

« *Un enfant accroupi, plein de tristesse...* »

Tristan et Isolde de Richard Wagner, mise en scène d'Olivier Py
Grand Théâtre de Genève

Le plus souvent, pour le meilleur ou pour le pire, nous croyons avancer dans la vie. Nous grandissons, nous mûrissons, nous vieillissons, et jamais nous ne nous baignons dans le même fleuve. Mais il arrive, dans les moments cruciaux, que cette progression se révèle illusoire : nous ne nous baignons jamais dans le même fleuve, c'est vrai, mais nous brûlons toujours dans le même feu. Notre âge mûr ne fait que répéter notre enfance, les saisons de notre âme sempiternellement reviennent, tout n'est que cercle – infernal, enchanté. Le temps de l'amour ne précède pas celui de la mort, et la mort ne vient rien conclure de la vie, elle était là depuis toujours. Comme l'amour, d'ailleurs, sera là pour toujours.

Ce temps qui passe et pourtant ne change pas, nulle œuvre, peut-être, ne le rend plus sensible que *Tristan et Isolde*. Nous avons l'impression vertigineuse que le mouvement le plus passionné des amants, leur désir le plus opiniâtre, le plus *orienté*, n'est que rêve d'immobilité, ou que peut-être il est déjà l'immobilité. Ce paradoxe ou ce mystère, le texte de Wagner le dit, sa musique l'incarne. Mais comment une mise en scène pourra-t-elle à son tour l'exprimer ?

Pour le texte et la musique, les choses sont claires, et presque simples : Tristan, au troisième acte, découvre que sa douleur d'amour est une douleur de toujours, celle que lui causa la perte de sa mère et de son père, et plus originellement, la douleur même de venir au monde. Quant au chromatisme de la musique, il signifie bien sûr cette douleur, et cette illusion de la progression temporelle. On l'entend dès le Prélude : la montée chromatique, symbole de la montée du désir, de l'élan à la fois érotique et mystique, cette ascension toujours recommencée, n'aboutit jamais ; tout en montant, la musique tourne sur elle-même ; tout en quête éperdue d'autrui, elle est saisie par le vertige de soi. Cette présence du temps cyclique dans le temps linéaire, cette impossibilité d'avancer, sinon dans sa douleur, se confirmera dans le deuxième acte – pourtant l'acte de l'amour accompli. Car au moment d'aboutir à l'extase, la musique furieusement ascendante est cassée par l'arrivée du roi Marke, elle se déchire et s'écroule dans le malheur. Au troisième acte enfin, dans les ultimes mesures de l'œuvre, l'ascension chromatique débouche sur la

tonalité de si majeur, et sur un accord parfait, mais c'est au moment de la mort physique des amants. La musique à son tour meurt, elle coïncide définitivement avec son essence : le silence.

La « vieille et grave mélodie » qui n'apparaît qu'au troisième acte, durant l'agonie de Tristan, mais dont on comprend qu'elle existait depuis le début, et qu'elle régissait secrètement le destin des êtres et celui de la musique, recèle l'origine de ce chromatisme omniprésent dans l'œuvre ; sous une forme élémentaire et pure, comme ces minuscules sources, enfouies dans la montagne, et qui de proche en proche donnent naissance aux fleuves les plus puissants. Quoi qu'il en soit, *Tristan et Isolde*, linéaire et cyclique, ascendant et immobile, est une méditation sur le temps humain : le temps se donne aux amants pour mieux s'en retirer, pour mieux leur faire accepter qu'il n'existe pas. Le temps n'est qu'un espace où se joue le drame de sa propre disparition.

*

C'est dire à quel point la mise en scène, donc la mise en espace, est essentielle, et difficile, dans un tel opéra. Et la réussite d'Olivier Py, c'est d'avoir exprimé pour les yeux, dans les trois actes, ce paradoxe ou ce mystère du temps linéaire et cyclique, de la mort dans l'amour (et non point après l'amour), de la mort qui ne finit pas mais accomplit ; bref, d'avoir rendu visible un *Tristan* dans lequel l'amour et la mort, pour paraphraser André Breton, cessent d'être perçus contradictoirement. C'est d'avoir incarné dans des formes et des lumières ce que Wagner avait créé dans les mots et les sons.

L'immense difficulté, c'est que de prime abord il s'agit de mettre en espace une pure abstraction : ce mouvement qui ne se meut point, n'est-ce pas une idée purement métaphysique, ou philosophique ? La musique, le plus abstrait peut-être de tous les arts, peut aisément incarner les structures les plus profondes de l'être. Mais comment réaliser, de ces structures, une figuration concrète ? Or le metteur en scène y est parvenu. Dans chacun des trois actes il l'a fait d'une manière singulière, à chaque fois convaincante.

*

Durant l'ensemble du premier acte, le vaisseau qui transporte Tristan et Isolde, et qui occupe tout l'espace scénique, ne laissant pas voir la mer, ne cesse d'avancer. Très lentement, presque imperceptiblement. Mais il avance. Son flanc glisse le long du regard des spectateurs. Il ne s'arrête jamais de progresser et pourtant n'a jamais fini de passer, sans qu'on n'en découvre ni la proue ni la poupe. Il se meut en ligne droite et ne bouge

pas : il est donc, littéralement, mouvement immobile. On ne saurait mieux traduire, pour la vue, la vérité de la musique. En outre, le spectateur discerne durant toute la durée de l'acte les mouvements des vagues reflétées sur la coque (et c'est tout ce qu'il perçoit de la mer, comme le prisonnier de la caverne platonicienne ne devine, de la réalité, que son reflet fantomatique). Or qu'est-ce que les vagues d'un océan, sinon un mouvement toujours autre et toujours le même, le chatolement de l'immobilité, sous l'effet d'un vent venu de nulle part, et qui va nulle part ?

Ce n'est pas tout : comme ce vaisseau de fer et de nuit progresse avec une extrême lenteur, le spectateur ne s'en avise qu'après quelques minutes. C'est la tortue du temps, qu'on ne voit pas avancer, mais qui toujours avance. C'est le temps qui ne passe pas, mais toujours a passé lorsqu'on se retourne sur lui. Tout bouge, tout est immobile ; changement et permanence ne sont qu'un.

Si le mouvement passe d'abord inaperçu du spectateur, on n'en dira pas autant de la lumière. Tout est noirceur dans cet acte, et les quelques traits lumineux, blancs et froids, qui structurent l'espace, sont peut-être plus noirs que la nuit. Preuve en soit ce voile blanc jeté sur Isolde, au moment de l'arrivée du vaisseau sur les terres du roi Marke, ce voile qui la recouvre et l'étouffe, et dont elle cherche à se défaire comme d'un cauchemar ; c'est ici la blancheur qui est la mort. Tout est réversible. Et du coup, s'il peut paraître au premier abord discutabile de faire régner la nuit dès le premier acte (l'acte nocturne, n'est-ce pas le deuxième ?), on a vite fait de comprendre que cet acte, dans son obscurité, met *en lumière* le débat du Même et l'Autre que le mouvement immobile du bateau met en espace.

*

Le deuxième acte, celui de l'union des amants, poursuit avec la même rigueur cette spatialisation du temps. On est d'abord surpris que le metteur en scène situe dans des chambres closes ce qui chez Wagner se passe dans un jardin nocturne, parmi les bruissements de la nature. N'y a-t-il pas là contresens, et ne sommes-nous pas dans un moment où l'espace doit être ouvert ? De même la fin de l'acte, où les amants sont surpris par le roi Marke accompagné de sbires vêtus de cuir et flanqués de chiens policiers, un peu comme des malfrats se font arrêter par des argousins, peut susciter quelque perplexité. Un tel choix se justifie-t-il parce qu'une scène de ce style évoque le roman *noir* ?

Néanmoins, l'abandon du jardin pour la chambre se justifie parfaitement. Tristan et Isolde passent de leur chambre à leur chambre, à sept reprises, grâce à un mouvement de translation qui retrouve celui du

vaisseau du premier acte, mais sur un rythme beaucoup plus rapide. De ces différentes chambres, on pourrait détailler les significations symboliques. Notamment l'expérience première que signifie sans doute pour les amants la rencontre avec l'eau et le feu. Ou, dans une autre pièce, leur découverte de la misère, de la lassitude et du chaos.

Mais ce qui compte le plus, au-delà de symboles dont l'interprétation demeure libre et parfois aléatoire, c'est la conception d'ensemble, et sa cohérence. C'est que les chambres successives n'en font qu'une seule, ce qui recrée, par d'autres moyens qu'au premier acte, mais d'une manière tout aussi convaincante, le mystère du mouvement immobile. De leur côté, la lumière et la nuit, ou plutôt la blancheur et la noirceur, continuent elles aussi d'échanger leurs pouvoirs : c'est le lampadaire aveuglant de la première chambre, avant l'arrivée d'Isolde ; c'est la blancheur intégrale de la seconde chambre, avec son miroir noir (car n'est-il pas noir, le reflet de la lumière blanche ?) ; et puis, à la fenêtre, puissante source de rêve pour l'imagination, ce simple rideau blanc qui ondule comme les vagues le faisaient sur la coque du bateau. Si l'aventure des amants se passe dans un *intérieur*, c'est vraiment celui de la psyché. Et c'est bien cela qu'il fallait incarner.

*

Mais c'est peut-être au troisième acte que la réussite du metteur en scène est la plus émouvante, et que nous sommes au plus près de la musique, alors même qu'il s'y ajoute, en images, tout un récit que Wagner n'avait point expressément prévu. De quoi s'agit-il ? On sait que Tristan, dans son agonie et son attente d'Isolde, entend, jouée par le cor anglais, la « vieille et grave mélodie » qui lui rappelle son enfance, la perte de ses parents, sa douleur première, sa douleur de toujours, celle qui désormais a pris le visage d'Isolde. Eh bien, puisque Tristan chante son enfance, et ses parents, pourquoi ne pas nous montrer tout cela, pourquoi ne pas le mettre sous nos yeux ? Et s'il est vrai que l'océan, depuis le début de l'opéra, signifie si puissamment les profondeurs de l'âme, pourquoi ne pas faire émerger le petit Tristan de l'eau des souvenirs ? L'eau, dont on ne voyait, dans les deux premiers actes, que le reflet ou le symbole, sera désormais présente, concrète, réelle avant d'être symbolique.

Dès le prélude du troisième acte, dans cette musique nocturne qui permet, comme nulle autre, l'émergence, par nappes successives, des souvenirs les plus profonds, on voit apparaître un enfant. Le petit Tristan va lentement traverser la scène. Puis il s'immerge à nouveau, et disparaît dans les eaux du passé – pour ressurgir plus tard, porteur d'un bateau miniature qu'il va déposer auprès de l'adulte mourant – c'est-à-dire lui-

même. Cette mise en abyme fait irrésistiblement penser aux vers de Rimbaud, à la fin du *Bateau ivre* : « Un enfant accroupi plein de tristesse lâche / Un bateau frêle comme un papillon de mai ». Le vaisseau que le petit Tristan tient dans ses mains n'est-il pas à celui du grand Tristan ce que le « frêle papillon » est à la sauvage et grandiose aventure du bateau ivre ?

Et le petit Tristan, sans cesse, va repasser dans le rêve du grand Tristan, sortir de l'eau, replonger dans l'eau, parfois en compagnie de sa mère, naïade blanche, pensive, silencieuse bien sûr. N'assistons-nous pas à un baptême, sans cesse répété, dans les eaux de la mémoire, un baptême par immersion totale ? À son tour, le père mort surgira du lac, chevalier en armure, infrangible et pourtant vaincu, plus fort que quiconque sur la terre, mais à qui la terre a manqué, et les eaux l'ont rejoint.

Cette fable sensible, délicate et touchante, pourrait avoir le grand tort de nous distraire de la musique, et de la commenter trop explicitement, ou de l'interpréter trop psychanalytiquement. Il n'en est rien. Au contraire. Le spectateur voit ce qu'il doit voir, ce qu'il ne peut que voir, au point que dans ce moment gracieux il ne songe plus à dissocier ce que lui conte la mise en scène de ce que lui chantent les voix et l'orchestre. L'eau entoure la couche de Tristan, sa vie est un songe plus réel que la douleur, et la musique en nous « monte comme la mer ». Les parents, et surtout l'enfant sont tout aussi vivants que le héros mourant, et tout aussi présents : puisque le temps n'existe pas, ou que du moins il n'existe que pour mieux révéler qu'il *passé*. *Tristan et Isolde* ne chante pas l'éternel retour, mais la plus irrécusable des présences : l'absence remémorée.

*

Et voici la scène ultime, le *mouvement* ultime de l'opéra, le chant final d'Isolde, dessiné dans l'espace : l'héroïne s'élève lentement. Sous ses pieds, surgi des profondeurs de l'eau, un phare émerge, et son projecteur tourne : combinaison simple, logique, sobrement irréfutable, du mouvement linéaire et du mouvement cyclique, c'est-à-dire des deux grandes conceptions du temps qui habitent la psyché humaine, et singulièrement le *Tristan* de Wagner. La structure musicale de l'œuvre est là tout entière. Le phare surgit de la mer avec la lenteur d'un vaisseau qui s'engloutit. Le visage d'Isolde enfin disparaît dans l'obscurité, mais le projecteur continue de tourner. Le mouvement linéaire s'est arrêté, le mouvement circulaire ne meurt pas. Il est, dans la nuit intérieure, la vigilance et la lumière persistante de la vie.