



une tragédie-monstre

la colline

théâtre national

de Frank Wedekind

mise en scène Stéphane Braunschweig

Grand Théâtre
du 4 novembre au 23 décembre 2010

LULU

une tragédie-monstre

Dossier pédagogique

Une tragédie-monstre

Introduction par Stéphane Braunschweig	4
Résumé	5
Personnages et analyse	6
Choix des textes traduits	8
Les titres: <i>La Boîte de Pandore</i> et <i>L'Esprit de la terre</i>	9
Mélanges dramatiques	10

Le projet de mise en scène

L'érotisme de Frank Wedekind, C. Quiquer	12
<i>Lolita</i> , Vladimir Nabokov	13
Le théâtre du fantasma, entretien avec Stéphane Braunschweig	14
La ménagerie de Wedekind, Cécile Schenck	16
Le cirque, Jonny Ebstein, Frank Wedekind	17
Bibliographie	19

Lulu, une femme sur la scène de la transgression...

Extrait de <i>Lulu</i> (Acte I, scène 2)	20
Le sexe et l'argent, Edward Bond	23
De la "Schauertragödie" de Wedekind à la <i>Lulu</i> de Berg : une adaptation exemplaire, Laurent Mulheisen	25
Apologie de la femme, Karl Kraus	26
Confession, Frank Wedekind	27
Lulu et Nana, Jean-Louis Besson	28
Extraits de <i>Nana</i> , Émile Zola	29
Article sur la <i>Loulou</i> de Pabst, Jeanine Boissonnouse	30

Frank Wedekind

Journal 8 septembre 1893, Frank Wedekind	31
Wedekind ou la lutte de l'individu contre les structures répressives de la vie quotidienne, Peter Jelavich et P. Blanchard	35
Repères biographiques	36

de **Frank Wedekind**

mise en scène et scénographie

Stéphane Braunschweig

collaboration artistique **Anne-Françoise Benhamou**

costumes **Thibault Vancaenenbroeck**

lumières **Marion Hewlett**

son **Xavier Jacquot**

peintures et vidéo **Raphaël Thierry**

collaboration à la scénographie **Alexandre de Dardel**

assistante à la mise en scène **Caroline Guiela**

assistante aux costumes **Isabelle Flosi**

maquillages et coiffures **Karine Guilhem**

avec

**Jean-Baptiste Anoumon, John Arnold, Elsa Bouchain, Thomas Condemine,
Claude Duparfait, Philippe Faure, Philippe Girard, Christophe Maltot, Thierry Paret, Claire Rappin,
Chloé Réjon, Grégoire Tachnakian, Anne-Laure Tondeu**

production La Colline – théâtre national

La version scénique de Stéphane Braunschweig s'appuie sur la version primitive de la pièce

La Boîte de Pandore, une tragédie-monstre, (1894), traduite de l'allemand par Jean-Louis Besson et Henri Christophe, à laquelle ont été intégrés quelques éléments de la version de 1913, traduits par Ruth Orthmann, Éloi Recoing et Philippe Ivernel.

Le théâtre complet de Wedekind est publié par les éditions Théâtrales /Maison Antoine Vitez

du 4 novembre au 23 décembre 2010

Grand Théâtre

le mardi, le mercredi, le vendredi et le samedi à 19h30, le dimanche à 15h30
(relâche le lundi et le jeudi sauf les jeudis 4 novembre et 23 décembre)

en tournée

MC2 Grenoble – du 7 au 13 janvier 2011

Le Grand T Nantes – du 19 au 22 janvier 2011

Théâtre national de Toulouse – du 27 au 30 janvier 2011

English Subtitled Performances

(Représentations surtitrées en anglais)

Saturday 4 December at 7.30 p.m./Tuesday 14 December at 7.30 p.m

Rencontre

Des femmes sur la scène de la transgression

lundi 29 novembre à 20h30

avec

Urias Arantes, professeur de philosophie et psychanalyste

Dominique Baqué, écrivaine, critique d'art

Stéphane Braunschweig, metteur en scène

Valérie Dréville, comédienne

Geneviève Fraisse, philosophe

rencontre animée par **Joëlle Gayot**, journaliste à France Culture

De Lulu à Mademoiselle Julie en passant par les mères inquiétantes inventées par O'Neill et Dennis Kelly, la saison de La Colline multiplie les figures féminines transgressives. Quelle est cette capacité de désordre, réelle ou imaginée, propre aux femmes ? Entre philosophie et psychanalyse, entre théâtre et arts plastiques, entre fin du XIX^e siècle et début du XXI^e, entre vie réelle et représentations... et entre hommes et femmes - on en débattrà.

entrée libre sur réservation au 01 44 62 52 00

contactez-nous@colline.fr

location: 01 44 62 52 52

du lundi au samedi de 11h à 18h30

et le dimanche de 13h30 à 16h30 (uniquement les jours de représentation)

tarifs

en abonnement de 9 à 14€ la place

hors abonnement

tarif groupes scolaires 11€

plein tarif 27€

moins de 30 ans et demandeurs d'emploi 13€

plus de 60 ans 22€

le mardi 19€

Anne Boisson 01 44 62 52 69 – a.boisson@colline.fr
Ninon Leclère 01 44 62 52 10 – n.leclere@colline.fr
Marie-Julie Pagès 01 44 62 52 53 – mj.pages@colline.fr

La Colline – théâtre national

15 rue Malte-Brun Paris 20^e

www.colline.fr

Une tragédie-monstre

“Grotesque comme la vie elle-même, cette succession d’effets clownesques et tragiques va jusqu’à rendre possible que l’on soit bouleversé par le simple spectacle d’un personnage enfilant ses bottes. L’un chassant l’autre, les épisodes se bousculent comme dans un délire fiévreux – le délire d’un poète malade de Lulu¹.” Karl Kraus, 1905

Dans une note de son Journal intime de juin 1892, Frank Wedekind signale qu’il a eu l’idée d’écrire une “tragédie à faire frémir”. Il va y travailler environ deux ans, entre Paris et Londres où il vit à ce moment et où il situera les deux derniers actes de *La Boîte de Pandore, une tragédie-monstre*. Cette première version de *Lulu*, “monstre” effectivement, ne sera ni jouée ni éditée du vivant de l’auteur, mais Wedekind ne cessera d’y revenir toute sa vie, la réécrivant, la repolissant, la coupant et la complétant pour en laisser en 1913 une version “définitive” sous la forme de deux pièces *L’Esprit de la terre* et *La Boîte de Pandore*. C’est sous cette forme divisée que *Lulu* aura été représentée dès 1898, représentée et maintes fois censurée, tant la pièce brisait tous les tabous sexuels de la société de son temps.

En France, on n’a longtemps eu accès qu’à des adaptations fortement édulcorées, comme celle de Pierre-Jean Jouve, et il aura fallu le choc de la mise en scène de Peter Zadek en 1988 (qui exhumaient pour la première fois l’intégrale de la version primitive) et les nouvelles traductions des éditions Théâtrales en 1996 pour découvrir l’iceberg théâtral que la censure et la prospérité du mythe de Lulu véhiculé par le film de Pabst et l’opéra de Berg avaient tenu dans l’ombre.

La version que nous proposons est établie à partir de la pièce de 1894, à tous égards plus fulgurante, plus crue, moins explicative et moins bavarde que la version de 1913. Nous avons néanmoins emprunté à cette dernière quelques légères variantes ainsi que la scène de la loge dans le théâtre, qui ne figurait pas à l’origine, et fait les coupes qui rendent possible de jouer le spectacle en une seule soirée.

Stéphane Braunschweig

¹ Extrait d’une conférence prononcée à l’occasion de la représentation de *La Boîte de Pandore* au Théâtre du Trianon à Vienne, traduction Pierre Gallissaires, in K. Kraus, *La Boîte de Pandore / F. Wedekind, Confession et autres poèmes*, éditions Ludd, Bruxelles, 1985.

Résumé

Chaque acte des deux pièces représente une étape dans l'ascension et la déchéance de la jeune femme. Elle a été recueillie à l'âge de douze ans par Schön, un intrigant, qui fait bientôt d'elle sa maîtresse, et la marie au riche docteur Goll. À la mort de celui-ci, elle épouse le peintre Schwarz, tombé amoureux de Lulu en faisant son portrait. Persuadé de l'innocence et de la pureté de la jeune femme, il se tranche la gorge lorsqu'il apprend la vérité sur son passé et sa relation avec Schön. Soucieux de lui trouver un amant suffisamment riche, celui-ci la lance dans une carrière théâtrale. Elle joue dans une revue écrite par Alwa, le fils de Schön, mais interrompt la représentation lorsqu'elle aperçoit dans une loge son amant en compagnie d'une jeune fille de bonne famille qu'il entend épouser par intérêt. Elle oblige Schön à rompre et à l'épouser, elle. Désormais, elle habite sous son toit. Mais la maison est fréquentée par d'autres personnages, hommes et femmes : Schigolch, dont on ne sait pas s'il est le père de Lulu ou un vieil amant (sans doute les deux), l'athlète Rodrigo Quast, le lycéen Hugenberg, Alwa lui-même, et la comtesse Geschwitz, éperdument éprise de Lulu. Schön, qui découvre les multiples liaisons de sa femme, veut la contraindre au suicide et lui donne son revolver. Mais c'est elle qui le tue. Puis elle implore Alwa : "Ne me laisse pas tomber aux mains de la justice. Ce serait dommage pour moi ! Je suis encore jeune. Je te serai fidèle toute ma vie. Je n'appartiendrai qu'à toi seul. Regarde-moi, Alwa. – Homme, regarde-moi, regarde-moi !" Ainsi se termine *L'Esprit de la terre*.

Condamnée à neuf ans de réclusion, Lulu s'évade grâce au dévouement de la comtesse Geschwitz. Elle s'enfuit avec Alwa à Paris, où elle vit sous un faux nom et fréquente banquiers, journalistes, marquis, comtesses, ainsi qu'une bohème interlope; elle subit le chantage des hommes qui gravitent autour d'elle: Casti-Piani, qui a vécu à ses dépens, menace à présent de la dénoncer si elle n'accepte pas de travailler dans une maison close au Caire; Rodrigo Quast lui réclame de l'argent, Schigolch voudrait de nouveau partager son lit. Lulu échappe de justesse à la police et se réfugie à Londres avec Alwa et Schigolch. Tous trois végètent dans une misérable soupente, et Lulu fait le trottoir. La comtesse Geschwitz les rejoint dans l'espoir de tirer Lulu de son avilissement, mais meurt avec elle sous le couteau de Jack l'Éventreur.

Jean-Louis Besson

Article de l'Encyclopædia Universalis 2008, *Lulu* (Frank Wedekind – 1913).

Les personnages

Par ordre d'apparition :

LUDWIG SCHÖN, rédacteur en chef
EDOUARD SCHWARZ, portraitiste
LULU
Le docteur GOLL
ALWA SCHÖN
Le modèle du peintre
SCHIGOLCH
HENRIETTE, femme de chambre
Le docteur BERNSTEIN
Le Prince ESCERNY, explorateur en Afrique
La Comtesse MARTA VON GESCHWITZ
RODRIGO QUAST, acrobate
FERDINAND, chauffeur chez Schön
BIANETTA GAZIL
MADELEINE DE MARELLE
KADÉGA, sa fille
Le chevalier CASTI-PIANI
Le banquier PUNTSCUH
Le journaliste HEILMANN
BOB, groom chez Lulu
L'agent en civil
Mister HOPKINS
KOUNGOU POTI, prince héritier de Ouaoubée
Le professeur HILTI
JACK

Philippe Girard
Christophe Maltot
Chloé Réjon
Philippe Faure
Thomas Condemine
Anne-Laure Tondu
John Arnold
Claire Rappin
Grégoire Tachnakian
Thierry Paret
Claude Duparfait
Jean-Baptiste Anoumon
Grégoire Tachnakian
Anne-Laure Tondu
Elsa Bouchain
Claire Rappin
Christophe Maltot
Philippe Faure
Thierry Paret
Grégoire Tachnakian
Thierry Paret
Thierry Paret
Jean-Baptiste Anoumon
Grégoire Tachnakian
Philippe Girard

Analyse des noms des personnages

Comme dans la plupart des pièces de Wedekind, certains noms de personnage évoquent une qualité, un trait de caractère, ou font allusion à des personnes ayant réellement existé. De nombreuses hypothèses sont formulées par H. Vinçon dans les notes de l'édition de 1990 (*Die Büchse der Pandora. Eine Monstretragödie*, éd. J. Hausser) et dans le volume III des *Œuvres complètes (Werke III)*, même éditeur). Nous ne signalons ici que l'essentiel. Schigolch apparaît déjà dans le fragment *Elins Erweckung*, où il est un vagabond invalide ; son nom évoque *Molch*, le triton, mais il peut aussi être lu comme l'anagramme de *logisch* (logique). Schöning est dérivé de l'adjectif schön (beau) – dans *L'Esprit de la terre*, le personnage s'appelle d'ailleurs simplement Schön. Schwarz est un nom propre répandu qui signifie « noir ». Geschwitz serait, selon la fille de Wedekind, Kadidja, une forme contractée de *Geschlechterwitz* (plaisanterie sexuelle). Le personnage de Rodrigo a sans doute pour modèle les athlètes de cirque que Wedekind avait vus ou rencontrés ; dans ses *Journaux intimes* (21.12.92), il parle d'un certain Holtoff, qui "est un bel homme mais comme tout bel homme, il a une espèce de naïveté enfantine et satisfaite" ; Quast (Quaste) désigne un pinceau, une brosse, ou une houppes, une touffe de cheveux. Il n'existe pas de théâtre appelé Belle-Union ; Wedekind fait peut-être allusion au théâtre Belle Alliance à Paris. Casti-Piani signifie en italien "chastes projets" ; Casti est le nom d'un moine qui avait quitté les ordres pour suivre le cirque Ferroni et était devenu directeur de théâtre forain ; dans les années 1890, il dirigeait un théâtre de variétés à Paris ; un personnage de *La Mort et le Diable* se nomme également Casti-Piani. Puntschuh est dérivé de Bundschuh, gros soulier porté par les paysans au Moyen Âge. Le nom "de Marelle" apparaît dans *Bel-Ami* de Maupassant, que Wedekind lit en 1892. Madelaine est le prénom d'une cocotte qu'il fréquente à l'été 93 (voir les *Journaux intimes* au 15.1.94). Kadéga est une autre forme du prénom Kadidja ou Kadudja, qui apparaît dans les *Journaux intimes* (à partir du 21 juin 92) dans *Le Spectre du soleil* et dans *La Censure*. Steinherz, patronyme attesté, signifie littéralement « cœur de pierre ». Hilti est le nom d'un juriste et philosophe suisse, célèbre à l'époque, Cari Hilty (1833-1909). Koungou Poti est un nom imaginaire, à consonance africaine. Jack est le fameux Jack l'Eventreur qui, en 1888, avait assassiné plusieurs prostituées à Londres, dans le quartier de Whitechapel, et n'a jamais été identifié et arrêté.

Jean-Louis Besson

Extrait des "Documents et notes" de l'édition de *Lulu* (versions intégrales), p.401, *Théâtre complet* (sous la direction de J.-L. Besson), tome II, éditions Théâtrales, Paris, 2006.

Choix des textes traduits

La présente édition a d'abord retenu la première version, la *Tragédie-monstre*, encore inconnue du public français² ; c'est en effet la seule qui corresponde sans aucun doute possible aux intentions de l'auteur à une époque donnée, la seule qui n'ait pas été revue – c'est-à-dire aussi tronquée – pour des raisons tactiques vis-à-vis des éditeurs et des directeurs de théâtre ou pour répondre aux injonctions de la censure. Toutefois, cela n'enlève rien à la qualité des pièces ultérieures, *L'Esprit de la terre* et *La Boîte de Pandore*, qui sont devenues, au fil des réécritures, deux pièces parfaitement autonomes. Les traductions de ces deux pièces se sont fondées sur l'édition allemande de 1913. D'abord parce qu'il s'agit de la dernière version publiée par l'auteur, celle qui est donc sensée répondre le mieux à ses intentions – malgré les restrictions exprimées plus haut. Ensuite parce que Wedekind est lui-même revenu, pour cette édition, sur les corrections imposées par la censure, sans pour autant reprendre tout à fait à la lettre les versions antérieures – même pour des passages où il n'avait pas à craindre une intervention de la censure. Ce n'est donc pas à des versions de circonstance que nous avons affaire, mais bel et bien à un dernier état du texte, voulu par l'auteur. Ce sont d'ailleurs les versions que tous les éditeurs allemands ont retenues jusqu'ici comme textes de référence (à l'exception des éditions Goldman : *Erdgeist, Die Büchse der Pandora. Tragödien*, éd. Par P. Unger et H. Vinçon, Munich, 1995, 6^e édition). Enfin – et cela a également pesé dans notre choix – le public français ne connaît encore *L'Esprit de la terre* et *La Boîte de Pandore* que par des adaptations³, et il était temps de lui proposer en traduction le texte intégral des deux pièces, avec leurs prologues.

Jean-Louis Besson

Extrait des "Documents et notes" de l'édition de *Lulu* (versions intégrales), p.377, *Théâtre complet* (sous la direction de J.-L. Besson), tome II, éditions Théâtrales, Paris, 2006.

² Les traducteurs se sont fondés sur le texte publié dans *Theater heute*, pour lequel les héritiers de Wedekind ont cédé les droits aux éditions Théâtrales. Les variantes par rapport aux éditions ultérieures sont minimes. Les principales sont indiquées en note.

³ Notamment celle de Pierre-Jean Jouve publiée en 1983 aux éditions L'Âge d'homme. En janvier 1997 vient de paraître aux éditions du Cri à Bruxelles une version française de Jacques de Decker présentée elle aussi en page de couverture comme une "adaptation", bien qu'elle suive le texte de Wedekind de plus près que celle de 1983. Signalons que les versions de 1894 de *L'Esprit de la terre* et 1904 de *La Boîte de Pandore* – donc les deux premières de ces deux pièces – ont été traduites en français par Oliver Ess pour un spectacle de la compagnie Française Maimone, et éditées par la compagnie en 1990.

Les titres

La Boîte de Pandore

Selon la légende, Pandore est la première femme, créée par Zeus pour punir la race humaine, à qui Prométhée avait fait don du feu divin. D'après le poète Hésiode (*Les Travaux et les Jours*, v. 42-105), Pandore, la "chaste vierge", est façonnée dans la glaise par Héphaïstos qui lui insuffle la vie, tandis que les dieux lui octroient chacun un don : Athénée la pare et Hermès met en son sein "mensonges, mots trompeurs, cœur artificiel"⁴. Pandore est envoyée sur terre, où elle devient la femme d'Épiméthée, frère de Prométhée ; le malheur fond sur les hommes lorsqu'elle ouvre une jarre, jusqu'ici hermétiquement close, qui contient tous les maux. Ceux-ci se répandent, apportant souffrance et misère sur la terre. Seule l'espérance, restée au fond de la jarre, donne à l'humanité quelque soulagement.

C'est là la tradition la plus connue. Mais il en existe une seconde, selon laquelle Pandore aurait été façonnée par Prométhée lui-même, qui lui aurait donné vie avec le feu qu'il avait volé et serait ensuite tombé éperdument amoureux de sa créature (...)

Lulu participe aussi bien de l'une que de l'autre tradition. Elle apporte le malheur aux hommes qui l'approchent, mais elle est aussi leur créature, celle qu'ils se sont eux-mêmes façonnée ; et ce n'est pas un hasard si chacun lui donne un nom différent. Mais le titre a aussi chez Wedekind une connotation sexuelle évidente – qui n'exclut pas les autres, bien au contraire : la boîte de Pandore, c'est le sexe de Lulu⁵.

L'Esprit de la terre

Le titre fait directement référence au *Faust* de Goethe (scène intitulée : la nuit) : dans l'espoir de saisir la nature infinie, Faust invoque l'Esprit de la terre. A mesure que celui-ci se rapproche, Faust voit "ses forces grandir", il éprouve de "l'ivresse", ressent "un frisson" qui s'abaisse vers lui et un "souffle" qui le saisit, tandis qu'il lui semble que son cœur se donne à l'Esprit tout entier. Mais lorsque celui-ci lui apparaît, il ne peut supporter sa vue. L'esprit est "Éternel océan / Activité changeante / Vie ardente"⁶. Faust doit se rendre à l'évidence : l'accès au grand mystère de l'univers lui sera à jamais interdit. Il est pris alors d'un grand désespoir et veut mettre fin à ses jours. Le titre a été interprété de multiples façons, souvent contradictoires. Osons ici en quelques mots une hypothèse toute simple : l'Esprit de la terre a en commun avec Lulu d'être ce mystère tant désiré qui échappe au moment où on croit le tenir. Le vocabulaire de la passion utilisé par Goethe dans le passage cité – ivresse, frisson, etc. – autorise cette interprétation. Et le sort de tous les hommes qui, dans la pièce de Wedekind, ont tenté "d'invoquer" Lulu, de s'emparer d'elle et de la garder, est bien celui de Faust face à l'Esprit de la terre⁷. Cependant, si on en croit le passage de *La Mort de Wallenstein* que Wedekind cite en exergue de sa pièce, juste après le titre, "la terre appartient à l'esprit du mal", l'Esprit de la terre est alors sans doute aussi l'esprit du mal, celui qu'il faut invoquer pour obtenir plus que des "biens ordinaires". Il est cette "puissance funeste" qui seule peut enrichir les hommes mais les prive à jamais de la "pureté" de leur âme. Différent en cela de celui de Goethe, l'Esprit de la terre de Wedekind a aussi quelques traits de Méphistophélès !

Mais peut-être Wedekind a-t-il également pensé à Heine qui, dans un texte intitulé *Esprits élémentaires*, présente Vénus comme la déesse bannie, réfugiée sur le *Venusberg*, où elle a pris la forme d'un "Esprit de la terre". Cette interprétation rejoint la légende de *Tannhäuser*, dont s'inspire également Wagner. Ici encore, l'Esprit de la terre est apparenté à la femme, il évoque l'amour et les plaisirs charnels ; ce thème est repris par Wedekind dans un court poème également intitulé *L'Esprit de la terre*, où, dans la pure tradition épicurienne, il invite les humains à profiter de l'instant et à jouir des "trésors terrestres".

Jean-Louis Besson

Extrait des "Documents et notes" de l'édition de *Lulu* (versions intégrales), p. 378-379, *Théâtre complet* (sous la direction de J.-L. Besson), tome II, éditions Théâtrales, Paris, 2006.

⁴ *Les Travaux et les Jours*, trad. Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1977 (1^{re} éd. 1928), p. 88-89.

⁵ [...] En argot, le mot *Büchse* (boîte) peut d'ailleurs aussi désigner le sexe féminin.

⁶ Traduction d'Henri Lichtenberger, Paris, Aubier Montaigne, 1976, p. 18-19.

⁷ Selon H. Vinçon (*Werke III*, p. 1051) Wedekind aurait fait écrire sur les affiches et insérer dans le programme de certaines représentations de sa pièce, les mots que prononce l'Esprit de la terre dans le *Faust* de Goethe.

Mélanges dramatiques

Prenons l'exemple de la "tragédie-monstre". Que peut signifier l'association de ces deux termes dans l'esprit de l'auteur ? L'hypothèse retenue par la critique est généralement que le terme *monstre* renverrait au personnage principal, Lulu, qui serait un "monstre" au sens que l'on donnait parfois à ce terme à l'époque, sens que l'on trouve chez Zola et Catulle Mendès⁸, c'est-à-dire la femme fatale. Mais, outre le fait que Lulu n'est pas exclusivement une femme fatale, les hommes dans la pièce sont tout aussi monstrueux qu'elle, si ce n'est davantage. En ce sens, *Lulu* serait une tragédie qui se jouerait entre personnages monstrueux, comme chez Sénèque. On peut imaginer également, et c'est l'hypothèse que je voudrais avancer ici, que la monstruosité est dans la forme tragique elle-même la première version de *La Boîte de Pandore* est un texte monstrueux parce qu'hybride, fait de pièces empruntées, négation du "bel animal" de la dramaturgie classique.

Mais elle n'en est pas moins aussi une tragédie. On peut en arrière-plan suivre le schéma tragique traditionnel au fil des cinq actes : exposition, développement du conflit fondamental entre Lulu et les hommes, conflit qui atteint son apogée avec la mort de Schöning à la fin du troisième acte ("C'est le plus beau moment de ma vie", dit-elle quand Schöning et son fils, tous deux amoureux d'elle, sont face à face). Puis c'est le début de la déchéance, avec un moment retardateur, quand Lulu, au quatrième acte, parvient à échapper au chantage dont elle est l'objet, et la "catastrophe" finale lorsqu'elle tombe victime de Jack l'Éventreur au cinquième. Mais ce schéma général n'est pas soutenu, comme on pourrait s'y attendre, par un conflit nettement identifiable. Tout se passe en effet comme si le destin de Lulu s'accomplissait en suivant des étapes qui ont chacune un caractère relativement indépendant, à la manière de *Peer Gynt* et du "drame à stations" expressionniste. C'est ainsi qu'à quelques exceptions près, les personnages disparaissent les uns après les autres, ils sont des jalons sur l'itinéraire de Lulu, comme s'ils n'existaient que pour elle, et ils s'effacent de la scène une fois que le lien est brisé. Mais, pour autant, la "tragédie-monstre" n'est pas un drame à stations : pas d'arrachement (*Aufbruch*), pas de conversion (*Wandlung*), le personnage principal reste semblable à lui-même, il ne subit pas le monde, il le fascine.

Par ailleurs, la pièce quitte parfois le terrain de la tragédie, pour se donner des airs de vaudeville, comme à l'acte III : Lulu, mariée à Schöning, a attiré chez lui l'athlète Rodrigo, qui se cache derrière les tentures et sous les tables en attendant que "ce soit son tour" ; elle a aussi invité à un dîner en tête-à-tête Alwa, le fils de Schöning, avec qui elle a déjà eu une liaison dans le passé ; par ailleurs, le domestique qui sert à table, Ferdinand, est aussi son amant ; l'acte III se déroule dans un salon somptueux de nouveaux riches, où tentures, portes et mezzanine servent à dissimuler les uns aux autres les amants qui surgissent et disparaissent comme des pantins. Tous les ingrédients sont rassemblés pour mettre en route la mécanique du rire. Et c'est bien ainsi que les choses se déroulent au début. Mais Wedekind désamorçe le vaudeville en même temps qu'il l'utilise dans la mesure où il grossit le trait : le décor est *trop* somptueux, les amants sont *trop* nombreux, les scènes sont *trop* scabreuses, et enfin, malgré la légèreté du propos, l'issue est tragique avec la mort de Schöning. Il en résulte une imbrication de tragique et de comique qui donne à la scène une forte tonalité grotesque. Comme l'écrit fort bien Hector Maclean : "Dans l'univers de Wedekind, ce qui sépare le ridicule du sublime est infime"⁹. Wedekind donc tire profit des différents genres tout en les excédant et les transgressant¹⁰.

⁸ Voir Florack (Ruth), *Wedekinds "Lulu"*, Tübingen, Niemeyer, 1995, p. 37-40.

⁹ Maclean (Hector), "The King and the Foll Wedekind's *König Nicolo*", in *Seminar* 5, n. 1, 1969.

¹⁰ Je n'ai pris ici qu'un seul exemple, on pourrait les multiplier. On pourra consulter à ce propos les remarques d'Elke Austerlühl sur la "destruction des unités dramatiques" dans le volume IV *Werke* de Frank Wedekind aux éditions Jürgen Häusser (Darmstadt, 1994), p. 720-727. E. Austerlühl, qui analyse *Le Marquis von Keith* détecte dans cette pièce des emprunts à la comédie de salon, à la comédie de caractère, à la comédie de types, à la comédie de situation, au drame social et au drame naturaliste.

Mais il ne s'agit pas de sa part d'un jeu gratuit avec les formes. Car ces ruptures de style accompagnent la variété des situations des personnages, comme si Wedekind avait voulu rendre compte aussi dans la forme de l'hétérogénéité du monde dans lequel évoluent les personnages. Le style change en fonction des situations, voire des "atmosphères" qui alternent dans chaque pièce.

Cependant l'auteur n'emprunte pas uniquement au théâtre. Et une part de la dérision vient de ce que le cirque et le cabaret sont présents en arrière-plan, même s'ils ne sont pas immédiatement repérables en tant que tels.

Jean-Louis Besson

Extrait de "Wedekind ou l'éclectisme au théâtre", *Mise en crise de la forme dramatique 1880-1910*, Études réunies par Jean-Pierre Sarrazac, n°15-16, 1999, p. 88.

Le projet de mise en scène

L'érotisme de Frank Wedekind

L'œuvre de Wedekind est l'histoire d'une obsession : comme bien d'autres, Wedekind, au cours de son adolescence, découvre la violence de l'instinct sexuel ; mais... plus que l'expérience douloureuse d'une période de transition, il y devine une force, qui peu à peu révèle son ambiguïté. Et dès lors l'œuvre se développe à partir de deux pôles : l'aspect positif de l'Éros, créateur de vie – et son côté fatal. Un instant, Wedekind croit voir la contradiction se résoudre en une "synthèse" qu'il oppose orgueilleusement à la laideur de son temps : bref moment de grâce qui finalement s'abolit en un aveu d'impuissance...

Chez Wedekind, le Destin reçoit un seul nom : Éros. Vivre pour ses héros, c'est obéir à "ce je ne sais quoi de démoniaque" dont parle l'un deux, et qui pousse chacun à la satisfaction de son désir : la sexualité est à la base de cette énergie brutale, de cette volonté égoïste de s'affirmer qui caractérise ses figures, à l'origine aussi de leur profonde solitude...

L'effort de Wedekind pour redonner sa place à l'instinct est une réaction polémique contre la société et la littérature de son époque... Dans l'art – Wedekind pense à Ibsen, Hauptmann, aux naturalistes – ce n'est que dégénérescence du corps, paralysie de la volonté, hypertrophie de l'intellect. Tous *pensent* leur vie sans jamais la vivre. Alors Wedekind cherche ses modèles dans *une* bohème idéale, qu'il se construit. Il y trouve des "hommes forts", des "femmes de race", des "tigresses", des natures démoniaques, peu soucieuses de problèmes, contre lesquelles la société ne peut rien, puisqu'elles en sont elles-mêmes exclues. Là, l'instinct a gardé sa violence et sa beauté. Le milieu wedekindien – cirque, théâtre, salon de l'affairiste, château de la courtisane – est évasion hors du réel, une forme de l'exotisme, une utopie, un *mythe*.

Esclavage de l'instinct dans la société ; noble expansion de l'animalité dans le vaste monde de l'aventure : l'opposition semble simple – et le choix facile. Seule la société – parents aveugles et maîtres ridicules – porte la responsabilité du drame dans *L'Éveil du printemps*... Dès *L'Esprit de la terre* cependant..., les valeurs sociales n'ont plus cours, la contrainte policière des lois disparaît : l'amour est libre, absolu, total. Et pourtant, il tue Goll et Schwartz, il amène Schön au bord de la folie, Lulu au fond du malheur ! Le mal ne réside plus – comme dans *L'Éveil du printemps* – dans les obstacles que la société dresse à l'instinct, mais dans l'instinct lui-même. Le tragique s'intériorise... Wedekind a construit le personnage de Lulu de façon qu'elle soit inapte à la vie ; il a voulu illustrer en elle une idée qui va s'imposer de plus en plus à lui : l'idée que l'instinct n'est pas seulement tyrannique, mais aussi voué, même dans la liberté complète, à rester inassouvi.

C. Quiquer

Extraits de "L'érotisme de Frank Wedekind" paru dans *Études germaniques*, 17, janvier-mars 1962.

Lolita

Il advient parfois que de jeunes vierges, entre les âges limites de neuf et quatorze ans, révèlent à certains voyageurs ensorcelés, qui comptent le double ou le quintuple de leur âge, leur nature véritable – non pas humaine, mais nymphique, c'est à dire démoniaque ; ce sont des créatures élues que je me propose de désigner sous le nom générique de "nymphettes".

(...) J'aimerais, en fait que le lecteur considère ces deux chiffres, "neuf" et "quatorze", comme les frontières naturelles – plages miroitantes et récifs teintés de rose – de cette île enchantée, perdue dans un océan brumeux, que hantent mes nymphettes. Toutes les enfants entre ces deux âges sont-elles des nymphettes ? Non, assurément pas. Le seraient-elles que nous aurions depuis beau temps perdu la raison, nous qui avons vu la lumière, nous les errants solitaires, les nympholeptes. Qui plus est, la beauté ne constitue nullement un critère de nymphisme ; et la vulgarité, ou du moins ce que l'on nomme ainsi dans certains milieux, n'est pas forcément incompatible avec les caractéristiques mystérieuses, cette grâce trouble, ce charme élusif et changeant, insidieux, bouleversant même, qui distingue la nymphette de celles de ses congénères qui, tragiquement soumises aux processus synchrones du monde tridimensionnel, ne peuvent approcher cette île du temps suspendu, cet îlot inconnu et magique où Lolita s'ébat avec ses compagnes. (...)

Présentez à un homme normal une photographie de groupe (...) en lui demandant de désigner la plus jolie petite fille, ce n'est peut-être pas la nymphette qu'il choisira. Il faut être un artiste doublé d'un fou, un de ces êtres infiniment mélancoliques, aux reins ruisselants d'un poison subtil, à la moelle perpétuellement embrasée par une flamme supra-voluptueuse (oh, cette torture sous le masque !), pour discerner aussitôt, à des signes ineffables – la courbe féline d'une pommette, la finesse d'une jambe duveteuse, et cent autres indices que la honte et des larmes de tendresse me retiennent d'énumérer – la nymphette démoniaque cachée parmi les enfants bien normales auxquelles elle reste inconnue, ignorant elle-même le pouvoir fantastique qu'elle détient.

Vladimir Nabokov

Lolita, Traduction E.H. Kahane, Gallimard, 1959, pp. 27-28.

Le théâtre du fantasme, entretien avec Stéphane Braunschweig

Quand j'ai commencé à m'intéresser à *Lulu*, je me disais : au fond ce qui est passionnant dans cette "folie" théâtrale, c'est que le personnage Lulu incarne pour chaque homme une identité différente, une image différente. Je voyais surtout la façon dont les hommes projettent des fantasmes sur elle, sur son corps. Mais à chaque fois que je commençais à réfléchir sur la façon de mettre en scène la pièce "monstre" de Wedekind, je butais sur les mêmes questions : Qui est Lulu ? À quoi doit-elle ressembler ? Qui peut être une femme sur qui tous les hommes projettent ? Mon idée un peu abstraite se heurtait à l'idée d'une incarnation concrète.

Puis j'ai commencé à percevoir les contradictions de la pièce : d'un côté Wedekind démystifie toute la fantasmagorie masculine, c'est-à-dire qu'il montre bien comment les hommes fantasment sur Lulu et pour ainsi dire la manquent, mais de l'autre il est lui-même clairement pris dans ce fantasme puisqu'en écrivant la pièce il fantasme sur son personnage. C'est un auteur qui fantasme un personnage qui fait fantasmer tous les autres. On est dans un dispositif fantasmagorie très sophistiqué... Mais ce qui nous sauve et que je découvre en travaillant la pièce, c'est que le personnage lui-même fantasme aussi. Ma porte d'entrée dans ce texte, aujourd'hui, c'est de me dire : ce n'est pas parce que Lulu est une surface de projection pour les autres qu'elle n'a pas une identité – même si c'est une identité complexe, explosée, etc. ; le personnage a son imaginaire à elle, sa fantaisie à elle. Et du coup la pièce est un dispositif fantasmagorie où tout le monde fantasme, y compris le personnage qui est le plus fantasmé. Et ça change tout. Parce que ça met les personnages sur le même plan, et que cela donne à Lulu une existence autonome par rapport au fantasme des hommes.

Dans beaucoup de pièces que j'ai montées – par exemple *Le Conte d'hiver*, *Peer Gynt*, *Une maison de poupée* –, le fantasme est une sorte de déni du réel, une manière de surmonter l'âpreté du réel, les contradictions du réel. Beaucoup des pièces que j'ai mises en scène amenaient les personnages à retrouver le réel après un détour par le fantasme. Il ne s'agissait pas de dire que l'on devait renoncer au rêve, mais que le traverser – en prenant conscience de ce qu'il dénie ou fuit – devait permettre d'accepter le réel, d'y accéder par ce qu'il n'est pas... Là, c'est un peu différent : le réel dont parle Wedekind se trouve être une réalité sociale et morale assez repoussante. Et le fantasme, donc, pour lui, ce n'est pas un moyen de ré accéder au monde réel, mais plutôt de le faire sauter. Le fantasme a à voir avec une transgression positive, une arme contre la société dans laquelle il vit, où vivent les personnages – c'est le côté offensif de l'œuvre, que je trouve encore actif : ce monde social qui combine une sorte de libertinage cynique et une façade puritaine, ce monde où le sexe et l'argent vont de pair sans complexe m'évoque celui où nous vivons, et c'est une des choses qui m'a donné envie de monter la pièce aujourd'hui.

Mais Wedekind, que sa sensibilité ouvre toujours aux contradictions, n'en reste pas là. La pièce est tendue entre l'idée qu'à travers le fantasme il y a une transgression positive et qu'à travers le fantasme on se perd. C'est ce dont parle *Lulu* : de ce besoin du fantasme comme ressource de vie dans une société mortifère. Et du danger de se perdre si on se laisse complètement aller dans le fantasme – j'entends ici le fantasme comme le langage de la pulsion. Il construit sa pièce sur cette ambivalence – exactement de la même façon qu'il y a chez lui une face positive et une face noire de l'érotisme.

L'effroi du sexe, toujours lié chez Wedekind à la fois à l'inassouvissement tragique de la pulsion sexuelle et à l'addiction qui en découle, et qui entraîne une perte de maîtrise totale, traverse *Lulu* : depuis le personnage de Schwarz, puceau à qui le sexe répugne, et qui ouvre la pièce, en passant par celui de Schön qui passe trois actes à tenter de se débarrasser de Lulu, et jusqu'à l'apparition finale de Jack l'Éventreur, que je vois comme un personnage non sexuel, le non-sexe qui vient annihiler l'érotisme. Jack l'Éventreur n'est précisément pas un violeur, il vient annihiler

le sexe : mettre le sexe dans un bocal, c'est ça. Même si Wedekind bien évidemment ne soutient pas ça, il est singulier que la pièce s'achève ainsi, par une image qui jette rétrospectivement une lumière crue sur l'ambivalence de l'érotisme.

Dans un article à propos des *serial killers*, Daniel Zagury dit qu'ils "tuent pour ne pas mourir", qu'ils cherchent à prendre la vie de l'autre parce qu'ils ont en eux quelque chose de mort. Ça me semble extrêmement parlant. Il dit aussi que ce sont des gens incapables d'élaborer leurs traumatismes dans le fantasme. Chez eux la pulsion ne trouve pas de langage, ils ne peuvent donc être que dans le passage à l'acte. Cela fait penser à ce que dit Alwa dans la pièce : "*Je dois donner vie à mes rêves si je ne veux pas qu'ils fassent de moi un criminel sadique.*" À ce moment-là, le personnage parle plutôt de réaliser son amour avec Lulu, mais comme Alwa est un auteur dramatique, on peut aussi entendre Wedekind derrière – et pour Wedekind, donner vie à ses rêves, c'est les écrire. Si le fantasme est le langage ambivalent de la pulsion, l'œuvre de Wedekind est une sorte de langage du fantasme, et par cette parole, y compris à travers ce qu'on touche de noir, il y a aussi un salut – une santé.

Stéphane Braunschweig

Extraits d'un entretien avec Anne-Françoise Benhamou, octobre 2010.

La ménagerie de Wedekind

D'un côté, *Lulu* est un hymne éclatant à la vie, ou encore à "l'Esprit de la terre", qui donne son nom à la deuxième version du drame : on y retrouve les motifs émancipateurs de la "rébellion érotique", dont la bohème munichoise – et plus particulièrement le cercle de marginaux réunis à Schwabing autour de la figure charismatique du psychanalyste juif Otto Gross – avait fait son mot d'ordre autour de 1900. Imprégnés d'anarchisme et de vitalisme nietzschéens, ces artistes et intellectuels en rupture de ban prônent une déculpabilisation du corps et de la sexualité, qui libère dans le réel les forces créatrices de l'inconscient.

Mais d'un autre côté, le drame ne parle que de l'horreur de la condition humaine et sociale des personnages, à laquelle ils ne peuvent s'arracher qu'au prix de leur propre mort. Le tragique, en ce sens, ne se distingue guère du sordide et la volonté de puissance des personnages wedekindiens n'est plus l'indice d'une surhumanité triomphante, mais celui d'une soumission fatale à la tyrannie de leurs passions humaines, trop humaines.

(...) De corps, plutôt docile, et d'âme, plutôt rebelle, Lulu accomplit dans le domaine prosaïque de l'existence telle qu'elle est – avec son effrayante vulgarité, ses monstrueuses injustices et sa redoutable hypocrisie sociale – le saut périlleux par-delà le bien et le mal que Nietzsche réservait à un type supérieur d'humanité non historique. Rien de tel chez Wedekind qui ne cherche pas plus à sortir du théâtre de la comédie humaine qu'à s'en faire le juge partial. Son anti-idéalisme à lui consiste tout bonnement à ne dire ni oui ni non à l'existence, mais à la peindre dans ce qu'elle peut avoir tout à la fois d'insoutenablement léger et de grotesquement tragique. À cet égard, Lulu mérite bien le titre de "danseuse de corde" que lui décerne Schöning, puisqu'elle joue sans cesse avec l'abîme et finit par y tomber elle-même après y avoir précipité tout son monde.

(...) Aux yeux du Prince Escerny, esthète mélancolique en qui l'on peut reconnaître l'homme du ressentiment nietzschéen, le charisme stupéfiant de la danseuse fait moins d'elle une remarquable bête de scène que l'équivalent féminin et la compagne idéale de l'*Übermensch* : celle qui mettra au monde une nouvelle race d'hommes libres, entièrement faits selon et pour la vie.

Le "superbe spécimen de femme" qu'est Lulu, – "un de ceux qui naissent lorsqu'une créature richement dotée par la nature, même sortie du ruisseau, accède à un épanouissement sans limites au milieu d'hommes qu'elle surpasse largement en matière de bon sens héréditaire" – finirait-il par sauver in extremis ce qui semblait justement ne pouvoir l'être ? À savoir une humanité condamnée à l'échec de ses rêves de grandeur, voire, qui ne serait plus même capable d'en concevoir. Sur ce point, Wedekind reste plutôt flou. D'un côté, il admire chez la danseuse le triomphe d'une humanité volontaire, décomplexée, amoral, "indestructible" de corps et d'âme ; de l'autre, il ne cesse de tourner en dérision la comédie du surhumain, tout aussi ridicule, pour finir, que celle de la vertu.

Cécile Schenck

extrait de la thèse de littérature comparée, soutenue en novembre 2008 à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris III,
De la crise de l'homme moderne à la construction de l'homme nouveau dans les arts du spectacle (théâtre et danse) français et allemands des années 1880 aux années 1920.

Le cirque

Quand Wedekind entreprend en 1892 son voyage à Paris, il a déjà décidé que son intérêt ne se porterait pas sur le théâtre, mais sur le cirque, les variétés, le music-hall. A Paris, il fréquente assidûment le Nouveau Cirque, où l'on joue une pantomime de Félicien Champsaur, *Lulu*. Cette pantomime, créée en 1888, avait un gros succès et fut jouée jusqu'en 1894. Lulu est une danseuse clownesse ; elle possède un cœur de pierre ; Schopenhauer cherche à découvrir le fonctionnement de ce cœur à l'aide d'instruments mécaniques. Il refuse de le rendre à Lulu. Pour le récupérer, la jeune femme utilise la ruse. Elle flatte Schopenhauer et l'enjôle. Arlequin cherche également à s'emparer du cœur de Lulu, qui le lui donne librement, car Arlequin l'aime réellement. "Prends-le", lui dit-elle "et fais-en ce que tu voudras". Dans les mains d'Arlequin amoureux, le cœur de pierre de Lulu se transforme en cœur vivant. Si l'on veut connaître une femme, il faut l'aimer, telle est la morale de cette pantomime. (...)

Entrons, comme nous invite le dompteur, dans ce cirque des passions humaines et voyons comment Lulu y est montrée. Elle apparaît en costume de Pierrot (rappel de la pantomime de Champsaur) et pourtant elle est un être de chair et de sang qui sait aimer. Dans une des meilleures mises en scène de *Lulu*, la plus souvent citée par la critique, celle de 1926, Erich Engel concevait les différents personnages masculins du drame sous forme d'animaux enfermés dans des cages. Les acteurs portaient un masque, puis le découvraient pour surgir sous leur visage de personnages réels du drame. Ainsi Schoen était-il le tigre, Goll l'ours, Alwa le singe, Schwartz le chameau, Casti-Piani le caméléon, Schigolch le serpent et Rodrigo le crocodile.

Jonny Ebstein

Article "Le cirque dans la dramaturgie de Wedekind : *Lulu*", *Du cirque au théâtre*, Ed. La Cité, L'âge d'homme, Lausanne, 1983.

Dans un essai intitulé *Pensées sur le cirque* (1888), Wedekind exprime, à travers la métaphore de la trapéziste et de la funambule, ce qui le distingue fondamentalement des naturalistes. [...] Si, à présent, laissant libre cours à notre curiosité de profane, nous recherchons la différence fondamentale entre la virtuose du fil de fer et ses deux sœurs en Terpsichore, le connaisseur qui se trouve par hasard à nos côtés – il est docteur ès lettres de deuxième classe, auteur d'une thèse en sciences et aspire depuis un certain temps au professorat de lycée – nous donnera à peu près la réponse suivante : "Si je considère ces dames du point de vue de la physique, je ne peux certes pas m'empêcher de remarquer que les stratégies qu'elles adoptent sont soumises à des lois différentes. L'une, la trapéziste, jouit d'un équilibre stable, la funambule, à l'inverse, évolue dans un équilibre instable. En d'autres termes, la première à son point d'appui au-dessus d'elle (vous remarquez le crochet auquel sont fixés les cordes de son trapèze), la dernière le trouve au contraire en dessous d'elle, en un câble large d'à peine un pouce qui, par ailleurs, se trouve lui-même en équilibre instable vis-à-vis d'elle. Je ne sais pas, messieurs, si cela est très clair pour vous. – Il en ressort que, pour l'une, le maintien de l'équilibre est une évidence, tandis que pour l'autre, la reconquête de celui-ci est un combat de chaque instant. Vous comprendrez maintenant par vous-même que pour la trapéziste le séjour dans les airs n'est qu'un élément accessoire, ou plutôt un préalable, et non une partie de sa performance artistique, mais que ce sont les délicates figures et les tours de forces qui constituent l'essence de son art ; tandis que la dame sur le fil de fer, à travers sa danse mesurée et le jeu gracieux de ses bras, ne produit qu'une ornementation à sa recherche d'équilibre d'une exceptionnelle agilité. Alors que la funambule ne perd l'équilibre que si les cordes rompent, la trapéziste chute nécessairement, implacablement à la première seconde où elle s'oublie."

[...] chacun possède son idée intouchable, son étoile, sa bannière à laquelle il se rallie avec un dévouement aveugle. Certes, ces bannières arborent différentes couleurs ; les unes entraînent leurs troupes dans la poussière, tandis que les autres élèvent les leurs hors de celle-ci. Mais parmi les gens qui se laissent élever hors de la poussière par leur bannière, leur idéal, je voudrais distinguer deux catégories qui s'opposent radicalement :

Les uns – en font partie tous les prédicateurs du désert, tous les stylites, ainsi que de nombreux exaltés de la politique, dernièrement surtout de la politique sociale, puis la grande majorité des poètes, ici et là un philosophe aussi, bref, des gens qui s'enthousiasment pour l'idée pure – ceux-là, dis-je, projettent directement l'idéal né en leur sein au sommet de la voûte céleste, pour pouvoir l'admirer là-haut, diraient-ils, comme une révélation d'essence éternelle et divine, ou de toute autre façon dont ils pourraient s'exprimer. La vie qu'ils mènent est désormais quasiment suspendue tout entière à cette projection sans la moindre relation profonde avec le monde réel, dans lequel ils mettent en valeur leur propre individualité par toute sorte de sauts, torsions, contorsions et tours de force, qui plongent dans l'extase la jeunesse et en particulier la gent féminine, et qui font hocher la tête d'un air dubitatif au très sérieux philistin. Comme leurs pieds ne touchent jamais terre, on les désigne bien souvent sous le nom générique "d'arpenteurs de nuage". L'exercice ne leur pose pas de difficulté particulière ; ils ont leur point d'appui au-dessus d'eux et, tant que celui-ci ne bouge pas, le monde peut bien se présenter à eux sous n'importe quel jour, les railler, les fustiger, les empoisonner, les laisser mourir de faim, les conduire au bûcher et à la guillotine – tout ceci ne peut les atteindre dans leur équilibre. Ils sont si parfaitement imprégnés, voire obsédés par leur idée que dans la plus noire misère ils se sentent encore voguer loin au-dessus du monde – Si pourtant l'horrible devait se produire, si les cordes qui suspendent leur aéronef devaient rompre, si tout, leur croyance, leur certitude venait à s'écrouler sous l'effet d'un coup du sort qu'on ne pourrait plus ignorer comme tel, nul docteur, nul médecin des âmes ne leur serait d'aucun secours. Ils sont soudainement précipités tête la première depuis les vertigineuses hauteurs éthérées de leur échelle céleste et se brisent la nuque. Il n'est pas rare que ce processus prenne les habits d'un suicide. [...]

On devine maintenant facilement qui je rangerais volontiers dans la deuxième catégorie des grands idéalistes. Ce sont ces gens d'une utilité pratique qui, pour chacun, à partir de circonstances données de la vie, se construisent une image relativement complète, à laquelle, avec un zèle assidu, ils s'efforcent de se conformer. Leurs yeux, trop myopes pour embrasser d'un seul regard la totalité des cieux, saisissent avec d'autant plus d'acuité la sphère d'activité qui leur est impartie. Ils n'étonnent pas le monde par de fabuleux sauts périlleux, parce qu'ils ont besoin de toute leur attention pour parcourir l'étroit sentier qu'ils se sont tracés sans faire de faux pas. Toute exaltation, tout dévouement de la personnalité à des problèmes abstraits est à leurs yeux une ineptie. Eux-mêmes se sont déjà penchés sur ces questions dans leur jeunesse, mais en sont revenus, car de tels agissements ne mènent qu'à des impasses [...]

Idéalisme abstrait et sublime ou réaliste et pratique ! Equilibre stable ou instable ! – Laquelle de ces deux conduites de vie mérite la préférence au temps de la vapeur et de l'électricité ne devrait pas faire de doute.

Frank Wedekind

Extraits *Pensées sur le cirque* (1878), trad. Jörn Cambreleng, Théâtre complet, notes et documents, vol. I, sur Les Jeunes Gens, p. 297-298.

Bibliographie

pour compléter vos recherches

- J. Casanova, *Mémoires de J. Casanova de Seingalt écrits par lui-même*, Éd. Elibron Classics, 2000.
- Alice Miller, *C'est pour ton bien*, Éd. Aubier, 1985.
- Alain Corbin, *Les Filles de noce, Misère sexuelle et prostitution (19^e)*, Paris, Aubier, 1978.
- Daniel Zagury, *L'Énigme des tueurs en série*, Collection Documents et Essais, octobre 2010.
- Annelise Maugue, *L'Identité masculine en crise au tournant de siècle*, Éd. Rivages, 1987.
- Goethe, *Faust*.
- Hans Mayer, *Les Marginaux : femmes, juifs et homosexuels dans la littérature européenne*, Albin Michel, 1994.
- Georges Duby et Michelle Perrot, *Histoire des femmes en Occident*, volume 4, le xix^e siècle, chapitre "sexualités dangereuses", Éd. Tempus, 2002.
- Patrice Chéreau, *Si tant est que l'opéra soit du théâtre*, Éd. Ombres, 1992.

Lulu, une femme sur la scène de la transgression...

Acte I, scène 2

Les mêmes. Le docteur Goll. Lulu.

SCHWARZ.– (*s'approchant rapidement*) Puis-je faire les présentations...

GOLL.– (*toisant Schön*) Qu'est-ce que vous fabriquez ici, vous !

SCHÖN.– (*tendant la main à Lulu*) Madame...

LULU.– Monsieur Schön! c'est magnifique !

SCHÖN.– (*donnant la main à Goll*) Je suis venu voir le portrait de ma femme.

GOLL.– Pardonnez-moi. – Hum !

LULU.– Vous ne voulez pas déjà partir tout de même ?

SCHÖN.– Je crois que – la séance va commencer ?

LULU.– Eh bien justement.

GOLL.– Ça ne fait rien. – Restez donc encore un peu.

SCHÖN.– Vous n'allez quand même pas croire que je vais accepter – de dire non.

GOLL.– (*se débarrassant de son chapeau et de sa canne*) De toute façon, j'ai à vous parler...

LULU.– (*donnant son chapeau et son manteau à Schwarz ; à Schön*) Figurez-vous – nous avons traversé au trot le nouveau pont des quais. [J'ai moi-même tenu les rênes.]

GOLL.– (*examinant le pastel*) – Elle aurait dû vivre plus longtemps ! – Plus longtemps ! – Le cœur était bon. – (*s'allumant un cigare*) Peut-être manquait-elle un peu de stimulation...

SCHÖN.– Qui n'en manque pas !

GOLL.– Vous, en tout cas !

SCHÖN.– Détrompez-vous ! – On ne la recherche pas. – On est trop paresseux pour prendre du repos.

LULU.– Pourquoi est-ce que vous ne foutez pas tout en l'air ? !

SCHÖN.– Je manque de stimulation.

GOLL.– Allez, [Nellie]¹¹. – Va t'habiller !

LULU.– À présent, c'est mon tour...

GOLL.– Pour quoi est-ce que nous sommes là ! – Monsieur Schwarz se lèche déjà les pinceaux.

LULU.– À chacun sa partie. – J'avais cru aussi que c'était plus amusant...

SCHÖN.– Vous avez au moins toujours la satisfaction de procurer du plaisir aux autres.

LULU.– (*allant vers la gauche*) Eh bien, attendez voir...

SCHWARZ.– (*lui ouvrant la porte de la chambre*) Si madame veut bien avoir la gentillesse...

Il referme la porte derrière elle.

GOLL.– Eh oui, je l'ai baptisée [Nellie].

SCHÖN.– Pourquoi ne l'appellez-vous pas Mignon¹² ?

¹¹ Plus tard Goll appelle Lulu Nellie. Nellie et Ellie sont deux diminutifs de Helena. Ellie rappelle Ella (autre diminutif de Helena), un des personnages de *Elins Erweckung*, dont le père se nomme Shigolch, comme le père présumé de Lulu. Ici à l'acte II, scène 4, Schigolch compare Lulu à la belle Hélène (cf. p. 58).

¹² Le personnage de Mignon, devenu un mythe littéraire, a été créé par Goethe dans son roman *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*. La jeune fille, que l'on prend d'abord pour un garçon, est recueillie par Wilhem Meister, pour lequel elle s'éprend d'une indestructible affection. Plus tard, Schwarz nommera Lulu Eve. Ainsi le personnage de Lulu renvoie, à travers ses différents noms, à la première femme (Eve ou Pandore), à Hélène de Troie (voir note précédente) et au classicisme allemand.

GOLL.– Comme dans Goethe : pas mal. — Je ne me suis pas posé tant de questions. —Hélène, Nellie— Vous savez, j’aime ce qui est inachevé – désarmé – ce qui ne peut pas encore se passer d’une amitié paternelle...

SCHÖN.– (*s’allumant une cigarette*) Et en retour ça ne prétend pas être pris au sérieux.

GOLL.– Et, au moins, ça ne sait pas vous surveiller.

SCHÖN.– Alors que les avantages sont les mêmes...

GOLL.– Au contraire.

SCHÖN.– Dommage qu’on mette si longtemps à s’en rendre compte ! — On ne peut malheureusement plus en profiter.

GOLL.– Du matin au soir, je me bats contre la répugnante Faucheuse et je n’ai pas d’enfants, vous le savez. — On a beau se scléroser, on ne se défait pas de certains besoins. —

SCHÖN.– Est-ce que la toilette ne rencontrerait pas quelques difficultés ?

GOLL.– Le déshabillage moins que l’habillage. — À cause des lacets/boutons le long du dos. — Lorsqu’elle se rhabille, je dois jouer les femmes de chambre.

SCHÖN.– Alors vous inventez un nouveau costume moins étriqué, plus sain.

GOLL.– J’apprécie trop ceux qui nuisent à la santé — (*hélant*) Nellie...

SCHWARZ.– (*court à la porte et appelle par le trou de la serrure*) Madame...

LULU.– (*de l’intérieur*) J’arrive, j’arrive !

GOLL.– (*à Schön*) Je ne comprends pas ce genre de pauvres types.

SCHÖN.– (*tandis que Schwarz regarde par le trou de la serrure*) Moi, je les envie. [Ces types ne connaissent rien de plus sacré que leur misère.] — Ils ont leur Moi. — C’est la plus inépuisable source de joie. — Le soir, ils s’endorment tranquillement sur leurs trésors. — — — Vous ne pouvez pas juger un homme qui, depuis son enfance, a vécu de peinture et d’eau fraîche. — Mais prenez sur vous de le renflouer ! — Le résultat est tout ce qu’il y a de plus prévisible.

LULU.– (*sortant de la chambre en Pierrot*) Me voilà.

SCHÖN.– (*la regarde*) Diabolique !

LULU.– (*s’approchant*) Alors ?

SCHÖN.– À couper le souffle !

LULU.– Je vous plais ?

SCHÖN.– C’est trop peu de le dire.

LULU.– Vraiment ?

SCHÖN.– Sur mon âme !

GOLL.– Une merveille ! — Une merveille !

SCHÖN.– Absolument, docteur.

LULU.– Mais j’en ai pleinement conscience.

SCHÖN.– Alors vous devriez être un peu plus humaine.

LULU.– Je ne fais que mon devoir...

SCHÖN.– Vous vous êtes [poudrée]...

LULU.– Qu’allez-vous imaginer. — J’ai sans doute l’air terriblement hâlée.

SCHÖN.– Au contraire.

GOLL.– Elle a une peau exceptionnellement blanche. — J’ai déjà dit à notre artiste de s’intéresser le moins possible à la chair. — Je ne raffole pas du barbouillage moderne.

[SCHWARZ.– (*au chevallet, préparant ses couleurs*) en tout cas c’est grâce à l’impressionnisme que l’art contemporain peut se mesurer aux maîtres anciens sans rougir.]

GOLL.– (*Lulu l’enlace et l’embrasse*) Ça convient sans doute parfaitement pour une bête de boucherie.

LULU.- (*montant sur l'estrade, à Schön*) Que diriez-vous maintenant, monsieur, si vous deviez monter la garde deux heures durant...

SCHÖN.- Moi ? – Je donnerais mon salut éternel pour ressembler à une petite créature comme vous !

GOLL.- (*s'asseyant à gauche*) Venez là. D'ici je la trouve encore plus belle.

LULU.- (*prenant la pose*) Je suis belle de tous les côtés... (*tournant la tête*) Avez-vous au moins un soupçon de compassion !

SCHWARZ.- Le genou droit, plus en avant -- c'est bien. – Le satin s'étale partout délicatement – mais il retombe à chaque fois différemment.

[LULU.- (*redressant la tête*) peignez mes lèvres légèrement entrouvertes.]

SCHWARZ.- Je cherche à concentrer l'expression sur le moins d'éléments possibles.

SCHÖN.- Traitez-la comme une nature morte...

SCHWARZ.- Certainement.

SCHÖN.- Peignez de la neige sur de la glace. – Si vous allez chercher plus loin, vous restez en deçà de la nature.

SCHWARZ.- Certainement, certainement.

SCHÖN.- Imaginez comme décor qu'on la présente sur un plateau –

GOLL.- Ah non ! L'art, voyez-vous, doit rendre les êtres humains de telle sorte qu'on puisse au moins en jouir par l'esprit. – Allez au Salon, les murs sont couverts de tableaux qui, dans le meilleur des cas, vous donnent envie de vous les couper.

SCHÖN.- Quelle idée, aussi, d'aller au salon ?

GOLL.- C'est bien ce que je me demande. – Peut-être ce temps de chien. – L'Opéra vient d'avoir la main heureuse...

SCHÖN.- Ça m'étonne.

GOLL.- Allez-y voir !

SCHÖN.- Je n'y mettrai pas les pieds.

GOLL.- Vous vous ruinez la santé ! – Ça va mal se terminer...

SCHÖN.- Pour qui est-ce que ça se termine bien ?

GOLL.- Allez-y. – Je vous le prescris.

SCHÖN.- Je suis sous tranquillisants.

GOLL.- Laissez tomber les tranquillisants – Allez à l'Opéra. – Au moins ça ne vous bousillera pas l'estomac !

[LULU.- (*entrouvrant un peu la bouche, à Schwarz*) Comme ça – vous voyez. C'est comme ça que je les tiens entrouvertes.

GOLL.- (*à Lulu*) De toute façon, dans ta position, tu dois te comporter comme si notre Velasquez n'était pas là du tout.

LULU.- Un peintre, au fond, n'est pas vraiment un homme.

SCHÖN.- Je ne crois pas qu'à partir d'une exception louable vous puissiez inclure sans autre procès toute la corporation.] – Tiens ! – on a frappé...

SCHWARZ.- Excusez-moi un instant...

Il va à la porte et ouvre.

GOLL.--- (*à Lulu*) Tu peux tranquillement lui sourire avec un air un peu moins gêné – Ça ne le touche pas – Elle te sert à quoi ta petite bouche ?

SCHÖN.- Pensez à des dragées – à de la crème à la fraise –

GOLL.-- Avec ça, on ne gave que des petits enfants !

Le sexe et l'argent

Lulu est une pièce sur le sexe et l'argent. Goll et Schöning¹³ sont riches et meurent. Schwarz est pauvre, devient riche et meurt. Aiwa vit de l'argent de son père, devient riche et meurt. Schigolch était pauvre, est devenu riche – et quelques instants après son apparition se traite lui-même de cadavre. Jack l'Éventreur est pauvre : il emprunte même à sa victime de quoi prendre le bus. Mais il survit. Pourquoi ?

Lulu sort du ruisseau, vit dans des hôtels particuliers et finit à la rue. Quand elle était enfant, elle fut vendue pour le sexe avant même "qu'elle ressentait quelque chose". Elle assassine Rodrigo parce qu'elle veut de l'argent. Elle utilise le sexe pour payer son assassin. Menacée d'abandon, elle ne parle ni d'amour ni même de jalousie : elle dit qu'on ne refera pas d'elle une pauvre. Elle dit aussi qu'elle ne veut pas devenir une prostituée (ce qu'elle appelle être "changée en argent") pour nourrir sa famille. À la fin, Jack l'Éventreur découpe son utérus pour le vendre – transforme son corps en espèces. Pourquoi ? La pièce originale dure quelque six ou sept heures. Elle débute à Berlin lorsque celle-ci devenait une grande cité capitaliste. Elle se transporte à Paris, encore synonyme de la corruption financière du Second Empire. Elle finit à Londres, alors capitale du capitalisme. Dans le texte original, une grande partie de l'acte parisien est en français et l'acte londonien en anglais. Lulu marchande avec ses clients en anglais. La pièce met en scène un Africain parlant cette langue. Qui est en train de devenir la langue mondiale : l'anglais est la langue du capitalisme. Il était naturel de présumer que les premiers spectateurs seraient suffisamment cosmopolites pour comprendre les trois langues. L'effet est étrangement moderne, comme un film multilingue avec des sous-titres. Quand la pièce fut écrite, l'Europe était obsédée par le sexe et l'argent, fascinée par les tout derniers meurtres de Jack l'Éventreur. Les meurtres mêlaient le sexe à l'argent et à la violence, avaient lieu dans les quartiers défavorisés de l'East End londonien et les victimes étaient des prostituées pauvres. L'imaginaire populaire associa immédiatement le tueur à l'aristocratie. On disait même que c'était le Prince de Galles. La langue, la démesure, l'amalgame de farce et de tragédie sont là parce que la pièce lutte pour traiter d'une crise contemporaine. La pièce est un "docudrame" avant que cette forme ne fût inventée. (...) La sexualité est une pulsion instinctive de reproduction de l'espèce. Mais la complexité de notre physiologie et de notre situation fait que nous ne pouvons pas choisir de procréer comme nous choisissons de fabriquer une chaise. C'est pourquoi la pulsion sexuelle doit précéder la raison. Elle exige, dans l'acte même et en général, que nous nous y abandonnions. C'est ainsi qu'elle nous sert. Donc, si nous ne voulons pas devenir ses esclaves, il est nécessaire qu'elle ait des limites. Ce qui est le cas – en matière de fécondation et de faculté sexuelle, et même (ordinairement) d'appétit sexuel. Pourtant *Lulu* décrit une sexualité sans bornes. Lulu paraît amoral. Par exemple, dans chaque acte elle provoque une ou plusieurs confrontations œdipiennes entre un "père" et un "fils". Quand elle le fait (comme par exemple entre Schöning et Aiwa à l'acte Trois), elle n'éprouve aucun désarroi. Elle se comporte comme une Jocaste qui se rit des malheurs de Laïos et d'Œdipe – pire, elle minaude. Il y a en elle quelque chose de total qui rappelle la remarque de Sade selon laquelle "il est nécessaire que la philosophie dise tout". Remarque très moderne. Qui présage, par exemple, le meurtre nietzschéen de dieu.

(...) Si vous croyez en dieu, dieu existe – pour vous. Si la société croit en l'argent, l'argent travaille pour elle. Pourtant l'argent repose sur la foi autant que la religion. Toute perte de foi entraîne paniques bancaires et effondrements boursiers. Mais la foi est aveugle : elle change votre façon de penser le monde et votre comportement – elle change ce que vous êtes. L'argent

¹³ Pour des raisons de préférence expliquées dans la suite de cette préface, Bond a, pour sa traduction de *Lulu* (établie en collaboration avec son épouse Elisabeth Bond-Pablié, et publiée dans un premier volume consacré au *Théâtre* de Wedekind avec leur traduction de *L'Éveil du printemps – Spring Awakening* –, Londres : Methuen, 1993), choisi la version initiale ("originale") de 1894, longtemps restée dans l'oubli, et traduite pour la première fois en français par Jean-Louis Besson et Henri Christophe sous le titre *La Boîte de Pandore, une tragédie-monstre* (Paris : Ed. Théâtrales/Maison Antoine Vitez, 1997). On sait que Wedekind, face aux réticences inévitables des éditeurs et des directeurs de théâtre, remania l'œuvre plusieurs fois pour lui donner une forme plus traditionnelle, la divisant en deux pièces distinctes : *L'Esprit de la terre* et *La Boîte de Pandore*. Dans la première version seulement, le personnage du rédacteur en chef se nomme Schöning : il devient Schön dans *L'Esprit de la terre*. (N.d.T.)

forge un lien entre lui-même et tout désir, pas seulement le désir sexuel. Nous sommes autant prisonniers du système de notre argent que les croyants le sont de leur foi ou les fous de leurs illusions. Le capitalisme est l'Argent Total et étend son pouvoir sur toutes choses.

(...) Le capitalisme (l'Argent Total) subordonne toutes choses aux besoins du marché. Ce qui change profondément la société. De fait, la société occidentale est la première à ne pas créer de culture : elle reste un simple système. Nous ne vivons pas pour créer une culture, nous existons pour maintenir un système. Agir ainsi n'accroît pas l'humanisation comme créer une culture peut le faire. Le capitalisme nous déshumanise non parce qu'il est fermé à la persuasion morale, mais pour des raisons structurelles. L'argent doit prendre le pas sur les autres composants de la société, et alors nous donnons à la société et à nous-mêmes des sens nouveaux. Nous glissons des cultures traditionnelles des "pères" Goll et Schöning, via les cultures transitoires et expérimentales des "fils" Aiwa et Schwarz – à la figure de Jack l'Éventreur. Il est le Surhomme Négatif, le grand ingénieur et entrepreneur qui est le cœur desséché du capitalisme.

(...) Freud établit des liens symboliques entre l'argent et le sexe, mais pour lui l'argent était passif et le sexe dynamique. Dans le capitalisme, la dynamique de l'argent s'ajoute à la dynamique du sexe et le sexe en devient surdéterminé. Ses objets (qui sont limités même quand ils répondent à la recherche du plaisir) sont colonisés par la dynamique de l'argent. La sexualité perd ses limites objectives et devient Sexe Total. Cela crée un vide, un comportement sans objet. Le vide dévore l'ensemble de la psyché et de la société. La vacuité n'est pas une caractéristique de la sexualité en soi, elle est une caractéristique du sexe sous le capitalisme : en fait, de tout désir sous le capitalisme – il transforme la satisfaction en vacuité. Ceci n'est pas une question d'orientations, d'émotions ou de comportements individuels. C'est une réalité sociale. De même que nous tournons avec la terre qui tourne sans en être directement conscients, de même sommes-nous incorporés dans la dynamique sociale qui est aussi un vide. Nous devenons le sens par lequel le système se maintient en place. La dynamique du capitalisme a besoin de faire du sexe un produit de consommation. Elle n'y parvient pas car la consommation n'a pas de limites, alors que le sexe cherche toujours une limite en reconnaissant (vis-à-vis de lui-même) sa propre humanité : c'est pour cela, après tout, que le sexe est associé à l'amour, au bonheur, au malheur. Mais la dynamique de l'argent excède, enlève, la dynamique du sexe, et alors, pour s'affirmer, le sexe devient pathologique.

La raison qui toujours rend le sexe pathologique (destructeur) n'est pas qu'il corrompt – c'est son désir d'affirmer et d'éprouver sa propre humanité. Ainsi *Lulu* est à la fois une farce et une tragédie.

(...) *Lulu* est l'histoire prophétique du capitalisme. Elle montre le sexe comme étant la victime et non l'agresseur. Wedekind écrivait au sein d'une culture désuète et ne pouvait pas comprendre tout ce qu'il montrait. C'est comme s'il se moquait de nous en nous montrant ses craintes – comme un enfant, qui se sert de ses faiblesses comme de forces. Mais c'est parce qu'il comprenait tant de l'avenir. Il voyait la culture occidentale se changer en système, voyait que nous étions en train de perdre le contrôle. Nous voyons que la "culture capitaliste" occidentale détruit d'autres cultures. Elle les détruit comme des formes de vie plus simples détruisent des formes supérieures. Les formes simples sont moins enchevêtrées. Les cultures utilisent l'énergie pour humaniser leurs membres. Un système n'humanise pas ses membres – d'où son absence d'enchevêtrement, qui rend son impact aussi impitoyable. Mais parce que nous volons aux cultures que nous détruisons leurs artefacts et leurs coutumes (que nous commercialisons sous forme de produits et de "styles de vie") nous pourrions faire semblant pendant un temps d'être culturellement forts. En réalité, nous ne sommes qu'un système, et de plus en plus nous consommons pour satisfaire les désirs de l'argent et combler l'appétit de nos machines. Et de cette vacuité arrive "Jack l'Éventreur".

Edward Bond, 1992

Texte français Jérôme Hankins et Séverine Magois in *Théâtre Public*, n°159, mai 2001.

De la "Schauertragödie" de Wedekind à la *Lulu* de Berg : une adaptation exemplaire

En 1903-04 Alban Berg, âgé de 18 ans, commence à lire les œuvres de Wedekind. En 1905, il assiste à une représentation privée (à cause de la censure) de *Die Büchse Der Pandora*, par les soins de Karl Kraus, auquel le jeune homme voue une admiration fanatique. La distribution est exceptionnelle, avec notamment Tilly Newes (la future femme de Wedekind) dans le rôle de Lulu, Adèle Sandrock, proche de Schnitzler, dans celui de la Geschwitz, l'écrivain Egon Friedell dans le rôle du commissaire de police, ainsi que Wedekind et Kraus dans des rôles mineurs. Berg est fasciné par la pièce autant que par la conférence introductive que Kraus tiendra sur le sujet¹⁴.

(...) Le travail que va dès lors se fixer Berg, qui signera lui-même l'adaptation, sera de réunir les deux pièces de Wedekind, qui comportent 7 actes au total, en un livret comportant 7 scènes, réparties sur 3 actes ; dans son œuvre, le passage entre les deux pièces sera figuré par un interlude non chanté (le seul de toute l'œuvre), durant lequel défileront des images cinématographiques montrant la suite des événements entre l'arrestation de Lulu, à la fin de *Erdgeist* (et après la scène 1 de l'acte II de l'opéra) et sa libération, au début de *Die Büchse Der Pandora* (scène 2 de l'acte II de l'opéra). Cet interlude constitue en même temps la clé de voûte de la construction en arche du livret du compositeur.

La vision que Berg a de Lulu et de son destin est intimement liée à l'interprétation kraussienne de l'œuvre de Wedekind. Kraus a construit, dans sa conférence inaugurale, un véritable mythe de Lulu : elle n'est pas seulement une femme fatale, elle est aussi le réceptacle des fantasmes masculins. Ingénue ou perverse, elle attire des hommes voués au suicide pour n'avoir pas su se situer par rapport au désir (celui qu'ils ont pour Lulu, et qui peut symboliser une certaine maîtrise de leur existence ou de leur temps). Trois mots définissent Lulu : séduire, détruire et être détruite. Kraus était un ardent défenseur de l'émancipation des femmes, terrain sur lequel Wedekind était beaucoup plus ambigu. (...)

Mais comme le dit justement Patrice Chéreau, metteur en scène de la première version intégrale de *Lulu* en 1979, "Berg n'a rien retiré de l'outrance de la pièce, ni de la charge, du sentimentalisme, de l'incongruité ; au contraire, il les a formalisés à l'extrême". Parfois, pourtant, Berg s'éloigne des intentions de Wedekind, sous l'influence, là aussi, de Kraus.

(...) Le destin de l'opéra de Berg est assez mouvementé, comme l'a été celui des pièces de Wedekind, au moins de son vivant. Berg a connu la censure et l'interdiction de ses œuvres en Allemagne dès l'accession des nazis au pouvoir. Il a réussi à terminer entièrement les deux premiers actes de *Lulu* en 1934, mais s'est éteint avant d'avoir pu terminer l'orchestration de l'acte III. L'œuvre fut créée en 1937 à Zurich dans une version comportant l'intégralité des deux premiers actes auxquels s'ajoutaient le cinquième mouvement de la *Lulu-symphonie* et le *Liebestod* de la Geschwitz. Le troisième acte était simplement raconté. C'est à cette version qu'Hélène Berg, la veuve du compositeur, a voulu se tenir, en dépit de protestations permanentes d'amis et de connaisseurs de l'œuvre de Berg. Il faudra attendre 1979 pour qu'une version intégrale de *Lulu* soit donnée, à l'opéra de Paris, sous la direction de Pierre Boulez et dans une mise en scène de Patrice Chéreau, avec Teresa Stratas dans le rôle titre, l'orchestration du troisième acte ayant été réalisée par le musicologue Friedrich Cerha. C'est cette version qui est aujourd'hui généralement donnée.¹⁵

Laurent Muhleisen

In Théâtre Public n°159, mai 2001, p. 65.

¹⁴ Cette conférence est traduite en français : *La Boîte de Pandore, discours pour la représentation de Lulu du 29 mai 1905 au Trianon theater de Vienne*, Paris, Ludd, 1986 et 1995. Traduction française de Pierre Gallissaires.

¹⁵ Bibliographie et sources = Patrice Chéreau : "Si tant est que l'opéra soit du théâtre", Paris, Ombres, 1992 / Programme de *Lulu*, théâtre du Châtelet, 1991. Texte de Dominique Jameux : "Le dernier opéra" / Programme de *Lulu*, opéra de Paris, 1999/2000. Textes de Dominique Jameux : *Lulu et Analyser Lulu*, et de Philippe Fénelon : "L'indomptable" / Isabelle Moindrot : "L'image et l'objet dans *Lulu* d'Alban Berg", in *La représentation d'opéra*, PUF, 1993.

Apologie de la femme

Ce qui se passe dans *La Boîte de Pandore* peut contribuer à une réflexion de nature artistique aussi bien que morale sur la femme, chacun répondant comme il le veut à la question de savoir si l'auteur s'est intéressé plus au plaisir que l'on prend à la voir s'épanouir ou à la considération des ruines qu'elle entraîne. Ainsi le censeur lui-même trouve-t-il finalement son compte dans cette œuvre, puisqu'il y voit les terribles effets du dérèglement décrits avec une netteté exemplaire et reconnaît dans Lulu non pas la victime, mais l'acte libérateur dans le couteau dégouttant de sang de Jack l'Éventreur... Ainsi le public auquel le sujet déplaît n'a-t-il du moins pas à s'indigner de la mentalité. Malheureusement, car je tiens, quant à moi, cette mentalité pour suffisamment mauvaise. Je vois dans la représentation de la femme que les hommes croient "avoir" alors que c'est elle qui les a, de la femme autre pour chacun, offrant à chacun un visage différent et, par conséquent, moins souvent trompeuse et plus virginale que les petites poupées au tempérament domestique – je vois dans cette femme une réhabilitation accomplie. Dans ce portrait d'une femme dans sa plénitude, avec sa géniale aptitude à ne pas se souvenir, dans la femme vivant sans entraves mais aussi sans les dangers d'une conception spirituelle et rinçant chaque événement dans la baignoire de l'oubli. Femme de désir et non d'enfantement – non pas conservatrice, mais prodigue de jouissance. Non pas serrure forcée de la féminité, mais toujours ouverte et toujours fermée. Hors de portée de la volonté de l'espèce, mais renaissant avec chaque acte sexuel. Une somnambule de l'amour, qui ne "tombe" que si on l'appelle, éternellement donnant et éternellement perdant – celle dont son paternel ami Shigolch nous dit "qu'elle ne peut vivre de l'amour puisque l'amour est sa vie". Que cette source de toute joie doive, en ce monde étroit, devenir une boîte de Pandore – tel est le regret sans fin que me paraît avoir incarné cette création poétique.

Karl Kraus, 1905

Extrait de la conférence prononcée à l'occasion de la représentation de *La Boîte de Pandore* au Théâtre du Trianon à Vienne, traduction Pierre Gallissaires, in K. Kraus, *La Boîte de Pandore / F. Wedekind, Confession et autres poèmes*, éditions Ludd, Bruxelles, 1985, p. 27-29.

Confession

Volontiers je l'assure, le front libre et serein,
Devant le Tout-Puissant, qui châtier me peut :
Combien me plairait mieux être simple catin
Que l'homme le plus loué, l'homme le plus heureux !

C'est une femme, ô monde, à l'esprit éclairé,
Ignorant des entraves, que tu perdis en moi.
Qui donc pour les plaisirs ici-bas était né
Autant que moi, pour leur marché et pour leur loi ?

À l'amour suis-je pas, fidèle serviteur,
Dévoué comme d'autres sont à leur métier ?
Et des humains jamais, de ma vie fût-ce une heure,
Aimai-je seulement l'un en particulier ?

Aimer – non ! Puisqu'aimer sur terre nul bonheur
N'apporte que l'envie et l'avilissement.
Mais être aimé souvent, dans la passion, l'ardeur :
Il n'est pas d'autre vie, pas d'autre enchantement !

Frank Wedekind

Traduction Pierre Gallissaires, extrait de Karl Kraus, *La Boîte de Pandore* / Frank Wedekind, *Confession et autres poèmes*, Éditions Ludd, Bruxelles, 1985, p. 33.

Lulu et Nana

Parmi les sources incontestables du complexe "Lulu" il faut citer d'abord, malgré les différences de genre et de style, *Nana* d'Émile Zola (1879-80). Le destin des deux femmes, Nana et Lulu – comparées l'une à l'autre à une "monstre", à une "bête superbe" – est très proche : nées dans la misère (toutes deux étaient marchandes de fleurs à la sauvette dans les cafés), d'origine obscure, elles gravissent les échelons de la hiérarchie sociale grâce à leurs charmes, elles se produisent sur des scènes de théâtre, sont entretenues par plusieurs hommes, dont elles provoquent la ruine et la déchéance, ont une relation avec une femme lesbienne, et terminent leur vie dans le malheur. Les correspondances entre les deux œuvres sont très nombreuses, jusque dans des détails, au point qu'il n'est sans doute pas exagéré de considérer Nana, comme la source principale de Wedekind¹⁶.

Jean-Louis Besson

Extrait des "Documents et notes" de l'édition de *Lulu* (versions intégrales), p.381, *Théâtre complet* (sous la direction de J.-L. Besson), tome II, éditions Théâtrales, Paris, 2006.

¹⁶ Selon H. Vinçon (*Die Büchse der Pandora*, p.195), la différence essentielle serait dans la "fonction" des deux personnages : "Nana représente la grande cocotte en tant que "femme fatale", elle est la figure symbolique de la décadence de l'empire sous Napoléon III. Lulu, au contraire, incarne résolument le type de la "courtisane innocente" et le "destin et l'hétaïre dans l'histoire moderne".

Extraits de *Nana*

Est-ce qu'une femme a besoin de savoir jouer et chanter ? Ah ! mon petit, tu es trop bête... Nana a autre chose, parbleu ! et quelque chose qui remplace tout. Je l'ai flairée, c'est joliment fort chez elle, ou je n'ai plus que le nez d'un imbécile... Tu verras, elle n'a qu'à paraître, toute la salle tirera la langue.

p. 25

Un frisson remua la salle. Nana était nue. Elle était nue avec une tranquille audace, certaine de la toute-puissance de sa chair. Une simple gaze l'enveloppait ; ses épaules rondes, sa gorge d'amazone dont les pointes rose se tenaient levées et rigides comme des lances, ses larges hanches qui roulaient dans un balancement voluptueux, ses cuisses de blonde grasse, tout son corps se devinait, se voyait sous le tissu léger, d'une blancheur d'écume. C'était Vénus naissant des flots, n'ayant pour voile que ses cheveux. Et, lorsque Nana levait les bras, on apercevait, aux feux de la rampe les poils d'or de ses aisselles. Il n'y eut pas d'applaudissement. Personne ne riait plus, les faces des hommes, sérieuses, se tendaient, avec le nez aminci, la bouche irritée et sans salive. Un vent semblait avoir passé très doux, chargé d'une sourde menace. Tout d'un coup, dans la bonne enfant, la femme se dressait, inquiétante, apportant le coup de folie de son sexe, ouvrant l'inconnu du désir. Nana souriait toujours, mais d'un sourire aigu de mangeuse d'hommes.

p. 47

Un murmure grandit comme un soupir qui se gonflait. Quelques mains battirent, toutes les jumelles étaient fixées sur Vénus. Peu à peu, Nana avait pris possession du public, et maintenant chaque homme la subissait. Le rut qui montait d'elle, ainsi que d'une bête en folie, s'était épandu toujours davantage, emplissait la salle. À cette heure, ses moindres mouvements soufflaient le désir, elle retournait la chair d'un geste de son petit doigt. Des dos s'arrondissaient, vibrant comme si des archets invisibles se fussent promenés sur les muscles, des nuques montraient des poils follets qui s'envolaient, sous des haleines tièdes et errantes, venues on se savait quelle bouche de femme. [...] On suffoquait, les chevelures s'alourdissaient sur les têtes en sueur. Depuis trois heures qu'on était là, les haleines avaient chauffé l'air d'une odeur humaine. Dans le flamboiement du gaz, les poussières en suspension s'épaississaient, immobiles au-dessous du lustre. La salle entière vacillait, glissait à un vertige, lasse et excitée, prise de ces désirs ensommeillés de minuit qui balbutient au fond des alcôves. Et Nana, en face de ce public pâmé, de ces quinze cents personnes entassées, noyées dans l'affaissement et le détraquement nerveux d'une fin de spectacle, restait victorieuse avec sa chair de marbre, son sexe assez fort pour détruire tout ce monde et ne pas être entamé.

p. 48-49

Nana, Émile Zola, Édition Gallimard, coll. "Folio", 2010.

Article sur la *Loulou* de Pabst

Une petite fille perverse et irresponsable

J'avais vu à Berlin le dernier film de Pabst, inspiré de Franck Wedekind, *La Boîte de Pandore*, qu'on vient de présenter sous le titre *Loulou*.

C'est une sombre histoire où d'honnêtes gens deviennent les pires canailles entre les mains d'une femme diabolique.

Après maintes aventures, Loulou, une petite danseuse, se fait épouser par le père du garçon qui l'aime ; elle tue son mari qui les trouve dans les bras l'un de l'autre, le soir du mariage. Condamnée à mort, ses amis provoquent une panique en criant « au feu ! » et la font échapper. Elle se réfugie avec son père, un sinistre vieillard, et le fils de sa victime, dans un tripot aménagé à bord d'un bateau désaffecté. Là, on fume, on boit, on triche. Loulou est à bout de ressources, à bout de force. Pour lui procurer de l'argent, une de ses amies, son mauvais génie, trouve un client dans le bouge.

Mais elle tue l'homme, et une descente de police disperse tout le monde. Nous retrouvons Loulou, son père et son amant dans les faubourgs de Londres. Londres, la ville de cauchemar des "Christmas Carol", la ville lépreuse et fantastique de Gavarni, la ville du brouillard et du gin. C'est la misère noire. Loulou et ses deux compagnons vivent cachés dans un galetas ; ils ont froid, ils ont faim. Une nuit de Noël, Loulou descend dans la rue... Un des rares passants s'arrête devant elle ; c'est Jack l'Éventreur, elle l'entraîne dans sa mansarde. Jack s'attendrit devant une branche de gui qu'une petite salutiste vient de lui donner. Loulou, qui ne rêve jamais, le prend dans ses bras... À vous d'imaginer le meurtre.

Ce film a été interdit dans presque tous les pays d'Europe. Ici, la censure l'a admis, mais en imposant de telles modifications que c'est un tout autre film que nous verrons : Loulou est acquittée ; elle a tué pour se défendre. L'amant de Loulou n'est pas le fils de la victime, mais son secrétaire (?). Son amie, son mauvais génie, devient son ange gardien qui veut coûte que coûte sauver cette âme. Le dénouement nous laisse espérer que Loulou va s'enrôler dans l'armée du Salut.

Malgré ces remaniements – qui soulèvent le grave problème de la propriété artistique – le film de Pabst reste une œuvre magnifique ; peut-être son meilleur film. Son goût pour le sordide s'y manifeste plus violent encore que dans *la Rue sans joie* (malheureusement, dans la version française, toute la partie qui se passe à Londres a été très réduite). On pense parfois à Stroheim, mais Pabst est plus "artiste", plus constructeur, plus maître de ses moyens ; toujours impartial et terriblement lucide, il sait choisir et il compose d'une façon qui lui est tout à fait particulière. Il existe un style Pabst. Louise Brooks a fait de Loulou une petite fille perverse et irresponsable.

Jeanine Bouissonnouse

Article paru dans *l'Ami du Peuple* du 26 avril 1929 (Fonds Rondel de la Bibliothèque de l'Arsenal, Paris) in *Obliques*, n° spécial *Loulou*, Lionel Richard dir.

Frank Wedekind

Journal 8 septembre 1893

Je me réveille vers quatre heures de l'après-midi Les rideaux, sont encore fermés. Il fait nuit noire dans ma chambre. J'allume les lampes et je me lève doucement. Je me sens comme remis à neuf à la suite de mes aventures d'hier. J'ai de la souplesse dans les articulations, la tête libre et pèse vingt livres de moins. J'ai retrouvé mon poids idéal...

Au moment où je mets le nez dehors, le soleil joue dans les fenêtres des étages supérieurs. Je vais à mon petit restaurant et m'achète, sous les arcades de l'Odéon *La Princesse Maleine* de Maeterlinck. Ses personnages auraient vécu plus longtemps s'il leur avait donné un peu plus de chair. Je dîne au Palais Royal et je travaille chez moi jusqu'à minuit.

En sortant de la brasserie du Pont-Neuf, à deux heures du matin, j'aperçois une fille qui marche devant moi. Avec sa pèlerine qui flotte sur ses épaules, elle me fait songer à Marie-Louise, mais ce n'est pas elle.

Je vais chez Bovy avec le désir inavoué d'avoir des nouvelles de Raymonde. Le seul visage connu dans ce petit espace est celui de Marie-Louise. Elle me demande de lui offrir un verre de lait et me raconte qu'hier, au Café d'Harcourt, une fille s'est empoisonnée sur la terrasse avec du sublime. Raymonde est encore dans le quartier. Elle a 40 francs de dettes. Cela me remplit d'une énorme satisfaction.

Je lui demande si elle prend de la morphine; elle me répond que non, que cela fait longtemps qu'elle n'en prend plus. Elle enlève sa pèlerine et me fait remarquer qu'elle est contente de s'en être débarrassée. Elle a été hospitalisée trois semaines à la suite d'une fausse couche. Pendant ce temps, elle s'est déshabituée de la morphine. En effet, elle a bien meilleure mine. Elle a cessé de se farder, dort la nuit comme un enfant et, au réveil, n'est plus habitée par de tristes pensées. Elle lit actuellement *La faute de l'abbé Mouret*. Elle n'aurait jamais cru que Zola pût écrire un aussi beau livre. Avant, elle avait commencé *L'Assommoir*, mais elle le trouve insipide et ennuyeux. Elle serait capable d'en faire autant – si elle avait le temps.

Sur ces entrefaites, une fille s'approche de moi à laquelle j'ai donné un louis d'or il y a un mois. Je ne sais plus comment elle s'appelle. En ce temps-là, elle était en noir; maintenant elle porte une robe claire toute neuve avec une garniture en soie bleue. Je lui avais donné une de mes chemises ornée de petites fleurs, puis elle avait pris un livre: *La fille Elisa* d'Edmond de Concourt, que la petite Germaine m'avait prêté; elle l'avait lu jusqu'au petit matin et elle s'en était allée. Elle aurait bien voulu emporter la chemise. J'avais dû lui promettre de lui donner à la place une bague avec un diamant.

Elle a un petit visage rond et pâle avec des joues pleines et un joli menton, un petit nez en trompette, des lèvres resplendissantes, des sourcils étroits et arqués et des yeux noirs et humides, incroyablement sympathiques.

Comme elle est extrêmement élégante qu'elle porte des gants de chevreau glacé, je suppose qu'elle a magnifiquement réussi. Elle n'habite plus à l'hôtel Voltaire rue de Seine, mais dans la rue Saint-Sulpice, au premier étage. Je lui demande si elle veut boire quelque chose; elle me répond que non, qu'elle n'a pas soif.

Je n'ai jamais vu de ma vie une petite chambre aussi jolie, aussi agréable. Elle est tendue de cotonnade avec des petites fleurs bleues; l'on dirait que, pour ce faire, elle s'est servie de ma chemise d'autrefois. Les énormes rideaux du lit, qui occupent la moitié de la pièce, sont dans le même tissu.

Sa jolie robe jaune, avec sa garniture bleue, est si bien assortie à ce charmant écrin que je me sens parfaitement à l'abri dans le petit espace où je me trouve, entre porte et fenêtre: du monde, du péché, de la dissipation, du danger, des obligations.

Elle me demande si je veux boire une chartreuse, prend un flacon biseauté sur la cheminée et

remplit deux petits verres. La chartreuse a la couleur de l'or et coule sans peine dans mes veines. Ce faisant, nous parlons de ses "collègues".

Elle ignore si Lulu et Nini s'aiment. C'est possible. Pourquoi pas ? Lulu habite dans ses meubles, mais c'est très petit : une seule pièce où elle a logé quelques meubles à elle. C'est pourquoi elle dit qu'elle vit dans ses meubles. Lulu est incontestablement celle qui domine ; elle est l'intelligence tandis que Nini doit faire le petit chien et ne fréquenter que les seuls messieurs avec lesquels Lulu l'autorise à sortir. Est-ce que je connais Lulu ?

Je dis que non, tout en ajoutant de façon fort imprudente que ce n'est pas ma faute.

Puis nous venons à parler de Raymonde. Oui, un phénomène celle-là ! Elle m'a vu au grand comptoir avec elle au cours de cette fameuse nuit. Combien se fait-elle payer ?

Afin de réparer mon imprudence, je dis : 15 francs.

Pas plus que ça ?

Non, car pour obtenir cette somme il faut qu'elle pleurniche.

Comment je retrouve Raymonde ?

Je secoue gravement la tête et je dis ! *C'est une belle femme !*

Elle se met à faire le compte de toutes ses amantes : la grande Suzanne, la petite Lucie qui était avec nous au grand comptoir, la jolie Lucienne qui était avec nous chez Bartat. Elle ne comprend pas comment on peut coucher avec une fille.

Je lui dis qu'elle a peut-être quand même un amant.

Oh ! là, là ! les amis des autres filles viennent la voir pour dépenser avec elle l'argent que les autres filles leur donnent. C'est d'eux qu'elle le tient. Non, elle n'aimerait pas avoir un amant.

Je dis que c'est pourtant bien d'en avoir un : un qui vous appartient entièrement, avec lequel on n'est pas obligé de calculer, auquel on peut faire du bien, auquel on peut se donner uniquement par amour.

Elle éclate de rire : ce sont les hommes qui dominent les femmes et pourtant ce sont les femmes dont ils reçoivent de l'argent. Celles-ci se couchent devant eux, ce sont des esclaves ? rien que des esclaves.

Tandis que nous parlons, j'aperçois un jeu de cartes sur la table. Je lui demande si elle sait tirer les cartes. Elle me demande à son tour si elle doit me tirer les cartes, me dire *la bonne aventure* ? Il faut bien une demi-heure. Nous prenons place l'un en face de l'autre, et elle me parle abondamment de ma mère, de mes deux sœurs, d'un tas d'or que je dois recevoir d'un monsieur blond dans lequel je reconnais tout de suite mon éditeur.

Une heure plus tard, mon adorée, soudain de bonne humeur, pense que nous pourrions aller un peu aux Halles : *un peu vadrouiller*. Il fait si bon dehors et l'on est si à l'étroit dans sa chambre. Mes objections n'y font rien. Je me lève en maugréant, nous buvons en vitesse encore une chartreuse, et, dans l'aube grise, nous nous dirigeons par le Pont-Neuf vers les Halles. Elle a seulement envie d'une soupe au fromage au grand comptoir. Il y aura à coup sûr beaucoup de monde.

Il n'y a ni monde, ni musique. Dans la salle arrière se trouvent quelques grisettes esseulées. Ma belle commande une soupe, moi une bouteille de vin et nous mangeons en silence. Le garçon arrive – *des écrevisses ? Une douzaine de Marennes ? Un demi-poulet ?* Elle secoue trois fois la tête et le garçon s'en va. Je suis ému aux larmes. Je rappelle le garçon : qu'il apporte deux douzaines d'huîtres ; et, tandis que nous les dégustons, je dis que nous devrions aller prendre le café chez Barrat.

Chez Barrat, les lampes sont déjà éteintes. En face de nous, les musiciens sont en train de souper. Ma belle me demande si la femme me plaît. Je lui réponds qu'elle a un peu trop l'air d'une cocotte. Alors elle me demande comment je la trouve, elle ? Je réponds par un compliment. Puis elle me demande comment je trouve Raymonde ? *C'est une belle femme*, dis-je. Elle ajoute : – *Tu l'aimes à la folie !*

J'ai bu cinq ou six tasses de café et je pourrais en boire davantage. Mais ici, le café est trop cher : la portion coûte 1 franc. Aussi je propose que nous allions au Chien qui fume. Elle ne connaît pas. Je lui dis que c'est tout près. Ainsi, aux premiers rayons du soleil, nous dirigeons-nous à travers les étalages de choux-fleurs à l'infini, les carottes et les navets, vers le Chien qui fume, grimpons par l'escalier en colimaçon jusqu'au salon et nous jouissons du va-et-vient de la

foule dans les Halles, qui s'étalent à nos pieds. Nous convenons alors qu'il n'y a rien de plus beau au monde que de voir l'empressement avec lequel les hommes travaillent.

Afin d'être pleinement à la hauteur de telles considérations, plutôt que du café je commande de nouveau des huîtres et une bouteille de bon vin.

Le grand Napoléon vient alimenter notre conversation. Mon petit ange l'adore. Si elle était un homme, l'Europe aurait intérêt à se tenir sur ses gardes. Nous parlons du duc de Leuchtenberg ; elle aime ses yeux, je lui décris le somptueux tombeau où il est enterré dans l'église Saint-Michel de Munich. Elle pense qu'il était le beau-frère de Napoléon. Je rectifie le beau-fils. Ni l'un ni l'autre ne sommes très sûrs.

Elle a lu récemment un livre – elle n'a pas retenu le nom de l'auteur – qui traite de la question des maîtresses de la Cour de France ; de Diane de Poitiers jusqu'à la belle Thérèse. Ainsi venons-nous à parler de Du Barry, de Mme de Maintenon, de Mme de Pompadour, de Mme de Sévigné, de Mme de Stael, d'Adèle Courtois, de la maréchale de Soubise, de Cora Pearl, de Giulia Barucci, d'Anne Deslions, et finalement de la papesse Jeanne.

Nous parlons ensuite des plaisirs culinaires, des différents restaurants du Quartier et de *l'autre côté de l'eau*. Les petits restaurants à prix fixes ne valent rien. Ils servent peut-être un dîner complet, mais on n'y mange pas à sa faim – surtout si l'on travaille. Je lui donne raison. J'en ai fait moi-même l'expérience. Elle est comme moi : elle ne digère que les légumes verts. À l'exception des asperges, ce qu'elle préfère par-dessus tout, ce sont les choux de Bruxelles. Elle trouve le chou-fleur trop fade. Je partage son avis. Nous parlons de fraises, d'ananas. Bientôt, nous ne sommes plus qu'un seul cœur, qu'une seule âme. Je profite de ce qu'elle s'absente un instant pour demander au garçon une bouteille de pommery.

Le soleil illumine doucement les Halles. Devant notre fenêtre, la foule s'agite : on dirait une fourmilière. Les hautes barricades multicolores de carottes et de choux-fleurs ont déjà disparu – peut-être ont-elles été déjà mangées. Je me sens merveilleusement bien.

Elle me semble être de bonne famille. Je ne remarque chez elle rien de choquant. Elle s'assied de nouveau en face de moi et lève son verre jusqu'à sa bouche : elle ne ferait pas autrement, même si elle était en meilleure compagnie. Elle est originaire de la Normandie, de Falaise. Je connais l'endroit suffisamment pour pouvoir vérifier si ce qu'elle me dit est vrai. Elle prétend avoir lu *La Maison Tellier* de Maupassant, mais elle détourne rapidement la conversation de ce sujet. Elle dit aussi qu'elle a à Falaise une sœur richement mariée, qui vient à Paris tous les hivers, mais ne vient pas la voir. Quant à elle, elle attend de l'argent qu'elle touchera lorsqu'elle aura atteint sa majorité : 30 000 ou 40 000 francs. Elle s'achètera aussitôt de la toilette et, dans trois mois, il ne lui restera plus rien. Elle ne semble pas avoir le moindre regret d'une vie privée – même si l'occasion venait à se présenter : du moins n'en laisse-t-elle rien paraître. La vie à Falaise, dit-elle, a cessé de lui convenir : on s'y couche à huit heures du soir et l'on s'y lève à sept heures du matin, pas plus l'hiver que l'été on n'y va au café, et il n'y a pas dans l'année une seule nuit où l'on puisse vadrouiller. Je lui propose, lorsqu'elle aura touché son argent, de faire de moi son meilleur ami. Je lui énumère mes qualités, j'attire son attention sur mon caractère agréable et facile et mon expérience des femmes. Elle rit et me dit que je suis plus riche qu'elle. Je secoue la tête : – Moi je n'attends pas 30 000 ou 40 000 francs. – Bien, elle est d'accord si je consens à dépenser pour elle ce que je possède. Il me suffit de le déposer sur la table. Je préfère m'abstenir, afin de ne pas entamer mon crédit.

Je regarde l'heure et fais comme si ma montre était arrêtée. Je demande au garçon. – Mon Dieu, déjà midi et demi ! Ma belle n'est pas moins surprise. Maintenant, il faut absolument que nous déjeunions.

Devant le miroir, elle tente de remettre ses cheveux en ordre, mais elle ne peut y parvenir. Le miroir est couvert d'inscriptions de haut en bas ; il n'y a même pas la place de coller un timbre. Elle me demande cependant de lui passer un diamant. Je lui donne un bouton de chemise ; il ne laisse pas de trace. Je lui dis que je le ferai biseauter quand l'occasion se présentera.

Il fait un soleil si éclatant que nous passons sous les Halles et que nous traversons le marché aux fleurs. Des roses du blanc le plus tendre jusqu'au rouge le plus vif sont entassées à gauche et à droite jusqu'à des hauteurs incroyables. J'aspire un parfum enivrant ; il fait sur moi l'effet d'un puissant fortifiant. Au grand *comptoir*, il fait une fraîcheur agréable. Le garçon qui se

souvent de nous avoir vus il y a une dizaine d'heures, s'incline avec respect jusqu'à terre. Nous avons surtout envie d'un rafraîchissement et nous déjeunons plus par devoir que parce que nous avons faim. Nous convenons de prendre un poulet mayonnaise, un grand plat de salade, une corbeille de pêches et de poires juteuses et un vin blanc léger. Nous décidons de prendre le café au Quartier.

Tout en pelant une pêche, de ses doigts gourmands, ma belle me demande comment je la trouve. Évidemment, je réponds : – Ravissante ! Elle sent pourtant un peu la salle d'opérations, mais ses yeux ont le même éclat humide – ce qui ne me surprend pas outre mesure –, et ses lèvres le même rouge vif.

– Tu as mis un peu de carmin.

– Non, c'est naturel. Mes lèvres ont toujours été de cette couleur. Et elle m'en administre la preuve en les frottant énergiquement avec son mouchoir humide. Elle n'a pas besoin de se faire plus pâle qu'elle n'est, me dis-je. Qu'est-ce que cela peut bien vouloir dire ?

Nous retournons au Quartier en fiacre découvert en passant sur le pont Saint-Michel, Paris nous apparaît dans toute sa splendeur. Serait-ce que je suis plus réceptif que d'habitude ? La Seine bleue et scintillante avec ses innombrables bateaux à vapeur, ses sombres remorqueurs, ses longues barques blanches, les arbres sur le boulevard dont les feuilles tremblent dans l'air chaud de midi – les serpentins du dernier carnaval sont encore accrochés à leurs branches – tout cela contribue à me mettre de joyeuse humeur et me semble avoir été créé uniquement à cette fin par le Bon Dieu.

Au Café de la Source, mon adorée me propose de faire une partie de petits paquets. Elle gagne une toute petite somme que je lui reprends en deux tailles. Puis elle gagne 5 francs, s'arrête de jouer et exige d'être payée. Je lui demande d'attendre jusqu'à demain mais, comme elle insiste, je cède en lui disant que si pour elle le temps est de l'argent, il en est de même pour moi, et l'invite à m'offrir un autre café au Café Vachette. Je n'ai plus un sou en poche.

Nous nous dirigeons vers le Café Vachette. Le garçon qui me voit ici chaque jour, assis seul dans mon coin, me demande avec une politesse redoublée ce que je désire. Je le renvoie à Madame. Madame est dans un embarras non dissimulé. Elle bredouille en fermant les yeux : – Deux cafés ! – Avec du cognac ? me demande le garçon. – Cela dépend de Madame ! – Avec du cognac, évidemment ! s'empresse d'ajouter Madame.

Nous nous sentons un peu fatigués. Après avoir bu mon café, je lui demande de m'en offrir un autre. Elle tient ses 5 francs à la main ; elle ne les a pas encore remis dans son porte-monnaie, et, lorsque le garçon revient, elle commande un autre café pour moi.

Il est trois heures et demie. Il ne me reste plus beaucoup de temps. Nous allons ensemble au Carrefour de l'Odéon et, là, nous nous séparons. Je la regarde un instant s'éloigner. Au moment où elle tourne, de son pas léger et souple, vers Saint-Sulpice, je me souviens que j'ai oublié de lui demander son nom. Je rentre à mon hôtel, je tire les rideaux et je me couche tout habillé sur mon lit.

P. S. : Au moment où je relis ces lignes, quelque chose me frappe. C'est ce qui arrive lorsqu'on feuillette son Journal. Si elles sont sincères, les pages que l'on a écrites ne contiennent aucun événement. Car dès que des événements se produisent dans la vie, on n'a plus ni plaisir, ni intérêt, ni temps pour rédiger son Journal ; et ce n'est que dans la sauvagerie que l'homme retrouve la naïveté spontanée de l'enfant.

Frank Wedekind

Journaux Intimes, Ed. Pierre Belfond, 1986.

Wedekind ou la lutte de l'individu contre les structures répressives de la vie quotidienne

Wedekind resta attaché à l'idée classique qui fait du théâtre un lieu d'éducation et de formation morale, mais s'en servit comme d'une tribune d'où critiquer les mœurs bourgeoises, sur une base radicalement individualiste. Cela lui valut des difficultés considérables, tant avec le marché culturel qu'avec la censure. Il n'y réagit pas par le compromis, mais par une critique de plus en plus amère de la soumission de la culture aux impératifs commerciaux. (...)

Le père de Wedekind, médecin et journaliste politique appartenant à la gauche libérale, avait émigré deux fois d'Allemagne pour des raisons politiques. Après avoir participé activement à la révolution manquée de 1848-1849, il passa quinze ans aux États-Unis. Il rentra en Allemagne en 1864, afin de continuer de lutter pour l'unification de l'Allemagne dans un régime de démocratie constitutionnelle, mais il dut émigrer définitivement en Suisse en 1872, quand la Prusse établit son hégémonie sur les États allemands. Benjamin Franklin (plus tard "Frank") Wedekind, dont le nom reflétait les idéaux démocratiques de son père, ne suivit pas pour autant celui-ci dans la voie de l'engagement politique libéral. (...)

Wedekind avait constaté dans sa propre famille que le mouvement libéral menait à l'impasse: d'un côté, les libéraux-nationaux avaient accepté l'État bismarckien, et de l'autre ceux qui, comme son père, restaient fidèles aux idéaux de 1848, en étaient réduits à l'impuissance et à l'amertume. Le jeune Wedekind se détourna donc des préoccupations politiques au bénéfice de ce qui lui apparaissait comme une formulation plus radicale du malaise de la société allemande; il se concentra sur les structures de la vie quotidienne – famille, école et marché – où il voyait des réalités plus sérieuses et plus insidieuses que celles de la politique partisane, car elles touchaient l'individu de façon beaucoup plus directe. Il n'interprétait pas la société en termes d'affrontement de classes sociales, mais comme la lutte de l'individu contre les structures répressives de la vie quotidienne dans le monde moderne.

Peter Jelavich et P. Blanchard

Marché culturel, radicalisation idéologique et innovation esthétique dans le théâtre munichois fin de siècle : Thoma, Wedekind, Fuchs, Le Mouvement social, n°109, oct à déc 1979, p. 35-65.

Repères biographiques

1864 : Le 24 juillet naît à Hanovre Benjamin Franklin Wedekind. Le choix des deux prénoms, réduits ultérieurement à Frank par celui auquel ils avaient été donnés, est en soi très significatif. Le père, Friedrich Wilhelm Wedekind, s'était en effet installé aux États-Unis après avoir participé à la Révolution de 1848. Médecin, il s'établit à San Francisco en 1849. C'est là qu'il fit la connaissance de sa future femme, l'une de ses clientes. Celle-ci, fille d'un militant politique qui avait dû fuir l'Allemagne pour la Suisse en 1838, était partie aux États-Unis en 1856, à l'âge de 16 ans. Elle y gagnait sa vie comme cantatrice. Ils se marièrent en 1862. Deux ans plus tard, après la naissance d'un premier fils (Armin), ils rentraient en Allemagne avec la nationalité américaine. Friedrich Wilhelm Wedekind, toujours fidèle aux idées démocratiques de 1848, admirait certaines figures américaines, dont Benjamin Franklin et George Washington, qu'il tenait pour le plus grand homme d'État. Autre particularité dans les parents de Frank Wedekind, laquelle aura une importance primordiale dans son orientation intellectuelle et le déroulement de sa propre vie : son père, né en 1816, avait 24 ans de plus que sa mère.

1872 : La famille Wedekind s'établit en Suisse, où le père achète le château Lenzbourg, dans le canton d'Aarau. Ce père, continuant de militer pour ses opinions démocratiques, est en effet opposé à la politique de Bismarck.

1875 : Frank Wedekind fréquente l'école communale de Lenzbourg.

1877 : Premiers textes dramatiques.

1879 : Études secondaires à Aarau. Déjà considéré parmi ses camarades de classe, comme un "poète" de talent. Nombreuses discussions avec une amie de sa mère, Olga Plümacher, qu'il appelle sa "tante philosophique". C'est elle qui lui fait découvrir le philosophe de l'inconscient Edouard von Hartmann.

1882 : Écrit des poèmes et se produit déjà, au milieu de ses camarades, comme chanteur. Une pièce *Das Gastmahl bei Sokrates* (Banquet chez Socrate), spectacle à l'usage des lettrés qu'il donne comme "une traduction du grec".

1884 : Baccalauréat. Études supérieures à Lausanne (littérature allemande et littérature française) à partir du mois de mai. Ensuite, semestre d'hiver à Munich pour des études de droit, selon le vœu de son père. Mais fréquente davantage les concerts et les théâtres que les salles de cours.

1886 : Première pièce publiée à Zurich. *Der Schnell-maler*. Représentée en 1916 pour la première fois. Wedekind fréquentait par ailleurs les cercles d'écrivains naturalistes et socialisants, amitié notamment avec Karl Henckell et Michaël Georg Conrad. En novembre, il entre à Zurich dans les services de publicité de la firme Maggi.

1887 : Par l'intermédiaire de Karl Henckell, il entre en relation avec les frères Hauptmann alors installés en Suisse en raison des menaces qui pèsent sur eux, dues à leurs sympathies pour la social-démocratie alors poursuivie. Il collabore à la *Neue Zürcher Zeitung*. Déjà, il est hostile aux conceptions naturalistes. Gerhart Hauptmann le lui rend bien, qui n'apprécie guère son humour. Leurs relations prendront un tour encore plus tendu trois ans plus tard, quand Wedekind s'apercevra que dans l'une de ses pièces, *Das Friedensfest* (1890), Gerhart Hauptmann s'est appuyé servilement sur l'atmosphère qui régnait chez ses parents. Il se vengera en faisant la caricature de Gerhart Hauptmann à travers le personnage de Meier dans sa comédie *Kinder und Narren* (*Enfants et Bouffons*).

1888 : Il reprend, pour un semestre, sur la volonté de son père, ses études de droit à Zurich. C'est là une condition posée par son père à leur réconciliation. Ils s'étaient en effet, suite à une dispute familiale, brouillés à la fin de 1886. Mais cette réconciliation dure peu de temps, puisque son père meurt le 11 octobre.

1889 : Après avoir définitivement abandonné ses études, il se rend à Berlin en mai. Mais il a des difficultés de passeport (il est de nationalité américaine) et quitte Berlin pour Munich en juillet. Il écrit *Kinder und Narren*, pièce éditée en 1891 et jouée en 1908. Il fréquente d'autre part la bohème de Munich (Oskar Panizza, Otto Julius Bierbaum).

1890 : En octobre, il commence à écrire *Fruhlings Erwachen* (*L'Éveil du Printemps*).

1891 : En août, il se met à la rédaction de *Der Liebes Trank (Le Filtre d'amour)*. En décembre, il se rend à Paris, où il reste jusqu'en janvier 1894, avant d'aller à Londres pour six mois.

1892 : Il fréquente à Paris les concerts, cabarets et spectacles de cirque. Au cours de l'été, il entreprend *Die Büchse der Pandora (La Boîte de Pandore)*. Cette première version restera inédite.

1894 : Départ à Londres en janvier. Il y reste jusqu'en juin. Il écrit *Das Sonnenspektrum (Le Spectre solaire)*.

1895 : Il rentre en Allemagne. En février, il est à Berlin. Puis à Munich. Vaines tentatives pour obtenir la représentation de ses pièces. Publication d'*Erdgeist (L'Esprit de la terre)* qui correspond à la nouvelle version de la première partie de *La Boîte de Pandore*, en 1892. Il passe l'automne en Suisse.

1896 : Il se rend à Munich au cours de l'été. Il collabore à la revue satirique *Simplicissimus*, fondée en avril par Albert Langen, qui a vécu longtemps à Paris, sur le modèle du supplément illustré du *Gil Blas* français. Il fréquente les milieux de théâtre, s'intégrant à un projet collectif de fondation d'une nouvelle association théâtrale.

1897 : Il publie un recueil qui groupe des textes en prose et des poèmes (*Die Fürstin Rusalka*, Albert Langen Verlag). Il écrit par ailleurs *Der Kammersanger (Le chanteur d'opéra)*. Premières satires politiques publiées sous le pseudonyme de Hieronymus dans le *Simplicissimus*.

1898 : *Erdgeist* est représentée le 25 février à Leipzig, dans une mise en scène de Cari Heine. Wedekind joue lui-même le rôle du Docteur Schoen sous le pseudonyme de Heinrich Kammerer. De mars à juin, il est en tournée avec cette pièce. Fin juin, il rentre à Munich. Il est engagé comme conseiller dramatique et acteur au Schauspielhaus. Le 29 octobre, c'est la première d'*Erdgeist* dans ce même théâtre, avec toujours Wedekind lui-même dans le rôle du Docteur Schöen. Le lendemain, poursuivi par la censure, il est obligé de prendre la fuite en Suisse pour échapper à la prison. Il avait publié en effet dans le *Simplicissimus* un poème considéré comme une offense envers sa Majesté Guillaume II. Il se met alors à la rédaction de *Der Marquis von Keith (Le Marquis de Keith)*. En décembre, il se rend à Paris, toujours pour échapper aux poursuites dont il est victime.

1899 : Après avoir terminé *Der Marquis von Keith*, il se présente à la police de Leipzig en juin. Jugement rendu le 3 août : il est condamné à 7 mois de prison ferme. En septembre, il est transféré à la forteresse de Königstein. Il écrit la nouvelle version d'une pièce commencée en 1895, *Mine-Haha*. Le 10 décembre, un théâtre de Berlin (Sezessionsbühne) monte *Der Kammersanger*.

1900 : Il est libéré le 3 mars. Il rentre alors à Munich, où est représentée la pièce *Der Kammersanger*.

1901 : Ouverture, le 13 avril du cabaret *Die Elf Scharfrichter (Les Onze Bourreaux)*. Il y chante ses propres compositions. A l'automne, il écrit *So ist das Leben (Ainsi va la vie)*, qui prend ensuite le titre de *König Nicolo, Roi Nicolo*. Le 11 octobre, première du *Marquis de Keith* à Munich (Residenztheater)

1902 : En juillet, parution de la nouvelle version de *La Boîte de Pandore*, comme suite à *L'Esprit de la terre*, dans la revue *Die Insel* (l'édition en volume viendra deux ans plus tard). En décembre, représentation de *L'Esprit de la terre* à Berlin (Kleines Theater), avec Gertrud Eysoldt dans le rôle de Loulou.

1903 : Il entreprend un roman, qu'il laissera inachevé (*Die grosse Liebe, Le grand amour*). Il écrit *Hidalle oder Sein und Haben (Hidella ou Etre et avoir)*, qui sera publié ensuite sous le titre de *Karl Hetmann, der Zwergriese (Karl Hetman, le nain géant)*.

1904 : Première de *La Boîte de Pandore* à Nuremberg (Intimes Theater). En mars, la première édition de cette pièce est interdite.

1905 : *Hidalla* est donné à Munich (Schauspielhaus). En mai, représentation privée de *La Boîte de Pandore* à Vienne, organisée par Karl Kraus au Trianon-Theater, avec Tilly Newes dans le rôle de Loulou et Wedekind dans celui de Jack L'Eventreur. En septembre, représentation de *Hidalla* à Berlin (Kleines Theater) sous la direction de Viktor Barnowsty, avec Wedekind lui-même dans le rôle de Karl Hetmann.

1906 : Wedekind épouse Tilly Newes, le 1^{er} mai. Elle a vingt ans et il en a plus de quarante. Ils s'installent à Berlin jusqu'en 1908. Le 2 mai, c'est la représentation de *Totentanz (Danse macabre)* à Nuremberg (Intimes Theater), avec Wedekind et sa femme dans les principaux rôles. Même chose

pour *Musik (Musique)* en juillet (Schauspielhaus). Le 20 novembre, Max Reinhardt monte *L'Éveil du printemps* à Berlin (Kammerspiele). Naissance d'une fille, Pamela, le 12 décembre.

1907 : Il écrit *Die Zensur*, pièce publiée un an plus tard (Bruno Cassirer Verlag, Berlin).

1908 : En janvier, *Musik* à Nuremberg (Intimes Theater). En avril, *Die Junge Welt* (nouveau titre de *Kinder und Narren*) à Munich. Les Wedekind s'installent en septembre dans cette dernière ville.

1909 : Il commence *Schloss Wetterstein (Le château de Wetterstein)*.

1911 : Naissance d'une deuxième fille, Kadidja, en août. Il écrit *Franziska*.

1912 : Cycle Wedekind à Berlin (Deutsches Theater) et le 30 novembre représentation de *Franziska* à Munich (Kammerspiele).

1913 : Il écrit *Simson (Samson)*.

1914 : Représentation de cette pièce à Berlin (Lessing-Theater) avec Friedrich Kayssler et Tilla Durieux dans les principaux rôles. Interdiction de la même pièce à Munich. En revanche, Wedekind reçoit de très nombreux hommages à l'occasion de son cinquantième anniversaire. En décembre, il est opéré d'une appendicite.

1915 : Mort de sa mère. Nouvelle opération. Longue convalescence.

1916 : Représentation prévue d'une nouvelle pièce historique, *Bismarck*, remise à Berlin en raison de la censure.

1917 : Opération d'une hernie en janvier. En mars avril, il joue le rôle du Docteur Schoen à Berlin. De mai à octobre, tournées avec sa femme Tilly en Suisse.

Le 17 novembre, première à Zurich du *Château de Wetterstein* : Elisabeth Bergner joue le rôle d'Effie et Wedekind celui de Tschamper. Fin novembre, tentative de suicide de Tilly à Munich. Il s'y rend aussitôt.

1918 : Début mars, nouvelle opération. Mais ni son cœur ni ses poumons ne peuvent la supporter. Il meurt le 9 du même mois. Il est enterré le 12 à Munich.

Lionel Richard

in *Obliques*, n° spécial *Loulou*, Lionel Richard dir.

la colline
théâtre national

www.colline.fr

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20^e

