regards toujours pareils (tout comme tous les hommes dans le "Lulu" de Berg, à l'exception de Schigolch et Alwa). Le regard qui signe la peine de mort et réduit la femme à un "corps" lorsque celle-ci s'y soumet: une "Dirne meinenthalben". C'est donc cette modernité bien connue dans laquelle les hommes vieux bandent en voyant les jeunes filles et se les approprient en les transformant en poupées et dans laquelle les vielles femmes salivent en voyant dans les garçons leurs éphèbes.

Il est évident que Schnitzler démasque, tout comme Wedekind et Berg le font. Et, tout comme eux, ses représentations sont une maladie emprisonnée dans l'univers "inversé" (inversé c.à.d. "verkehrt") de la modernité et de la culture. Nulle autre image que celle de l'annihilation réciproque. Rien que l'image de ce "monstre délicat", l'ennui, vide et pâle comme le visage de Pierrot.

Karl Kraus n'a-t-il pas cité Ludwig FEUERBACH, qui écrivit:

> Wien ist voll von dekorativen Phrasenmenschen, denen man auf die Finger klopfen muss, indem man ihnen zu verstehen gibt, dass man sie nicht braucht.
> Mars 1874)?

6. Que Berg ait appartenu en toute bonne conscience à cette culture viennoise décorative et qu'il ait eu sa part dans l'univers cloîtré de la destruction et du désir toujours macabre ne doit pas nous étonner. Mais ici, l'interprétation de son "Lulu" est confrontée à un autre niveau d'interprétation dans lequel la compréhension de l'oeuvre en tant que fondement oblige à considérer les détails importants de la vie personnelle de Berg, comme Karen Monson le remarquera dans sa biographie précise et espiègle (complétant fort heureusement l'esquisse de vie "angélique" de Mosco Carner): " ... like Ibsen, Berg knew the toll of private guilt ...". De quoi s'agit-il?

En september 1903, à l'âge de 18 ans, Alban Berg décide de se suicider, tentative mise en scène sans succès. Karen Monson cite

(dans la traduction) les mots du jeune homme sensible:

> I'm too dull even for the joy of dying - joyless - I lack the great joy - I even lack the great suffering!!? - It could be so! - So I am tentative seeker! Finding nothing!

Malheureusement, il n'y avait pas de Feuerbach dans les parages pour le rappeler à l'ordre, les mots du jeune homme donnent tout de même une belle image du pâle Pierrot. Une fois de plus, avec le visage vide de la lune, avec le Néant. Mais de quoi s'agit-il donc? Quel est le fondement de cette évocation morne de la douleur existentielle? Monson réfère à une tragédie personnelle dans la vie du jeune homme de 18 ans, notamment la naissance d'un enfant "naturel", fruit de la liaison de Berg avec une jeune fille Carinthique. Alban aurait donné une somme d'argent à la mère. Monson signale également (et j'espère qu'elle fait erreur) que Berg n'a jamais cherché à rencontrer son enfant. La seule chose qui reste est une photo, prise en 1910 ou 1911. C'est cette photo-là que Helene Berg, son épouse, aurait retrouvée parmi des documents personnels. Deux ans après l'aventure carinthique, Berg, 20 ans à ce moment-là, assista à la représentation de *Die Büchse der Pandora* de Wedekind, dans le régie de Karl Kraus. A sa future femme et son grand amour à l'époque, Helene Nahowski, - qui écrivit plus tard à son sujet:

> For twenty-eight years I lived in the Paradise of his love. His death was a catastrophe I only had the strength to survive because our souls were long ago joined together in a union beyond space and time, a union through all eternity (citation de Monson) -,

Alban Berg n'a jamais mentionné l'existence de cet enfant.
Il me semble avoir en main l'éventuel libretto d'un opéra, il me semble être à même de dire:
"cet enfant caché, cette Lulu de l'oubli peut être le thème d'un opéra!". Et en outre, ne s'agit-il pas d'une tragédie Schnitzlerienne lorsque Berg écrivit ceci à la femme-mystère cachée derrière la *Suite Lyrique* et probablement en grande partie derrière "Lulu": "Tout ce qui est écrit à mon sujet est correct pour autant que ce ne soit totalement faux, comme p. ex. la déclaration impliquant que la vie conjugale garantie par mon épouse me permet de créer en toute quiétude? C'est à Hanna Fuchs que Berg pouvait, en tant que personnage principal du *Reigen* d'Arthur Schnitzler, tourbillonnant dans sa ronde semblable à un autre Alwa, révéler un dédoublement de sa personne

(comme si cela était nouveau dans la culture occidentale!) et débattre de l'homme derrière l'image! Cela ne nous fait-il pas penser au "Phrasenmensch" d'Oscar Wilde, qui s'appele Dorian Gray? Ou s'agit-il d'une condition de la modernité elle-même formulée par le "spleen" dans l'esprit fin-de-siècle typique? Les deux vont de pair. Berg était l'autre Dorian, - l'Alwa absent, le "fils à maman" dans la vision de Schigolch -, et communiqua cette dualité à son amour secret. Dans son "spleen", Baudelaire s'était adressé au lecteur en disant ceci: "toi lecteur, tu connais quand même ce monstre délicat, toi mon semblable, tu connais l'ennui!". Cela doit être pareil pour Alban, bien qu'il se soit révélé à ce nouvel amour, déclarant que ce qui a été dit à son propos ne touche que l'homme extérieur et ne concerne que le phénomène et non pas l'essence. Cette interprétation de "Lulu" est révélatrice car Lulu, dans le miroir d'Alwa (et inversément) est Alban lui-même. Cet homme s'est de plus en plus isolé de son moi essentiel pour devenir un être extériorisé: un être-phénomène faisant partie de son entourage. Il s'agit ici de l'Alban qui a entretenu toute sa vie durant une relation docile avec son maître Schoenberg, bien que celui-ci, imprévoyant, ait frustré son élève timide; Alban se cachant derrière cette façade trompeuse et tentant de le dissuader de ces vues artistiques. Est-ce pour cette raison que l'opéra "Lulu" - de par son thème et de par son développement - est un règlement de compte avec le maître qui lui-même tenta de rechercher une noble dignité dans son "Moses und Aron". En effet, quel contraste entre les deux oeuvres, quelle différence entre ces deux mondes. Et pourtant, toutes deux exemples exemplaires de cet ennui de Vienne qui vient nous ennuyer.

Rijksuniversiteit Gent
Vrije Universiteit Brussel