

ETC



« Tristan et Isolde », la flamme, la surface et le reflet
Opéra *Tristan et Isolde* (Wagner) par Peter Sellars, vidéo de Bill Viola dans le cadre de la mise en scène de l'Opéra National de Paris, Bastille. 12 avril - 7 mai 2005

Ludovic Fouquet

Number 72, December 2005, January–February 2006

Corps en (r)évolutions

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35243ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Fouquet, L. (2005). « Tristan et Isolde », la flamme, la surface et le reflet / Opéra *Tristan et Isolde* (Wagner) par Peter Sellars, vidéo de Bill Viola dans le cadre de la mise en scène de l'Opéra National de Paris, Bastille. 12 avril - 7 mai 2005. *ETC*, (72), 38–42.

Tous droits réservés © Revue d'art contemporain ETC inc., 2005

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Paris

TRISTAN ET ISOLDE, LA FLAMME, LA SURFACE ET LE REFLET

Opéra *Tristan et Isolde* (Wagner) par Peter Sellars, vidéo de Bill Viola dans le cadre de la mise en scène de l'Opéra National de Paris, Bastille. 12 avril - 7 mai 2005

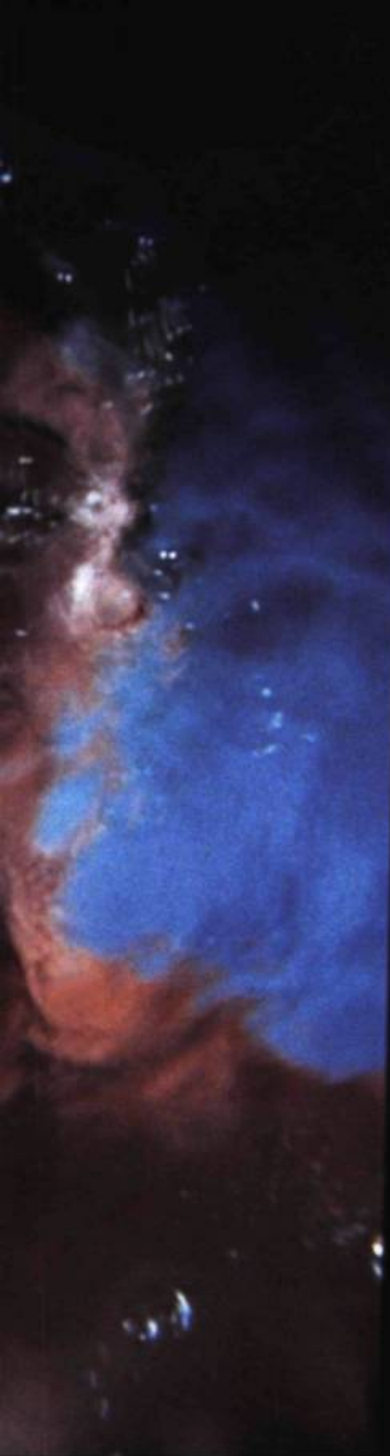
our sa première collaboration scénique, Bill Viola¹ s'ouvre un passage éclatant de lumière et trouve dans l'invitation du metteur en scène Peter Sellars une occasion privilégiée de rencontre entre vidéo et plateau scénique. Viola avait déjà décliné plusieurs offres de Sellars, connu pour ses mises en scènes modernisantes de grandes œuvres du répertoire lyrique, mais surtout pour son recours à la technologie audiovisuelle dans des dispositifs d'écrans satellitaires (moniteurs isolés ou mur d'écrans). Dans ses spectacles de théâtre ou d'opéra, Sellars emploie volontiers vidéo tournée à vue par des acteurs-cadreur et sémantique télévisuelle. Les dispositifs sont dépouillés : technologie (de lumière, d'image) et connectique y font décor, tout en mettant en abyme le regard. Viola redoutait l'aspect aléatoire, flou, bricolé du théâtre, Sellars l'a relancé à nouveau pour l'opéra *Tristan et Isolde*, en lui assurant un montage rigoureux et en lui offrant une intervention de premier ordre. Il en résulte une proposition éblouissante qui, tout en s'inscrivant parfaitement dans la ligne du travail des deux créateurs – la vidéo est baignée des emprunts picturaux, ralentis dramatiques, soucis et détails de composition qui caractérisent le travail de Viola, dans une rencontre évidente avec l'univers de Sellars, qui signe une mise en scène aussi intelligente, précise que discrète – initie un rapport particulier entre le plateau scénique et la vidéo. Particulier, car avec ce film, il s'agit tout à la fois d'un accompagnement, d'un prolongement, d'un dialogue, d'une œuvre parallèle qui se trouve dans le même temps être en parfaite synchronie avec la musique de l'opéra et dans un positionnement juste avec le lyrisme et l'univers même de Wagner.²

Lorsque le rideau de l'Opéra Bastille s'ouvre, il dévoile un plateau entièrement nu, bordé de pendlions noirs, juste occupé par un petit praticable, qui fera office de lit, de pont de navire, de tombeau, etc., et un grand écran blanc. L'économie est totale, seules des délimitations lumineuses viendront dessiner au sol des formes géométriques pour accueillir les chanteurs. Le plateau est peu profond, délimité par cet écran dont la taille varie, grâce à des mouvements de pendlions qui font office de diaphragmes. Nous sommes avant tout dans l'univers de l'image, voire dans l'épaisseur d'un écran. Au dernier acte, l'écran est vertical, vitrail immense³ devant lequel se détache un Tristan agonisant. Et c'est alors que les images d'envol, de chute, de plongée prennent tout leur sens, jusqu'au rapt final du personnage filmé de Tristan, arraché de son tombeau, soulevé sous des cataractes d'eau et s'échappant hors de l'écran.

La particularité de cette intervention vidéo tient tout d'abord à son importance : la vidéo est continue pendant les quatre heures que dure l'opéra, non pas constituée de captations *live* et d'images enregistrées, comme le fait souvent Sellars, mais d'un film entièrement monté. Précisons avant tout que les acteurs à l'écran ne sont pas les mêmes que les interprètes sur le plateau et sont eux-mêmes doublés pour des scènes plus physiques (plongée, acrobatie), ce qui donne une idée de la distance et de la particularité de cet accompagnement vidéo. L'image borde donc sans cesse l'action scénique stylisée : les interprètes jouent à distance, regardent face à eux et regardent peu leurs partenaires, comme pris eux aussi dans

Tristan & Isolde (Wagner), par Peter Sellars, vidéo de Bill Viola dans le cadre de la mise en scène de l'Opéra National de Paris, Bastille, 2005. Photo : Ruth Wolz.







une image peu profonde; ainsi, lors de la première étreinte du couple, les personnages sont enlacés uniquement à l'écran, la caméra tournant autour d'eux. La retenue des gestes et des émotions scéniques permet un passage salutaire vers l'écran et la musique. La vidéo est parfois illustrative (la mer, le rivage de Cornouailles, la forêt, les silhouettes d'ombres munies de lanternes espionnant la rencontre nocturne

des amants, etc.). Mais elle est surtout un prolongement onirique, intérieur, de l'action scénique qu'elle double, qu'elle écrase indéniablement – comment résister à l'appel de ces détails démesurés, de ces images si belles, de ces flammes si grandes ? – mais, qu'au final, elle sert par un étrange rapt. Pour Viola, « les images en mouvement vivent dans un domaine qui se situe quelque part entre l'urgence temporelle de



Tristan & Isolde (Wagner), par Peter Sellars, vidéo de Bill Viola dans le cadre de la mise en scène de l'Opéra National de Paris, Bastille, 2005. Photo : Ruth Wälz.

la musique et la certitude matérielle de la peinture, et sont donc particulièrement adaptées à la création d'un lien entre les éléments pratiques de la conception scénique et la dynamique de la représentation⁴. Le couple de personnages vidéo déroule ainsi une version symbolique, ralentie, muette de l'action chantée, concentrée en une action (marche, plongée, allumage de bougie, immersion) qui prend des allu-

res d'évidences alors que sur scène, les protagonistes se débattent avec l'expression de leurs sentiments. La vidéo donne accès, par des raccourcis plastiques puissants, au drame intérieur des protagonistes. C'est la passion brutale, vertigineuse, insondable, impérieuse, qui se trouve ainsi traduite à partir d'actions simples et de symboles religieux empruntés tant à l'Occident chrétien qu'à l'Orient bouddhique : mise à nue, puis

immersion dans l'eau, passage du feu, illuminations et doutes. Les gros plans (mains frottées sous un filet d'eau, visages) succèdent aux images de paysages, les détails de matériaux surgissent dans de très beaux clairs-obscur et jeux de surprises car la vidéo s'appuie sur une confusion des sens généralisée, avec pour outils l'eau, le feu et pour credo le reflet. Sans cesse, on croit voir un personnage directement, alors qu'il est en fait sous une surface d'eau ou vu depuis cette surface et qu'il va la traverser. De même, lorsque l'on pense qu'il émerge de l'eau, il y plonge en fait (la caméra étant ou non sous l'eau, l'image défilant à l'envers ou étant projetée « tête en bas », etc.). Les miroirs se troublent et la chute devient envol, le plongeon extase, ce qui est l'une des caractéristiques des récents travaux de Viola (*Cinq anges pour le millénaire*, 2001), qui, à l'instar de *Tristan et Isolde*, explorent la transcendance comme affranchissement de la surface. La surface d'eau est sans cesse troublée, dans une symbolique écranique évidente. Ce trouble face à l'image est accompagné de déroulements lents, qui laissent à la puissance des images le temps d'advenir. On voit ainsi régulièrement des personnages surgir de très loin, minuscules points qui lentement se rapprochent de la caméra jusqu'à l'aveugler – surgissements qui sont bien ceux dont rêve souvent le cinéma ou la vidéo, mais traduits ici dans des tremblements qui évoquent autant la peinture – et l'on songe à De Stael, à Rothko – qu'un simple effet d'optique ou de mirage. Un personnage surgit ou fuit dans l'image et c'est bien de l'ouverture de l'image, de l'ouverture de la surface qu'il est question – la surface étant à comprendre à la fois comme celle de l'eau, de l'écran, de notre vision du réel. Ce drame fait exploser la surface des choses et des sentiments, et la mise en scène de Sellars, comme le film de Viola, sont l'occasion de souligner combien l'image elle-même est de tout temps travaillée par ces mêmes questions (la brèche dans l'image, l'image qui me regarde, etc.). Dans le film, les protagonistes surgissent d'un lointain cadré par une porte en premier plan – « l'image comme porte » : ce sont des pans entiers d'imaginaires liés à l'image qui nous assaillent ! – et nous rejoignent en plusieurs minutes, puis nous observent, impassibles, depuis ces portes démesurées qui plus tard ouvriront sur des flammes, des miroirs d'eau; surface sur laquelle on marche en se dupliquant. L'image percée serait l'une des traductions de la transcendance, qui ne serait donc pas exprimée seulement par l'élévation :

quelque chose s'ouvre, le personnage se décolle de sa surface, il semble s'affranchir de l'écran en émergeant de l'eau limpide (surface invisible qu'on ne voyait pas). Si Tristan et Isolde finissent par s'élever et disparaître chacun leur tour par le haut de l'écran, c'est avant tout un mouvement horizontal qui intervient : la vidéo accompagne l'action qu'elle borde, elle semble même venir jusqu'à elle, lorsque le protagoniste marche jusqu'à la caméra et noircit l'écran, disparaissant de notre vue, mais se fondant en même temps dans les ténèbres environnantes ou, à l'inverse, lorsque les protagonistes se fondent dans une image noir et blanc saturée de lumière. Reflet continu d'un débat intérieur, la vidéo de Viola est avant tout une porte d'accès au cœur même du drame, en ce point troublé où la passion amoureuse se débat. Elle est aussi proposition visuelle qui sidère et qui rappe, tant par sa démesure, sa beauté que par la place qu'elle fait à son spectateur. C'est ce dernier qui tisse les liens, qui suit tour à tour et simultanément – jeu courant chez Sellars – l'action scénique, filmique, la traduction, la musique; mais ici, chaque élément se prolonge dans l'autre, voire s'y reflète. L'image vidéo s'agrandit, les flammes se multiplient, nous environnent et lorsqu'elles vont nous brûler, elles se révèlent masse d'eau calme, à peine traversée de quelques reflets d'or. Flammes essentielles, ce sont elles qui nous ont guidés, après nous avoir attirés certes, mais pour nous entraîner dans un cheminement particulier.

LUDOVIC FOUQUET

NOTES

¹ La vidéo de Bill Viola, *Tristan et Isolde*, est une commande de l'Opéra National de Paris, en coréalisation avec la Los Angeles Philharmonic Association et le Lincoln Center for the Performing Arts. Avec le soutien des Galeries James Cohan à New York, le Haunch of Venison à Londres et le Studio Bill Viola, Californie.

² En 1854, alors qu'il esquisse son livret, Wagner vient de lire Schopenhauer et la *Bhāgavad Gīta*, d'où une relecture du mythe particulière, philosophant sur le renoncement au vouloir-vivre dans des élans empruntés à la mystique bouddhique, univers auquel Sellars, fin connaisseur des pensées orientales, initie Viola.

³ Cet écran-vitrail rappelle le mur d'écrans du Saint François d'Assise mis en scène par Sellars, à l'occasion duquel il revendiquait le recours au moniteur comme vitrail du XX^e siècle.

⁴ Extrait des « notes d'intentions » du programme de *Tristan Project*, au Walt Disney Concert Hall, Los Angeles, décembre 2004.