

## ***The Tristan Project* de Bill Viola : la dramaturgie du féminin**

« [Si l'art] rencontre la mort, c'est la mort symbolique. » Marc Le Bot

Avant d'aborder ce que Bill Viola saisit intuitivement, intellectuellement et spirituellement du personnage complexe d'Isolde et la manière dont ce formidable créateur d'images pose la question du statut du corps visuel dans la scène finale, il convient de rappeler quelques enjeux inhérents à *Tristan et Isolde*.

Peu importe en effet que les métaphores de l'homophilie ou, plus récemment, celles de l'androgynie soient à l'origine des rapports entre le texte poétique et la substance musicale de l'opéra de Wagner. Plus intéressante, en revanche, se révèle la nature de ces liens indissociables et néanmoins antagonistes que dessine une esthétique éprise d'idéal. Les commentateurs, mal à l'aise dans l'exercice périlleux qui consiste à comparer les rôle et place respectifs des deux composantes dans le drame wagnérien, ont toujours conclu à la subordination des paroles à la musique. Le *Liebestod* de l'acte final en constitue certainement la figure la plus emblématique. « Ici, encore, plus que jamais, *il ne se passe que de la musique* » écrivait naguère André George dans son *Étude historique et critique de Tristan*<sup>1</sup>. Le langage philosophique et poétique, transcendé par la voix, ne serait qu'un « supplément d'âme » (Baudelaire), une valeur ajoutée à la conclusion musicale du drame. Pierre Boulez ne dit pas autre chose dans la *Préface* qu'il consacre en 1996 à l'édition bilingue de *Tristan et Isolde* par André Miquel. Posant en termes contemporains la problématique des possibilités et des limites fixées à la traduction des textes écrits par Wagner lui-même, Boulez ne peut s'empêcher d'accorder finalement la préséance à la musique au détriment du matériau narratif<sup>2</sup>. *Prima la musica, poi le parole !* Certes, le thème n'est guère nouveau – et il n'est pas jusqu'à Richard Strauss qui ne le reprenne à son compte en 1942 dans *Capriccio*, « conversation en musique en un acte », judicieuse mise en abyme sur fond de rivalité amoureuse, ou, quelque trente ans plus tôt, dans *Ariane à Naxos*. Mais il revêt un caractère fondamental et permanent dans l'œuvre de Wagner, en ce que la musique inspire la poésie, toutes deux confondues désormais en une entité nouvelle aux subtiles correspondances. En effet, il n'est pas certain pour *Tristan et Isolde* qu'il faille séparer l'expression musicale de l'énoncé dramatique, sous peine de réduire considérablement ce que Franz Liszt nomme dès 1857 « une trouvaille extrêmement heureuse », « une œuvre splendide ». Juste pressentiment qui trouvera son plein et total accomplissement le 10 juin 1865, date de la création du drame de Wagner au Hoftheater de Munich, sous la direction inspirée de Hans von Bülow. Mais tout cela est trop connu pour qu'on s'y attarde.

Or, pour les besoins de notre essai, il nous a fallu encourir le risque de ne considérer que ce qu'il est encore convenu d'appeler un livret d'opéra, bel et bien. Dans sa fonction dramatique – dans sa portée poétique aussi bien – le manuscrit rédigé par le maître de Bayreuth permet d'interroger ce *rêve de mort* dans lequel l'art réalise sa promesse de délivrance. Cultivant le goût du paradoxe, nous gardant toutefois de jamais franchir les limites de l'absurde, il nous est apparu qu'à la souffrance d'amour, qui colore de teintes mortifères tout le drame wagnérien, répondait un *corps déchu*, travaillé d'un désir inconscient, marqué du sceau de la faute et de son corollaire, la rédemption. Évitant d'interpréter en un sens étroitement psychologique cet abîme sans fond que sont les affres du désir, nous avons

<sup>1</sup> André George, *Tristan et Isolde de Richard Wagner. Étude historique et critique. Analyse musicale*, Paris, Paul Mellottée éditeur, s.d., p. 222.

<sup>2</sup> Cf. la *Préface* rédigée par P. Boulez de *Tristan et Isolde*, dans l'édition d'A. Miquel, Paris, Gallimard, 1986, p. 1-5.

préférée souligner une singulière analogie entre la faute tragique du héros et ses blessures qui ne cessent de rappeler, si besoin était, que Tristan est l'une des victimes expiatoires d'une vision désenchantée de la condition humaine. En ce sens, Wagner atteste par des emprunts explicites sa dette envers Schopenhauer<sup>3</sup>. C'est souligner que le manquement du neveu du roi Marke à la loi de l'honneur, à la mission dont il était fidèlement investi par son souverain, de même que la scène du philtre d'amour – simple révélateur des passions jusque-là refoulées – relèvent du plus pur théâtre. Mais en aucun cas, ils ne sauraient constituer les ressorts proprement *dramaturgiques* de l'esthétique de *Tristan*. Dans la scène 5 de l'acte I, l'exaltation érotico-mystique, l'état extatique et l'intensité des sentiments qui s'emparent des deux protagonistes, disent sans conteste l'énigme de l'amour. Cette passion dévastatrice, où se consume un désir inassouvi, se métamorphose dans la scène 2 de l'acte II en un duo communément appelé *höchste Liebeslust*. Moment d'extase absolue, il ne manque pas néanmoins de dépasser les limites de la raison. La seule lecture du livret fait apparaître, en ce passage précis, une langue métaphorique et symbolique d'un raffinement obscur. Cet hymne à la Nuit sans lendemain consacre incontestablement Tristan et Isolde à l'anéantissement. Si beau soit-il, le cantique se fonde sur l'échange du breuvage mortel, véritable « coup de théâtre » qui fait aussi figure de coup de force. Que « le boire amoureux [soit], en réalité, l'image même du grand mystère de la vie, la représentation plastique de l'amour, de son insaisissable éclosion, de son puissant devenir, de son passage du rêve à la pleine conscience par laquelle, enfin, nous apparaît son essence tragique<sup>4</sup> » n'est pas contestable. Maurice Kufferath avait raison de remarquer, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la portée symbolique du philtre lui-même. Mais nous ne pouvons ignorer aujourd'hui la manière artificielle et forcée dont le revirement de situation se produit.

Ce n'est pas en effet dans ces épisodes, pourtant fascinants et fameux entre tous, que Wagner se montre révolutionnaire. En buvant le philtre magique les héros scellent leur destin et renversent le cours de l'action. Opérer la substitution d'un breuvage prend certes un sens nouveau et tragiquement irréversible, mais témoigne également d'un dispositif dramatique dont on peut se demander s'il ne légitime pas à lui seul des artifices et des tromperies déjà acquis au théâtre depuis fort longtemps et parfaitement conformes à la tradition de l'Opéra. D'aucuns pourront toujours objecter la fidélité aux différents récits médiévaux de *Tristan et Iseut*. Or Jean Matter<sup>5</sup> a démontré récemment que Wagner n'avait pas hésité, pour les besoins de sa recreation, à trahir la légende. Il serait sans doute injuste d'enfermer l'épisode dont il est ici question dans le cadre étroit d'une banale intrigue, mais il n'est pas discutable que Wagner a su tirer parti de ressources scéniques qui pouvaient difficilement passer pour novatrices, même à son époque.

Plus décisive s'affirme, en revanche, la déchéance physique et morale de Tristan dont la mort, comme celle d'Isolde, paraît racheter la faute des deux amants. Il n'est que de penser aux différentes blessures du héros comme autant d'ombres portées de la mort pour se convaincre du rôle que le corps déchu est appelé à jouer dans ce drame philosophique, où la séduction mortelle s'exprime en un désir d'union quasi métaphysique. Une fois encore, nous pourrions sans cesse invoquer les délices de l'envoûtement, les déplacements de la volonté, la dérive des affects. Il n'empêche. Rien ne rend compte, mieux que le désastre du corps en ses

<sup>3</sup> Sur ce point capital, la lecture de l'ouvrage d'Édouard Sans, *Richard Wagner et la pensée schopenhauerienne* (Paris, Klincksieck, 1969) se révèle absolument indispensable. L'ouvrage a fait l'objet d'une réimpression aux Éditions Universitaires du Sud (Toulouse, 1999) sous le titre *Richard Wagner et Schopenhauer*.

<sup>4</sup> Maurice Kufferath, *Le Théâtre de R. Wagner. De Tannhäuser à Parsifal. Essais de critique littéraire, esthétique et musicale*, Paris, Librairie Fischbacher, Bruxelles, Schott Frères, 1894, p. 140.

<sup>5</sup> J. Matter, « De Gottfried à Schopenhauer : influences », in *L'Avant-Scène Opéra*, n° 34-35, Paris, Éditions Premières Loges, 1990, p. 9.

différentes plaies sanglantes, de la dépossession progressive qui annonce les limites incertaines entre l'amour et la mort. Si l'on excepte *Parsifal*, de dix-sept ans postérieur à *Tristan*, jamais les symboliques conjointes de la faute et de l'expiation n'ont été creusées à de telles profondeurs, jamais la douloureuse blessure, plaie toujours ouverte d'un amour impossible, n'a été peinte avec des couleurs si justes et si fortes. Si, d'autre part, il n'est pas question de sous-estimer entre Tristan et Marke une opposition de nature sociale et, pour Tristan et Isolde, une incapacité formelle à réunir en une même essence le règne de l'amour et l'exercice du pouvoir, il n'est pas non plus souhaitable de négliger ce qui paraît caractériser fondamentalement l'œuvre de Richard Wagner. Ces préliminaires ne sont pas inutiles si nous voulons préciser à quel point la problématique du corps déchu – faute sociale, meurtrissure morale ou encore blessure physique – est au fondement du dispositif dramatique wagnérien en tant qu'il appelle les héros à la nécessité de se rédimier. Ici, la logique engage les amants à abjurer leur vouloir-vivre, à renoncer à l'individuation, à mépriser l'illusion, à se déprendre enfin de la fiction d'une union idéale, libérée des contraintes de la finitude. De ce point de vue, Wagner comme Schopenhauer ne se laissent abuser d'aucun optimisme. « Le pessimiste de Francfort » et le musicien-poète partageaient une position philosophique, éthique et esthétique dans laquelle la souffrance et le péché universels, le non-sens de l'histoire, le rejet de tout matérialisme et le renoncement absolu au désir égoïste donnaient un sens commun à leur démarche.

Il ne nous appartient pas de poser ici, dans toute son étendue, le problème de la négation d'un vouloir-vivre qui réunirait les deux héros en une suprême résignation. Bien que marquée du signe de la malédiction, leur rencontre raconterait *nolens volens* un drame philosophique dans lequel l'être est transfiguré par la mort, non point conçue comme *terminus ad quem*, mais comme une extase transcendante, une fusion supérieure, l'accès à un univers supra-terrestre. Or, une fois posés ces principes qui régissent le drame d'un bout à l'autre de son déroulement, ne sommes-nous pas fondés à penser que *Tristan et Isolde* se révèle plus riche d'intentions que ne laissait prévoir sa trame narrative et scénique ? En d'autres termes, le réseau de symboles et de leitmotifs n'est-il pas à même, par sa densité et sa complexité, d'occulter non plus un opéra mais une *dramaturgie* dans laquelle la Mort, non pas manifestement présente mais discrètement figurée, serait la véritable clef de voûte du système wagnérien ? Cette Mort pour ainsi dire invisible, qui ne décline aucun signe tangible de son existence, abandonnant toute reconnaissance immédiate et explicite, s'exprime dès avant le prélude du premier acte. Est-il de meilleur commentaire de notre hypothèse que les lignes écrites par Michel Guiomar, en 1976 : « On n'oublie pas qu'une blessure première de Tristan lui vint d'un combat dont l'adversaire était déjà une puissance presque surhumaine et que cette blessure était mortelle ; du moins était-elle inguérissable [...]. Elle était donc déjà l'impact et le signe visible d'une empreinte intérieure de Mort. Telle aussi la seconde blessure, venue encore d'un combat ; un combat douteux contre l'invincible, car le pâle Melot ne pouvait se faire craindre du vainqueur du Morold [...]. Aussi bien dans *Tristan* que dans *Parsifal*, cette blessure venue des récits médiévaux, n'est pas une donnée wagnérienne [...], mais elle est trop en affinité avec la conception de Wagner sur le Mal et la Faute, pour que nous écartions les insistances invisibles de cette empreinte macabre<sup>6</sup>. » Cette dernière règne ainsi sur le drame sous la forme première d'un corps mortellement blessé, dépossédé de ses forces vitales et néanmoins sauvé par quelque onguent magique (acte I, scène 3). Si la Mort trouve en Isolde une rivale redoutable aux dons supérieurs, elle sera toutefois victorieuse dans le combat final qu'elle mène contre l'héroïne et dont l'enjeu est le corps de Tristan, agonisant et délirant (acte III, scène 2). Ici, les blessures ne se refermeront pas ; elles seront le motif de

<sup>6</sup> Michel Guiomar, *Imaginaire et utopie. Études berliozziennes et wagnériennes, I, Wagner*, Paris, Librairie José Corti, 1976, p. 286.

la longue plainte de Tristan tout au long de la scène 1 de l'acte III. Le héros de l'exaltation amoureuse est aussi celui de la Passion, pas du Renoncement. Ce n'est pas le moindre paradoxe de la philosophie de l'œuvre. Tristan, repoussé par la mort, est condamné à vivre par son désir toujours vivant pour Isolde. La source de l'irrépressible désir où s'abreuve sa flamme fait naître simultanément une souffrance qui ne fait peser aucune menace sur l'action, mais l'éternise *a contrario*. Le temps de la douleur infligée par la toute-puissance de l'amour est un temps suspendu, destiné à rendre plus cruelle la délivrance refusée, plus attendu le moment fatal renvoyé *sine die*. Rêver la mort ou, ce qui revient au même, se fondre dans l'apaisement toujours incertain d'un désir qui ne cesse de les tourmenter, constitue la vaine espérance des protagonistes. Telle est aussi la mémoire tenace du corps meurtri, celui-là même qui n'en finit pas d'agoniser dans un temps immobilisé, un espace rigoureusement figé. Il était nécessaire que Wagner fît de ce dernier acte l'aboutissement d'une plainte inconsciente travaillée par quelque désir d'extase mêlé à une nostalgie mortelle, mais aussi l'expression puissante de la chute physique et morale d'un héros qui appartient à un univers dont la disparition progressive et inéluctable renvoie à un monde corrompu. Je crois pouvoir affirmer qu'il s'agit là d'un substrat similaire au *Ring* dont *Götterdämmerung* constitue la tragique consécration. Avant que ne sonne le glas du crépuscule des dieux, *Tristan et Isolde* proclame celui des héros. À l'expression d'un amour nourri d'espoir et de félicité, le drame oppose et préfigure une fin annoncée, à l'ivresse sentimentale de la musique les signes d'une décadence que Nietzsche ne cessera de dénoncer chez Wagner.

Mais il est une autre meurtrissure qui permet de saisir à vif non plus une corruption du corps proprement dite, mais un avilissement de l'être tout entier. Cette flétrissure marque Tristan à tout jamais comme une *faute première* et indélébile. Isolde rappelle à Brangaine qu'à l'issue du combat qui opposa Tristan à son fiancé Morold, et qui vit la mort de ce dernier, Tristan, sous une fausse identité, vint demander l'action bénéfique des pouvoirs magiques de l'héroïne. « Quand en riant ils me chantent leur chanson, je pourrais aussi leur répliquer l'histoire d'un canot, minuscule et misérable, qui voguait vers la côte d'Irlande ; à l'intérieur, malade et languissant, un homme à l'agonie gisait. Il connut l'art d'Yseut ; avec ses onguents et ses baumes, fidèlement, elle soigna la blessure qui le tourmentait. En celui qui perfidement se nommait Tantris, Yseut eut vite fait de reconnaître Tristan<sup>7</sup> [...] » Il n'est donc pas ce héros invincible et orgueilleux, personnage estimé et vertueux, mais un homme vaincu par la souffrance, terrassé par la douleur, préférant employer une vile ruse afin d'obtenir la guérison de l'ennemie plutôt que d'affronter la mort qui l'avait condamné. Le changement d'identité n'est sans doute pas digne de l'esprit chevaleresque que devrait revêtir le drame en pareilles circonstances. La feinte, qui avait pour dessein d'abuser celle auprès de qui Tristan venait chercher l'aide salvatrice, rend trouble l'image d'un être intrépide, libre, courageux, « trésor et charme de la renommée ». L'épisode, pitoyable, constitue la *première rencontre* entre l'héritière de la couronne d'Irlande et l'Anglais. Je le mentionne pour son caractère exceptionnel d'*abnégation* – Isolde renonce à se venger – et pour l'*échange des regards*, si important pour la suite puisqu'il préfigure une irrésistible attirance mutuelle et amorce la tragédie.

Mais rien n'a été dit dans cet épisode sur l'attitude même de Tristan, frappant Isolde dans son honneur, outrageant sa victime, portant atteinte aux lois élémentaires de l'hospitalité. Toute l'entreprise fut marquée du secret, de la honte et de la lâcheté. L'acte inavouable se double en effet d'un trait sordide rappelé par Kurwenal lors de la deuxième scène de l'acte I : le chef décapité de messire Morold fut envoyé à Isolde comme tribut payé par l'Angleterre à l'Irlande. Un tel affront ne pouvait rester impuni. Or Isolde n'a pas fait le serment d'oubli et

<sup>7</sup> R. Wagner, *Tristan et Isolde*, (Acte I, scène 3), nouvelle traduction française de Jean-Pierre Krop, in *L'Avant-Scène Opéra*, op. cit., p. 57.

l'on a trop tendance, semble-t-il, à faire bon marché de cette horrible scène. L'analyse du drame wagnérien en termes univoques d'une apologie d'amours tragiquement malheureuses n'est que partiellement exacte. Eu égard à la transgression qui fait de Tristan un coupable à plus d'un titre, on en viendrait à oublier qu'avant d'éprouver d'idéales et sincères aspirations où se mêlent conjointement effusions lyriques et détresse d'amour partagées, il fut l'auteur d'un acte aussi cruel qu'infâmant.

Le maître de Bayreuth fait véritablement commencer son œuvre au moment où Tristan, dans l'obligation de réparer ses fautes, est mis en demeure de se racheter et d'effacer les préjudices subis par Isolde dans la fameuse scène du philtre de mort. Sublime sera la vengeance, qui consistera d'abord et avant tout en une torture morale, celle de devoir résister au désir qui le tourmente. Nous sommes tenté de penser avec Philippe Sollers<sup>8</sup> qu'une sensibilité inquiète, masochiste pour tout dire, soit à l'origine du désir hors la loi où l'excès d'amour rime avec celui du désespoir. Tel serait l'un des enseignements modernes du mythe de *Tristan et Isolde*. Une telle hypothèse, en dépit de son caractère de provocation, peut aider à comprendre la torture que s'inflige le héros. Mais les émotions que suscite ce thème s'y manifestent avec une telle énergie qu'il est difficile de ne pas remarquer, avec Yvon Brès, que la souffrance « "dit" mieux que le plaisir, ou même que la joie, l'essence du vivre et du souffrir originaires, de ce pathos qui constitue le fond de l'homme<sup>9</sup> ». Cette affliction fondamentale, inscrite au plus profond du drame wagnérien, jette une vive lumière sur les conceptions dramatiques de *Tristan* et rend compte, dans une modernité toujours renouvelée, du tragique de la condition humaine. Autant dire que le romantisme pessimiste, qui valorise les âpres joies de la souffrance et exalte la volupté amère de la douleur morale, n'a sans doute que peu à voir avec un opéra tout entier fondé sur une réflexion sur le tragique, la conscience de la faute, la déchéance, « le Désir du Néant » (Louis Vialle). Mais pousser à l'extrême le chant de la souffrance, comme le font Tristan et Isolde en s'aimant d'un amour absolu et interdit, vaut surtout pour ce qu'il advient de la conscience douloureuse prise dans les rets du désir : « la possibilité de vivre la vie là où seulement, pour l'homme, elle peut se dire : à l'ombre de la mort<sup>10</sup>. » En faisant l'épreuve de l'impossible, en étant l'enjeu d'un conflit du désir et de la loi, les deux héros ne se promettaient que du sang et des larmes. Conséquences d'une logique irrémédiable, serions-nous tenté d'écrire. Elles constituent en outre les éléments d'une *dette morale* en relation avec la *faute* commise par les deux amants. Avant que l'union transfigurée de Tristan et Isolde ne réside dans cette mort attendue avant que l'amour ne s'idéalise en une fatale plénitude, il importe de souligner combien décisive se révèle la logique d'une *réparation symbolique*. Détresse, solitude, exil, douleur, folie forment quelques-unes des épreuves que les protagonistes auront à endurer et qui s'imposent incontestablement sur fond de rédemption. Nietzsche, dans *La généalogie de la morale*, n'avait pas manqué de désigner la parenté étymologique qui, selon lui, liait les mots *dette*, *faute* et *représailles*. Heidegger, après avoir remarqué lui aussi l'affinité des termes dans le sens commun, finit par s'éloigner d'un rapport tenu pour obsolète. Que le rapprochement étymologique soit avéré ou non, que les hypothèses ne suffisent pas à vérifier semblable comparaison n'a en fait que peu d'importance pour l'esthéticien. Mais que deux philosophes allemands aient pu échafauder des systèmes de pensée dans lesquels ils posaient un parallèle entre le concept de la dette et celui de la faute, est suffisamment suggestif pour retenir l'intérêt. Sujétion, mise à mal de la responsabilité et du libre engagement des protagonistes

<sup>8</sup> Cf. Ph. Sollers, *Préface*, in Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident* (1939), Paris, Plon, 1972 ; France Loisirs, 1989 pour la préface, p. 5-12.

<sup>9</sup> Y. Brès, *La Souffrance et le Tragique. Essais sur le judéo-christianisme, les tragiques, Platon et Freud*, Paris, P.U.F., 1992, p. 14.

<sup>10</sup> Denis Vasse, *Le poids du réel. La souffrance*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 187.

permettent de penser que la dette, dans le plus pur sens wagnérien, ne sera pas annulée mais déplacée. La logique de vengeance se transforme peu à peu en un asservissement, véritable aliénation de Tristan pour Isolde et *vice versa*. La nouveauté, selon moi, est que ni l'un ni l'autre n'ont renoncé à l'Absolu et que la faute qu'ils expient tout au long des deux derniers actes sera véritablement lavée non par la mort, mais bel et bien par un furieux désir de vivre. Extrêmes seront donc les peines infligées aux protagonistes. Douleurs spirituelles pour Isolde ; souffrances morales et physiques pour Tristan qui, au terme d'un long parcours, finit par entonner l'hymne à « la gloire crépusculaire, immensément plaintive et bienheureuse de l'âme sauvée par la blessure mortelle du corps<sup>11</sup>. » Telle est, ou peu s'en faut, la véritable esthétique de l'œuvre wagnérienne : le corps dans lequel s'origine le désir est à la fois le motif de la faute et celui de son rachat.

Mais la blessure fatale qui sauve l'âme damnée de Tristan est aussi l'une des plus cruelles pour Isolde, finalement délaissée, abandonnée par le décès prématuré du héros. L'amoureuse, trahie par la Mort qui lui enlève *in extremis* l'être tendrement chéri, ne peut s'empêcher de se révolter contre la plaie que l'intéressé a lui-même rouverte en arrachant ses bandages (acte III, scène 2). Moins égarée que véritablement abusée, Isolde supplie d'un espoir effréné : « Tristan trompera-t-il Yseult, la trompera-t-il pour cet unique et ultime instant de bonheur terrestre ? La blessure ? où ? Laisse moi la guérir ! Afin que sublimement nous partagions la nuit ; ne meurs pas de la blessure, non, pas de la blessure<sup>12</sup> ! » En vain. Or ces paroles, qui dénoncent autant qu'elles implorent, sont celles d'une femme trompée qui refuse l'inacceptable – un destin somme toute peu glorieux, réduit à une trivialité non conforme au sublime poème d'amour que constitue l'opéra de Wagner. Car enfin, si Tristan meurt d'un amour marqué du sceau de la sublimation, il expire également d'une blessure naguère portée par Melot et qu'aucun philtre magique ou onguent ne saurait soigner. La rencontre est définitivement manquée, les amants se seront croisés dans ce dernier acte sans que puissent renaître au désir cette conjonction des âmes, ce duo à l'unisson où se mêlait l'idée d'éternité à l'exaltation passionnée. Du point de vue dramatique, la mort de Tristan reçoit une expression parfaitement cohérente et conséquente. L'important n'est-il pas en effet que l'irrésistible désir s'y mue en impossible amour et que les joies promises se transforment en purs rêves ? On pense ici à cette remarque d'André Miquel, selon laquelle l'échec de l'amour est la condition *sine qua non* d'une légende toujours préservée des affres de la satiété, du piège de l'habitude, préservant ainsi l'image indestructible d'un amour parfait et éternel. On se prend à se demander, toujours avec A. Miquel, « si le destin ou la nature, en créant ces êtres d'exception, ne les condamnent pas et, ce faisant, ne se condamnent pas eux-mêmes. [...] À croire, décidément, que ce monde, en les appelant au jour, avait lui-même perdu la tête et qu'il lui faut, lorsqu'il réalise sa folie, remettre les choses en place, renvoyer des êtres trop aimés au néant d'où ils les avait tirés<sup>13</sup>. »

La destinée d'Isolde ne fait pas exception. Perdue dans la contemplation du cadavre de son bien-aimé, sanctifiée par l'amour, elle expire sereinement, jouant le plus beau et le meilleur rôle qu'elle eût pu tenir auprès de Tristan : celui de la rédemptrice. Dans ce contexte philosophique et esthétique, rien d'étonnant à ce que certains commentateurs puissent voir en Isolde *la femme c'est-à-dire l'idéal féminin* – inaccessible par essence – exaltant l'amour sans l'agir. L'opéra renvoie ainsi les thèmes de l'amour et de la mort aux catégories d'une psychologie supérieure dans laquelle seule préside la vision fantasmée d'un féminin exemplaire, souverain et transcendant.

<sup>11</sup> Denis de Rougemont, *op. cit.*, p. 279 ; je souligne.

<sup>12</sup> *Tristan et Isolde*, in *L'Avant-Scène Opéra*, *op. cit.*, p. 141.

<sup>13</sup> André Miquel, *Deux Histoires d'Amour de Majnûn à Tristan*, Paris, Éd. Odile Jacob, coll. « Travaux du Collège de France », 1996, p. 68-69.

Or pour rendre compte du désir d'Isolde qui n'aspire finalement qu'à un instant d'éternité, la création vidéo de l'Américain Bill Viola s'imposait. Entre autres parce que le traitement des images de la scène finale (la mort de l'héroïne) s'affirme comme une écriture visuelle paradoxale et inédite, décalée et novatrice. Ce sont précisément les derniers instants d'Isolde (acte III, scène 3) mis en images par le vidéaste plasticien qui nous intéresseront dans les lignes qui suivent. *The Tristan Project* est une commande de l'Opéra National de Paris en co-réalisation avec la Los Angeles Philharmonic Association et le Lincoln Center for the Performing Arts. Représentée en 2004 au Walt Disney Concert Hall de Los Angeles, puis à l'Opéra Bastille en 2005, l'œuvre de Wagner fut de nouveau jouée à Paris et aux Etats-Unis (Lincoln Center) en 2007 avec la même mise en scène de Peter Sellars et la vidéo de Bill Viola. Conçus pour cinq ans seulement, les droits de cette œuvre vidéo de quatre heures, ayant requis un an et demi de travail et mobilisé soixante personnes, ne permettent plus aucune diffusion auprès du grand public<sup>14</sup>.

D'une absolue beauté, la vidéo dans son ensemble, la scène finale plus particulièrement, tend un piège visuel dans lequel les forces en présence, selon Sophie-Isabelle Dufour, « conduisent le regard à s'abandonner aux *effets de l'image*<sup>15</sup>. » Or ce sont précisément ces effets d'image auxquels succombe J.-P. Fargier dans la description qu'il fait de *Tristan Project*. « Tout Viola est là, pendant quatre heures. Les belles images, les trucages subtils, incompréhensibles, les symboles puissants, faciles à décoder, les gestes lents, l'espace qui éclate, les lointains infinis, les effets de chaleur qui dissolvent les corps, les travellings sans fin qui butent sur du noir, les flammes, les plongeurs, les reflets dans l'eau, les bains magiques, les essaims de bulles, les arbres noirs, les nuages bizarres, les déserts, les spectres nimbés de brouillard, les figures effacées par le grain, les corps en attente de résurrection, puis la résurrection suivie d'une ascension, aussi grandiose que celle de saint Paul par Poussin (au Louvre)<sup>16</sup>. » L'éloquence du commentaire pose de manière insistante, nous l'avons dit, le problème de la fascination qu'exerce sur le spectateur, même le plus averti, une vidéo dont le pouvoir réside en une esthétique d'une exceptionnelle intensité. Mais l'art vidéo, à l'instar de la peinture, est aussi *cosa mentale*. C'est donc par ce biais que nous aborderons la toute dernière apparition d'Isolde, sa fin extasiée intronisant un désir de mort aux résonances délirantes.

Dans ses notes d'intentions, Viola se proposait dans un premier temps de « visualiser un monde d'images évoluant à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du scénario dramatique que les acteurs jouent sur la scène<sup>17</sup>. » Il ajoutait, précisant son dessein : « Les images en mouvement vivent dans un domaine qui se situe quelque part entre l'urgence temporelle de la musique et la certitude matérielle de la peinture, et sont donc partiellement adaptées à la création d'un lien entre les éléments pratiques de la conception scénique et la dynamique de la représentation. Je savais d'emblée que *je ne voulais pas que les images illustrent ou représentent directement le récit*. Au contraire, *je voulais créer un monde d'images existant parallèlement à l'action se déroulant sur la scène*, tout comme un récit poétique plus subtil

<sup>14</sup> Subventionnée entre autres par la Tate Modern de Londres et le Moma de New York, la vidéo n'est donc plus visible et n'a jamais été commercialisée. Elle est une création à part entière, son unicité et les droits d'auteur en empêchent toute reproduction. Aujourd'hui le fait peut paraître étonnant. Les critiques et le public ont tendance à penser que l'œuvre en général et la vidéo en particulier, conçues pour être reproductibles, ne peuvent aller que dans le sens d'une plus grande démocratisation. *The Tristan Project* en apporte un démenti cinglant, jouant sur les ressorts de l'*aura* et de l'*unicité* de la création, selon les théories que Walter Benjamin développa dans les années 1930.

<sup>15</sup> Sophie-Isabelle Dufour, *L'image vidéo d'Ovide à Bill Viola*, Paris, Archibooks, 2008, p. 95 ; je souligne.

<sup>16</sup> Jean-Paul Fargier, *The Reflecting Pool*, Paris, Yellow Now, coll. « Côté films », 2005, p. 88.

<sup>17</sup> Bill Viola, « Un monde d'images en mouvement », in Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, Programme et livret, Opéra national de Paris, 2004-2005, Publication de l'O.N.P., p. 36.

sert de support à la dimension cachée de nos vies intérieures<sup>18</sup>. » Correspondance ou mieux, dialogue entre ce qui est vu et ce qui est entendu, l'univers de l'Américain n'est pas une narration et n'entretient pas de lien servile avec le livret de Wagner. Le visuel s'émancipe du récit et introduit l'amateur d'opéra dans une dimension onirique dont le pouvoir relève moins de l'étrangeté, fût-elle inquiétante, que de la pure fascination. Filmée en plan fixe, projetée sur un écran vertical rectangulaire de grandes dimensions, la mort d'Isolde est transposée dans un monde sous-marin au fond duquel gît le corps d'un homme. Ce dernier est le double du cadavre de Tristan, reposant dans la même position sur la scène, sous l'écran. La première particularité de ce plan réside dans l'immobilité du corps étendu sur une dalle, sorte de pierre tombale d'où s'échappent des trombes d'eau scintillantes, remontant à la surface invisible. Tonalités noire et blanche dominant l'ensemble. Le noir des profondeurs abyssales répond à l'obscurité dans laquelle le plateau est plongé. La blancheur de l'eau remontant à la surface fait écho à la tunique-linceul du corps de l'homme allongé. Vêtue de noir, Isolde (Waltraud Meier) se tient debout face aux spectateurs. Seuls son visage éclairé et ses épaules se détachent nettement de l'écran derrière elle. Le *Liebestod* peut commencer. Durant le chant d'amour, de mort et d'extase mêlé, le corps de l'homme, fixe jusqu'à présent, se soulève doucement à l'horizontal quittant sa couche mortuaire, se redresse imperceptiblement pour atteindre une position quasi-verticale puis amorce une ascension et disparaît totalement du champ de l'image. L'ensemble, visuellement fluide, fait apparaître ici une solution de continuité. Viola fait en effet suivre ce long plan par un autre dans des tonalités bleues, où l'on voit brusquement émerger de l'eau un corps de femme qui s'élève plus rapidement et s'éloigne dans un faisceau de lumière provenant d'une source située dans la partie supérieure, en hors champ. De manière étonnante, toute cette scène se déroule dans l'eau, y compris la montée d'Isolde comme irrésistiblement attirée par cette lumière. Une colonne de bulles d'air scintille et, contrairement au mouvement ascensionnel du corps de l'héroïne, se dirige en sens inverse, vers le bas, puis disparaît au fur et à mesure des derniers accords. Il n'est pas question de commenter les trucages ingénieux de ce dernier épisode mis en images par l'Américain. Là n'est pas notre propos. Mais bien plutôt de montrer ce qui en constitue l'un des traits les plus significatifs : la question de la temporalité. Dans les profondeurs de l'océan, l'organisation linéaire du temps est inséparable de la perception d'un *continuum* seulement interrompu par le passage du corps de Tristan à celui d'Isolde. Bien plus, puisqu'il s'agit d'assurer d'un plan à l'autre la transition de deux univers à la fois communs et différents. Communs par l'élévation, la mort, l'eau. Différents par l'hiératisme et la raideur de Tristan, l'effet évanescent, souple et irréel du corps d'Isolde dont les voiles du vêtement « flottent » dans l'univers liquide. Thème d'élection de l'artiste, le temps est ici démultiplié. La musique et le chant en tant qu'ils s'affirment comme mouvement et mesure de ce mouvement ; paroles et musique imposent leur scansion, leur cadence, leur fluidité. Ce que je vois – *video* – également, d'un mouvement qui s'inscrit dans une durée et des rythmes différents (lents pour Tristan, plus rapides pour Isolde). Les trombes d'eau par exemple regagnent la surface à une vitesse supérieure à celle de l'élévation du corps du héros. Mais il est un autre temps, corollaire de la durée dont B. Viola dit qu'elle est pour lui un élément essentiel de son travail, celui de « l'état de conscience » (S.-I. Dufour). Moins fantastiques (R. Caillois) que féeriques, les images du vidéaste engagent bien le spectateur « à la contemplation, à la méditation, à la prise de conscience<sup>19</sup>. » Au-delà de l'imaginaire de B. Viola, il s'agit d'éprouver les effets du temps qui marque des actions dans différentes durées et de s'éprouver soi-même en tant que sujet regardant. La souveraine autorité des images se conjugue avec un long processus qui mène vers la disparition visuelle des corps dans de sombres profondeurs. Métamorphosés en

<sup>18</sup> *Idem, ibid.* ; je souligne.

<sup>19</sup> Sophie-Isabelle Dufour, *op.cit.*, p. 79.

sculptures flottantes défiant les lois de la pesanteur, Tristan comme Isolde contribuent à la redéfinition du temps – visuel et sonore – et invitent non plus à regarder mais à voir, non plus à enregistrer passivement des images d’une beauté figurale inouïe, mais à participer à une fiction inscrite dans la relativité d’un espace-temps inédit. L’expérience proposée est autant plastique que spirituelle. Or c’est précisément cette double caractéristique propre au statut de l’image vidéo que signent incontestablement les derniers instants de *Tristan Project*.

Contrairement à *The Reflecting Pool*, que Viola produit en 1977 et qui est considérée comme l’un des moments fondateurs de l’art vidéo, *The Tristan Project* n’est pas en soi radical. Son langage plastique n’est pas non plus foncièrement nouveau. Quant à la lisibilité, elle est seulement perturbée par les trucages qui rendent les images plus hypnotiques, les espaces plus éblouissants, les temporalités plus denses. Si l’artifice prend le pas sur le Réel, l’inventivité technique n’est jamais montrée en tant que telle ; elle est toujours mise au service d’une fiction produisant des images. Après Tristan, Isolde devient à son tour ce corps-image immergé dans les profondeurs de l’inconscient, aspirant « dans la masse des vagues, dans le tonnerre des bruits, dans le Tout respirant par l’haleine du monde, [à se] noyer, [à s’] engloutir, [à] perdre conscience – volupté suprême<sup>20</sup> ! » La toute-puissance du désir de l’héroïne se confond avec celle de l’Autre, mort de n’avoir pu la rejoindre par delà une transfiguration toujours annoncée, jamais atteinte. *Perte de conscience* pour l’héroïne, *prise de conscience* pour le spectateur : une dramaturgie, deux destins qu’*a priori* rien ne rassemble et qui se rencontre néanmoins grâce au dialogue instauré entre l’Isolde de Waltraud Meier et son double imagé à l’écran, son Autre féminin. À moins que l’inverse ne soit vrai ! Sonore et visuel, voix et image, audio et vidéo ne peuvent être fragmentés sous peine, comme je le fais ici par nécessité, de tourner indéfiniment autour de cet objet archaïque, perdu pour Freud, impensable pour Lacan. Mieux que Freud et Lacan réunis, Bill Viola ? La question ne se pose évidemment pas en ces termes. Reste qu’en dépit d’une interrogation volontairement provocatrice, qui mieux que l’Américain pouvait relever semblable gageure et dire l’indicible ? Qui mieux que lui pouvait faire du désir féminin non plus l’impensable de la création, mais l’enjeu même d’images vidéos et ériger l’irreprésentable de cette scène finale en *esthétique* à part entière ? Pour qui envisage ainsi les choses, *The Tristan Project* est assurément une réussite. Non seulement d’un point de vue plastique, mais aussi parce qu’il désigne *l’instance du désir comme celle du visuel*. Au-delà des trucages et autres manipulations techniques que Viola fait subir aux images, leurs forces stupéfiantes ne reposent-elles pas justement sur cette équation subtile ? Volonté de séduction ? Plus encore, *pertinence esthétique* chez l’un des vidéastes de notre temps ayant le mieux saisi la richesse de l’image vidéo, sans jamais en épuiser toutes les possibilités.

Olivier DESHAYES

Inspecteur d’académie-Inspecteur pédagogique régional  
Arts plastiques

---

<sup>20</sup> R. Wagner, *Tristan und Isolde*, enregistrement sonore (dir. Karl Böhm), Bayreuth, Festspielhaus, 1966, Deutsche Grammophon, traduction française du livret : M. S. Caussy, Éditions Payot, Paris.