

Un rêve d'opéra : le cas Wozzeck (Montpellier, 1998)

Carole Guidicelli

▶ **To cite this version:**

Carole Guidicelli. Un rêve d'opéra : le cas Wozzeck (Montpellier, 1998). Reprises et transmission - Autour du travail de Daniel Mesguich, IRET - Institut de Recherches en Etudes Théâtrales - EA 3959 - Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Jun 2009, Paris, France. hal-03807485

HAL Id: hal-03807485

https://univ-montpellier3-paul-valery.hal.science/hal-03807485

Submitted on 9 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UN RÊVE D'OPÉRA : LE CAS *WOZZECK* (MONTPELLIER, 1998)

Carole Guidicelli

Rien n'a jamais eu lieu en réalité. Il y eut un rêve.
Le rêve a transpercé la vie
Aujourd'hui je me retire de cette scène, avec ma blessure inconnue pour histoire.
J'ai adoré, je ne sais pas qui j'ai adoré
Nous adorons. Un dieu quelconque nous arrache le cœur et le mange. Nous sommes la viande qui rêve.
Je me suis avancée dans la nuit des passions
Et je n'ai pas trouvé la porte
Dans le passé, je me suis baignée dans le feu aux lèvres délicieuses
Le miroir qui me souriait s'est brisé. Je suis sans visage.[1]

« Est-ce qu'on peut ouvrir toutes les portes du sens ? »[2] Telle est l'interrogation récurrente de Daniel Mesguich face à une pièce de théâtre. En revanche, devant un ouvrage lyrique, la question, pour lui, serait plutôt : « Qu'est-ce qu'on peut en faire ? »[3]

Si sa démarche de metteur en scène diffère selon qu'il aborde le théâtre ou l'opéra, il faut en chercher la raison profonde dans la présence de la musique. En effet, loin d'enrichir les possibilités de mise en scène et de contribuer à faire de l'opéra un art total, la musique, selon lui, corsète la représentation et la contraint : par la précision et la rigueur de la partition, elle tient ensemble le tout et, à la manière du vers racinien, elle semble inscrire le destin dans le déroulement de l'action. Cependant, à la différence des alexandrins dont le metteur en scène peut jouer (en investissant les blancs qui les séparent ou les coupes internes, ou encore en agissant sur l'allongement d'une syllabe, par exemple), la musique le prive de ce pouvoir. D'une certaine manière, la partition musicale se change pour lui en une fatalité indépassable. À l'opéra, le metteur en scène est contraint de renoncer à sa position de « maître du temps »[4] au profit du chef d'orchestre.

---

1 Hélène Cixous, *L'Histoire (qu'on ne connaîtra jamais)*, éditions Des femmes / Antoinette Fouque, Paris, 1994, pp. 145-146.
2 *À propos de « Platonov » de Tchékhov*. Interview de Daniel Mesguich et Michel Vittoz le 10 mars 1983 par Pascal Bouchez et Sabine Leng. Version intégrale : 1h30. Enregistrement déposé à la bibliothèque Gaston Baty de l'université Paris 3.
3 Ibid.
4 Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L'École du spectateur*, éditions Messidor, Paris, 1981 ; éditions Belin, Paris, 1996 (nouvelle édition revue et mise à jour), p. 197.

Dès lors, le rapport entre théâtre et opéra se doit d'être reconsidéré à l'avantage du premier : si art total il y a, estime Daniel Mesguich, cette totalité est à mettre au crédit du théâtre dont la richesse des possibles englobe le spectacle musical, donc aussi l'opéra. Ainsi peut-on légitimement s'interroger sur la relation que Daniel Mesguich noue avec la musique dans le processus de création d'une mise en scène d'opéra.

Préalablement, cependant, il est important de rappeler que dès ses premières mises en scène de théâtre, Daniel Mesguich se distingue par l'usage systématique qu'il fait de la bande-son. Celle-ci, presque omniprésente et d'une grande richesse, associe, selon les cas, des effets électroniques ou des bruitages élaborés à une musique savante, ou bien des airs baroques à des compositions contemporaines, ou encore fait cohabiter des musiques de films célèbres et des raretés musicales. Étant donné l'intérêt qu'il porte aux univers sonores et particulièrement à la musique sous toutes ses formes, nul ne doit s'étonner qu'à partir de 1981, Daniel Mesguich mène une seconde carrière de metteur en scène d'opéra. Parmi les ouvrages lyriques qu'il porte à la scène, il fait la part belle aux créations contemporaines, celles de Ligeti, Lévinas, Landowski ou encore Petitgirard ; lorsqu'il aborde le répertoire, il marque une préférence pour les œuvres qui défient les règles de composition de leur époque (comme *La Damnation de Faust* de Berlioz) ou font imploser une tradition (le *Ring* de Wagner, *Wozzeck* de Berg).

Lui qui ne lit pas la musique mais est doué d'une remarquable oreille — celle d'un mélomane averti, féru de musique contemporaine — affirme paradoxalement mettre en scène la musique plus souvent que le livret. Ainsi procède-t-il en 1981, pour sa toute première mise en scène d'opéra, celle du *Grand Macabre* à l'Opéra de Paris : « Ligeti est violemment moderne, comme Pasolini, avec tout l'enrichissement culturel du passé. Tous deux savent ce qu'ils font, d'où ça vient, ce que ça trimballe. Je ne m'occupe pas du livret, ni de la pièce de Ghelderode, je mets en scène très exactement la musique de Ligeti. »[5]

Son écoute de la musique, d'où découle sa mise en scène, amorce un travail de l'imaginaire qui entre immédiatement en résonance avec l'ensemble des références, problématiques et centres d'intérêt qui innervent son travail théâtral. Toujours à propos de l'ouvrage de Ligeti, il nous fait partager son enthousiasme : « On découvre ses harmonies qui grincent aussitôt nées,

[5] *Le Monde*, 10. 04. 1981.

qui fuient, explosent en étoiles : du Borges, quelqu'un qui rêve de quelqu'un qui rêve d'une dixième personne… Chacun, seul, aurait eu une ligne mélodique. Mais, ensemble, ils se cognent et se contredisent. Je mets en scène ces éclatements, ces temps contradictoires, qui démultiplient la vision, donnent des reflets dissemblables. »[6]

Le rapprochement avec l'imaginaire borgésien, toujours très stimulant pour le metteur en scène, ne convoque pas seulement ici la mise en abyme du rêve, mais propose aussi des pistes pour rendre compte des procédés de composition de l'ouvrage. C'est ainsi qu'il assimile sa structure musicale à des lignes narratives qui se croisent, se contaminent et se fragmentent, donnant ainsi naissance à une temporalité qui, à la manière de celle des récits de l'auteur argentin, peut apparaître comme brisée, et à une représentation kaléidoscopique de l'univers représenté par la musique.

Ce type de travail sur l'imaginaire musical, cette rêverie à partir de l'écoute de la structure musicale de l'œuvre (qui, telle l'écoute flottante du psychanalyste, se laisse aller à l'association d'idées, aux glissements d'images et de références) se mettent en place à partir du *Grand Macabre* et constituent, me semble-t-il, la configuration récurrente du travail de mise en scène opératique de Daniel Mesguich, comme en témoigne le *Wozzeck* d'Alban Berg à l'Opéra de Montpellier en 1998[7].

De *Woyzeck* à *Wozzeck,* ou l'aventure de la lettre perdue

De la pièce de théâtre de Georg Büchner, *Woyzeck,* publiée de façon posthume en 1879 à partir des fragments laissés par l'auteur, jusqu'à l'opéra *Wozzeck* de Berg en 1925[8], l'aventure du texte est marquée par une lettre perdue, résultat d'une coquille finalement conservée par

---

6 *Ibid*.

7 La première de *Wozzeck* a lieu à l'Opéra Berlioz – Le Corum de Montpellier le 31 mars 1998. La saison précédente, Daniel Mesguich avait déjà réalisé à Montpellier la mise en scène de *Go-gol* de Michaël Lévinas : créé le 21 septembre 1996 à La Filature de Mulhouse, l'ouvrage avait été coproduit par l'opéra de Montpellier et représenté les 21 et 22 septembre 1997 à l'Opéra Berlioz – Le Corum. Pour la saison 1999-2000, Henri Maier, toujours directeur général des opéras de Montpellier, avait de nouveau sollicité Daniel Mesguich pour une création : c'était *Le Fou* de Marcel Landowski, représenté du 12 au 16 avril 2000 à l'Opéra Comédie. De ce « cycle » montpelliérain voulu par Henri Maier, on peut voir qu'il se construit thématiquement comme le parcours autour de trois histoires de folie humaine.

8 *Wozzeck* a été créé le 14 décembre 1925 à au Staatsoper Unter den Linden de Berlin sous la direction de Erich Kleiber avec Leo Schützendorf (Wozzeck) et Marie Sigrid Johansen (Marie).

Alban Berg parce qu'elle était la trace de la différence irréductible entre les deux œuvres. Pour un metteur en scène qui, comme Daniel Mesguich, aime à rêver sur les multiples strates de l'écrit, nul doute que cet accident ne travaille profondément son imaginaire.

En effet, le livret établi par le musicien concentre le drame de Büchner en quinze scènes (au lieu de vingt-six) en le conformant à un schéma dramaturgique traditionnel (trois actes de cinq scènes chacun, correspondant successivement à l'exposition, la crise et la catastrophe). Ces trois actes sont en outre chaque fois dotés d'une structure musicale propre : le premier décline successivement une série d'études de caractère (une suite, une rhapsodie, une passacaille, une marche militaire, une berceuse…), le deuxième est une symphonie en cinq mouvements et le troisième repose sur une série d'inventions (autour d'un thème ou d'un rythme, par exemple).
Dans le contexte viennois de l'époque, marqué par l'invention de la psychanalyse, Alban Berg réécrit le texte de Büchner pour en unifier les fragments autour des « accès de psychose »[9] du personnage, comme l'explique le musicologue Dominique Jameux ; c'est donc sous le signe de la triade « hallucinations, paranoïa, démence »[10] que naît ce nouveau drame de la folie. Véritable cas pathologique, le personnage de Wozzeck façonné par le compositeur est un pauvre homme subissant les ravages de son idée fixe. Cependant, Alban Berg conserve certains traits pré-naturalistes de l'œuvre, et du fait divers qui l'a inspirée, en accordant encore une place importante à l'ancrage social des personnages et des situations.
Inversement, Daniel Mesguich fait disparaître cet ancrage pour mettre davantage encore l'accent sur la dimension psychanalytique de l'ouvrage. Parcourant le livret, il s'attache à relever les étrangetés, voire les incohérences du récit, et, plutôt que de les atténuer, il s'en saisit et les exacerbe dans la mise en scène : « J'ai voulu montrer, explique-t-il, que dans cet opéra, les notions de narration, de temps, de chronologie, ne tiennent pas. On ne peut par exemple dater la mort de Wozzeck. »[11]

Se défiant de la chronologie apparente des événements, Mesguich sème le doute, dans l'esprit du spectateur, sur la consistance de ce qui lui est raconté. Ainsi le livret de *Wozzeck* devient-il comme la retranscription d'un rêve au cours duquel se dessine une logique obsessionnelle, celle d'une *hantise*, qui fait reposer l'ensemble de la mise en scène sur un principe de

---

9 Dominique Jameux, *Berg*, éditions du Seuil, Paris, 1980, p. 98.
10 *Ibid*.
11 Bruno Sarrou : « Un *Wozzeck* baroque à Montpellier sur fond de polémique avec le FN », *La Croix*, 3/04/1998.

revenance. Le metteur en scène jette le trouble sur l'identité des personnages et accorde une importance inhabituelle à la figure de l'enfant de Marie et Wozzeck, à la fois dans le traitement de l'action scénique et dans le processus symbolique de création.

Réminiscence et revenance

Qu'ils se trouvent à l'opéra ou au théâtre, les spectateurs qui découvrent pour la première fois la scénographie d'un spectacle de Daniel Mesguich sont très souvent déconcertés. Loin en effet de chercher à concrétiser l'espace référentiel de la fable en se fiant aux didascalies, le metteur en scène préfère par exemple demander au scénographe de construire des dispositifs imposants, souvent stratifiés et à forte dimension symbolique ou méta-théâtrale (la bibliothèque ensablée ou renversée de *Roméo et Juliette* et *Titus Andronicus*, un cadre de théâtre effondré pour *Mithridate*, ou encore surgissant d'un sol de glace qui se craquelle pour la troisième version d'*Hamlet*). Et quand au contraire il use d'une cage de scène vide, c'est pour l'habiller de pendrillons et de drapés en la dotant d'un sol noir réfléchissant (*Bérénice*) ou bien en damier (*La Seconde Surprise de l'amour*) ; devenu espace mental, le plateau se peuple de multiples objets à fort pouvoir poétique et symbolique (meubles ou accessoires de jeu parfois miniaturisés ou grandis, mannequins, marionnettes…), et qui assimilent la représentation à l'« Autre scène » théorisée par Octave Mannoni dans son célèbre essai[12].

Avec *Wozzeck,* Daniel Mesguich n'a pas dérogé à son mode de travail ; de surcroît, l'étonnement du spectateur devant la beauté visuelle du décor s'accompagne d'un sentiment d'étrangeté. À la représentation attendue d'une pauvre ville de garnison allemande, Daniel Mesguich substitue une « architecture-fiction » inspirée de celles conçues par les plasticiens Anne et Patrick Poirier[13]. Entre l'archéologie, l'architecture et la sculpture, ces deux artistes explorent des sites d'anciennes civilisations avec le projet de leur redonner vie à travers des recréations exposées à la manière de vestiges archéologiques. Dans leur démarche, la dimension archéologique est assimilée à une quête mythique et l'investigation historique rejoint le processus du rêve. Leurs œuvres mettent donc en scène une mémoire individuelle et collective, subjective et onirique.

---

12 Octave Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou L'Autre scène*, éditions du Seuil, Paris, 1969.

13 « Daniel Mesguich : Berg ou Büchner ? » Propos recueillis par Bruno Villien. *Opéra international*, n° 223, avril 1998, p. 12.

De manière similaire, à l'ouverture du rideau, le public de *Wozzeck* voit apparaître sous ses yeux les vestiges rongés par le lierre d'un ensemble architectural de style renaissant. Tout comme les arcades et les fresques du palais, le grand bassin de marbre circulaire à l'avant scène témoigne de la splendeur passée du lieu. Des échelles, de part et d'autre des bâtiments, permettent l'accès à l'étage où Wozzeck, Marie et leur petit garçon ont élu domicile.

En fond de scène, un tronçon de voie ferrée, désaffecté, traverse une partie du plateau, tel un chemin qui ne mènerait plus nulle part. Quelques fresques décorant les tympans placés dans les arcades du palais représentent des scènes inspirées de l'histoire de Wozzeck et Marie. Sur l'une d'elle, un homme (très vite identifiable comme Wozzeck) lève un poignard au dessus de la poitrine d'une femme jetée à terre (la Marie que nous verrons sur scène). D'emblée, la présence de ces fresques déplace la perception que nous avons du drame qui va être représenté sous nos yeux : le parcours de Wozzeck et de Marie se change alors en une histoire fondatrice, d'autant plus facilement, peut-être, que la troisième fresque, barrée par des planches, conserve tout son mystère. Peut-être, trop endommagée, menaçait-elle de s'effondrer ; ou bien, frappée d'interdit, recèle-t-elle un trop dangereux secret.

Mémoire collective du lieu, ces scènes fixées sur la pierre sonnent à la manière d'un avertissement. Surplombant les personnages et placées hors de leur vue, elles s'imposent au regard des spectateurs pendant toute la durée de la représentation, la chargeant d'une aura tragique : par son étrangeté, le décor même semble vouer la représentation de l'action dramatique à une forme de répétition inévitable et mortifère.

La séquence initiale du spectacle, alors que l'orchestre exécute l'ouverture de *Wozzeck*, vient à l'appui de cette interprétation. Quand le rideau se lève, un éclairage nocturne laisse apercevoir un bassin circulaire dans lequel est plongé un homme que l'on suppose assez vite être Wozzeck. Le visage figé dans une expression mêlant souffrance et angoisse, les cheveux hirsutes, cet homme est aux mains d'inquiétantes naïades, ou plutôt de sorcières qui se seraient tapies dans ce cercle magique pour attendre leur proie. Dans cette scène nocturne où la lumière presque phosphorescente émane du fond du bassin, les abondantes chevelures de boucles rousses et les manches des robes blanches de ces étranges figures féminines, toutes identiques, prennent un caractère fantastique ; et leurs mains tendues vers le visage de Wozzeck, comme pour le caresser, forment un piège qui se referme sur lui pour l'engloutir.

Après quelques secondes, le noir est total sur la scène et *Wozzeck* peut commencer. La place de ce simulacre de dénouement au seuil de la représentation modifie donc la portée de celle-ci : bien plus qu'une prolepse narrative, elle est plusieurs fois réinvestie, développée et déclinée au cours du spectacle et, en tant que telle, offre comme la réminiscence d'une imagerie de supplice infernal. Entre Tantale et Sisyphe, Wozzeck serait ainsi voué pour l'éternité à la répétition du même cauchemar…

D'emblée, le spectacle qui commence à l'Opéra Berlioz de Montpellier se présente aux spectateurs comme celui d'une *revenance*, c'est-à-dire qu'il explore ce qui, du passé, fait retour à la manière d'un rêve obsédant. Dans la revenance, ce qui fait retour est de l'ordre d'un non-dit, d'un secret, liés à la mort et à la culpabilité. « Marie, affirme Daniel Mesguich, a toujours été déjà tuée, Wozzeck est toujours déjà mort. »[14] Cette revenance prend donc une dimension spectrale : le retour de la même figure féminine démultipliée ainsi que la récurrence de certains motifs scéniques dessinent autour de Wozzeck un phénomène de *hantise*.

Rêve, hantise et logique obsessionnelle

Déjà mort lorsque la représentation débute, selon l'hypothèse du metteur en scène, Wozzeck revivrait donc toutes les scènes à la manière d'une série de cauchemars. Dès lors, par ses choix de costume, de maquillage et de perruque, Daniel Mesguich confère à la figure du protagoniste un caractère halluciné et quelque peu spectral. Le visage très pâle, les cheveux d'un gris argenté et tout de blanc vêtu, ce Wozzeck-là peut donner l'impression, par rapport aux autres personnages masculins, d'avoir été vidé de sa couleur, peut-être passé au blanc, exsangue ou barré, biffé d'un monde dans lequel il apparaît déboussolé. Ses cheveux dressés sur la tête (par la peur ou par la folie ?), blanchis avant l'âge, renforcent l'étrangeté de son aspect[15] ; sa démarche, à la fois raide et hésitante — celle de quelqu'un qui, au sens le plus littéral de la formule, ne sait plus sur quel pied danser — compose la figure égarée d'un

[14] Article de Bruno Sarrou : « Un *Wozzeck* baroque à Montpellier sur fond de polémique avec le FN », *La Croix*. Rubrique « Les Rendez-vous. Sorties ». Vendredi 3 avril 1998.

[15] Selon Gwenhaël Ponnau, « [l]es hallucinations, la perte du sentiment du temps, le blanchissement soudain des cheveux et les mouvements convulsifs sont les effets psychiques et les stigmates de ces moments où la terreur submerge la raison et métamorphose celui qui, se croyant confronté au fantastique, est comme dépossédé de lui-même. » (*La Folie dans la littérature fantastique*, éditions du CNRS, Paris, (1987), 1990 p. 166.)

homme en proie à des visions cauchemardesques et qui porte fréquemment ses mains à la tête pour faire taire les voix obsédantes de sirènes qu'il serait seul à entendre. Les ambiances nocturnes, objet de prédilection de Daniel Mesguich, sont, comme à son habitude, particulièrement soignées. Si elles permettent à la scène de l'inconscient, avec son lot de fantasmes et d'obsessions, de se déployer, elles sont d'abord le lieu investi par le rêve, entendu autant dans sa dimension psychanalytique freudienne que dans ses implications esthétiques et littéraires. Une scène liée au sommeil, dans la caserne (acte II, scène 5), permet en apparence de rattacher le rêve au sommeil du personnage ; mais en définitive la musique (le Chœur des soldats endormis qui chantent une mélopée bouche fermée), autant que le texte du livret (Wozzeck, insomniaque, est en proie à de nouvelles hallucinations et son ami Andrès n'arrive pas à l'apaiser) et que le dispositif scénique (des lits dressés à la verticale et alignés devant la façade du palais) contribuent à jeter le soupçon sur la distinction entre rêve et sommeil. Aucun ancrage « stable » et « vrai » ne vient contrebalancer ce qui serait de l'ordre du rêve. Bien au contraire, ne serait-ce qu'avec la multiplication des ambiances nocturnes au cours de la représentation, la distinction entre rêve et réalité devient inopérante. Telle est bien la volonté de Daniel Mesguich qui, fervent lecteur de Borges, prend plaisir à se jouer des effets de trouble du spectateur. Par un subtil jeu d'emboîtements, très vite on ne sait plus qui rêve, du personnage, du spectateur ou du metteur en scène. Peut-être faut-il légitimement craindre de connaître la même expérience que le magicien de la nouvelle *Les Ruines circulaires* de Jorge Luis Borges : ce magicien, qui avait rêvé un homme et lui avait donné vie tout en lui instillant l'oubli de son origine rêvée, découvre un jour à son tour « avec soulagement, avec humiliation, avec terreur, [...] que lui aussi était une apparence, qu'un autre était en train de le rêver. »[16]

Puisque le *Wozzeck* de Mesguich semble un « cauchemar en cascade »[17] qui abandonne la logique du déroulement chronologique pour adopter la cohérence du rêve, il n'est pas étonnant qu'un certain nombre d'objets se retrouvent d'une scène à l'autre, dévoyés de leur fonction habituelle.

« Les chaînes sémantiques sont nombreuses, déclare le metteur en scène, entre autres le drap dans lequel Marie et la tambour-major s'aiment, c'est aussi l'eau de l'étang, le couteau du

16 « Les ruines circulaires », in Jorge Luis Borges, *Fictions*, Gallimard, coll. « Folio », Paris, (1957), 1965, p. 59.

17 *Midi libre*, vendredi 3 avril 1998.

meurtre de Marie, ce sont également le rasoir avec lequel Wozzeck rase le Capitaine, le scalpel du Docteur, etc. »[18]

Toutefois, les effets de récurrence et de soulignement de ces objets (le couteau, le drap, l'eau du bassin…), donnés comme un système de signes parcourant la mise en scène, finissent par dessiner le motif de l'idée fixe de Wozzeck. Tel qu'il est figuré sur le plateau, le délire obsessionnel de Wozzeck rappelle les représentations fictives de la paranoïa. L'objectif de la mise en scène n'est certes pas de psychanalyser un personnage, mais de voir comment certains acquis de la psychanalyse permettent de renouveler la façon dont on lit traditionnellement l'opéra d'Alban Berg.

La fiction paranoïaque a une caractéristique essentielle : le sujet confond sa représentation avec la réalité, ne distingue plus le vrai du faux. Or, Daniel Mesguich est effectivement parti du principe que « rien n'est vrai »[19] et que l'intérêt de l'œuvre de Berg est notamment de proposer une réflexion sur « ce qui est vrai, ce qui est faux, comment cela se départage »[20]. Par un procédé assimilable à une focalisation interne, les situations montrées semblent une émanation de son esprit. Par exemple, selon les variations lumineuses et chromatiques permises par le cyclorama en fond de scène, des ciels (du jaune au rouge ou au violet), peut-être inspirés au metteur en scène par *L'Angoisse* ou *Le Cri* d'Edvard Munch, évoluent en fonction de l'état d'angoisse du rôle-titre, se modulant sur son délire.

Plus souvent encore, le spectateur partage visuellement les hallucinations du sujet Wozzeck. C'est ce que montre par exemple la démultiplication de la figure de Marie. « Wozzeck, déclare Daniel Mesguich, rêve que Marie est là [...]. Marie arrive à encercler, à étouffer de sa présence tel personnage appelé Wozzeck, et dans ce cas il y a huit Maries, neuf Maries. [...] Marie se subdivise simplement en un kaléidoscope, en mille figures d'elle-même et Marie devient donc "toutes les femmes du monde" ».[21]

---

18 Propos de D. Mesguich reproduits dans l'article de Bruno Serrou, « Un *Wozzeck* baroque à Montpellier sur fond de polémique avec le FN », *La Croix*, vendredi 3 avril 1998. Art. cit..

19 *Ibid*.

20 *Ibid*.

21 Retranscription d'une rencontre au Corum avec Daniel Mesguich organisée au Corum le jeudi 19 mars 1998 par l'opéra de Montpellier à propos de la mise en scène de *Wozzeck* d'Alban Berg.

C’est ainsi que plusieurs niveaux de représentation se mêlent. Dans le cabinet du Docteur revisité selon le mythe du savant fou[22], Wozzeck voit des cadavres à l’image de Marie sur toutes les tables de dissection. L'univers autour de lui est affecté par son idée fixe, comme le traduit notamment le geste récurrent demandé à Richard Salter, l’interprète du rôle : il porte ses mains à sa tête tandis que son visage se crispe, comme si sa raison chavirait, comme si quelque chose d'insupportable surgissait dans son esprit. Il exhibe une mine effarée et multiplie les gestes convulsifs, alors que sur le plateau des images fortes construites par la mise en scène sont données aux spectateurs comme les hallucinations visuelles d’un sujet détraqué. Les déplacements répétés de Wozzeck vers le bassin qui, pour l'occasion, laisse émaner une lueur phosphorescente, traduisent concrètement les obsessions qui le dévorent. Là, un chœur d'inquiétantes naïades, toutes à la ressemblance de Marie, toutes vêtues d’une robe blanche ensanglantée à la poitrine, observent Wozzeck, l’appellent, sortent du bassin dans lequel elles sont tapies pour venir l’entourer, le provoquer, le poursuivre jusque sous son balcon pour lui tendre un couteau, parfois en présence des autres personnages qui, eux, ne remarquent rien.

Onirique et fantastique sont aussi en jeu dans la dissolution de l’identité du sujet. D'après Daniel Mesguich, « Wozzeck est composé des autres, du Capitaine, du Barbier. Ses divers "moi" n'ont pas de frontières imperméables. »[23] Le metteur en scène brouille les points de repère pour le spectateur en superposant à des manifestations de surnaturel un cas de folie. Ainsi se produit la collusion du fantastique et du pathologique. Et les moyens illusionnistes du théâtre sont mis au service de cette collusion. Psychopathologie et fantastique onirique se rejoignent, et la mise en scène, cultivant l'ambiguïté, joue sur la limite qui sépare les deux domaines.

Mais la mise en scène montpelliéraine ne frappe pas seulement par l’exacerbation des fractures du sujet Wozzeck. Un autre aspect joue lui aussi un rôle important : comme je l’ai déjà évoqué, la place de l’enfant, déjà accentuée dans la réécriture d’Alban Berg, est encore renforcée dans la réalisation scénique de Daniel Mesguich.

---

22 Rappelons que le film de F. Lang, *Le Docteur Mabuse*, (d’après le roman du même titre publié en 1921) date de 1922, soit trois plus tôt que l’opéra de Berg.

23 « Daniel Mesguich : Berg ou Büchner ? » Interview de Daniel Mesguich pour *Opéra International*, n° 223, avril 1998.

Œdipe et sublimation : l'enfant et le démiurge

De simple figurant, l'enfant devient témoin, spectateur même des actions des adultes. Depuis le balcon du palais côté cour, assis sur son cheval à bascule, il observe tout particulièrement les agissements de sa mère. Il apparaît en outre là où on ne l'attend surtout pas, notamment entre les draps de l'adultère : alors que le bassin est devenu, grâce à la présence improvisée d'une literie, la couche des ébats de Marie et du Tambour-major, le rideau rouge du théâtre se referme lentement sur le couple entièrement recouvert par les draps pour se rouvrir presque aussitôt. Marie, encore sous les draps, satisfaite du présent de son tambour-major — des boucles d'oreille — voit les draps remuer et c'est la tête de l'enfant qui en sort, à la stupeur de la mère. Il faut dire que le fils de Wozzeck est la réplique parfaite de son père, vêtu du même costume blanc et pourvu de la même chevelure hirsute. À la fois représentation de la pulsion œdipienne et véritable double du père, il est un reproche vivant adressé à la mère — un futur Hamlet ? Concrètement, l'enfant prend parfois la place du père, à tel point que le spectateur peut être amené à penser qu'au fond toute l'histoire racontée a été vécue par Wozzeck enfant.

Cette fonction de substitut se charge, selon les situations, de connotations différentes, par exemple lorsque le Capitaine et le Docteur, se moquant de Wozzeck, tiennent des propos pleins des sous-entendus sur Marie et le Tambour-major. C'est alors non à l'adulte qu'ils s'en prennent physiquement, mais au petit garçon coincé entre eux deux ; terrorisé, celui-ci se trouve donc secoué parfois avec violence, tandis que Wozzeck, à l'écart, plaque ses deux mains sur ses oreilles pour ne pas entendre des propos qui attisent son délire. Ce glissement du père au fils peut conduire le spectateur à une nouvelle interprétation de ce qui lui est montré. Mesguich suggère que Wozzeck, représenté adulte et enfant, est pris dans la répétition ou le souvenir des humiliations. À la fin du spectacle, le petit orphelin détone dans le cercle des enfants : l'image finale, celle d'un groupe d'enfants vêtus de noir rassemblés autour du bassin du crime, renforce le contraste avec ce garçonnet dont la pâleur et le costume blanc semblent l'auréoler d'une lueur étrange. Marqué, au sens littéral du terme, par la mort, serait-il voué à répéter, à rejouer le destin paternel ?

Toutefois, ces jeux de glissement, de substitution et de renversement entre le père et l'enfant conduisent encore à une autre direction de l'analyse, celle de la dimension enfantine. Le regard de l'enfant est parfois mis en valeur dans la mise en scène, en dehors de la présence du

père et d'un contexte ouvertement œdipien. C'est le cas par exemple de l'épisode de la Bible (acte III, scène 1). Dans cette scène nocturne, Marie, assise sur le sol, ouvre un livre géant : le petit garçon s'approche et vient s'agenouiller devant le livre, comme si elle s'apprêtait à lui lire une histoire. Par sa taille disproportionnée, le livre confère à la situation une portée merveilleuse : serait-il vu par les yeux de l'enfant ? Cette scène, dont le poids moral et religieux ne fait pas l'objet d'un traitement particulier du metteur en scène, vaut beaucoup pour l'image qu'elle compose d'un enfant et de sa mère hors du temps et de l'espace, une image lointaine et belle enfouie ressurgie de la nuit des souvenirs d'un petit enfant.

La mise en scène comme jeu d'animation

« Wozzeck, déclare Daniel Mesguich, est comme un grand enfant qui joue avec ses jouets et rêve tout ce qui arrive »[24]. En effet, pour la parade militaire, se croisent sur scène un S.S., un zouave, un centurion, comme si les soldats que mentionne le livret d'opéra n'étaient que des soldats de fiction, dont la présence simultanée ne peut se justifier que par la logique du rêve. Dans *L'Éternel éphémère*, ouvrage qui ne cède que très rarement à la confidence biographique, Mesguich convoque un souvenir d'enfance qui acquiert de fait une grande portée :

« Enfants, nous partagions, ma sœur Catherine et moi, la même chambre. Je jouais, comme il se doit, aux soldats de plomb - c'est ainsi que l'on disait encore, bien que la plupart d'entre eux, déjà, eussent été en plastique [...] Ma fantastique collection de soldats traversait toutes les époques : légionnaires romains, chevaliers du Moyen Age, soldats de l'Empire, zouaves, fantassins de la dernière guerre [...] À ma sœur, je faisais, comme nous disions entre nous, des "films" surréalistes, bafouant toute chronologie : l'armée allemande attaquait les Croisés, les soldats de l'Empire se faisaient prendre à revers par les Indiens...[...] »[25]

Ce souvenir d'enfance se trouve presque littéralement transposé dans *Wozzeck*, accentuant de fait l'étrangeté onirique dans laquelle baigne l'ensemble de la mise en scène. Par exemple, à la scène 4 de l'acte II, Marie, toujours en robe blanche, danse avec un Tambour-Major au

---

24 *Ibid*.

25 *L'Éternel éphémère*, éditions du Seuil, Paris, 1991, pp. 177-178.

costume tricolore imité d'un soldat de plomb, tandis que d'autres couples improbables évoluent lascivement autour d'eux. En miroir des deux amants, un conquistador, un soldat de la guerre de 1914-1918 ou l'un de ces autres guerriers anachroniques se trouvent ainsi chaque fois accompagnés d'une femme à demi nue, affublée d'un accessoire qui la singularise (porte-cigarette, grand chapeau…), et qui pourrait presque sortir d'un tableau du peintre surréaliste Paul Delvaux. Par une sorte de transfert ou de glisssement métonymique, ce sont ces autres couples qui portent la sensualité et l'érotisme de la situation. Pourtant, ces figurantes ne sont pas réellement dénudées, même partiellement: leurs bustes ou leurs fesses sont recouverts d'un voile transparent qui met en valeur leur carnation et leur anatomie.

Cette idée de voile qui montre tout en cachant est bien, pour Daniel Mesguich, le geste théâtral par excellence : « Le théâtre est un voile, cachant et montrant à la fois les formes et les visages, écrit-il dans *L'Éternel éphémère* ; transparent d'être opaque, opaque d'être transparent : il faut imaginer tout rideau de théâtre ouvert d'un côté et fermé de l'autre. »[26]

En associant geste théâtral et théâtralité du désir, Daniel Mesguich assoit, au sein du spectacle, sa toute-puissance de démiurge en tant que maître du visible et du jeu du montrer/cacher.

Dans la même scène (II, 4), le metteur en scène choisit de placer sur le plateau la petite formation orchestrale (la banda) dont Berg prévoit l'intervention à deux reprises dans la l'ouvrage. Dissimulée derrière un voile qui n'est qu'en partie opaque, cctte petite formation est dotée de son propre chef d'orchestre. En plus de créer un jeu de mise en abyme et de détournement des conventions du genre opératique, cet autre procédé de redoublement est peut-être aussi le moyen de prendre brièvement le pouvoir sur celui de ce chef d'orchestre « maître du temps » dont on sait qu'à l'opéra l'autorité est sans partage.

En suivant au plus près la structure de l'ouvrage d'Alban Berg qui met l'acccent sur la dimension cauchemardesque du drame de Wozzeck et sur la fêlure du sujet, Daniel Mesguich place la représentation sous le signe de la revenance et de la hantise. Construite en fonction d'une série de leitmotive dessinant une logique obsessionnelle, la mise en scène se tisse comme un rêve dans le lequel le spectateur, à l'image de Wozzeck, pourrait se perdre. C'est en archéologue de la psyché que le metteur en scène semble organiser le régime du visible

[26] *Ibid*., p. 122.

dans le spectacle, retrouvant ainsi un autre point commun avec les artistes Anne et Patrick Poirier. Ces derniers, fascinés par la nouvelle *Gradiva* écrite par Jensen et par le célèbre commentaire qu'en a produit Freud[27], voient dans l'obssession de l'archéologue pour le bas-relief de cette « femme qui marche » (*Gradiva*) qu'il croit voir apparaître et disparaître régulièrement dans la vie réelle le pouvoir du créateur qui, grâce à son imagination, peut ranimer le passé et ressusciter un monde disparu. Telle est la façon dont les Poirier envisagent leur travail : un pouvoir de résurrection de la matière qui, sans cela, resterait morte. Peut-être est-ce aussi cela le rêve d'opéra de Daniel Mesguich.

[27] Sigmund Freud, *Le délire et les rêves dans la Gradiva de Jensen*, Gallimard, Paris, 1986.