

Jeu

« Woyzeck »

Pierre Lavoie

Allemagne

Numéro 43, 1987

URI : id.erudit.org/iderudit/27265ac

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN 0382-0335 (imprimé)
1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Lavoie, P. (1987). « Woyzeck ». *Jeu*, (43), 147–151.

Tous droits réservés © Cahiers de théâtre Jeu inc., 1987

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]



Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

ment le style de vie, l'âge, les activités et les états affectifs de ces derniers. Il s'agissait en somme d'un minutieux relevé archéologique des chemins quotidiens où, par des indices parfois subtils, on est amené à retracer le passage de quelqu'un, les effets de la température, les petits drames humains et les fêtes qui agitent et usent les objets. En excitant notre curiosité, ces objets-là finissent par nous posséder, par nous amener à décoder leur vie, leur sens, leur langage.

À l'entrée, on remettait à chaque spectateur un magnétophone à cassette sur lequel des textes d'auteurs qui ont été fascinés par les objets étaient enregistrés. Chacun pouvait en disposer comme il voulait: les écouter à son gré pendant tout le spectacle. Pour ma part, j'ai préféré les silences, les environnements sonores, les bruits secrets ou discrets (un pétale qui tombe d'une fleur, un feuillet chassé par le vent), parfois intempestifs (un couteau électrique) des objets.

Dans ce parcours sans paroles où l'on était menés par des «manipulateurs», qui nous «roulaient» d'une scène à l'autre, il s'établissait aussi une sorte de crescendo vers un espace très personnel; habituellement, on s'intéresse d'abord aux gens, plus qu'à leur environnement ou à leurs objets; dans *Les objets parlent*, on en arrive à être intrigués par des personnes imaginaires, à travers la découverte et l'observation progressive de leur environnement quotidien, ou à travers les choses qu'ils ont laissées dans leur sillage: ex-voto d'infirmités, bicyclette, accessoires de golf.

C'était une expérience pleine de fraîcheur et d'audace, qui requérait, de la part du spectateur, beaucoup de disponibilité; une aventure où il fallait faire silence en soi pour entendre la voix de ces objets, et derrière eux, la voix de ceux qu'on croit qui les possèdent. Une expérience qui n'eût pas déplu à Gombrowicz, à Sarraute et à Ponge.

solange lévesque

«woyzeck»

Texte de Georg Büchner; traduction française: Bernard Dort. Mise en scène: Gilbert David; décor, costumes et éclairages: Michel Demers; vidéographie: Martin L'Abbé; musique originale et conception sonore: Michel Robidoux; coiffures et maquillages: Jeannine Boucher; régie: Sylvain Racine; technicien: Léo Lagassé. Avec Ginette Chevalier (Marie), Jacques Cousineau (le Capitaine, le forain), Benoît Geoffroy (le Tambour-Major), Claude Godbout (le fou et Andrés), Benoît Lagrandeur (Woyzeck) et André Thérien (le Docteur, le Bonimenteur et le Juif). Une production autogérée du Groupe d'Action Théâtrale, présentée au Théâtre de la Veillée, du 3 au 25 janvier 1987.

«il est un cas intéressant. le sujet woyzeck.»

Le défi était de taille. Troisième pièce, inachevée, de Georg Büchner, emporté par le typhus à l'âge de vingt-quatre ans, *Woyzeck* apparaît, 150 ans après sa rédaction, comme une œuvre authentiquement universelle, porteuse en germe du théâtre épique et social, du théâtre de l'absurde et du théâtre psychanalytique. Écrite en 1837 et créée à Munich en 1913 seulement, cette œuvre continue d'exercer un grand pouvoir d'attraction auprès des gens de théâtre. Depuis 1889, pas moins de huit traductions françaises de cette pièce ont vu le jour (les traductions du livret de *Wozzeck*, l'opéra d'Alban Berg créé en 1925, mises à part), la plus récente étant celle de Bernard Dort pour l'École nationale de Strasbourg, en 1984. Ce n'est pas tant l'image de l'Allemagne qui fascine ici que le génie prémonitoire de ce jeune Allemand, docteur-philosophe-dramaturge, qui a réussi à englober dans ces «fragments d'un drame» toute la problématique sociale et individuelle de son époque — et de la nôtre —, toute l'angoisse et la dérision d'un univers sans issue, dominé par l'inégalité des rapports de force, par la hantise de l'argent et de la mort.



Benoît Lagrandeur dans *Woyzeck*. «Ce drame [...] se terminait par l'image sacrificielle de Woyzeck, victime expiatoire dans toute sa nudité honteuse». Photo: Yves Dubé.

Il ne faut donc pas s'étonner si la première production du Groupe d'Action Théâtrale, mise en scène par Gilbert David¹, se loge à triple enseigne: celle du dramaturge Bertolt Brecht, pour un théâtre de l'homme pour l'homme, celle de l'essayiste Bernard Dort, pour sa version de *Woyzeck* dépouillée de tout néo-romantisme, celle du sémioticien Umberto Eco², pour la complexité des réseaux de sens en jeu dans ce texte.

Cette production suscitait donc une double attente: celle de voir et d'entendre un chef-

d'œuvre de la dramaturgie allemande, rarement joué au Québec (seul Félix Mirbt, à ma connaissance, en avait proposé une très belle version pour marionnettes et acteurs, il y a plusieurs années) et, pour le milieu théâtral surtout, celle de voir l'un des critiques théâtraux les plus remarquables au Québec se commettre dans une production professionnelle (plus concrètement, d'assister au triomphe ou à la déconfiture d'un intellectuel qui n'a jamais hésité à bousculer le conformisme, sinon le caractère souvent provincial de notre dramaturgie et de ses artisans, englués parfois dans une auto-satisfaction béate).

Si, sur le plan spectaculaire, cette production de *Woyzeck* a déçu et, même, ennuyé, cela tient peut-être à ce que la barre était fixée trop haut pour les moyens dont disposait le Groupe d'Action Théâtrale (temps de répétitions et de montage très court, abrégé en

1. Cofondateur des Cahiers de théâtre *Jeu*, critique journalistique, théoricien et professeur, Gilbert David possède de une connaissance intime de l'univers théâtral, enrichie par quelques mises en scène au Théâtre de l'Université de Montréal, qu'il a fondé avec Michel Demers au début des années soixante-dix, et par quelques expériences comme conseiller dramaturgique.

2. «*Woyzeck* est une œuvre ouverte. La première de notre modernité.» Gilbert David, «Notes hors-scène» (programme).

fait par l'incendie du Théâtre de la Veillée; assise financière très mince; comédiens peu aguerris dans l'ensemble, dirigés dans des directions contraires, sans unité).

Contrairement à l'avertissement servi par le metteur en scène dans le programme («Le spectateur doit travailler. Tout n'est pas dit. Tout n'est pas clair. Comme dans la vie.»), cette œuvre s'est trouvée étouffée par un trop-plein de cohérence et par l'univocité du sens donné à la tragédie de Woyzeck, le héros éponyme, qui ont fait de cette œuvre trouée, inachevée, fragmentée (les différents manuscrits laissés par Büchner ne permettent pas d'établir une succession chronologique des fragments), un drame avec un début et une fin. Surajoutés à l'œuvre, le prologue et l'épilogue refermaient la boucle, serraient le nœud sur un Woyzeck solitaire, désintégré physiquement et psychologiquement par une société sans âme, par la force dérisoire des pouvoirs judiciaire, militaire et scientifique réunis dans une image d'apothéose. Ce drame débutant avec un Woyzeck mastiquant douloureusement des pois, prostré sur son banc par sa condition d'opprimé, se terminait par l'image sacrificielle de Woyzeck, victime expiatoire offerte dans toute sa nudité honteuse (ses mains cachaient son sexe) à l'opprobre de ses oppresseurs et des spectateurs, sous le tonnerre du roulement des boîtes de pois renversées.

Victime à la fois de ses supérieurs et de Marie, sa maîtresse, Woyzeck représentait l'archétype de l'Homme écrasé sous le poids de la fatalité et de la désolation, sur-marionnette manipulée par les fils d'un destin capricieux et mauvais. Cette vision étroite ne dévoilait qu'un seul visage de l'oppression, oubliant le caractère grinçant et sarcastique de l'œuvre, déniait à Woyzeck toute autonomie, toute liberté, toute possibilité d'influer sur la conduite de sa propre vie. Le jeu monocorde de Benoît Lagrandeur, en état permanent de résignation, ne lui permettait pas d'exprimer toute la gamme des émotions qui habitent son personnage: rage, révolte, joie, haine, jalousie. Même la portée de son geste contre

Marie lui était ravie, dérobée. Debout, à côté d'elle, il se martelait la poitrine pendant qu'elle mourait assassinée à coups de couteau. Cette focalisation sur le personnage de Woyzeck obnubilait celui de Marie, le reléguait dans l'ombre (au propre et au figuré), elle, le «pivot», la «pierre angulaire de l'histoire³». Devenue le simple faire-valoir de Woyzeck, Marie voyait sa souffrance et sa mort lui échapper au profit de la souffrance de son bourreau, déclenchant chez lui un douloureux processus d'identification. Mais pour cela, il aura fallu que l'assassinat de Marie soit relégué au second plan. Ce détournement de l'œuvre, au profit d'une interrogation de la condition masculine, apparaissait très nettement dans la scène finale. Cette banalisation, ce gommage de l'existence de Marie étaient renforcés par le jeu peu convaincant de ses «amoureux» et par les difficultés de Ginette Chevalier à rendre crédible ce personnage complexe, indomptable. («Essaie de me toucher, Franz! Plutôt un couteau dans le corps que ta main sur moi.») Dénués d'ambiguïté, de toute animalité, Woyzeck et Marie offraient l'image d'un couple sans passion, de deux corps retenus.

Malgré de nombreuses trouvailles scéniques, sonores et visuelles (l'emploi d'une toile réversible pour la scène de la foire, d'un écran vidéo décrivant le monde mystérieux des voix entendues par Woyzeck, de la boîte à musique et des poupées de bois pour les scènes avec les artisans et les enfants, l'utilisation cinématographique des décors et des éclairages — décors en bois sur rail, éclairages latéraux projetés des coulisses —, une musique originale et un environnement sonore réussis), le tout se révélait rapidement répétitif, lourd, empêtré dans un

3. Dans le numéro de *Références* consacré à *Woyzeck*, sous la direction de Bernard Dort, et dans lequel figure sa traduction, prend place un texte remarquable de Matthias Langhoff qui témoigne de la production de *Marie, Woyzeck* mise en scène par Manfred Karge en 1980 au Schauspielhaus de Bochum, ainsi qu'à Avignon et à Nanterre. Matthias Langhoff, «À propos de *Woyzeck* de Büchner — Désir d'un théâtre de l'asocial», *Références*, n° 3, Strasbourg, Théâtre National de Strasbourg, 1984, p. 49-77. Texte incontournable.



Sur l'écran vidéo: le monde mystérieux des voix que Woyzeck entend. Photo: Yves Dubé.

rythme ralenti par une vidéo omniprésente, sans surprise malgré un travail pictural sur la pellicule (un étang et des joncs apparaissant à chaque présence de Woyzeck), et par des noirs et des changements de décor fréquents (il y en avait plus d'une vingtaine, tous exécutés par les comédiens eux-mêmes). Ce rythme allait à l'encontre, me semble-t-il, de la fragmentation de l'œuvre, de cette course sans but et sans fin de Woyzeck qui «court à travers le monde comme un rasoir ouvert», le tout résultant en une absence véritable d'émotions, d'angoisse.

Dans cette optique, les personnages du docteur et du capitaine surtout apparaissaient sous un jour exclusivement grotesque, désamorçant une fois de plus la force sourde, inquiétante du Pouvoir, surchargeant inutilement la réalité. L'accoutrement du docteur se rapprochait davantage de celui du garçon de café, chaussé de bottes de cow-boy, que de celui d'un savant prêt à tout sacrifier,

même la vie de son cobaye, pour sauver l'humanité souffrante... De la même façon, les habits rouges du capitaine et du tambour-major nous plongeaient dans l'univers du cirque, du clinquant plutôt que dans celui de la dérision. Comment croire, par exemple, à l'angoisse du capitaine devant l'écoulement du Temps, à son vertige devant l'agitation de Woyzeck, alors que son débit verbal est accéléré, qu'il éructe, crache, s'éponge sans arrêt (contrairement à Woyzeck qui est presque toujours d'un calme olympien)?

Cette pièce, ces personnages sont ouverts à de nombreuses interprétations. L'accent mis principalement sur la pièce à thèse sociale appauvrit forcément une œuvre ouverte sur tous ces possibles,

[...] un drame d'une construction tout à fait ouverte, une collection de matériaux où seule l'absence d'ordre autorise une conclusion, c'est-à-dire une dramaturgie véritablement révolutionnaire qui n'a plus en vue l'explication d'une histoire, mais une histoire qui vit d'obs-

curité et vise ainsi par cette rencontre d'éléments disparates un monde situé derrière l'histoire dont il est le seul à pouvoir donner la clé⁴.

Malgré les embûches inhérentes à toute première production, ce travail courageux et digne d'intérêt vaut d'être poursuivi et approfondi sur d'autres œuvres peu jouées ici. Sachons reconnaître à Gilbert David et à son équipe cette audace et ce mérite.

Pierre lavoie

«grand et petit»

Texte de Botho Strauss, traduit par Claude Porcell. Mise en scène : Serge Denoncourt; scénographie : Serge Denoncourt et Jocelyn Proulx; éclairages : Jocelyn Proulx; bande sonore : Catherine Houle; costumes : Guylaine Normandin; assistance : Annick Bergeron; costumes de Lotte : Louise-Hélène Denoncourt; manipulation des éclairages : Richard Gravel; coiffures : Serge Merlyn; diapositives et photos : Yves Desrochers. Avec Linda Laplante, Jean Gagnon, Luce Pelletier, Guylaine Normandin, Caroline Rémillard, François Tardif, Pierre-Yves Lemieux, Yves Soutière, Danièle Garneau, Marcel Pomerlo et Annick Bergeron. Production du Théâtre de l'Opsis, présentée à la salle Fred-Barry du 5 février au 7 mars 1987.

Lotte, jeune femme ordinaire, vivait, dans une petite ville, un bonheur ordinaire, jusqu'à ce que son mari la quitte pour une autre femme. *Grand et Petit* décrit l'errance de cet être désemparé, qui cherche désespérément sa place dans un monde fermé, hostile, étranger. Dans un hôtel du Maroc où elle est en vacances, dans l'immeuble qu'elle habitait avec son mari, chez une amie d'enfance, auprès de son frère, dans la rue, partout elle ne trouve que froideur et indifférence.

Les dix tableaux qui forment la pièce rappellent les stations d'un chemin de croix, qui ne conduit pas à la mort mais aux abords de la folie, dans une incommensurable solitude. L'écriture de Botho Strauss est mystérieuse, tout en ellipses et en détours; c'est une écriture pudique, qui ne nomme jamais les choses directement, ne se complaît nullement dans la douleur, ne cherche ni l'approbation ni l'attendrissement. Une écriture déstabilisante.

Grand et Petit n'est pas une œuvre qui se laisse saisir facilement. La transposition sur scène de cet univers complexe ne saurait se réduire à quelques trucs de mise en scène

4. Matthias Langhoff, *op. cit.*, p. 75.