## **PRÉFACE**

Un cercle infini de questions et de réponses

## Àlex Ollé

Traduction: Béatrice Minguez de Molina

En lisant les pages de ce livre dont je m'apprête à écrire la préface, je dois avouer que je ne cesse de ressentir une certaine contrariété de ne pas l'avoir eu avant – bien plus tôt – entre les mains.

Qu'aurais-je donné pour avoir ce livre – et pour pouvoir suivre attentivement le chemin tracé par les auteurs successifs des différents chapitres – pendant la création des mises en scène des deux grands opéras que sont *Tristan et Isolde* de Wagner et dans une moindre mesure, mais tout aussi important pour moi, *Pelléas et Mélisande* de Debussy!

En effet, je ne trouve aucun autre qualificatif plus pertinent que celui de fascinant pour décrire le voyage, extraordinairement érudit, que Pierre Albert Castanet réalise autour du mythe de Tristan et Isolde, depuis ses origines jusqu'à l'arrivée aux mains de Wagner.

Muriel Joubert traite le sujet de la nuit, si important dans les deux opéras en tous ses aspects, littéraires, esthétiques, musicaux, philosophiques, artistiques... Jusqu'à distiller, comme l'indique le titre de son article, profondeur et transparence.

Frédéric Gonin se centre sur la relation entre la musique de Debussy et Wagner, en traçant les possibles liens par rapport aux références qu'il détecte, et qu'il définit, comme des hommages cachés du compositeur français au génie allemand.

Pierre Albert Castanet reprend le fil en traçant cette fois le chemin qui va de l'opéra de Wagner vers la contemporanéité. Un voyage

nécessaire, qui nous amène à des lectures passionnantes – entre amour et haine – du legs du compositeur d'outre-Rhin.

Également inspirateur, surprenant même, est l'article de Philipe Roger reliant la musique de *Tristan et Isolde* avec le cinéma. Il découvre ainsi la présence wagnérienne dans des films parfois inattendus comme *Freaks, Vertige*, ou *Un chien andalou*, pour en citer seulement trois parmi les plus connus.

Le livre se termine avec un article de Guy Cherqui qui recueille les différents montages, avec une abondance de photographies – toujours très révélatrices – des mises en scène de *Tristan et Isolde* à Bayreuth, épicentre de l'univers wagnérien depuis 1951.

J'insiste encore: comme j'aurais aimé pouvoir profiter de chacun de ces articles pendant les deux processus de création! Ce dont je suis certain, c'est que ces diverses suggestions auraient apporté beaucoup de nuances aux propositions dramaturgiques et scéniques réalisées par l'équipe: Alfons Flores, Lluc Castells, Valentina Carrasco, Susana Gómez, Josep Abril, Franc Aleu, Marco Filibeck et Urs Schoenebaum.

Je retourne alors à mes notes de direction qui ont généré ma mise en scène de ces deux opéras, *Tristan et Isolde* créé à l'Opéra de Lyon en 2011 et *Pelléas et Mélisande*, au Semperoper de Dresde en 2015, tous les deux commandés par mon très cher ami Serge Dorny.

\*\*\*\*

Pour comprendre la proposition de Wagner et sa version, adaptée à son tour par le poète médiéval Gottfried Von Strassbourg, j'ai voulu connaître avant tout la légende de Tristan et Isolde telle que la racontent d'autres poètes médiévaux comme Béroul, Thomas de Bretagne, Elihart Von Olberg, ainsi que la version recueillie par Joseph Bédier. Face à d'autres versions anciennes, Wagner a décidé d'épargner les préambules et de commencer directement l'opéra aux moments qui précèdent l'union des deux amants. Pour cela, pendant le premier acte, il assigne à Isolde de longs monologues, durant lesquels elle explique son passé et sa course en avant, pendant que le bateau l'emmène irrésistiblement vers l'avenir, en tant que future reine de Cornouailles.

L'amitié, l'alchimie et le hasard modifient le cours des désirs de Tristan et Isolde, que tout oppose, et transforment les personnages en protagonistes d'une histoire d'amour torturée. Et c'est justement cet amour qui a intéressé Wagner, un amour impérissable, loyal et désintéressé : « Puisque je n'ai jamais pu jouir en vie du vrai bonheur

Préface 15

de l'amour, j'érigerai un monument au plus beau de tous les rêves, dans lequel, du début jusqu'à la fin, cet amour sera pour une fois complètement satisfait. »<sup>1</sup>

À l'abri nécessaire de la lune protectrice des deux amants, l'idée de l'amour dans sa forme la plus pure nous a poussés à penser l'actualité au travers d'une idée d'idéal romantique. Sur un tel sujet nos questions s'accumulaient : Quel est le sens aujourd'hui de cette forme d'amour ? Est-ce que nous continuons à le chercher ? Croyonsnous être capables d'aimer, en renonçant au désir collectif, pour une satisfaction individuelle toujours incomplète sans la présence de l'autre ? Nous sentirions-nous aussi coupables que Tristan pour donner priorité à nos sentiments et à nos besoins émotionnels ? Et, pour être capables d'aimer notre contraire, avons-nous besoin de la magie et du hasard sans lesquels cet amour serait impossible ?

Dès lors, l'approche scénique que nous présentâmes se servait des valeurs symboliques de l'œuvre pour fuir le pur descriptif. Le symbole apparaît comme un pont universel vers ce voyage dans l'intimité des personnages que nous propose Wagner. Il n'y aurait ainsi pas eu de sens à proposer une mise en scène descriptive, et encore moins un plan figuratif, car il s'agit d'une œuvre aux mouvements intérieurs où la musique s'érige comme l'élément le plus expressif, bien plus encore que les mots. *Tristan et Isolde* sont une porte qui nous conduit vers l'en-deçà des personnages immergés dans une transition émotionnelle constante. Aussi, même le travail interprétatif des chanteurs doit partir d'une intériorisation émotionnelle et psychologique intime, plutôt que physique et chorégraphique. Les personnages sont profondément émus intérieurement : ils sont à la fois esclaves du hasard et du filtre amoureux. Une annihilation totale de la volonté, la soumission à la satisfaction individuelle en dépit du bien-être collectif.

Pendant le premier acte, l'important est de mettre l'accent sur l'opposition entre les deux protagonistes, la haine d'Isolde et l'orgueil de Tristan, après, la conscience, la peur et la prudence de Brangäne, puis l'impact du filtre avec la perte de la volonté. Un voyage vers le futur et l'inconnu. Et cet abîme se reflète dans l'espace scénique. Le volume d'une sphère, représentant la lune et la nuit, apparaît suspendu sur une plateforme qui représente à son tour le bateau (illustration 1). Il s'agit d'une petite partie de la sphère qui sera révélée plus tard au deuxième acte, comme un grand volume concave.

Richard Wagner, dans une carte à Franz Liszt (16 décembre 1854), in Robert W. Gutman, (1990), Wagner – El hombre, su mente y su música. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1990.



Illustration 1. *Tristan et Isolde* par Àlex Ollé (La Fura dels Baus), Opéra de Lyon, 2011. © Stofleth

Le deuxième acte, en effet, nous situe au présent exclusif de la relation amoureuse, alors que les amants cherchent ensemble à échapper précisément au présent, au fil du temps et du monde. Pendant cet acte, la sphère représente le monde de Marke (le château), dont les murs renferment Tristan et Isolde, les contiennent et les isolent de l'extérieur, les protègent et les hébergent. Au château du roi Marke, les amants perdent la notion de l'extérieur, la conscience même de l'externe et d'autrui. Les deux soupirants se trouvent soumis dans l'amour le plus pur qui les conduit jusqu'à l'exaltation, la sublimation, l'extase amoureuse. Dans cet espace, ils se construisent leur monde à eux. Et là, ils comptent avec la complicité de l'obscurité de la nuit, contrastant avec la lumière délatrice du jour. Sur la sphère qui occupe l'espace scénique, se projette l'imaginaire de Tristan et Isolde (illustrations 2 et 3). Les éléments visuels amplifient ainsi la vie intérieure des deux amants.

Dans le troisième acte, nous faisons tourner la sphère sur elle-même de 180 degrés, ce qui engendre une transformation radicale du paysage (illustration 4). Le monde du roi Marke devient ainsi un poids qui tombe sur un Tristan abattu et sans défense (illustration 5). L'espace devient une désolation où Tristan n'habite uniquement que par le souvenir de son passé.

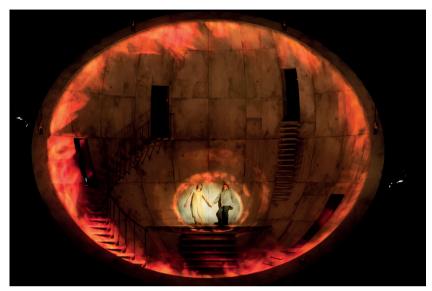


Illustration 2. *Tristan et Isolde* par Àlex Ollé (La Fura dels Baus), Opéra de Lyon, 2011. © Stofleth



Illustration 3. *Tristan et Isolde* par Àlex Ollé (La Fura dels Baus), Opéra de Lyon, 2011. © Stofleth



Illustration 4. *Tristan et Isolde* par Àlex Ollé (La Fura dels Baus), Opéra de Lyon, 2011. © Stofleth

\*\*\*\*

En fait, porter sur scène un opéra consiste uniquement à essayer de concrétiser l'abstraction. Or, même si la mise en scène de *Pelléas et Mélisande* n'a pas été réalisée en même temps que celle de *Tristan et Isolde* – quatre ans les séparent –, je perçois curieusement des choix scéniques communs.

Il est vrai que la narration dans les deux opéras se concentre sur la figure des deux amants, que l'amour y est impossible, que la nuit devient un composant significatif. Les espaces intérieurs y sont oppressants, tandis que le monde extérieur devient libérateur en même temps que fatal. Si ces caractéristiques, dans *Tristan et Isolde*, aboutissent au choix de la forme d'une sphère, elles suggèrent pour *Pelléas et Mélisande* un chemin créatif différent, précisément ce que nous avons appelé « une boîte noire », en référence à celles des photographes, des avions, et aussi à la mémoire cachée du subconscient.



Illustration 5. *Tristan et Isolde* par Àlex Ollé (La Fura dels Baus), Opéra de Lyon, 2011. © Stofleth

Pelléas et Mélisande proviennent d'une histoire probablement réelle, qui a eu lieu à Rimini, et que Dante Alighieri adapte dans La Divine Comédie pour la placer dans l'enfer. C'est là où le poète immortalise le tragique dénouement des amours adultères de Francesca da Polenta et Paolo Malatesta. Mariée pour des intérêts politiques avec Giovanni Malatesta – connu comme Gianciotto o Gianni lo Sciancato –, c'est-à-dire Jean l'estropié, la malheureuse Francesca finit par tomber amoureuse du frère de Giovanni, surnommé dans certaines histoires « il Bello Paolo ». D'après l'histoire de Dante, Giovanni surprend les amoureux – pendant qu'eux-mêmes lisent ensemble l'histoire des amours adultères de Lancelot et Guenièvre – à l'instant même du premier baiser : il sort alors de sa cachette, épée en main, avec laquelle il traverse Francesca et Paolo d'un seul coup. L'événement aurait eu lieu, semble-t-il, vers 1285, quand Dante n'avait que 20 ans.

Il est évident que cette courte histoire se trouve d'une manière latente au fond de l'œuvre théâtrale que Maurice Maeterlinck a écrite en 1892, sous le titre *Pelléas et Mélisande*. Mais il semble aussi que l'histoire en soi a intéressé l'auteur bien moins que l'univers mystérieux et symbolique qui l'entoure, et qu'il a situé dans un étrange monde sans confins, hors du temps et au-delà de la réalité. En cherchant le même effet de cette irréalité capable de dévoiler l'irreprésentable monde intérieur de la psyché, Claude Debussy transforma *Pelléas et Mélisande* en opéra entre 1897 et 1900. Tant l'œuvre de théâtre que l'opéra s'inscrivent nettement dans le mouvement symboliste, qui depuis Baudelaire et Poe, traverse la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et anticipe la symbolique freudienne et le surréalisme.

Aborder aujourd'hui *Pelléas et Mélisande* devient encore plus perturbant car l'histoire continue d'apparaître comme une énigme impénétrable, avec des symboles qui à la fois fuient toute interprétation et exigent d'être laissés libres sur scène aux yeux du public. Quelle est l'histoire que racontent réellement Maeterlinck et Debussy ? Que fuit Mélisande dans la forêt ? Que représente la couronne qu'elle voit sous l'eau ? Que signifie le monde décadent de la famille du Roi d'Allemonde, Arkel ? Qui est l'ami malade à qui Pelléas n'arrive jamais à rendre visite? Quel symbolisme cache la longue chevelure de Mélisande et qu'attache Pelléas aux arbres ? Et l'anneau ? Et la cave ? Et les sous-sols du château ? Golaud et Pelléas ne seraient-ils peut-être pas deux versions de la même personne, l'époux et l'amant, en deux temps différents, la maturité et la jeunesse ? Pourquoi les auteurs nous présentent-ils Mélisande de façon presque simultanée comme une femme abandonnée, comme épouse, mère, amante adultère, femme enceinte, parturiente, belle-fille, et fille? Qu'est-ce que Golaud n'arrive jamais à dire à Mélisande dans son lit de mort (illustration 6) ?

Préface 21

Pourrait-on penser que le temps du château du roi Arkel s'est arrêté? En définitive, de multiples questions ne trouvent pas de réponses...



Illustration 6. *Pelléas et Mélisande* par Àlex Ollé (La Fura dels Baus), Semperoper de Dresden en 2015. © Matthias Creutziger

En fait, plus nous approfondissons l'histoire de *Pelléas et Mélisande*, plus les questions s'accumulent, plus alors les réponses peuvent se faire absurdes ou fantaisistes et nous sommes obligés de les écarter. D'une certaine façon, c'est l'accumulation de questions impossibles suivie de réponses repoussées qui forment la véritable trame conceptuelle de l'œuvre, qui permettent de faire apparaître au bout du chemin une puissante énigme. L'histoire s'élève face au public comme un miroir impénétrable capable de refléter tous les fantômes issus de l'abîme mental des spectateurs, qui, infailliblement, doit être saisi par ceux-ci dans un vertige existentiel qui leur donne l'impression d'être le protagoniste de cette étrange trame, oscillant entre une couronne et un anneau, le devoir et la volonté, la raison et la passion. Et en même temps, ces interprétations ne sont que des hypothèses...

C'est sur cet abîme que nous avons commencé à projeter notre mise en scène, avec une métaphore récente de la psyché, une boîte noire (illustration 7) qui retient, codifiée en symboles oniriques, toute l'information concernant le fait tragique de la mort de Mélisande.



Illustration 7. *Pelléas et Mélisande* par Àlex Ollé (La Fura dels Baus), Semperoper de Dresden en 2015. © Matthias Creutziger

Pour débuter, le public voit seulement un lac d'eaux mortes noires et un bloc énorme, compact et impénétrable, qui révèle lentement ces secrets. La boîte noire est un monde intérieur enfermé dans la chambre secrète de l'esprit. L'eau, tellement présente dans l'œuvre de Maeterlinck/Debussy, agit comme un miroir du monde extérieur, le monde d'autrui, le paysage épineux de la vie, la forêt de la réalité, la mère enragée de l'action. Du haut de la boîte noire transformée en falaise, une Mélisande émue regarde en direction du précipice vers un endroit où brille la couronne dans l'eau. Il semblerait qu'elle vient juste de la perdre, ou de la lancer elle-même. En quelque sorte, Mélisande vit une histoire circulaire, et retourne toujours à l'endroit qu'elle fuit. Mais elle se fait toujours rattraper par celui qui la poursuit, d'où peut-être le secret de la boîte noire. D'un autre côté, en clapotant avec ses pieds dans l'eau, Golaud pénètre le tourbillon circulaire qui saisit Mélisande. Il semble habiter un songe qui lui est étrange, et se sent à son tour être le sujet d'un rêve par quelqu'un qui n'est pas lui-même, quelqu'un qu'il ne reconnait pas non plus, et qui parcourt, égaré, ce lac de symbolisme infini autant que sexuel.



Illustration 8. *Pelléas et Mélisande* par Àlex Ollé (La Fura dels Baus), Semperoper de Dresden en 2015. © Matthias Creutziger



Illustration 9. *Pelléas et Mélisande* par Àlex Ollé (La Fura dels Baus), Semperoper de Dresden en 2015. © Matthias Creutziger

Au fur et à mesure que l'œuvre se déploie, l'illumination de la boîte permet de voir les scènes intérieures du château d'Arkel (illustrations 8 et 9). Le monde irréel est renforcé par la couleur dorée des murs, ce pain d'or sur lequel la famille d'Arkel exhibe sa décadence bourgeoise. Au beau milieu du néant, un monde mort, un rêve immobile dans le temps, entre un instant et le suivant.

De plus, les actions extérieures ont lieu dans le miroir des eaux (illustration 10), constamment brisé par les ondes concentriques qui libèrent des passages pour les chanteurs. Mais la même question se pose, toujours : cette histoire n'est-elle pas qu'un rêve ? S'agit-il seulement du rêve de Mélisande ? Le cauchemar qui la submerge dans un labyrinthe sans sortie ne serait-il pas à la fin une histoire éternellement circulaire ?



Illustration 10. *Pelléas et Mélisande* par Àlex Ollé (La Fura dels Baus), Semperoper de Dresden en 2015. © Matthias Creutziger

En tout cas, nous avons choisi que la dernière image soit exactement la même que la première. Les eaux se ferment et s'immobilisent sur la boîte noire. Mélisande, du haut de cette boîte, se penche à nouveau vers l'abîme de sa propre histoire. Golaud patauge perdu dans un sommeil étrange, peut-être celui de la mort (illustration 11). Il s'agit de suggérer que le cercle – la couronne, l'anneau – se referme dans l'imagination du spectateur, pour qu'il sorte du théâtre avec la sensation d'avoir suivi son propre cheminement à travers la résolution d'une énigme personnelle. Son propre rêve.

Préface 25



Illustration 11. *Pelléas et Mélisande* par Àlex Ollé (La Fura dels Baus), Semperoper de Dresden en 2015. © Matthias Creutziger

\*\*\*\*

Me voilà maintenant à la fin du voyage de mes propres souvenirs, alors que les énigmes ne trouvent jamais d'issue. Malgré les multiples réponses que nous, metteurs en scène, essayons de donner, nous nous retrouvons toujours encore au début de toutes les questions, et c'est ici que réside l'importance de retourner aux grandes œuvres.

Je me réjouis d'écrire cette préface en sachant que, comme dans un jeu de miroirs où les images se reflètent les unes dans les autres jusqu'à l'infini, ces notes que je présente pourront peut-être être utiles pour que d'autres metteurs en scène se confrontent aux mêmes questions, s'en posent de nouvelles, inattendues, et cherchent des réponses, qui seront peut-être absurdes pour certaines, fascinantes pour d'autres ou encore tout simplement nécessaires.

Enfin, ce que nous faisons tous, c'est tracer des signes qui resteraient en suspension. Des signes qui se maintiendraient pour quelques instants dans la mémoire avant de s'évanouir. Comme la musique.