

Wozzeck, maintenant

Gilles Marcotte

Volume 27, Number 6 (162), December 1985

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/31322ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Marcotte, G. (1985). Review of [Wozzeck, maintenant]. *Liberté*, 27(6), 129–132.

GILLES MARCOTTE

Wozzeck, maintenant

«Si mon opéra plaît tant aux gens, disait Alban Berg après la première de *Wozzeck* à Berlin, en 1925, c'est qu'il doit y avoir quelque chose qui ne va pas.» Qu'aurait-il pensé de la plus récente réalisation discographique de l'œuvre, celle de Dohnányi (Decca)? Je viens de l'écouter pour la première fois, quelques années après sa parution — je ne suis pas journaliste, moi, j'ai tout mon temps —, avec une sorte d'ébahissement. C'est d'une perfection, d'une splendeur inouïes. Si l'on excepte un *Wozzeck* un peu indifférent (Eberhard Wächter), les rôles sont tenus par des chanteurs admirables, et je n'avais jamais entendu les trois grands airs de Marie chantés avec la beauté vocale, la profonde, la charnelle conviction qu'y met Anja Silja. Alban Berg, sur ce point, serait satisfait, lui qui disait qu'un «opéra moderne nécessite un aussi beau chant que le *Trouvère*». Mais c'est à l'orchestre surtout que les choses s'éclaircissent de la plus étonnante façon. Même Pierre Boulez, le Grand Analytique, l'Apôtre de la Précision, n'atteint pas à cette clarté, à cette confondante lucidité. (Il est vrai qu'il n'a pas à son service la Philharmonique de Vienne et les ingénieurs de Decca.) On entend tout, et pour la première fois, me semble-t-il, les jeux de musique pure qui structurent l'œuvre deviennent sensibles, même à une oreille aussi peu techniquement avertie que la mienne.

Je suis ébahi, donc, émerveillé, mais je m'interroge sur une absence parmi les sentiments que provoque cette audition. Pour dire les choses un peu

bêtement, c'est la première fois que je ne suis pas saisi de frayeur en écoutant un opéra d'Alban Berg. Même l'Invention sur une note qui suit le meurtre de Marie, cette terrifiante amplification de la note Si qui fracasse tout, et l'unité de la personne et l'unité du monde, et après laquelle il ne peut y avoir que des murmures, des borborygmes, des fragments sans signification, me laisse ici calme, presque indifférent. Je me souviens encore de la première fois que j'entendis ce cri, dans l'enregistrement Mitropoulos (qui vient d'être réédité et reste le meilleur, selon plusieurs commentateurs), sur un petit appareil d'une très basse fidélité. Il m'avait proprement terrorisé, de même qu'il le ferait plus tard dans la version Karl Böhm, dans la représentation donnée par l'Opéra de Vienne au cours de l'Exposition de 1967, enfin dans la version Boulez. En fait, je crois que toute la musique d'opéra de Berg, ce magma de passions exacerbées, contradictoires, est faite pour aboutir au cri, ne peut se délivrer que dans le cri. Si vous n'avez pas peur, si vous ne craignez pas l'enfer en entendant le cri de l'orchestre dans *Wozzeck* ou celui de Lulu quand elle est assassinée par Jack l'Eventreur, c'est que vous avez tout raté, l'opéra n'a pas eu lieu, vous n'êtes pas délivré comme vous devriez l'être, ne fût-ce que pour une seconde, de la grande saleté humaine.

«Si l'opéra plaît tant...» Alban Berg, qui était le plus viennois des Viennois, qui ne pouvait écrire trente mesures de musique sans qu'un bout de valse lui danse au bout des doigts, le musicien de charme par excellence, n'a-t-il pas durant toute sa carrière combattu la tentation du charme? Quand il choisissait pour son premier opéra la pièce de Georg Büchner, il n'allait pas dans le sens du plaisant, et son maître et ami Arnold Schönberg avait raison de s'inquiéter car cette pièce, disait-il, était «d'un tragique si exceptionnel qu'elle semblait interdire toute musique». Nous en avons vu de plus raides depuis lors, mais aujourd'hui même il est difficile de s'apitoyer vraiment sur le sort d'un pauvre soldat un peu fou qui n'a pas un regard pour le bébé que lui a donné

sa maîtresse et finit par tuer atrocement cette dernière parce qu'elle l'a trompé avec le tambour-major. «Wir arme leut!» chante-t-il, «nous pauvres gens», mais le cas de *Wozzeck* ne relève-t-il pas de la pathologie purement individuelle, plutôt que de raisons métaphysiques ou sociales? Il inspire (superficiellement, j'y insiste, superficiellement) la même répugnance que le criminel Moosbrugger, dans *L'homme sans qualités* de Robert Musil, à qui les bonnes âmes s'intéressent assez ridiculement. Mais non, *Wozzeck* n'est pas Moosbrugger. Il est investi, dans le texte de Büchner, d'une formidable charge symbolique qu'Alban Berg, lecteur subtil s'il en fut, a parfaitement saisie. *Wozzeck* n'est pas l'histoire d'un pauvre homme; c'est l'histoire du Pauvre que devient tout homme à l'aube de la modernité, et qu'il devient non pas d'abord à cause de quelque injustice qu'on pourrait corriger mais parce qu'il est radicalement divisé, aliéné de lui-même, fendu en deux comme la tête de Lautréamont imaginée par Magritte. Cette division, Jean Herbiet l'avait admirablement exprimée, dans son interprétation du *Wozzeck* de Büchner avec la troupe du Centre des arts d'Ottawa, en provoquant un conflit, une discussion effroyablement angoissée entre les marionnettes grandeur humaine et leurs manipulateurs. Le tragique apparaît quand la crise est partout, à l'intérieur aussi bien qu'à l'extérieur. Et c'est parce que la crise est totale, qu'elle traverse toutes les dimensions de l'être, qu'Alban Berg, génialement, y a fait entrer toutes les formes de la tradition musicale d'Occident, la Sonate, l'Invention, la Symphonie, la Fugue, le Scherzo, le Rondo. Non pour les raviver, certes, pour leur donner un petit air gentiment moderne; mais non pour les liquider non plus, comme on pourrait le croire trop rapidement. *Wozzeck* se situe sur la crête, entre les deux versants, là où le nouveau et l'ancien se partagent le terrain sans que l'un parvienne à évincer l'autre, là où nous sommes également, nous tous, dans l'inconfort — et la troublante richesse, aussi, peut-être? — d'une grande, d'une interminable transition.

Je reviens à la version Dohnányi, si parfaite, si belle, si bien équilibrée, et j'entends mieux maintenant ce qui lui manque: la fièvre, l'étrangeté, qui m'avaient saisi dans tous les enregistrements précédents de l'œuvre. Et je ne puis éviter de poser la question redoutable: *Wozzeck* serait-il devenu banal en quelque sorte, parfaitement acculturé, faisant partie des meubles, de l'ordinaire culturel? Ne nous faisons pas d'illusions: toutes les grandes œuvres, et les scandaleuses plus particulièrement, passent par là, et ce passage leur fait perdre ce qu'elles ne pouvaient donner qu'à leurs contemporains, un trouble, un vertige, une surprise qui ne se retrouveront plus. Quelque passion que j'y mette, je ne pourrai jamais lire le Rimbaud qui scandalisa ses parents et amis, je ne pourrai jamais faire que Rimbaud n'ait déjà été lu et que cette première lecture ne l'ait marqué à jamais. Mais il reste un autre, il reste cent autres Rimbaud. Il me semble que nous sommes arrivés — et l'enregistrement Dohnányi nous en avertit — au moment où il nous faut réapprendre à lire la question de *Wozzeck*, et sa musique:

... quand la Nature s'éteint, quand le monde devient noir, et qu'on doit le chercher avec ses mains et qu'on croit que ça se défait comme une toile d'araignée. Ah! quand ce qui est, n'est plus ce qui est. Ah! Ah! Marie! Et quand tout est sombre et quand il y a seulement une lueur rouge à l'ouest, comme d'une chaudière? Alors, à quoi se tenir?

Soixante ans après sa création, le premier *Wozzeck* s'éloigne, et à beaucoup d'auditeurs il sera de plus en plus nécessaire, pour le retrouver, de traverser une couche d'habitudes, de complaisances. Le moment où une œuvre passe à la postérité a toujours quelque chose de profondément mélancolique.