

## « Wozzeck »

Alexandre Lazaridès

---

Number 77, 1995

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27671ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this review

Lazaridès, A. (1995). Review of [« Wozzeck »]. *Jeu*, (77), 217–220.

séparant du monde vulgaire des artisans-comédiens. Quoique chacun des couples semble revenu à la stabilité du réel, leurs reflets déformés par les miroirs qui tapissent le mur du fond rappellent la proximité du songe nocturne. Les images ainsi créées, l'empilade ondulante de chaises, les silhouettes allongées comme des figurines à la Dalí, ressemblent à des sculptures surréalistes. L'ensemble évoque la fragilité et l'illusion du réel devant la force de l'imaginaire et de l'inconscient ; derrière les miroirs s'est déroulé le double nocturne de la vie ; chaque personnage n'a peut-être fait que suivre, le temps d'une nuit, ses caprices et ses fantaisies inconscientes. Robert Lepage aura réussi à rendre visuelle la symbolique parfois archétypale de l'œuvre, sans toutefois atteindre un niveau de jeu d'égale qualité. Mais le temps trop court consacré à de telles créations y est sûrement pour quelque chose...

### Marie-Christine Lesage

## « Wozzeck »

Opéra en trois actes. Livret d'Alban Berg, d'après la pièce de Georg Büchner. Musique d'Alban Berg ; réorchestration pour 21 instruments de John Rea. Mise en scène : Nicholas Muni ; décors et costumes : Peter Werner ; éclairages : Harry Fehner. Interprétation : les quinze musiciens du Nouvel Ensemble Moderne et six musiciens invités, sous la direction de Lorraine Vaillancourt. Avec Desmond Byrne, baryton (Wozzeck), Martin Houtman, ténor (Capitaine), Michael D. Jones, baryton-basse (Docteur), Douglas MacNaughton, baryton (Colonel), Louise Marcotte, soprano (Marie), Lynne McMurtry, contralto (Margret), Marcel van Neer, ténor (Andrès), Jenna Roussy, soprano (Enfant), Thomas Studebaker, ténor (Tambour-major) et Mark Synek, baryton-basse (Chapelain)<sup>1</sup>. Production du Nouvel Ensemble Moderne et du Banff Center for the Arts, en collaboration avec les Arts du Maurier Ltée, présentée au Monument-National les 17, 19, 20 et 22 septembre 1995.

### Initiative et audace

Remercions tout d'abord Lorraine Vaillancourt et le Nouvel Ensemble Moderne de leur initiative : elle nous a donné l'occasion rarissime d'écouter et de voir le chef-d'œuvre de Berg. Il faudrait aussi les féliciter pour leur audace. Nul n'ignore la difficulté d'exécution de *Wozzeck* qui l'a, jusqu'à présent, tenu quelque peu en marge des productions courantes. Non seulement les effectifs orchestraux en sont-ils considérables, mais ils doivent aussi allier la force avec la précision et la délicatesse d'une formation de musique de cham-

1. Desmond Byrne et Douglas MacNaughton échangeaient leurs rôles pour les représentations des 19 et 22 septembre, tandis que Louise Marcotte était remplacée par Judith Vindevogel.

bre ; ce qui, compte tenu de la complexité qui caractérise l'écriture de la nouvelle école viennoise, tient de la gageure. Berg lui-même avait entrepris une réduction orchestrale de son opéra ; d'ailleurs, rares sont les scènes qui exigent la participation de tous les musiciens ; c'est ainsi que la scène centrale de l'opéra, la troisième de l'acte II, ne recourt qu'à quinze instruments.

John Rea se sentait donc autorisé à entreprendre pour le NEM un « réarrangement » pour vingt et un instruments<sup>2</sup>, ce qui, tout en rendant les coûts de production moins prohibitifs, expose davantage les musiciens. Il en résulte, surtout dans les interludes qui comptent parmi les passages les plus magiques de l'opéra, une certaine perte de sensualité sonore. Mais ce serait faire preuve de mauvaise grâce que de souligner ces insuffisances inévitables quoique secondaires par rapport à l'importance de l'événement.

### Drame et musique

Trois quarts de siècle après sa création (la première eut lieu à Berlin le 14 décembre 1925), c'est encore le terme d'avant-garde qui se présente à l'esprit pour exprimer le caractère radical et inouï de *Wozzeck*. Pourtant, Berg s'était défendu d'avoir cherché à faire une œuvre révolutionnaire. Très soucieux surtout de l'élan dramatique nécessaire à l'opéra, Berg avait ramené les quelque vingt-cinq scènes de la pièce de Büchner à quinze, également répartis entre trois actes. Berg voyait un principe de contraste et de diversité dans la multiplicité des lieux de l'action. Le lieu change à

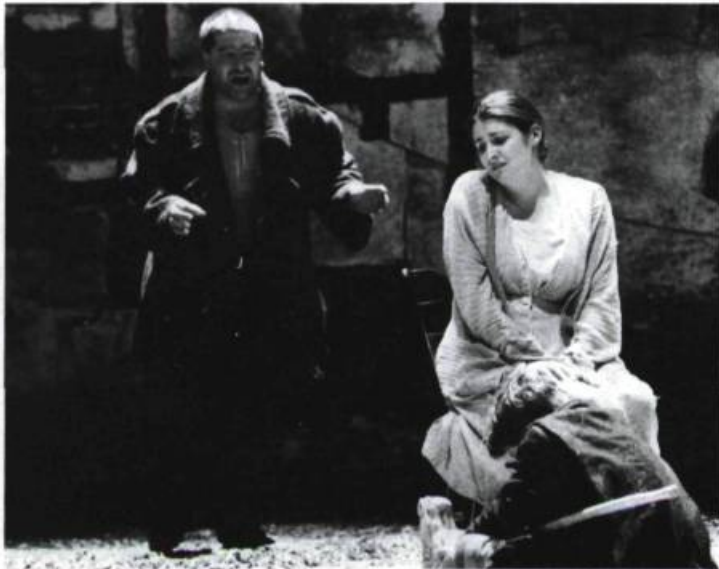
chaque scène et les changements de décor se font sans solution de continuité, enchaînés par le moyen d'interludes symphoniques. Berg affirmait aussi n'avoir recherché que l'adéquation la plus grande possible entre l'action et la musique, par le recours à des formes anciennes, telles la suite (avec les diverses danses qui la composent : gavotte, gigue, etc.), la fugue ou la forme sonate, tout en y mêlant des formes nouvelles, comme la variation sur un son, un accord ou un rythme.

Dans quelques textes assez courts et très denses<sup>3</sup>, Berg a expliqué la manière dont il avait établi le choix de ces formes anciennes, et analyse avec précision les parallélismes qu'il discernait entre l'action ou le personnage en scène et telle ou telle forme. C'est ainsi que la passacaille du premier acte, scène 4, se prêtait bien, selon lui, à l'illustration du caractère obsessionnel du Docteur ; le système de variations fondées sur une basse obstinée propre à cette danse de cour lui semblait en être un équivalent structurel. Mais il faut bien préciser que ces « formes anciennes », triturées par l'écriture atonale, le dodécaphonisme intermittent et l'orchestration éclatée de Berg, sont méconnaissables à l'oreille « nue », si l'on peut s'exprimer ainsi. Berg lui-même demandait d'ailleurs aux auditeurs d'oublier ces questions « théoriques et esthétiques » pour se laisser emporter par le drame universel du soldat *Wozzeck*.

À première vue, ce drame est celui de la jalousie. *Wozzeck* vit avec une prostituée, Marie, dont il a eu un enfant. Son

2. En fait, certains rôles ont disparu, d'autres ont été ajoutés, des passages ont été redistribués entre les chanteurs ; mais tous ces remaniements semblent mineurs.

3. Alban Berg, *Écrits*, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. « Musique/passé/présent », 1985, « *Wozzeck* et la question de l'opéra », p. 103-145.



Desmond Byrne  
(Wozzeck) et Louise  
Marcotte (Marie).  
Photo : Cheryl Bellows.

bon sens terre à terre d'homme pauvre est systématiquement bouleversé par les discours moralisateurs ou pseudo-scientifiques du Docteur et du Capitaine. Ils lui rendront le service douteux de lui ouvrir les yeux sur les infidélités de Marie. Il l'égorgera et se noiera dans un étang. Leur enfant restera seul. Cette intrigue banale est magnifiée par le souffle de révolte qui animait Büchner ; le destin de *Wozzeck* finit par devenir un symbole, celui de tous les opprimés de la terre. Et c'est cet aspect de l'œuvre qui a ému Berg au point qu'il en voulu faire l'argument de son unique opéra. Le cri de Marie : « Ach ! Wir arme Leut' ! » (Ah ! Pauvres gens que nous sommes !) traverse tout l'opéra comme un leitmotiv.

#### La transposition temporelle

Büchner avait situé l'action de sa pièce au début du XIX<sup>e</sup> siècle, donc de façon contemporaine ; ici, elle se déroule à la fin de la Seconde Guerre mondiale, dans une Allemagne dévastée par les

bombardements alliés. Le décor unique représente d'ailleurs des façades d'immeubles en ruine, lézardées d'immenses plaies noires ; tels des troglodytes, les survivants humains semblent surgir des cavernes qui auraient été creusées dans les superbes bâtisses de naguère ; aucun souffle de grand air, aucune trouée poétique ne vient nous accorder quelque répit, contrairement à la mise en scène prévue par Berg, où tantôt les miroitements d'un lac, tantôt le coucher du soleil viennent nous rappeler l'existence d'une nature, certes indifférente aux problèmes humains, mais qui, du moins, met la planète en contact avec l'immensité de l'univers.

En fait, ce n'est pas tant la transposition elle-même qui m'a paru arbitraire (et peut-être Berg, s'il avait vécu assez longtemps, y aurait-il songé), mais la transformation du Docteur et du Capitaine en conquérants américains arrogants et convaincus de leur supériorité militaire. Le conflit moral, aspect essentiel du drame de *Wozzeck*, s'efface devant le conflit armé. Dans la pièce de Büchner et l'opéra de Berg, nous assistons à une relation où le vacillement de la raison et le sadisme sexuel s'interpénètrent de la façon la plus inquiétante qui soit. En faisant de la scène à la taverne une sorte de bacchanale trop laborieuse où les femmes se prêtent à l'usage instrumental auquel le conquérant américain les soumet, Nicholas Muni a comme dilué le drame charnel qui fermente dans *Wozzeck*. Là où la tragédie surgissait de la confrontation entre un homme envahi de l'intérieur par les forces incontrôlables de l'aliénation à la fois mentale, sociale et logique, il n'y a plus place que pour le drame, certes universel mais par là même banal,

du faible écrasé par la loi brutale du conquérant.

On peut comprendre les gains idéologiques que le metteur en scène Nicholas Muni escomptait de la transposition temporelle, mais la vérité recherchée ici n'est obtenue que par les noces atroces de l'horreur et de la laideur. La lourde machine tubulaire qui s'abaisse comme un pont-levis sur *Wozzeck* pour représenter sa noyade est à la fois artificielle et froide ; cette seule diversion au décor unique de la production détourne l'émotion au lieu de la susciter. On comprend qu'il y a là quelque symbole du destin de *Wozzeck*, symbole impressionnant mais arbitraire parce qu'il ne surgit pas des nécessités mêmes de la scénographie.

Je ne crois pas non plus que ce *Wozzeck* ait beaucoup gagné à devenir le lieu « d'enjeux de nature multiculturelle », pour reprendre une expression de Muni, y compris les problèmes d'un bilinguisme mal maîtrisé, puisqu'il faut bien baragouiner la langue du conquis pour le Capitaine et le Docteur, ou bien celle du conquérant pour *Wozzeck* et Marie. Ce déplacement du centre de gravité du drame projette un éclairage nouveau sur le chef-d'œuvre de Berg, mais c'est un éclairage trop cru, un éclairage manichéen qui lui fait perdre, je crois, un peu de sa tumultueuse force émotive. Il faut reconnaître cependant que tous les interprètes, à commencer par Desmond Byrne et Louise Marcotte, étaient comme possédés par leur personnage et constamment soutenus par la direction de Lorraine Vaillancourt.

Alexandre Lazaridès

## « Fedora »

Opéra en trois actes. Livret d'Arturo Colautti, d'après la pièce de Victorien Sardou. Musique d'Umberto Giordano. Mise en scène : Bernard Uzan ; décors : Michel Beaulac ; éclairages : Guy Simard ; costumes : l'Opéra de Montréal et Michel Beaulac (pour les costumes de *Fedora*). Interprétation : l'Orchestre de l'Opéra de Montréal et le Chœur de l'Opéra de Montréal, sous la direction d'Alfredo Silipigni. Avec Marc Boucher, baryton (Loreck), Jonathan Boyd, ténor (Desiré/baron Rouvel), Eduardo Chama, baryton-basse (Gretch), Michel Corbeil, ténor (Sergio), Alain Coulombe, basse (Boroff/Michele), Lyne Fortin, soprano (Olga Sukarew), Anne Marie Hoover, mezzo-soprano (Dimitri/un jeune paysan), Gaétan Laperrière, baryton (De Sirieux), Claude Létourneau, baryton-basse (Cirillo), Ingrid Mankhof (Marka), Ermanno Mauro, ténor (Loris Ipanoff), Steven Pitkanen, baryton (Nicola) et Diana Soviero, soprano (Fedora Romazoff). Production de l'Opéra de Montréal, présentée à la Salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts les 16, 18, 21, 23, 27 et 30 septembre 1995.

### Le vérisme aristocratique

Jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'opéra s'était donné pour but de faire rêver le public en lui présentant, de façon idéalisée bien sûr, des personnages qui possédaient l'enviable particularité de n'être soumis à aucune autre loi que celle des passions. Encore fallait-il que ces passions soient assez stéréotypées pour que le commun des mortels — divertissement oblige — s'y retrouve sans difficulté. Le vérisme allait réagir contre cet appauvrissement psychologique qui allait de pair avec l'irréalisme fondateur du genre, caractéristique que seuls les grands auteurs avaient su contourner, voire détourner à leur profit, puisque