

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Lulu

Gilles Marcotte

Volume 39, Number 1 (229), February 1997

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/32532ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marcotte, G. (1997). Lulu. *Liberté*, 39(1), 122–129.

L'AMATEUR DE MUSIQUE

GILLES MARCOTTE

LULU

Aucun personnage ne m'est plus étranger que Lulu, celle de l'opéra (Teresa Stratas), de la télévision (Danièle Lebrun) ou du théâtre (Sylvie Drapeau). En réalité, elle nous est étrangère, à nous tous, absolument étrangère. Nous n'avons aucune prise sur elle. Elle nous échappe, à nous, ses lecteurs, ses spectateurs, au moment de sa plus grande présence, de sa plus forte évidence, de même qu'elle échappe, dans l'intrigue, à tous les hommes qui ont l'illusion de la posséder. Nous ne connaissons pas les mots qui nous permettraient de désigner ce qui la fait danser ainsi d'homme en homme, de situation en situation : inconscience, désespoir, désirs divers, peur, plaisir, tout est vrai et tout est faux en même temps, au même moment. Plus elle se dénude, et elle le fait avec une fréquence remarquable dans la mise en scène de Denis Marleau, plus elle offre son corps, au spectateur non moins qu'à ses amants, plus elle se dérobe. N'est-elle vraiment que ce corps ? Nous voudrions, pour son salut, qu'elle fût autre chose, une âme peut-être, un esprit, mais tout bute sur ce corps qui ne signifie que lui-même, ce corps qui est obstacle plus que sens. Aucun accommodement possible avec elle, aucun arrangement, aucune négociation. Elle se tient là, elle agit, elle parle, elle chante, et nous sommes bien forcés d'admettre qu'elle est humaine, un être humain,

plus humain peut-être que nous tous. Est-ce à nous qu'il manquerait quelque chose ? Serait-elle, elle, Lulu, l'être entier, évident, dont nous ne serions que des copies incomplètes, déficientes ? Serions-nous, devant elle, interdits de désir, de pitié même, dans ses prospérités éclatantes comme dans sa dégradation, sa destruction finales ?

Lulu, disait son créateur Frank Wedekind, est un « esprit de la terre » : formule ambiguë s'il en est. Et Pierre Lefebvre d'ajouter : « une force vitale, régénératrice, joyeuse : elle est un être qui vient briser par sa seule présence la culture coincée, hypocrite de son époque ». *Lulu*, œuvre de critique sociale ? Comme *Hamlet* serait un sermon contre les mœurs dissolues de la royauté... Parler de critique sociale, d'époque, à propos d'une grande œuvre, c'est inévitablement la diminuer, la priver de ce qui la fait agir encore aujourd'hui, de l'énergie qui est son sens même. Le docteur Schön, son fils Alwa le peintre, la comtesse Geschwitz sont bien tous des personnages d'époque, des figures types, mais ils n'existent dans l'œuvre de Wedekind que par rapport à Lulu qui, elle, selon le mot de Patrice Chéreau, « n'est pas définie », n'est pas définissable, relevant de l'histoire profonde, non de la sociologie.

Pour ceux qui, comme moi, ont connu *Lulu* par l'opéra d'Alban Berg, un des quelques véritables opéras du XX^e siècle, le spectacle offert par le Théâtre du Nouveau Monde, texte de Pierre Lefebvre, mise en scène de Denis Marleau, était assez déconcertant. Il y a, au départ, une obscure histoire de textes, de manuscrits. Wedekind a écrit successivement deux pièces autour du personnage de Lulu : *L'Esprit de la terre* et *La Boîte de Pandore*. Il les a ensuite fondues en une seule, qui d'ailleurs n'a jamais été représentée de son vivant que de façon confidentielle, par crainte du scandale. Des

textes connus à son époque, Alban Berg n'a conservé qu'un cinquième environ pour son opéra. L'adaptateur – on oserait presque dire l'auteur – du texte présenté au TNM a pris son bien dans tous les textes disponibles aujourd'hui, mais il en a fait surtout ressortir le « caractère agressant » (l'expression est de lui), bien au-delà de ce que laissait entendre l'opéra. Ne disposant pas de ce texte, je ne puis me livrer à des comparaisons plus explicites, mais il me semble qu'il était beaucoup plus cru, plus vulgaire que celui de l'opéra, et même que celui, très long, présenté en quatre heures à la RTF il y a une vingtaine d'années, et qui est un de mes rares grands souvenirs de télévision¹. Au TNM, selon l'esthétique québécoise de l'heure, on n'y allait pas par quatre chemins : jambes très souvent écartées chez la dame, braguettes en train de s'ouvrir chez les gars. Et les spectateurs de s'esclaffer, bien sûr, comme savent si bien le faire les auditoires québécois. Il y en a même un, derrière moi, qui n'a pu se retenir de glousser quand, à la fin, Lulu a été tuée par Jack l'Éventreur. On va quand même au théâtre pour s'amuser, non ?

1. Rappelons les principales actions qui se déroulent aussi bien dans la pièce de Wedekind, adaptée par Pierre Lefebvre, que dans la version RTF et l'opéra de Berg. Lulu devient l'amante d'un peintre qui, peu après, se suicide dans un accès de jalousie. Elle empêche le mariage du journaliste Schön avec une jeune fille de la bonne société, et se fait épouser elle-même. Le premier acte se termine par le meurtre de Schön (Lulu retourne contre lui le revolver dont il la menaçait), l'arrestation de la jeune femme et son évasion, avec l'aide de la comtesse Geschwitz, lesbienne confirmée qui la poursuit d'une passion sans espoir. Au deuxième acte, qui se passe à Paris, Lulu résiste à son amant le Marquis, qui menace de la livrer à la police de son pays si elle n'accepte pas d'être vendue à un bordel d'Alexandrie. Elle fuit encore. Au troisième acte, elle se prostitue dans les rues d'un quartier mal famé de Londres, et meurt aux mains de Jack l'Éventreur.

Je ne regrette pas ma soirée. Gérard Poirier campait un docteur Schön plus vrai que nature, une des compositions les plus remarquables que j'aie vues à Montréal ces dernières années. Les autres rôles masculins étaient également fort bien tenus, notamment par un Pierre Chagnon épouvantable de grossièreté en Rodrigo. Sylvie Drapeau?... Réserves, ici, fortes : Lulu n'est pas une simple poupée sexuelle. Je me souviens de Danièle Lebrun², dans l'adaptation télévisée, pas très belle, jouant moins de la séduction charnelle que d'une sorte de rage d'exister qui soulignait admirablement le côté violent, âpre du personnage. Mais enfin oui, dans l'ensemble, la lecture de Lefebvre et Marleau a sa légitimité, et peut s'autoriser de plusieurs déclarations de l'auteur lui-même. Voici par exemple la réplique – que je ne retrouve dans aucune des trois adaptations ; elle se lit dans le livre de Mosco Carner sur Berg – que Wedekind place dans la bouche de son double, l'écrivain Alwa :

Le malheur, pour notre jeune littérature, est que nous sommes bien trop littéraires... Notre horizon ne dépasse pas les limites tracées par nos intérêts professionnels. Pour retrouver la voie qui mène à un art vraiment grand et imposant, il nous faudrait évoluer dans la mesure du possible parmi des gens qui n'ont pas lu un seul livre de toute leur vie, et qui se laissent guider dans leurs actes par les plus simples des instincts bestiaux. Dans mon Erdgeist (L'Esprit de la terre), j'ai essayé, de toutes mes forces, de travailler selon ces principes³.

2. Oui, Lebrun, c'était son nom. Mais Danièle?... Je ne suis pas tout à fait sûr du prénom.

3. Mosco Carner, *Alban Berg*, trad. Dennis Collins, J.C. Lattès, p. 278. Ceci n'est pas, qu'on veuille le noter, un plaidoyer pour l'ignorance,

Wedekind a sans doute voulu rompre, dans *Lulu*, avec les conventions de l'art noble, de l'art trop exclusivement littéraire, et l'on est forcé de se demander, après avoir vu le spectacle du TNM, si l'opéra d'Alban Berg et l'adaptation de la RTF – surtout l'opéra – n'ont pas privé la pièce d'une crudité qu'elle possédait dans les intentions premières du dramaturge ; si l'on n'aurait pas fait de l'art, de *l'art acceptable*, avec un personnage qui s'insurgeait de toute sa puissance charnelle contre cet art justement. Berg aurait-il embourgeoisé la sulfureuse Lulu ?

Je ne suis pas sûr que Wedekind aurait aimé la mise en opéra de sa pièce. Qu'il n'aurait pas préféré à Berg un musicien plus proche de l'inspiration populaire, comme Kurt Weill. Par la force des choses, l'opéra, la musique nous arrache aux « instincts bestiaux » dont parle Alwa-Wedekind, une sublimation a lieu, un enchantement se produit, qui est peut-être cela précisément contre quoi travaillait le texte originel. Je n'en pense pas moins que *Lulu*, la véritable Lulu, ne se découvre que dans l'opéra, que là seulement elle atteint à sa dimension nécessaire, qui est tragique. Considérons le dernier acte. Dans la version Lefebvre, il est long, très long, surchargé de détails, de petites actions ; on se prend à souhaiter qu'arrive enfin Jack l'Éventreur, pour mettre fin à cette monotone procession de la misère, morale et physique. Alban Berg au contraire le raccourcit considérablement – comme d'ailleurs il l'avait fait pour le deuxième, celui de Paris –, ou plus juste-

l'inculture. Avant d'écrire ses pièces, Wedekind avait lu les ouvrages de Krafft-Ebing, de Lombroso, de Charcot et de Montegazza sur la sexualité. Il ne faisait pas que se promener dans les rues, fréquenter les cabarets et les bordels.

ment le resserre, le rend éblouissant de signification par la concision de l'action et la force du commentaire musical. Commentaire, c'est mal dire : la musique n'agit pas moins, ne parle pas moins que le texte, et l'on se souviendra qu'Alban Berg a travaillé les deux en même temps, la musique et le texte s'imposant mutuellement leurs exigences. Au début de l'action, avant l'apparition de la parole et du geste, un thème musical s'impose, grossière chanson de rue ou hymne populaire, quelque chose de lourd qui suggère une irrésistible fatalité. *Lulu doit mourir*. C'est dans la mort qu'elle s'accomplira, de la même façon qu'elle s'était réalisée dans l'action sexuelle, le soleil noir répondant à la lumière crue de midi. Elle fait monter deux clients, qui tous deux se défilent, ne lui donnant même pas la consolation du contact charnel. Puis voici Jack, les paroles profondément équivoques, et le grand cri de la victime. Ce cri n'était l'autre soir, au théâtre, que le signe de la fin ; on ramassait son parapluie, on se préparait à sortir. À l'opéra, même sur disque, dans le décor du salon familial, il glace le sang. Ajoutons, c'est peut-être l'essentiel, que c'est un cri musical, appelé par tout le discours musical du troisième acte, gorgé de sens par la musique.

J'oserai ceci : Lulu, sans la musique, ne serait que l'ombre d'elle-même, et Alban Berg l'a choisie parce qu'elle était vouée à la musique, que seule la musique pouvait lui donner une vie complète. Avant d'arriver au texte de Wedekind, Berg s'était intéressé à une pièce yiddish de Salomon Ansky, et il avait même fait quelques esquisses à partir d'une œuvre de Gerhardt Hauptmann. Si l'accord s'est fait entre la Lulu de Wedekind et lui, n'est-ce pas parce que l'héroïne, pour reprendre le mot de Chéreau, « n'est pas définie », qu'elle manque de raisons psychologiques, et que cette absence

précisément la rend disponible à la transposition musicale ? Il en va de même, en réalité, pour tous les personnages d'opéra, et j'ai toujours été étonné par l'acharnement que mettent les commentateurs à tenter de démontrer la complexité psychologique des Aïda, Fidelio, Fiordiligi. Mais Lulu, comparée à ces personnages, est exemplairement vide. On l'a comparée à Carmen, qui elle aussi est une grande tombeuse d'hommes, mais le personnage de Bizet entretient, avec les conventions de la vraisemblance, des relations que, de toute évidence, celui de Wedekind met à mal. Quand, dans l'air célèbre du deuxième acte, Lulu est amenée à s'expliquer sur elle-même, elle ne peut dire que son identité nue : « Bien que pour moi un homme puisse se tuer ou en tuer d'autres, ma valeur demeure ce qu'elle est... Aucun homme, dans ma vie, n'a jamais été amené à me prendre pour autre que ce que je suis. » Au troisième acte, lorsque son amant veut l'expédier dans un bordel de luxe en Égypte, elle dira encore : « Je ne peux pas vendre la seule chose qui m'ait jamais été propre. » Quelle chose, quel propre ? Son corps ? Sa liberté ? Quand elle se dit elle-même, Lulu verse inévitablement dans la tautologie : je ne suis que ce que je suis, je n'ai que ce que j'ai. Pas étonnant qu'elle porte les critiques à tant parler : la critique a horreur du vide (comme le démontre, entre autres, le petit texte embarrassé qui s'écrit ici). On peut construire, à partir de Lulu, toutes sortes de théories intéressantes sur l'âme et le corps, la femme et l'homme, le bien et le mal, l'individu et la société. Elle se prête aux commentaires comme elle se prête aux hommes qui traversent son existence ; et les commentaires, comme les hommes, sans y penser pour ainsi dire, elle les détruit à mesure.

C'est au poète, enfin, que je demanderai de me parler de Lulu. En quatre petits poèmes obscurs, éblouis-

sants d'obscurité, Pierre Jean Jouve a tout dit de Lulu : sa beauté fatalement associée à la mort ; le meurtre du « beau monsieur Schön » ; à la fin, « le cri blanc de la femme éventrée ». Quelques vers, souverains :

*Sur la lamentation éternelle d'amoureuse
Sur la soumission profonde de l'amant
Et sur l'éclatement d'amours encore autrement puissantes
La Beauté riant de tout au sommet du ciel sonore*

*Telle est la fleur du mal
La plus sincère que ce nouveau monde ait vu éclore⁴.*

Alors même qu'il travaillait à la composition de *Lulu*, Alban Berg avait mis en musique trois poèmes du *Vin* de Baudelaire. La « fleur du mal » vient évidemment de là, la fleur baudelairienne, Éros et Mort, signe essentiellement ambigu. Veut-on un signe concret de cette ambiguïté ? À la fin du deuxième acte de l'opéra, le plus trouble, le plus sordide – mais porté par une musique qui a l'agilité des *Noces de Figaro* –, après lequel la mort de Lulu ne pourra apparaître que comme une purification, Alban Berg fait entendre un motif qui ressemble étrangement à celui, d'une pureté déchirante, qui ouvre le *Concerto à la mémoire d'un ange*, sa dernière œuvre terminée.

4. Pierre Jean Jouve, *Poésie – Mélodrame, Moires*, Paris, Mercure de France, p. 151.