

## **La quatrième étape [1998]**

### *Sur la « perversité » de l'enfant*

La perversité, c'est l'innocence. Entendons-nous : cette espèce particulière d'innocence que le pervers cherche, mime, et peut-être retrouve en franchissant le miroir de la conscience. La perversité, c'est une quête du paradis perdu, une tentative de retour à l'indistinction première, à l'univers du jeu, en deçà du bien et du mal, avant ce stade fatidique où le « je » découvre irrémédiablement qu'il existe. Le mot « perversité » vient du latin *pervertere*, qui contient l'idée de retournement. D'où l'acception commune : inversion de qualités positives, plaisir de nuire, détournement du bien au service du mal, avec une nuance de dissimulation, parce que le pervers est hautement conscient de ce qu'il fait, parce qu'il est un monstre de mauvaise foi. Mais ce retournement ou ce détournement suppose et cache bel et bien un désir de *retour* – non pas au bien, certes, mais à l'innocence, c'est-à-dire à l'ignorance du bien et du mal. La perversité, ou le jeu de la conscience qui veut s'abolir. Son hypocrisie est celle de la nostalgie ou du désespoir.

Freud ne disait pas autre chose, qui définissait la perversion comme une régression, donc comme un retour. Le petit d'homme est un « pervers polymorphe » ? L'adulte perverti sera, lui, un nostalgique de

l'enfance. Pour l'infante de Zemlinsky, toute la question consiste à savoir jusqu'à quel point elle est adulte, quel est son degré de conscience. Agit-elle en connaissance de cause, ou demeure-t-elle en deçà du bien et du mal ? Torture-t-elle le nain parce qu'elle est encore une enfant insouciance, ou parce qu'elle a quitté l'enfance et ne peut s'y résigner ? Le petit monstre est-il un jouet, ou bien est-il *comme* un jouet ?

\*

La réponse n'est pas simple. D'abord parce que l'opéra de Zemlinsky donne beaucoup plus de place et de poids au personnage du nain (auquel, paraît-il, il s'identifiait) qu'à celui de l'infante. Ce qui semble avoir fasciné le compositeur, ce sont les possibilités musicales d'un amour désespéré. Et ce qui l'a requis d'abord, ce sont les possibilités dramatiques offertes par le « stade du miroir », que le nain doit franchir dans la dernière phase de l'œuvre. Les pages les plus impressionnantes de la partition sont peut-être celles où le héros découvre sa disgrâce et se cabre devant cette révélation. Le nain ne va pas mourir d'amour, mais de conscience de soi. Il est donc exactement le contraire d'un pervers, puisqu'il se révèle impuissant à ruser avec sa propre conscience. Il ne peut déjouer la vérité du stade du miroir, et meurt quand meurt son innocence.

On peut dire de lui qu'il est absolument enfant dans la première partie de l'œuvre, absolument adulte à la fin de la seconde. Son amour, d'abord puéril et aveugle, devient lucide en devenant adulte et désespéré. Même lorsqu'il s'écrie, après s'être découvert dans toute sa hideur : « Je suis heureux », on ne peut pas dire qu'il se mente. C'est plutôt qu'il tente une conjuration dont il connaît pertinemment la

vanité. Zemlinsky met tous ses soins à faire vivre et mourir cet être pur, à raconter son tragique passage de l'inconscience totale à la conscience absolue.

\*

En revanche, le compositeur nous donne relativement peu d'occasions de descendre dans la conscience relative, la conscience ambiguë de la princesse. Cette jeune fille, objet d'un tel amour, n'en est-elle pas, dramatiquement et musicalement, le simple prétexte ? Jusqu'à quel point accède-t-elle au statut de sujet ? Et l'on repose la question : est-elle consciente ou non ? Excusable sur son enfance, ou cruelle dans la connaissance du bien et du mal ? Le livret demeure équivoque. Les derniers mots de l'opéra (« continuons à danser »), et la didascalie qui les accompagne (« puérilement, comme une enfant ») peuvent faire pencher pour l'inconscience infantile. Mais d'autres passages vont en sens contraire. Ainsi, quand l'infante s'écrie : « Si tu savais pourquoi tu me plais, et de quelle étrange manière » : la cruauté de ces mots paraît parfaitement consciente, terriblement adulte.

Ce n'est pas la musique, assurément, qui va nous permettre de trancher. La musique nous confirme, s'il en était besoin, que la princesse est ambiguë. L'univers sonore du compositeur approfondit même cette ambiguïté de façon vertigineuse. Car ce qu'il nous fait d'abord entendre, c'est que la jeune fille n'est pas seulement dégoûtée ou amusée par le nain, mais d'abord et surtout *fascinée*. Par sa monstruosité, certes, mais aussi par la violence de son amour.

Au moment de la rencontre entre les deux personnages, une musique intense et contemplative les enveloppe tous les deux : la passion domine, quand même elle n'est pas partagée. Rien de

moqueur ni de grinçant dans l'orchestre. Même lorsque l'infante murmure : « Qu'il est sot », elle le fait avec une étrange douceur. Et quand le nain se voit et se décrit en chevalier héroïque, la réponse princière, là encore, et si l'on s'en tient à la musique, semble soulevée par un enthousiasme qui fait écho à celui du soupirant. Plus tard, lorsque l'aimée, entrant dans le jeu, demande à l'amoureux d'accomplir des exploits pour mieux la conquérir, elle paraît tout exaltée de sa propre invention. Enfin et surtout : au moment, tragique entre tous, où le nain conscient de sa laideur épouvantable réaffirme son amour et se précipite sur la princesse pour l'embrasser, la victime de tant de passion rageuse crie et se retire avec effroi, mais elle n'en est pas moins bouleversée. L'amour du petit monstre est envoûtant pour l'aimée. Il en est presque contagieux. Si bien que les moments où la princesse est franchement et froidement cruelle sont les moments où elle se *ressaisit*.

La seule scène où la musique soit clairement ironique et moqueuse, c'est la scène de la danse. Pour le reste, elle est essentiellement, constamment passionnée et tragique. Peut-être pour la raison qu'on a dite : Zemlinsky semble plus fasciné par le nain que par la princesse. Mais précisément : il a voulu que l'infante soit prise dans le souffle brûlant de cet amour. Il a voulu qu'elle sache, en fin de compte, et douloureusement, comme le prouve sa réplique ultime, que ce monstre qui l'aime possède un cœur.

\*

L'ambiguïté qu'instituent le drame et les paroles du livret se trouve donc approfondie par la musique : il semble d'abord que l'infante, consciente de l'amour, touchée et comme souffletée par l'amour, ne

soit plus une enfant. On peut en conclure que sa perversité, somme toute, est bien réelle, sa cruauté bien consciente. Mais dans son refus même de l'amour, elle est encore une enfant ; dans son désir même de jouer, de se défendre contre la violence du réel. Elle est enfant, oui, dans sa volonté d'enfance. Cet amour effroyable qu'on lui jette au visage et au corps, elle sent qu'il accélère pour elle le passage du temps, et qu'il marque irrémédiablement la fin de l'insouciance. La princesse est perverse, peut-être. Mais à la différence de l'adulte pervers, elle ne commet pas le mal pour retrouver une enfance depuis longtemps perdue. Elle le commet pour retenir une enfance en passe de s'enfuir. Dans sa perversion d'adolescente, elle est plus spontanée que ne le serait un être plus âgé. Pour tout retrouver de son innocence, si proche encore, si présente encore, il lui suffit de fermer les yeux.

Il n'est donc pas faux de dire, pourvu qu'on pèse le sens impossible de ces mots, qu'elle est « innocemment perverse » : à la fois consciente et inconsciente, juste assez avancée hors de l'innocence pour sentir le vent du dehors et pour opérer le mouvement de recul nécessaire à se cacher la vérité, pour exercer une cruauté qui ne sera plus celle de l'enfance, mais celle qui la maintiendra dans l'enfance.

\*

Cette ambiguïté indémêlable, et qui, exprimée par des mots, devient paradoxe intenable, et même contradiction pure et simple, est idéalement prise en charge par l'œuvre de Zemlinsky. Il faut dire davantage. Cette ambiguïté, cette innocence perverse, cette enfance hors de l'enfance, c'est la nature de la musique même, et singulièrement de la musique d'opéra. Du moins si j'en crois Sören Kierkegaard, et son *Ou bien... ou bien*. On se rappelle que pour le

philosophe danois, amoureux fou de Mozart et de *Don Juan*, le christianisme a posé la conscience, c'est-à-dire une certaine forme de distance à soi qui n'existait pas en Grèce païenne ; du même coup, la musique est un art chrétien. Non parce qu'elle serait l'art de la conscience, mais au contraire parce qu'elle est devenue, en face de la conscience et grâce à elle, le lieu idéal et nostalgique de la « spontanéité » pré-consciente ou non-consciente. La musique est le médium de la « génialité érotico-sensuelle ». Dans une civilisation de la conscience, elle figure le paradis perdu de l'innocence. Dans une civilisation de l'esprit adulte, elle est l'enfance perdue.

Les « étapes érotiques spontanées » que définit alors Kierkegaard correspondent à trois états successifs de cette enfance, incarnés dans les personnages mozartiens de Chérubin, Papageno et Don Juan : le désir « rêvant » (totalement indéterminé, et comme identique à son objet), le désir « cherchant » (éveillé mais indéterminé) et le désir « désirant » (totalement déterminé comme tel, éveillé à lui-même). Mais ces trois étapes demeurent des étapes de l'avant-conscience : même la « génialité sensuelle » de Don Juan se tient en deçà de la parole et de l'esprit : elle est musicale essentiellement, musicale uniquement. L'amour de Don Juan, par nature, est « perfide », mais cette perfidie même n'est pas « réfléchie ». Parce qu'il habite la musique, parce qu'il est musique, Don Juan reste un enfant, un innocent.

\*

On peut discuter cette interprétation, pour la bonne raison que la musique d'*opéra* n'est précisément pas concevable hors du langage des mots, donc, dans la conception kierkegaardienne elle-même, de la

conscience adulte. Mais peu importe ici : l'extrême intérêt et l'extrême subtilité de la vision du philosophe danois, c'est qu'elle pose l'existence d'étapes dans la non-conscience même, et qu'elle décrit, avec une rare subtilité, dans les trois personnages de Chérubin, Papageno et Don Juan, des moments vécus par une âme encore obscure à soi, et pourtant progressant vers soi sans le savoir, comme qui progresserait dans des ténèbres lentement décroissantes, sans comprendre que, ce faisant, il progresse simplement, irrémédiablement, vers la lumière.

L'analyse kierkegaardienne nous aide alors à comprendre le mystère de notre infante et de son indéfinissable perversité : ne pourrait-on pas dire qu'à sa manière ce personnage incarne une quatrième « étape érotique », qui demeure « spontanée » tout en ne l'étant plus ? L'étape *volontairement spontanée* de cet érotisme (ou de cette cruauté) ? L'étape où la perfidie et la perversité commencent d'être réfléchies mais pour mieux se refuser à l'être ? Où l'on pense juste ce qu'il faut pour préserver la non-pensée ? Ne pourrait-on pas dire de même, et métaphoriquement, que la princesse incarne le moment où la musique d'opéra prend une conscience nouvelle, plus intense, plus douloureuse, du langage qui l'accompagne et dans une certaine mesure la détermine ? L'innocence perverse : cette quatrième « étape érotique », ambiguë et nostalgique, devient alors une métaphore de l'opéra moderne, et de son paradoxal, de son indéfinissable génie.