

OPÉRA _
_DE _
_LILLE
1923-2023 100

ALLER PLUS _ _ LOIN

Tristan et Isolde

OPÉRA _____
_____ RICHARD WAGNER
DU 13 AU 28 MARS 2024 _____
_____ Cornelius Meister *Direction musicale*
Tiago Rodrigues *Mise en scène*

Dossier élaboré par Bénédicte Dacquin
Mars 2024

opera-lille.fr



Pôle des publics

03 62 72 19 13

groupes@opera-lille.fr



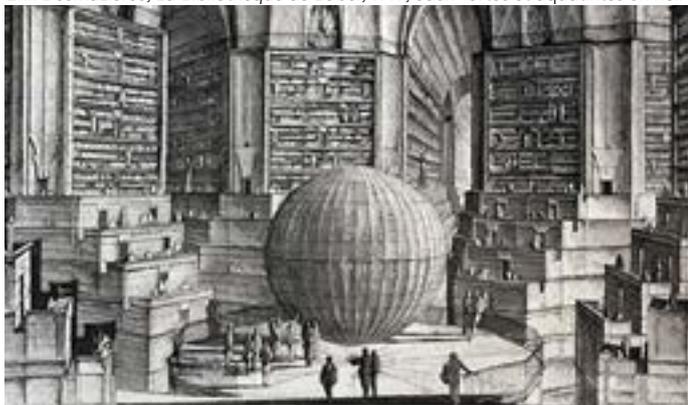
Une bibliothèque infinie

En tant que légende, l'histoire de Tristan et Isolde appelle à la lecture : l'origine latine *legenda* signifie en effet « ce qui doit être lu ». Ainsi, alors que l'opéra de Wagner s'ouvre sur la traversée en mer du couple mythique, la mise en scène de Tiago Rodrigues prend pour décor une bibliothèque :

« Cet endroit est une archive
de mondes imaginaires
Des mondes qui ont existé
Des mondes
qui pourraient exister
Des mondes
qui existeront toujours
Tous les mondes possibles
Tous les mondes impossibles »

Visuellement, l'histoire des amants s'ancre ici dans une profusion de livres. Cette référence au texte, élément tentaculaire et infini, n'a rien d'anodin. En effet, l'origine du mythe est insaisissable tant ses sources sont multiples et fragmentaires – et tant elle connaît de versions et de réécritures à travers les siècles.

Erik Desmazières, *La Bibliothèque de Babel*, 1997, eaux-fortes et aquarelles en noir



D'abord présente dans différentes traditions orales, la légende celtique entre dans la littérature écrite au XII^e siècle, sous la plume du Normand Bérout – qui en livre une version dite « commune » – et de Thomas d'Angleterre, dont on retient la « version courtoise ». Outre une opposition de tonalité, les deux textes se distinguent par les épisodes évoqués : tous deux nous parviennent sous forme de bribes et relatent des moments différents de la légende. À ces deux sources majeures s'ajoute, à la même époque, le *Lai du Chèvrefeuille* de Marie de France qui fait référence à Tristan et Iseut. La légende passe ensuite dans la langue allemande, d'abord grâce au poète Eilhart von Oberge puis, au début du XIII^e siècle, avec le *Tristan und Isolde* de Gottfried von Straßburg. Parce que plusieurs autres variantes circulent, issues de sources lacunaires,

charriant différents motifs, ce récit funeste d'un amour né sur les flots épouse lui-même une forme morcelée, mobile et flottante, qui peine à se stabiliser. Lorsque, pour élaborer l'opéra créé en 1865, Wagner s'empare de la version de Gottfried von Straßburg, le texte source porte en lui toutes ses strates antérieures et conserve la souplesse nécessaire à une création nouvelle.

L'évocation insistante de l'archive et l'omniprésence du texte écrit, dans la mise en scène de Tiago Rodrigues, sont encore significatives sur un autre plan – également historique, mais postérieur de quelques années à l'opéra de Wagner. Dans la nuit du 24 au 25 août 1870, la somptueuse bibliothèque de Strasbourg, installée dans l'ancien Temple-Neuf, fut incendiée par les forces allemandes, constituant une victime patrimoniale majeure de la guerre franco-prussienne. Des milliers de documents précieux furent alors réduits en cendres¹. Parmi eux, le manuscrit original du *Tristan und Isolde* de Gottfried von Straßburg, source principale de l'œuvre de Wagner. Le rapport de l'écrit au temps, de la trace à l'effacement et de la mémoire à l'oubli, est ainsi également convoqué.

En ce sens, la masse textuelle accumulée sur scène – les livres sur les rayons mais aussi les pancartes superposées et amoncelées au sol – n'est pas sans rappeler le palimpseste. Ce manuscrit recyclé, en usage dès l'Antiquité puis de manière généralisée dans les monastères au Moyen Âge, était constitué d'un parchemin déjà utilisé, dont les inscriptions antérieures étaient grattées pour fournir aux copistes un nouveau support. Celui-ci, bien que réutilisable, gardait la trace des écrits passés, devenus au fil des effacements successifs un texte unique, encore perceptible bien qu'indéchiffrable.

1. Le *Bulletin des Bibliothèques de France* rappelle que ce sont « quelque 100 000 volumes, dont près de 800 manuscrits, la collection de la ville quelque 200 000 volumes, dont 2 446 manuscrits et 218 cartons d'archives » qui disparaissent alors

Une bibliothèque infinie



Manuscrit palimpseste, XIII^e siècle, BnF, département des Manuscrits

C'est cette image de la permanence sous l'effacement qui définit le mieux, pour Baudelaire, le fonctionnement de la mémoire : « Qu'est-ce que le cerveau humain, sinon un palimpseste immense et naturel. Mon cerveau est un palimpseste et le vôtre aussi, lecteur. Des couches innombrables d'idées, d'images, de sentiments sont tombées successivement sur votre cerveau, aussi doucement que la lumière. Il a semblé que chacune ensevelissait la précédente. Mais aucune en réalité n'a péri. » Ce fonctionnement naturel de l'esprit, ajoute le poète, préserve la mémoire de toute destruction possible, car « la passion et la maladie n'ont pas de chimie assez puissante pour brûler ces immortelles empreintes² ».

Ainsi en est-il de l'histoire des amants malheureux, enfiévrés par le charme fatal du philtre, anéantis et pourtant unis à jamais dans la mémoire collective.

2. Charles Baudelaire, « Le Palimpseste », dans *Les Paradis artificiels* (Un mangeur d'opium – VIII. Visions d'Oxford)

Quelques lectures possibles

Pour approfondir la réflexion sur le motif de la bibliothèque – en lien avec la tradition médiévale, la transmission des textes et la notion d'épiphanie – baume consolateur d'une humanité en détresse – quelques lectures possibles :



Erik Desmazières, *La Bibliothèque de Babel*, 1997, eaux-fortes et aquarelles en noir

« La Bibliothèque de Babel », nouvelle de Jorge Luis Borges publiée en 1941 puis en 1944 dans le recueil *Fictions*, est à la fois une vertigineuse métaphore de la littérature et une référence appuyée à la kabbale. Dans ce texte, une gigantesque bibliothèque est composée d'une quantité infinie de pièces hexagonales, disposées à la manière d'un rayonnage illimité. Sur un nombre toujours égal d'étagères se trouve un nombre toujours égal de livres, tous composés de 410 pages. Ils renferment toutes les combinaisons possibles à partir des lettres de l'alphabet, sans que les notions de langue ou de sens n'entrent en compte dans l'assemblage aléatoire des signes. Toutes les constructions verbales et tous les mélanges de langues, existantes ou non, sont donc rendus possibles. La Vérité ultime se trouverait encluse quelque part entre dans ces lignes et des individus peuplent ce lieu fantastique, inconscients de l'existence d'un autre monde, en quête de la révélation.

Cet ouvrage a inspiré à Umberto Eco *Le Nom de la Rose*, roman policier paru en 1980, dont l'intrigue se joue dans une abbaye médiévale. Guillaume de Baskerville, ancien inquisiteur, est appelé à enquêter sur la mort suspecte de plusieurs moines, tous liés au scriptorium par des activités de traduction ou d'enluminure. Les investigations de Baskerville indiquent bientôt l'existence d'un livre caché au sein de l'abbaye. Le maître des archives, lettré érudit, entrave l'enquête en dissimulant l'accès à une vaste bibliothèque secrète. Celle-ci abrite la cause des meurtres : le second tome de la *Poétique* d'Aristote, qui traite du rire et de la comédie. Pour le bibliothécaire rigoriste, le rire est une menace diabolique pour l'humanité en ce qu'il lui permet d'exorciser la peur – condition nécessaire de l'obéissance à Dieu.



Guillaume de Baskerville (Sean Connery) pris au piège des flammes dans la bibliothèque incendiée. Jean-Jacques Annaud, *Le Nom de la rose*, adaptation du roman d'Umberto Eco (1986).

Une réécriture

La légende des amants est d'abord le récit d'une traversée : Tristan occupe la fonction de passeur, chargé d'amener Isolde au roi Marc en vue de leur union. C'est sur la mer que les deux jeunes gens absorbent le philtre d'amour. La traversée est donc double : passage d'une rive à l'autre, elle conduit également d'un état à un autre. Dans l'entre-deux, une transformation se produit au sein même des personnages, sous la forme d'un ensorcellement tragique. C'est encore une traversée qui achève l'histoire : Tristan, blessé, a rejoint son pays par la mer et attend Isolde. Celle-ci traverse les flots pour le rejoindre. Si elle arrive trop tard pour sauver son amant, elle l'accompagne néanmoins dans le trépas (littéralement le fait de « passer au-delà »). Sans recourt au philtre de mort, l'ultime franchissement s'accomplit. Différents passages sont ainsi traversés au fil de la légende, dans un jeu d'échos sonore et symbolique : la mer, l'amour, la mort.



Enluminure du *Tristan de Léonois*, 1470, BnF, département des Manuscrits

Si Tiago Rodrigues fait le choix de ne pas donner de surtitrage au texte wagnérien, la notion de « traduction », qui coïncide précisément avec celle de « traversée », est bien présente à l'esprit du metteur en scène. En effet, traduire, étymologiquement *transducere*, c'est « conduire, mener » (*duco*) « à travers » (*trans*), à savoir opérer le passage d'un état à un autre :

« Nous sommes là
pour être les traducteurs
pour essayer de vous guider
Essayer de vous perdre

dans ce monde
Nous allons faire la traversée
La musique nous mènera
Le voyage a commencé
Traversons la frontière
vers cet autre monde
emportés par le souffle
de la musique »

La traversée proposée par Tiago Rodrigues n'est pas une traduction conventionnelle. Le monumental texte wagnérien, création littéraire et musicale à part entière, est conçu pour se mêler à l'orchestre. Il ne sera présent ici que sous la forme que lui a donnée Wagner : en langue allemande et livré par le chant. C'est que le compositeur a pensé une œuvre totale, où la langue, la voix et les instruments se conjuguent pour former un nouveau langage – intelligible par les sens plus que par l'intellect.

Dans le texte qu'il consacre à Richard Wagner en 1861, Baudelaire compare sa propre perception de l'ouverture de *Lohengrin* (ou, plus exactement, « la traduction inévitable que [s]on imagination fit du morceau ») à celles de Liszt et Berlioz, constatant entre elle des « ressemblances [...] nombreuses et saisissantes³ ». Il analyse ainsi l'éloquence des compositions wagnériennes, leur pouvoir d'évocation et leur proximité avec l'art dramatique, soulignant le lien entre musique et traduction :

« J'ai souvent entendu dire que la musique ne pouvait pas se vanter de traduire quoi que ce soit avec certitude, comme fait la parole ou la peinture. Cela est vrai dans une certaine proportion, mais n'est pas tout à fait vrai. Elle traduit à sa manière, et par les moyens qui lui sont propres. Dans la musique, comme dans la peinture et même dans la parole écrite, qui est cependant le plus positif des arts, il y a toujours une lacune complétée par l'imagination de l'auditeur.

Ce sont sans doute ces considérations qui ont poussé Wagner à considérer l'art dramatique, c'est-à-dire la réunion, la coïncidence de plusieurs arts, comme l'art par excellence, le plus synthétique et le plus parfait. »

Dans l'entreprise de l'artiste allemand, à la fois compositeur, librettiste et dramaturge, la parole et la musique s'unissent intimement. Le texte de *Tristan et Isolde* est un matériau sonore ciselé pour le chant, et l'orchestre participe pleinement de l'écriture dramatique. Wagner élabore ainsi

3. Faisant abstraction de toute donnée scénique ou de tout recours au texte écrit, la puissance musicale de Wagner, dans la conjonction de la musique et du chant, suffit à délivrer une œuvre dramatique compréhensible. Il est, écrit Baudelaire, « incontestable que plus la musique est éloquente, plus la suggestion est rapide et juste, et plus il y a de chances pour que les hommes sensibles conçoivent des idées en rapport avec celles qui inspiraient l'artiste. » (Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, 1861)

Une réécriture

un langage musical absolu. Réduire le texte de Tristan et Isolde à une traduction française de son livret, proposée à côté de la mise en scène, peut-être aurait-ce été tronquer l'œuvre – et la trahir. Impossible de restituer fidèlement le texte en omettant sa dimension proprement musicale et son imbrication dans l'œuvre sensible.

Dans son essai intitulé *La tâche du traducteur* (1923), Walter Benjamin définit la traduction idéale qu'il appelle de ses vœux. Il s'agit moins, pour le théoricien, de se soumettre à des impératifs de communication que de saisir et rendre une teneur poétique, par un nouvel acte de création : « Mais ce qui dans une œuvre littéraire vient en sus de la communication [...] n'est-il pas universellement reconnu comme l'insaisissable, le mystérieux, le « poétique » ? Ce que le traducteur ne peut restituer qu'en se faisant lui-même écrivain ⁴ ? » Cette tâche assignée à la traduction vaut pour tout texte réflexif issu d'une œuvre : la réflexion (celle qui réfléchit au sens propre) doit être interprétation. Issue d'abord d'une réception sensible, elle se fait écho également sensible de cette expérience. Elle est création nouvelle, produite en résonance avec sa source⁵.

C'est donc bien une réécriture que propose Tiago Rodrigues. Un texte poétique intégré à la mise en scène sous forme de pancartes, présentées par deux danseurs. Le texte lui-même est hybride : à la fois narration, commentaire, expression des émotions des personnages, du lien qui les unit au point de les rendre parfois indistincts l'un de l'autre – expression, aussi, de cette légende passée, filtrée par le temps, la langue, la musique, reçue par le spectateur d'aujourd'hui ⁶ :

« Les personnes tristes
ont besoin
de beaucoup de musique
Elles ont besoin
d'un orchestre
d'énormément de mots
chantés en allemand
pendant des heures
Rien que pour dire
L'amour »

Tiago Rodrigues reproduit à plusieurs titres le geste wagnérien : passeur à son tour de la légende dans une langue nouvelle, dans un texte recréé, il réitère aussi l'acte de fusion : dans une entreprise dramatique analogue, là où Wagner mêle parole et musique, Tiago Rodrigues incorpore l'écriture à l'action. Par ce texte matérialisé sur scène, tracé et ancré dans l'œuvre visuelle, incarné par la présence des danseurs, l'écriture prend corps – le verbe se fait chair – et chorégraphie : littéralement « écriture du corps dans l'espace ».

L'exercice de l'interprétation est propice aux jeux de miroir et mises en abîme – aussi la littérature n'a-t-elle pas manqué d'aborder en ce sens, de manière parfois très ludique, la question de l'exégèse et de la réécriture. On pourra à ce titre se pencher sur un autre texte de Borges, initialement publié en 1939, intégré ensuite au recueil *Fictions* (1944) : « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* » constitue une pépite de métaphysique littéraire teintée d'absurde.

Le protagoniste, écrivain du XX^e siècle, entreprend la réécriture mot pour mot des chapitres 9 et 38 du *Don Quichotte* de Cervantès. Ironique, la nouvelle propose de démontrer en quoi les deux versions, bien qu'apparemment identiques, diffèrent radicalement par leur signification et leur portée. Issues d'époques et contextes distincts, elles ne peuvent avoir le même rapport à la langue : là où Cervantès écrit en langue vernaculaire courante pour le XVI^e siècle, l'espagnol archaïque employé par Pierre Ménard est une reconstruction linguistique particulièrement élaborée. En outre, les passages réécrits par l'auteur moderne portent la marque de penseurs inconnus de Cervantès. Ainsi, le texte de Pierre Ménard est partiellement influencé par des artistes et philosophes postérieurs à l'écriture du premier *Don Quichotte*. La réécriture produite par Pierre Ménard serait donc, finalement, supérieure à l'original. Cette truculente nouvelle centre sa réflexion sur la part qui revient au lecteur dans la portée du texte – astuce d'autant plus mordante que *Don Quichotte* est d'abord l'histoire d'un lecteur devenu personnage.

4. Dans ce texte placé en préface à sa traduction des *Tableaux parisiens* de Baudelaire, Walter Benjamin détaille encore cette exigence d'essentialité : « La traduction surgit de l'original. Non pas tant, à dire vrai, de sa vie que de sa « survie » [...] En elle la vie de l'original atteint son déploiement toujours renouvelé, le plus tardif et le plus vaste », cette survivance de l'œuvre constituant « l'expression de son essence, de la présentation de sa signification. »

5. Dans ses *Curiosités esthétiques* (1868), Baudelaire se livre également à quelques considérations sur la mission du critique d'art, à la fois récepteur et artiste créateur – par la plume. Il considère ainsi que, dans le texte critique, l'objet esthétique est « réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie. »

6. Le texte qui se substitue ainsi au surtitrage coïncide encore, en ce point, avec la théorie de Walter Benjamin. Parce qu'elle « se tient entre création et théorie », la traduction se construit dans la distance au texte source : « Hors de lui, face à lui, et sans y pénétrer, elle y appelle l'original où, dans sa propre langue, elle peut à chaque fois faire sonner l'écho d'une œuvre écrite en langue étrangère. »

Une poétique de la tristesse

Dans le texte de Tiago Rodrigues, les mots influencent l'essence des personnages : Tristan devient « l'homme triste » et englobe Isolde, devenue « la femme triste ». Par effet de contamination sémantique, le nom s'incarne dans l'individu. Le mot s'exprime dans l'être, le verbe dans la chair.

Or, c'est bien de chair qu'il est question ici. Parfois rattachée à la tradition courtoise, l'histoire de Tristan et Isolde s'écarte pourtant radicalement des codes fondamentaux de ce registre : alors que l'amour courtois est unilatéral et repose sur un désir dompté (le désir est exalté par le lyrisme du texte *précisément* parce qu'il ne se concrétise pas, offrant ainsi sa matière au poète), l'amour de Tristan et Isolde, au contraire, est à la fois réciproque et immaîtrisable. Le philtre d'amour précipite le couple dans une passion charnelle qui exige d'être assouvie.

La légende réalise en cela la synthèse de plusieurs grands mythes portant sur un paradis originel perdu — et une malédiction étroitement liée, chez l'être humain, au conflit charnel. D'une part, le destin de Tristan et Isolde présente certaines connexions avec le premier couple de la Genèse : Adam et Ève, après avoir goûté au fruit défendu (proposé à Adam par Ève, notons-le, comme le philtre est offert à Tristan par Isolde) accèdent à la connaissance du bien et du mal. Prenant conscience de leur corps terrestre, ils perdent à jamais l'état premier de félicité. La révélation de leur état d'homme et de femme les fait sortir de la quiétude primitive. D'autre part, l'attraction physique irrésistible qui frappe Tristan et Isolde les rapproche du mythe platonicien de l'androgyné⁷ narré dans *Le Banquet* : l'homme et la femme composaient à l'origine un être unique que Zeus aurait divisé en deux pour le punir de son insoumission. Ainsi est expliqué le phénomène amoureux de l'erôs : homme et femme, dont les organes génitaux autorisent une réunion provisoire, ne cessent de chercher leur moitié antérieure pour reformer l'être originel.

Cet irrésistible désir de complétion de soi est bien celui que manifestent Tristan et Isolde. Le corps est une prison où languissent les aspirations les plus élevées de l'être. Chez les amants, le corps est barrage à l'union la plus fusionnelle des âmes. L'étreinte charnelle est l'occasion d'un retour à cet état de grâce où les êtres ne se discernent pas l'un de l'autre. L'extase amoureuse renvoie à l'extase mystique : il s'agit de se projeter hors de soi, de permettre à l'être spirituel d'échapper, *par le corps*, à la contrainte corporelle. De même, leur tristesse est due à l'impossibilité

de ne faire qu'un dans le monde positif — celui du jour et de la lumière. Ils rêvent ainsi :

Une éternelle nuit
Ombres accueillantes
Où il est elle
Où elle est lui
où leurs noms
arrêtent d'exister
où l'important
c'est ce petit mot doux
ce « et » entre leurs noms
elle
et
lui
le mot
et
ce lien d'amour
et
pour toujours
Ils ne sont plus
qu'un seul être
Ce mot
et
Sans séparation
Sans noms
Plus jamais de noms
Un avenir sans noms
Un monde sans noms
Un monde sans lumière
Un seul cœur
brûlant de désir
perçant la voûte céleste
Le vol éphémère
d'un amour possible
l'amour entre les noms
ce petit mot doux
et

La mélancolie inhérente à Tristan, qui se réalise et se transmet à Isolde par le prisme du philtre, coïncide musicalement avec la rupture de l'harmonie — dissonance soudaine et dispersion du monde diurne. Dès lors, le couple intègre la nostalgie romantique du paradis perdu.

7. Alors que les convives s'interrogent sur la nature du désir amoureux, le personnage d'Aristophane explique qu'au commencement, l'androgyné était un être sphérique à la fois mâle et femelle, possédant deux visages, quatre bras, quatre jambes, deux appareils génitaux et se reproduisant sans sexualité. Ayant irrité les dieux en tentant de les égaler, il fut coupé en deux pour former l'homme et la femme.

Une poétique de la tristesse

L'homme triste et la femme triste aspirent à retrouver, dans l'anéantissement, la béatitude originelle : celle qui précède la lumière et la formation du monde. ⁸Celle du Verbe pur, à l'œuvre dans le chant ou la poésie, propre à exprimer l'âme en se passant du nom.

En 2011, Lars von Trier explore le thème de la tristesse à travers son douzième film, *Melancholia*. Deux sœurs s'y confrontent : Claire (Charlotte Gainsbourg), volontaire et structurée, accueille dans sa riche propriété le mariage de sa cadette, Justine (Kirsten Dunst), dépressive et instable. Les noces virent rapidement au fiasco : dans une ambiance crispée, les relations familiales se dégradent brutalement tandis que Justine, totalement détachée de l'évènement, finit par congédier son mari, mettant un terme à l'union à peine prononcée. Au même moment, une exoplanète géante à la trajectoire irrationnelle se dirige vers la Terre. Alors que la catastrophe devient imminente, une forme d'apaisement semble gagner Justine.

Le titre du film comme le motif de la chute de l'astre sont empruntés à l'œuvre de l'artiste allemand Albrecht Dürer, *Melencolia*. Cette gravure exécutée en 1514 représente l'humeur noire, sujet qui connaît une grande popularité au début de la Renaissance. Réputée pour son évocation hermétique de la mélancolie, l'image fascinera les écrivains romantiques au XIX^e siècle. C'est qu'elle semble renvoyer aux tourments de l'existence humaine et à la condition d'artiste, tout en mettant en question la notion de connaissance par la présence d'instruments scientifiques épars.



Melencolia I, Albrecht Dürer, 1514, gravure sur cuivre, Metropolitan Museum of Art (New York)

Le réalisateur danois emprunte également à Wagner le prélude de *Tristan et Isolde* pour son prologue : des images fixes se mettent peu à peu en mouvement, donnant à voir un cheval, des paysages nocturnes (un bois, le parc d'un château) dans lesquels des personnages courent au ralenti, dans une attitude de fuite ou de libération, avant la collision de deux planètes. La musique de Wagner, accompagnant cette introduction, fait entendre le célèbre « accord de Tristan » : accord dissonant qui, en troublant la tonalité, permet un vacillement sublime et fatal. Le réel bascule dans l'abîme onirique — sérénité nimbée de ténèbres, paix de l'esprit dans l'anéantissement.



Justine (Kirsten Dunst) accueille avec quiétude la nuit éternelle de l'anéantissement dans *Melancholia* de Lars von Trier (2011)

8. Victor Hugo exprime l'idée d'un langage transcendant, à la fois intimement lié et antérieur à la création divine, dans *Les Contemplations* (Aurore, VIII) :

« Car le mot, qu'on le sache, est un être vivant, [...] J'existais avant l'âme, Adam n'est pas mon père. J'étais même avant toi ; tu n'aurais pu, lumière, Sortir sans moi du gouffre où tout rampe enchaîné ; Mon nom est FIAT LUX, et je suis ton aîné [...] Car le mot, c'est le Verbe, et le Verbe, c'est Dieu »