

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA GENÈSE DES REPRÉSENTATIONS CHEZ PETER SELLARS À PARTIR DE
L'ÉTUDE DES RÉPÉTITIONS DE *TRISTAN UND ISOLDE* DE WAGNER (2005)

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
MARIE-MICHÈLE FILLION

JANVIER 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement n°8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

AVANT-PROPOS

Depuis toujours, autant à titre de praticienne que de théoricienne du théâtre, la direction d'acteurs m'a fascinée. Au cours de mes études universitaires, j'ai constaté le nombre restreint d'écrits s'y intéressant faisant état de sa description et en ai été étonnée. C'est lors de mon baccalauréat à l'UQAM, plus précisément dans le cours «Théâtre actuel» donné par Josette Féral, que j'ai eu l'occasion de découvrir l'existence et le travail de Peter Sellars. En prenant connaissance de sa conception de la direction d'acteurs qu'il relatait dans un entretien filmé, j'ai voulu le rencontrer et assister à des répétitions. Ce dessein émanait d'un attrait naturel et d'une affinité artistique que je ressentais et voulais confirmer.

Grâce au soutien indéfectible de mon directeur Frédéric Maurin, mon projet a pu se concrétiser. Les nombreuses démarches et les multiples efforts de sa part m'ont permis d'atteindre mon but. J'ai eu le privilège de côtoyer quotidiennement Peter Sellars en 2005 à l'Opéra de Paris pendant les cinq semaines des répétitions de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner. J'ai rédigé ce mémoire traitant de la génétique sellarsienne des spectacles dans la perspective de partager le témoignage de mon expérience. Je le livre ici en espérant que la transmission de son contenu saura intéresser les praticiens, les théoriciens, les généticiens, les étudiants, les amateurs et les spectateurs de théâtre et qu'il suscitera l'envie de s'inspirer des méthodes intrinsèques au processus de création.

Au terme de ce mémoire, je tiens tout d'abord à remercier mon directeur de maîtrise, Frédéric Maurin, qui m'a permis de rencontrer Peter Sellars. Sans sa collaboration inestimable, cette étude n'aurait pu voir le jour. Monsieur Maurin m'a guidée et appuyée généreusement tout au long de ma démarche. Dans un second temps, je veux remercier celui qui fait l'objet de ce mémoire et qui m'a accueillie comme observatrice des répétitions de *Tristan und Isolde* qu'il mettait en scène : Peter Sellars. Il a démontré une accessibilité exceptionnelle. Lors de mon stage, certains artistes de la production ont bien voulu m'accorder un entretien. À cet effet, je remercie le chef d'orchestre Esa-Pekka Salonen, le ténor Ben Heppner, l'éclairagiste James F. Ingalls et le baryton Jukka Rasilainen. Je tiens

également à remercier Bill Viola, Sarah Johannsen, Toby Spence, Franz-Joseph Selig et Ion Ketilsson pour leurs entretiens informels.

Je veux également remercier l'Opéra de Paris, plus particulièrement Sylvie Pionica, directrice de la scène, Elsa Grima, régisseuse de scène et Michel Barichasse, régisseur de plateau.

Un remerciement spécial à Antoine Lallour pour son hospitalité et son amitié.

Finalement, je remercie ma mère, Diane Michel, mon père, Gérald Fillion, et mon frère, Jean-Sébastien Fillion, pour leur support inestimable et leur foi dans mes projets les plus extravagants.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	ii
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
HYBRIDATION ET FÉCONDATION : L'OPÉRA VU PAR PETER SELLARS	8
1.1 Remaniement des codes lyriques et actualisation	8
1.2 Sellars rencontre Richard Wagner	11
1.3 Purifier <i>Tristan und Isolde</i>	17
1.3.1 Se débarrasser du «trop»	17
1.3.2 Synchrétisme religieux	21
1.4 Influences artistiques de Sellars	25
CHAPITRE II	
ESPACES COLLATÉRAUX : ENRICHISSEMENT DES PRINCIPAUX COLLABORATEURS DE LA PRODUCTION <i>TRISTAN UND ISOLDE</i>	32
2.1 Commande de Gérard Mortier	32
2.2 James F. Ingalls : trente ans de travail sur la lumière	36
2.3 Bill Viola à l'opéra	44
CHAPITRE III	
TERRAINS D'ÉCHANGES : LE DÉROULEMENT DES RÉPÉTITIONS DE <i>TRISTAN UND ISOLDE</i> DE WAGNER	53
3.1 Contexte des répétitions	53

3.2 Du discours à l'action : direction des interprètes par Sellars à l'opéra	56
3.2.1 Prise en compte de la voix des chanteurs.....	56
3.2.2 Travail sur le corps	60
3.2.3 Liens avec la musique	63
3.2.4 Résolution de problèmes	67
3.2.5 Particularités du champ lexical de Sellars	71
3.2.6 Direction du chœur des marins	73
3.2.7 Travail avec les assistants.....	75
3.3 Relation entre le metteur en scène et le chef d'orchestre	79
3.4 Vers la reprise du spectacle	85
CONCLUSION	90
APPENDICE A	
ENTRETIEN AVEC PETER SELLARS, PARIS, AVRIL 2005.....	95
APPENDICE B	
ENTRETIEN AVEC ESA-PEKKA SALONEN, PARIS, AVRIL 2005	107
APPENDICE C	
ENTRETIEN AVEC BEN HEPPNER, PARIS, AVRIL 2005	110
APPENDICE D	
ENTRETIEN AVEC JAMES F. INGALLS, PARIS, AVRIL 2005.....	121
APPENDICE E	
ENTRETIEN AVEC JUKKA RASILAINEN, PARIS, AVRIL 2005	125
RÉFÉRENCES	129

RÉSUMÉ

Un parcours au cœur des écrits et des témoignages détaillant les divers processus des répétitions orchestrés par les metteurs en scène a permis d'en arriver à situer la pratique de Peter Sellars. La présente étude se base sur l'observation des répétitions de *Tristan und Isolde* qu'il a mis en scène au printemps 2005 à l'Opéra de Paris. L'analyse de la génétique de ce spectacle s'est effectuée par la tenue détaillée d'un journal de bord ainsi que des entretiens exclusifs avec les principaux créateurs de la production. Dans ce mémoire, il s'agit d'abord de développer les spécificités du parcours de Sellars dans la mise en scène d'opéra ainsi que la résolution des problèmes posés par *Tristan* et l'inspiration du travail de ses prédécesseurs. Dans un deuxième temps, les collaborations de Sellars issues de relations de longue date sont analysées : celles avec Gérard Mortier, directeur artistique de l'Opéra de Paris (2005-2009), James F. Ingalls, éclairagiste qui l'accompagne depuis trente ans, ainsi qu'avec Bill Viola, vidéaste. Pour terminer, le noyau du mémoire, celui de la direction des chanteurs par Sellars, est présenté à travers diverses méthodes de travail employées. De surcroît, il est question de sa collaboration significative avec le chef d'orchestre Esa-Pekka Salonen et du contexte de la reprise du spectacle.

Comme au théâtre, les représentations d'opéra naissent d'un processus de création où les observateurs sont rarement admis, car la nature de leur présence peut perturber le déroulement à caractère intime des répétitions. Dans ce mémoire sont réunis les éléments substantiels du déroulement des répétitions chez Sellars. Son contenu tente de décrire avec le plus d'objectivité et de justesse possible un processus où, bien souvent, les intentions se dissimulent et se manifestent à l'intérieur de sous-entendus et de non-dits.

Mots clés : Peter Sellars, répétitions, *Tristan und Isolde*, spectacle vivant, opéra, théâtre, Wagner

INTRODUCTION

The focus in Peter Sellars's rehearsal is on the actors. The director himself is remarkably unobtrusive. Sellars is always in his central place between the production table and the podium before rehearsals begin. He seldom takes breaks or lunch, and he is often the last to leave. But there is little sense of everyone focusing attention on him. Quite the opposite, it is he who watches to see what is happening, and to make something out of it.
(Richard Trousdell, 1991)

Depuis le début de sa carrière de metteur en scène, Peter Sellars a donné, dans son travail de création, la primauté à la direction d'acteurs. Préalablement à l'entrée en salle avec les concepteurs, elle est marquée par de nombreuses heures de répétition nécessaires à l'obtention d'un résultat de qualité. Avant de décrire les caractéristiques de son approche, il est important de bien saisir la personnalité du metteur en scène, car elle a une incidence directe et teinte ses relations aux individus et à la création.

A priori, une rencontre avec Sellars suscite un certain étonnement : il est de petite stature – 1,63 mètre –, ses cheveux pointent vers le ciel et son regard pénétrant déconcerte. Mais plus encore que par son allure, c'est par sa personnalité qu'il surprend : en public ou en répétition, Sellars s'exprime alternativement avec discrétion ou exubérance. Tantôt il affiche une retenue, tantôt il se laisse emporter dans un flot de commentaires ponctués d'éclats de rire qui lui sont caractéristiques¹. Robert Coe, qui a assisté à certaines de ses répétitions, fait part de son impression : «Spending a few hours with Peter Sellars is to be bathed in a stream of vivid interpretation, winsome anecdote and outrageous provocation [...]» (Coe, 1987, p. 48) Dans la même veine, Richard Pettengill décrit sa perception de Sellars :

¹ «Ses éclats de rire tonitruants, ses curiosités effervescentes, sa frénésie créatrice et son insolence gourmande ont trop longtemps fait croire que Peter Sellars n'était qu'un sympathique ludion, un perturbateur américain trop européanisé.» (Anquetil, 1991, p. 72)

J'avais entendu parler de la présence que dégage Sellars, je l'avais vu dans des entretiens filmés, mais rien n'aurait pu me préparer à l'effet qu'il produit en réel. Quand il entre, la pièce se charge d'électricité – oui, d'électricité (le mot «énergie» ne convient pas). On doit laisser son scepticisme au vestiaire ; dès qu'il ouvre la bouche, on se met à opiner malgré soi. Il arpente la pièce, prend chacun à parti, implique tout le monde. (Pettengill in Maurin, 2003, p. 363)

Les traits de caractère du metteur en scène affectent les répétitions de l'intérieur ; à titre d'exemple, le résultat de l'attention soutenue qu'il accorde à chacun contribue à orienter son comportement et à définir les indications à livrer aux interprètes et aux concepteurs. Celui qui affirme que «rien dans la vie n'est plus intense qu'une répétition» (Sellars in Féral, 2001, p. 329) considère celle-ci comme le miroir de la vie des êtres participant à la création et il souhaite établir des échanges authentiques. Cette affirmation implique une connaissance des individus composant son équipe. Sellars collabore régulièrement avec les mêmes concepteurs et la présence de certains interprètes est récurrente, selon les productions. Il accepte rarement les distributions imposées par la commande d'un directeur artistique. De manière habituelle, le metteur en scène sélectionne les acteurs et les chanteurs en fonction de sa complicité avec eux et des qualités artistiques et humaines qu'ils apportent à la production². À la recherche de personnalités spécifiques, il demande régulièrement l'appui de Diane Malecki, sa productrice, afin de mieux orienter ses choix³ :

[...] c'est que je choisis les gens que j'ai vraiment envie de connaître et que j'ai vraiment envie de rencontrer dans la vie, avec qui j'ai envie de parler et que je souhaite découvrir au fil des ans, de façon profonde. [...] Je choisis des gens dont je pense que je vais apprendre quelque chose, et aussi des gens qui, d'après moi, vont profiter des contacts qu'ils auront entre eux. [...] Je choisis toujours la distribution avec ma productrice, Diane Malecki [...] Je ne me fais jamais confiance ; la décision finale lui appartient toujours. Nous cherchons des gens extrêmement vivants, qui bougent, qui regardent et qui parlent de façon unique. [...] j'aime aussi les gens qui n'essaient pas de faire ce qu'ils pensent que je souhaite les voir faire, mais qui arrivent avec leur appartenance bien spécifique au monde dont ils sont issus. Chacun doit être compris non seulement en tant que membre d'un groupe, mais aussi en tant qu'individu. (Sellars in Féral, 2001, p. 329 à 331)

² Sophie Proust souligne cette primauté dans la pratique théâtrale: «Dans les choix émis par le metteur en scène, l'important est de ne pas se tromper. Une erreur dans la distribution peut être fatale à la bonne réalisation du projet.» (Proust, 2006, p. 244)

³ Récemment, Malecki a aidé Sellars pour la distribution du concert *Salonen Encore* le 19 avril 2009 au Walt Disney Concert Hall à Los Angeles.

Si Sellars insiste pour rassembler des artistes qu'il admire, c'est que leur existence propre et leurs expériences représentent un apport fondamental au contenu de ses spectacles et à l'enrichissement des répétitions. «Theatre is not a solo activity. It's actually the understanding that we will never be able to understand any of these issues until we search for a collective understanding.» (Sellars in Delgado, 1996, p. 226) Sellars réunit une équipe et, avec elle, il revisite l'œuvre pour en approfondir la signification. Il valorise l'apport de chacun, souhaitant cultiver ce qu'il nomme la fertilisation réciproque – *cross-fertilization*. Se consacrant aux relations humaines intrinsèques au processus de la direction d'acteurs, il influence les autres créateurs, tel que l'affirme le chef d'orchestre Esa-Pekka Salonen : «I can safely say that I have learnt a lot from him over the years, not only sort of about the relationship between music and theatre but I also have learnt a lot about how to deal with people.» (Salonen, 2005, voir infra p. 108⁴)

Avec les interprètes, Sellars instaure, dès le début des répétitions, un climat de travail favorisant l'implication personnelle ; il établit un dialogue qui leur offre un espace de parole individuel ou collectif. «A director's main function is to listen and to collate because you are constantly surrounded by ideas [...] (Sellars cité in Trousdell, 1991, p. 74). Dès lors, le metteur en scène manifeste une patience inlassable envers les chanteurs ; il affiche un calme constant ; confiant, il met l'accent sur un discours positif. Ce procédé, quasi un stratagème, s'apparente à celui du metteur en scène Meyerhold ayant exercé une influence majeure sur lui : «L'irritabilité du metteur en scène paralyse l'acteur, elle est inadmissible, tout comme un silence dédaigneux.» (Meyerhold cité par Proust, 2006, p. 292) Ainsi, Sellars évite de perturber l'atmosphère des répétitions. Il influence et renforce la cohésion de chacun des membres de l'équipe, incluant les concepteurs, à partir de laquelle il sculpte et oriente la création. Cependant, il devient, par moments, plus introverti, dissimulant sa nervosité ou son mécontentement, surtout lorsque se rapproche l'échéance de la représentation et qu'il devient impératif de livrer un produit fini.

⁴ Tous les entretiens réalisés à Paris sont reproduits dans les appendices. Les pages auxquelles les extraits se rapportent correspondent à celles en annexes au présent mémoire.

Sellars donne préséance à la participation et à la responsabilité de ceux qui concourent à la création du spectacle : «[the] directors' work is only good because there are exceptional performers, and exceptional writers, and exceptional musicians». (Sellars cité par Bates, 1990, p. 90) Fixant un cadre pour les interprètes, il prétend tenir essentiellement le rôle d'observateur de l'action des répétitions. «The best thing in what happens it's like watching plants grow. Or watching children grow or adults grow. It's like looking at things growing. In one way, there's nothing there and it's boring, but, in another way, there's nothing more interesting.» (Sellars, 2005, voir infra p. 104) S'il donne l'impression, par son discours, de minimiser son ascendant sur la création⁵, cette interprétation n'est pas totalement juste, car il est indubitable que Sellars est le maître d'œuvre de ses productions.

Dans une proportion plus large, le discours prédominant de Sellars entretient une relation aux arts de la scène à caractère engagé, par laquelle il les intègre à la vie individuelle et collective. Pour lui, les arts existent en tant que moyen concret pour témoigner des enjeux politiques et sociaux majeurs qui le préoccupent. Sa prise de position à l'égard de la société se reflète dans ses mises en scène, mais aussi au cœur de la création, lors du travail de répétition :

Sellars a souvent déclaré que ses séances de répétition étaient ces lieux où se faisait la preuve de la nécessité de l'écoute et du compromis. [...] il dit expérimenter, à petite échelle, tous les problèmes humains et, par conséquent, faire la preuve qu'il est possible de leur trouver des solutions en misant sur ce que les gens ont en commun (entre autres une certaine fragilité) plutôt qu'en soulignant ce qui les distingue, et surtout en respectant le fait que chacun est un individu distinct et unique. (Vigeant, 1995, p. 157)

À l'opéra, le processus de création de Sellars auprès des chanteurs se déroule généralement de la sorte : il définit brièvement les personnages et la nature des relations qu'ils entretiennent. Une des spécificités de son approche est qu'il dispose rapidement les chanteurs dans l'espace de jeu et établit les repères des principaux déplacements. De cette manière, il trace un brouillon de la mise en place : «au lieu de discourir sans but à atteindre,

⁵ «En répétition, le metteur en scène doit disparaître. Les acteurs constituent la seule réalité et si une autre réalité vient s'interposer, c'est qu'il y a un problème.» (Sellars in Féral, 2001 p. 340)

nous [Sellars et Esa-Pekka Salonen] passons tout de suite à l'action.» (Salonen in Maurin, 2003, p. 397). Suite à cette étape, Sellars poursuit son travail par l'enchaînement de séquences où il observe comment les chanteurs évoluent en fonction des conflits relatifs à leur personnage. Ils sont ainsi soumis à l'expérimentation d'une situation simultanée, à la fois réelle et fictive qui consolide leur jeu. Par ses propositions, le metteur en scène souhaite provoquer des réactions instinctives⁶. Ensuite, il suggère des filages qu'il n'interrompt que s'il perçoit un réel malaise chez un interprète. Au reste, le metteur en scène corrige et adapte la mise en place en fonction du confort des chanteurs à l'exécution des mouvements⁷.

Le metteur en scène Patrice Chéreau est l'un des premiers à avoir exposé les divergences entre le jeu des acteurs et celui des chanteurs, ces derniers étant plutôt familiers avec de simples consignes de déplacement.

En décrivant cette altérité, Chéreau constate qu'

avec les chanteurs, on n'obtient pas vraiment un jeu de *comédien*, par moments oui, par moments non, mais on obtient surtout quelque chose qui réconcilie un jeu très moderne, très psychologique, à base d'improvisation, et un jeu très ancien comme pouvaient le faire les tragédiens d'autrefois, ou d'instinct les amateurs, les vrais, ceux qui y croient et qui jouent toujours très *évident* pour être bien compris [...] (Chéreau, 1992, p. 43-44)

De nos jours, les chanteurs lyriques sont davantage préoccupés par l'interprétation approfondie du personnage qu'ils incarnent en scène – par opposition aux récitals où ils se limitent à une interprétation immobile. Au fil de ses mises en scènes d'opéra, Sellars a appris,

⁶«I don't want a stimulated reaction, I would like a reaction. And it's not about working it out so you get a perfect reaction and then you can do that every night on cue, which is what a lot of these critics are justifiably looking for, because they're expecting that kind of organisation of the information they're about to see.» (Sellars cité in Delgado, 1996, p. 234)

⁷«Enfin, il est très fort pour juger d'un interprète. Au besoin, il modifiera sa mise en scène pour l'ajuster aux limites de celui-ci, mais il sait également le pousser pour explorer ce dont il est capable. Il fournit un gros travail de préparation tout en restant à l'écoute des autres, à l'écoute du moment présent. Il sait ce qu'il veut, mais sa vision reste assez souple pour ne pas s'imposer avec rigidité. C'est pour cela que les répétitions sont extraordinaires, qu'il s'en dégage une atmosphère de travail et de plaisir authentique, et que cette combinaison transparaît dans le produit final.» (Frumberg in Maurin, 2003, p. 400)

à l'instar de Chéreau, à adapter sa direction d'acteurs au monde lyrique en recourant à des procédés appliqués à son approche⁸.

Complémentaire à l'étude des spectacles, «[...] il va de soi qu'on ne peut analyser une œuvre théâtrale sans tenir compte du *processus* dans lequel elle est intégrée.» (Féral, 1998, p. 55), l'analyse des démarches relatives à la création constitue une discipline récente de la théorie théâtrale et elle répond à un besoin impératif d'en conserver les traces. Nommée génétique des spectacles, elle tient compte des démarches et des agents internes et externes qui altèrent l'anatomie des répétitions. Une de ses principales lacunes est qu'elle s'avère composée de documents éparses : ses témoignages proviennent en majorité des metteurs en scène, des acteurs, des concepteurs et des assistants. À la lecture de leurs déclarations, il s'avère utile de faire la distinction entre la réalité et la perception qu'ils ont de leurs expériences. Un regard extérieur permet de mettre en relief les propos et la pratique afin d'en dégager une analyse plus objective. Selon Féral (1998), la collecte des informations s'opère à travers des sources d'origines diverses : les cahiers de régie, les enregistrements vidéo, les notes de répétitions et les documents annexes. Car le caractère parfois hermétique des répétitions tend à limiter l'accès au témoin. En effet, sa «[...] présence n'est pas toujours bienvenue et certains praticiens refusent tout observateur extérieur à l'entreprise pour éviter que leur travail n'en soit perturbé.» (Féral, 1998, p. 58) Afin d'aborder la génétique du spectacle *Tristan und Isolde* de Richard Wagner mis en scène par Peter Sellars à l'Opéra de Paris au printemps 2005, nous avons assisté à la totalité des répétitions du 14 mars au 9 avril 2005, et aux sept représentations de l'opéra les 12, 16, 20, 24, 28 avril et 4 et 7 mai 2005, à partir desquelles nous avons accumulé une multitude d'informations répertoriées dans un journal de bord quotidien. En outre, dans l'intention de confirmer les hypothèses de nos observations et d'élargir notre champ d'étude, nous avons réalisé des entretiens avec Peter Sellars, le chef d'orchestre Esa-Pekka Salonen, le ténor Ben Heppner, l'éclairagiste James F.

⁸ À l'époque de la trilogie mozartienne, Sellars dirigeait des chanteurs américains se préoccupant de leur interprétation des personnages. «This generation of American singers doesn't want to be big, loud opera singers. Well, some of them want to be loud, but they are very aware of not wanting to be these sort of beach whales. This generation of American singers has seen what goes on at the Met they don't want to be that. They'd like to have that salary, they'd like to be famous, but they don't want to look stupid. And most opera just looks so stupid, and most of this generation of singers are smart people, there is no reason for them to look stupid; they are perfectly interesting, smart people.» (Sellars cité in Trousdell, 1991, p.76-77)

Ingalls et le baryton Jukka Rasilainen. Ils se retrouvent en intégralité dans les annexes de ce mémoire⁹.

Ce mémoire présente le travail de Sellars et rend compte de sa pratique actuelle. En premier lieu, il expose comment Sellars perçoit l'opéra, puis il met en lumière la philosophie wagnérienne et, enfin, plus spécifiquement le drame lyrique, *Tristan*, et les influences exercées sur le metteur en scène par ses prédécesseurs. Dans un second temps, le contexte de la création de *Tristan* est abordé et décrit, depuis la commande de Gérard Mortier jusqu'à la participation du vidéaste Bill Viola, en passant par la collaboration du metteur en scène avec l'éclairagiste James F. Ingalls. Par la suite, la direction de chanteurs chez Sellars est illustrée et analysée à partir des observations faites lors des répétitions. Puis, la contribution au spectacle du chef d'orchestre Esa-Pekka Salonen est évoquée. Finalement, les changements apportés à la reprise du spectacle font l'objet d'explications détaillées.

⁹ Ces entretiens ont été réalisés dans le cadre de ce mémoire et ne peuvent être reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

CHAPITRE I

HYBRIDATION ET FÉCONDATION : L'OPÉRA VU PAR PETER SELLARS

1.1 Remaniement des codes lyriques et actualisation

En réalité, le problème de la fidélité à l'opéra est passionnant, non seulement parce qu'on ne peut s'en débarrasser, mais parce qu'il est étrangement complexe.
(Jean-Jacques Nattiez, 1983)

L'opéra est une forme de représentation artistique hybride et ouverte ; il n'est «ni seulement de la musique, ni tout à fait de la littérature ou du théâtre, ni même un assemblage plus ou moins composite de ces trois arts, qui chacun pourtant revendique à tout moment paternité ou prééminence.» (Moindrot, 1993, p. 5) Dans son exécution, la mise en scène d'opéra intègre l'interdépendance de ces arts. À travers les décennies, elle a évolué en tentant de se dégager de sa soumission «au poids de la tradition, aux cadences des reprises, aux comparaisons sclérosantes [...]» (Moindrot, 1993, p. 114) En plus de la théâtralité de la représentation, la nature de l'opéra impose un nouvel élément : la partition, où la musique est intégrée au livret. D'emblée, les metteurs en scène sont sensibilisés au potentiel scénique de la musique et à la contribution d'un créateur supplémentaire : le chef d'orchestre. À la tête de l'orchestre, ce dernier incarne la seconde autorité du spectacle et ses décisions relatives à l'interprétation musicale influencent directement le travail du metteur en scène et imposent certains compromis¹. En effet, à l'opéra la hiérarchie du langage musical prédomine et s'exécute à travers le chef d'orchestre². Puisqu'il dirige également les chanteurs³, cela pose un défi significatif quant à la simultanéité du texte et de la musique.

¹ Giorgio Strehler commente : «Je n'aime pas particulièrement l'opéra car il représente une quantité énorme de compromis, plus importants que ceux du théâtre. [...] Je pense que le metteur scène idéal d'une œuvre lyrique ne peut être que le chef d'orchestre : un chef d'orchestre qui soit aussi metteur en scène ou un metteur en scène qui soit aussi chef d'orchestre.» (Strehler, 1980, p. 185)

² Plus tranchant encore, le metteur en scène Peter Stein établit une hiérarchie stricte du travail de mise en scène lyrique. «Stein acknowledges that his position is perhaps in fourth place (behind the music, the conductor and the

L'opéra, de par sa nature et sa forme, multiplie les incohérences, car ses dialogues sont déclamés par des voix chantées – des airs. Devenus mélodies, ces mots sont incompatibles avec le réalisme de l'expression théâtrale – bien que les récitatifs se rapprochent davantage des dialogues. Dans le monde lyrique, ce chant, «extension de la voix parlée» (Banu, 1995, p. 36), introduit une distanciation inhérente à sa réalisation déterminant l'interprétation des rôles⁴. La transition du *parlando* au *cantando* caractérise l'opéra dans sa forme intrinsèque. Ainsi, le renouvellement des codes lyriques se traduit par la métamorphose de ce chant : le *cantando* doit être interprété avec le naturel du *parlando* et fait désormais appel au potentiel d'acteur des chanteurs. Dorénavant, ces derniers sont également considérés comme des acteurs dirigés simultanément par le metteur en scène et le chef d'orchestre.

L'émotion interprétée par les chanteurs permet aux spectateurs d'éprouver la puissance dramatique se dégageant de l'œuvre lyrique, des situations et de la musique. Par conséquent, comment les metteurs en scène peuvent-ils faire entendre cette musique ? Comment développer une cohérence entre le livret et la partition ? Quels stratagèmes adopter pour fondre cette parole lyrique dans l'interprétation théâtrale d'un opéra⁵ ?

set designer), which does not reflect the normal hierarchies of theatre. He describes the director's role in opera as being entirely devoted to improving the audience's capacity to hear the music better.» (Delgado, 1996, p. 7-8)

³ La liberté du metteur en scène est diminuée, selon Matthias Langhoff : «Si je n'ai aucun critère pour dire au juste ce qu'est la mise en scène de théâtre, ma part de travail pour un opéra est très claire. La musique est déjà une interprétation du texte et l'interprétation du chanteur lui appartient. Le metteur en scène, au lieu de partir du texte et d'en concevoir avec l'acteur une écriture scénique, doit penser celle-ci à partir de la musique. Il y a des possibilités moindres de construire des situations, en raison de la musique, du chant, du tempo, de la respiration. [...] Certes, il est moins libre qu'au théâtre, il est un instrument au service de l'opéra au même titre que les interprètes et les musiciens; il est aussi à la merci du chef d'orchestre.» (Langhoff, 2005, p. 58-59)

⁴ «Si l'on a réduit parfois au tragiquement spectaculaire de l'image scénographique l'apport des metteurs en scène de théâtre au renouveau du monde lyrique, cela ne désigne plus leur intervention apparente car, en réalité, les plus grands parmi eux ont cherché à transformer le jeu, à lui donner une expressivité autre sur la base d'un rapport différent à l'identité des personnages et à la vérité des mots que l'on cherche désormais à faire entendre, à rendre présents, à asseoir comme fondement de l'exercice vocal. [...] Cela explique pourquoi, souvent, les chanteurs, lorsqu'ils abordent le rôle, rencontrent des difficultés : ils éprouvent psychologiquement une séparation entre les sons émis qui expriment quelque chose et le sens du texte.» (Banu, 1995, p. 45- 46)

⁵ «Néanmoins, plus convaincus par une définition dramaturgique de la mise en scène comme la relecture critique, nous estimons que le rapport entre la partition, la déclamation et leur interprète, traduit *nécessairement* les émotions implicites de l'œuvre.» (Deshoulières, 2000, p. 550-551)

Afin d'atteindre un équilibre entre la musique et le livret, le metteur en scène a intérêt, en évoluant dans le monde lyrique, à approfondir ses connaissances musicales et à aiguïser sa sensibilité à ces dernières. Sellars sait déchiffrer la musique et sa passion pour celle-ci détermine la place prépondérante qu'il lui accorde dans l'interprétation du contenu émotionnel de l'œuvre.

À l'opéra, la grille musicale fournit structure et objectivité au «comportement»; elle apporte une «aliénation» parfaite qui fonctionne à l'échelle platonicienne (ou brechtienne) pour nous obliger à réévaluer, à repenser, à reconnaître une série d'actions. En même temps, la musique fraie la voie à un monde privé d'émotion et de réaction qui échappe au langage et ignore le mensonge. (Sellars in Maurin, 2003, p. 16-17)

Au cours de décennies de pratique de la mise en scène, Sellars redéfinit d'importants paramètres relatifs à la perception de l'œuvre lyrique en lien direct avec sa réception par un public contemporain : «[...] Sellars se propose aussi de renouveler les codes lyriques, de les souligner, fort de la certitude qu'il n'est pas de meilleur lieu de partage et d'échange, entre la scène et le public [...]» (Moindrot in Maurin, 2003, p. 32). Pour favoriser la transition vers les spectateurs, il institue des parallèles, et les repères qu'il trace, fils conducteurs, privilégient l'intelligibilité de l'œuvre et se concentrent sur un point focal. Chaque nouveau livret propose un défi de taille pour Sellars : celui de trouver une manière de dialoguer et de créer sa propre mythologie, dans le temps présent, afin de sensibiliser les spectateurs à des préoccupations sociales majeures.

À une époque où se pose de plus en plus la question des rapports et des interactions entre les choses, l'opéra devient le genre à privilégier. Par sa dimension multilingue, multiculturelle, multimédia, par son aspect diachronique, dialogique, dialectique, par cette étrange délectation qu'il provoque, c'est la seule forme capable d'évoquer et de représenter la simultanéité des événements, leur confusion, leur juxtaposition, l'amère tragédie du monde – bref, tout le chaos qui constitue la trame de l'histoire contemporaine. (Sellars in Maurin, 2003, p. 16)

Dans l'intention de porter un regard nouveau sur l'œuvre, la tendance de la mise en scène d'opéra se profile vers une actualisation des thèmes, entre tradition et réalité

contextuelle du lieu et de l'époque où la création s'accomplit. Ce procédé occasionne, pour ses praticiens, l'appréhension de la conformité scène/musique à laquelle il faut remédier. Chez Sellars, l'actualisation se manifeste par une manière originale de faire entendre l'œuvre aux spectateurs en établissant une corrélation entre le quotidien des situations vécues par les protagonistes⁶ et le contexte socio-culturel où elle est présentée.

Par ses spectacles, Sellars transcende les opéras⁷ et il revisite les classiques. Toutefois, cette modernisation représente des risques, ceux de s'éloigner des œuvres et de les entacher même en maintenant une cohérence. L'adaptation contextuelle repousse alors ses propres limites à travers sa représentation. Pour Sellars, présenter une œuvre du passé en la traduisant au présent engage inévitablement une révision des codes – barrières à franchir – en fonction de l'origine de l'œuvre.

1.2 Sellars rencontre Richard Wagner

Or, qu'est-ce que le «wagnérien»? Tout d'abord, un adjectif c'est-à-dire *ce qui se rapporte* à Wagner. À quel Wagner ? À tout ce qui touche à lui de près ou de loin : sa personnalité, ses idées, son esthétique, ses œuvres, c'est-à-dire autant de traits que le spectateur *sélectionne* dans le corpus *infini* de ce qui concerne Wagner. On le voit : définir ce qui est wagnérien, n'est pas mettre le doigt sur une réalité immuable, c'est opérer une *construction symbolique personnelle*.
(Jean-Jacques Nattiez, 1983)

⁶ Ses sources d'inspiration varient, mais elles conservent toujours un lien direct avec la réalité socio-culturelle où elle prend place. *Don Giovanni* de Mozart présentait un héros issu de la société américaine : un junkie à la peau noire, friand de Big Mac, alors que *Nixon in China*, commandé à John Adams, considérait directement l'histoire réinterprétée de la visite de Richard Nixon en Chine en 1972. Les interventions de Sellars au-delà du texte ou du livret, souvent reprochées par les critiques, visent la clarification des dynamiques contenues dans l'œuvre.

⁷«Sellars' deconstructionist readings offer both rediscovery of theatricality in its most playful (and often wickedly humorous) sense and informed and engaging commentaries on the artefact's relevance to a contemporary audience. Sellars's work is a constant engagement with the question of interpretation. How does opera continue to manifest meaning? What shifts and how? How do music and dialogue interact? How can the visual and aural be used in counterpoint to each other? Tom Mikotowicz has assessed Sellars's fundamental approach as that of "contemporizing the action of a classic while leaving the text and music intact" All his work [...] has demonstrated an acute awareness of how the past works in the present.» (Delgado, 1999, p. 211)

Un nombre considérable d'analyses scrupuleuses concernant les œuvres lyriques et théoriques de Richard Wagner ont été publiées ; au centre de ces études réside l'idéologie de l'œuvre d'art totale, traduction du terme allemand : *Gesamtkunstwerk*. Ayant été décrite dans *L'œuvre d'art de l'avenir* en 1850, quelques mois après l'exil de Wagner à Zurich en Suisse, cette notion intéresse de nombreux praticiens des arts de la scène, car elle réunit toutes les formes d'art à la fois.

L'œuvre d'art totale doit donc être comprise comme la somme des arts, mais non pas des arts individuels : peinture, poésie, architecture, musique, danse, en ce qu'ils ont de particulier, mais en leur essence profonde qu'ils tirent d'une origine commune. La fusion et la complémentarité des arts adviendront au sein même de cette nature créatrice qui est commune et unificatrice pour tous les arts. (Zugazagoita, 2003, p. 71)

L'œuvre d'art totale, telle que la conçoit Wagner, hérite des valeurs véhiculées par le romantisme allemand⁸ et elle s'adresse à un public réceptif : le peuple. Le projet de l'art de l'avenir instaure une réforme ambitieuse des fondements essentiels qui contribuent à une révolution musicale, scénographique, autant qu'à une révolution idéologique dont les orientations visent à combler les lacunes de la société germanique. En effet, les écrits de Wagner témoignent d'une époque imprégnée du contexte social de la naissance de la modernité⁹. Cette fin d'un cycle se caractérise par une dissolution sociale et une perte de repères religieux auxquelles Wagner propose des issues.

Une communauté atemporelle, bien sûr. Car ce que Wagner découvre, ou peut-être, plus simplement pressent, peu à peu, c'est la fin d'une Histoire, d'un cycle de l'Humanité que le monde moderne abolit. L'art et la pensée wagnériens tendent vers

⁸ «C'est donc qu'à l'héritage romantique Wagner a ajouté des ingrédients personnels : la passion, la fureur polémique, une connaissance intime de l'histoire de la musique et les préoccupations d'un compositeur soucieux de théoriser et de légitimer sa propre musique.» (Schneider, 1963, p.155)

⁹ «Ce contexte – celui du XIX^e siècle – est d'abord économique et social. C'est l'extraordinaire développement scientifique et économique, la poussée de l'industrie dans l'Europe avancée (particulièrement en Allemagne), les phénomènes de concentration capitaliste, le règne de la bourgeoisie, le développement des villes avec toutes les réactions que cela peut provoquer, l'adhésion et le rejet, la richesse et le paupérisme, la divinisation de la richesse ou l'écrasement sous elle, la naissance et le développement plus ou moins direct de nouvelles formes de pensées sociales, le socialisme utopique et les doctrines marxistes, et la décadence des pouvoirs des Églises en dépit de leur rayonnement apparent dans le monde colonial. Dans cet immense bouillonnement, des tendances nouvelles apparaissent dans des domaines aussi bien politique, idéologique, qu'artistique.» (Bablet, 1995, p. 19)

un recommencement délivré enfin du temps orienté des religions révélées. La musique certes, mais tout autant le texte, son texte, mais encore cette scène où la salle est censée se perdre tout en s'en éloignant, sont des instruments d'hypnose, de rêve éveillé. Ils guident le dormeur, la masse-endormie, vers des espaces heureux, héroïques, délivrés des contradictions du réel. (Konigson, 1995, p. 11)

Lorsqu'il réécrit le mythe de *Tristan und Isolde*, Wagner reformule le récit et le modélise à partir de principes fondamentaux dérivés de la tragédie grecque en éliminant la plus grande partie de l'action scénique et en incluant un chœur, celui des marins. Au théâtre ou à l'opéra, Sellars aborde la scène comme un lieu de rituel analogue à celui de l'Antiquité grecque¹⁰ qu'il transpose au XXI^e siècle. «[...] He (Sellars) has prominently sought to re-establish its role as an arena for political discussion and debate.» (Delgado, 1996, p. 221) Le metteur en scène se sert également du théâtre et de l'opéra pour tenter de rétablir l'identité d'une société en perte de valeurs et, en ce sens, il rejoint les préoccupations wagnériennes. «Et le théâtre de base a été inventé dans l'Ouest pour soutenir une démocratie, pour insister sur un débat, pour insister sur le fait que nous sommes tous ensemble en train d'imaginer, de juger et de solutionner des choses qui sont vraiment complexes et assez difficiles.»¹¹ Au surplus, Wagner présente des personnages mythologiques et souhaite provoquer la catharsis, la purification collective des âmes¹². Même s'il prétend que le *Gesamtkunstwerk* doit être collectif¹³, l'instigateur de l'œuvre d'art totale se perçoit comme le maître de tous les aspects

¹⁰ «Ce qui est au cœur de la tragédie grecque, ce sont les rapports que l'individu entretient avec les groupes, familles et cité, auxquels il appartient, ainsi que le problème capital des rapports du public et du privé.» (Saïd, 2003, p. 1646)

¹¹ Extrait de l'*Entretien avec Peter Sellars* de 19 minutes le 15 novembre 2002 à la MC93 Bobigny. www.theatre-contemporain.tv

¹² «Mais tel n'est pas, manifestement, le *Gesamtkunstwerk* que Wagner avait en vue. Que la grande, la véritable, l'unique œuvre d'art soit l'œuvre collective d'un peuple, comme la tragédie a été l'œuvre d'Athènes, voilà qui nous fait passer d'une assez familière synthèse des arts, d'une "synergie" rebattue ou d'une classique "interdisciplinarité", à l'idéal d'un art salvateur, capable de rétablir ou de recréer l'unité perdue (métaphysiquement ou socialement).» (Galard et Zugazagoitia, 2003, p. 6)

¹³ « L'œuvre d'art de l'avenir est une œuvre collective, et ne peut naître que d'un désir collectif. Ce désir que nous n'avons dépeint jusqu'ici, en théorie, que comme nécessairement propre au caractère des différents arts isolés, n'est possible en pratique que dans l'association de tous les artistes; et la réunion de tous les artistes en un même lieu, en un même temps et pour un but commun, forme cette association.» (Wagner in Bablet, 1995, p. 27)

de la réalisation du drame lyrique¹⁴. Or, c'est à cette prédominance d'un créateur unique que Sellars s'oppose en insistant sur le caractère collectif d'une équipe de création.

Wagner sélectionne ses interprètes en fonction de leur potentiel théâtral plutôt que de leur virtuosité vocale : «Donc, qu'attend-il [Wagner] de l'acteur? Essentiellement un jeu naturel et près de la vie, où il n'y ait plus rien des vieilles conventions théâtrales.» (Nattiez, 1983, p. 118) Wagner dirige les chanteurs par des consignes de jeu en insistant sur les personnages et sur la nécessité de l'intériorisation du rôle. En ce sens, Sellars rejoint le compositeur en prenant soin de révéler aux chanteurs leur plein potentiel d'acteur et il en exploite leurs possibilités.

Wagner perpétue l'idée que l'opéra est un drame lyrique basé sur le modèle théâtral. Aux yeux du compositeur, la musique assure la narration par l'emploi des leitmotifs. Celui qui se considérait plus poète que musicien a plutôt été reconnu pour sa contribution incommensurable à la libération des conventions musicales¹⁵. Ses leitmotifs, thèmes caractéristiques et récurrents, permettent aux motifs musicaux d'évoluer dans le temps et l'espace et les «parties orchestrales font avancer le drame au même titre que les parties dialoguées.» (Schneider, 1963, p. 69) Ces conversations musicales s'établissent selon des leitmotifs que Wagner n'a pas inventés¹⁶, mais qu'il a développés à l'excès. Certes, à travers la musique wagnérienne, la composition tente de reproduire l'évolution de la conscience qui ne s'interrompt jamais et fluctue variablement. Les leitmotifs servent de repères aux auditeurs en leur signalant directement, par des séquences brèves et aisément identifiables, des informations sur les situations vécues de manière consciente ou inconsciente par les

¹⁴ «Et Wagner prit une part importante dans l'affirmation de ce petit dieu des tréteaux modernes appelé "metteur en scène". Mais dès lors que la représentation devient cérémonie, que mystique et symboles noient l'âme confuse de spectateurs devenus fidèles, le metteur en scène qui doublait, idéalement en quelque sorte, le dramaturge compositeur, se fait officiant et prêtre d'un culte nouveau.» (Konigson, 1995, p. 11)

¹⁵ «La musique, élément universel du *Wort-Tondrama*, exprime la vie intérieure directement, sans l'intermédiaire d'une idée ou d'une image. Elle est expérience primaire, pure, qui "n'exprime jamais le phénomène mais l'essence intime du phénomène" [...] Pour devenir "intelligible" comme expression de la vie intérieure de l'homme, la musique s'attache à la parole.» (Cohen-Levinas in Bablet et Konigson, 1995, p.235)

¹⁶ «Les motifs apparaissent de plus en plus fréquemment et sont plus caractérisés chez Meyerbeer et Berlioz, mais avant Wagner, personne n'avait songé à les ériger en principe. Au début de sa carrière les motifs sont d'abord pour lui, des sortes d'obsessions éparses dans le discours musical.» (Rollin in Bablet et Konigson, 1995, p. 41)

protagonistes. Avec *Tristan*, Wagner exploite le plein potentiel du temps, jusqu'à le distendre et déclencher une sensation hypnotique chez les spectateurs.

La caractéristique la plus frappante, lorsqu'on découvre *Tristan*, c'est sans doute son incroyable étirement. Wagner est connu pour ses «divines longueurs», mais jamais encore il n'avait composé partition comportant si peu d'action dramatique pour d'aussi vastes plages de temps. [...] Wagner semble effectivement dilater le temps normal de la représentation théâtrale. (Perroux, 2005, p. 103)

Qui plus est, l'envoûtement est provoqué par une composition musicale dont les sédiments sont constitués d'un entrelacement de ces leitmotifs¹⁷.

Quiconque s'attarde à la biographie, aux drames lyriques et aux écrits de Wagner est frappé par la densité colossale et la saturation de ses idées. L'homme, autant que le créateur, est un être totalitaire exerçant de l'ascendant sur les auditeurs, singularité reprise par le mouvement de propagande nazie. Nonobstant les critiques acerbes formulées à l'encontre de Richard Wagner sur son idéologie dominatrice et ses apports hétérodoxes au monde de l'opéra, entres autres par Friedrich Nietzsche¹⁸ et par Théodor W. Adorno¹⁹, peut-on croire à la concrétisation du *Gesamtkunstwerk* ? «L'idée d'œuvre d'art totale est-elle toujours

¹⁷ «Avec *Tristan*, Wagner ira plus loin encore : la musique devient l'émanation du drame et la voix participe à la symphonie tantôt par des lignes mélodiques très belles, évocatrices et troublantes, tantôt par une sorte de déclamation chantée d'un effet décisif. Les thèmes conducteurs, sans cesse repris, renversés, dissociés, fondus les uns dans les autres ou s'appelant mutuellement comme des échos, forment une mélodie continue, multiple, dense, lac agité où l'on se plonge, forêt bruisante où l'on se perd, nuit profonde et transparente où l'on se dissout. Aucune musique n'avait jusque-là donné ce sentiment de vie tumultueuse, d'énergie diffuse, de passion charnelle et les vagues de *Tristan* viennent du bout de l'horizon, scintillent au loin, accourent en murmurant. [...] Elles nous baignent de leur écume, de leur langueur, de leur trouble avant de les submerger avec délices. Luisante et pourtant sans couleur, elle fait la partie belle aux instruments qui sont chargés d'exprimer à notre insu parfois, et qui nous mène [...] les élans inconscients, les sursauts de la fureur, que les instruments à cordes, plus agiles, mieux faits pour montrer le visible; Wagner leur confie l'expression extérieure qui traduit ce qui se passe au fond de nous-mêmes. » (Schneider, 1963, p. 98)

¹⁸ «L'intention que poursuit la musique moderne dans ce qu'on appelle maintenant d'un terme très fort et peu clair, "mélodie infinie", peut s'éclairer d'une comparaison : on entre dans la mer, on perd pied peu à peu tant qu'à la fin on se laisse aller à la merci des éléments : il faut *nager*.» (Nietzsche, 1992, p. 1307)

¹⁹ Entre autres, Adorno critique la forme microcosmique des leitmotifs – érigés en culte par une volonté de style et non une réelle liberté créatrice – engendrant des répétitions qui aliènent l'œuvre et les auditeurs et entretenant un flou sonore, étant donné que tous les instruments s'amalgament dans une masse musicale : «La musique répète ce que disent déjà les paroles, et plus elle se met au premier plan, plus elle est superflue par rapport au sens qu'elle doit exprimer.» (Adorno, 1966, p. 138) Adorno prône l'autonomie distinctive des arts et il considère par-dessus tout qu'ils doivent être exécutés par plusieurs artistes et être le fruit d'une véritable collaboration.

porteuse d'une si vaste ambition ? Cette notion a ceci d'étrange qu'on peut se demander, à son sujet, si elle sous-entend nécessairement un projet grandiose jusqu'à l'utopie ou si elle se rapporte, au fond, à la chose du monde la plus ordinaire.» (Galard et Zugazagoitia, 2003, p. 5) Un système scénique projetant de rassembler tous les arts dans une même interprétation, souhaitant la fusion de ceux-ci, ne professe-t-il pas l'idéal le plus noble qui soit ? Alors, comment faut-il interpréter les écrits de Wagner, comment les matérialiser afin d'en extraire la quintessence ?

Ces questionnements ouvrent, encore maintenant, la voie à des tentatives répétées de mettre en scène un authentique *Gesamtkunstwerk*. Ainsi, Wagner a laissé un héritage de réformes artistiques toujours actuelles, en quête d'absolu qu'il était dans son désir insatiable de présenter la forme d'art la plus pure et la plus totale qu'il soit permis d'envisager. Sellars récupère ses idées et s'associe à la quête de l'œuvre d'art totale devant aboutir à la fusion accomplie de tous les arts de la scène²⁰. Pour le metteur en scène, «[...] les œuvres de Wagner nous demandent de résoudre beaucoup de problèmes psychologiques, spirituels, émotionnels, mais aussi pratiques !» (Sellars in Perroux, 2005, p. 71) Le metteur en scène tente de retrouver le noyau de l'œuvre en l'affranchissant du despotisme du compositeur et en révélant sa véritable forme totale.

²⁰ Richard Wagner. «Sellars' puppet theatre experiences gave him the confidence to trust his own process and to look for his own solutions [...] The adolescent Sellars was living the theory of a total theatre he would later read about in Wagner, Craig and Appia.» (Trousell, 1991, p. 72)

1.3 Purifier *Tristan und Isolde*

1.3.1 Se débarrasser du «trop»

Mettre en scène *Tristan* ! Gageure, s'il faut en croire son auteur, conscient du danger encouru : «Ce *Tristan* devient quelque chose d'effroyable ! Ce dernier acte !!!... Je crains que l'opéra ne soit interdit, à moins qu'une mauvaise représentation n'aide à offrir une caricature de tout l'ouvrage. Seules des représentations médiocres peuvent me sauver ! Si elles sont de "qualité parfaite", elles ne peuvent que rendre les gens fous.» [...] *Tristan* pose donc d'emblée à son époque un problème de représentation : comment incarner cette action intérieure, comment illustrer cet indicible, comment exposer cet absolu de la passion ?
(Pierre Flinois citant Wagner, 2005)

Présenter l'«essentiel», tel est le mandat du théâtre pour Sellars. En raison de leur nature incomplète, les textes portés à la scène ne révèlent jamais entièrement la dynamique entre les personnages, ni la motivation de leur parole ou de leur action. Accentuer la signification de l'œuvre fait alors partie des tâches inhérentes à la mise en scène. Souhaitant atteindre ce but, Sellars aborde un livret d'opéra en aspirant à se rapprocher de l'intention de l'auteur²¹. Dès lors, que prétend-il lorsqu'il met en relief son travail de proximité avec l'auteur ? Les entretiens avec Delgado et Pettengill soulignent qu'il s'appuie sur le système interne de l'œuvre et l'idiosyncrasie des personnages pour en dégager des éléments fondamentaux.

Lorsque Sellars oriente la sélection des œuvres qu'il met en scène, il le fait en fonction de la difficulté de leur approche et des défis à relever²². Comment justifie-t-il alors

²¹ «With this cast [*The Merchant of Venice*, 1994] I tried very hard to do what I think Shakespeare tries hard to do.» (Sellars cité in Delgado, 1996, p. 227)

²² «Je veux quelque chose que je ne sais pas mettre en scène, comme ça je dois vraiment découvrir. S'il y a une pièce que je comprends, aucune raison d'en faire une production.» (Sellars, 1994, p. 39)

ses motivations et son attirance à monter *Tristan und Isolde* ? D'emblée, il faut spécifier que Sellars n'en est pas à sa première mise en scène d'une œuvre wagnérienne. Jeune homme, il avait monté un *Ring* [1979] pour marionnettes, puis *Tannhäuser* [1988]; néanmoins Sellars est : «obsédé par *Tristan* depuis l'âge de 14 ans. [...] La musique de *Tristan* renferme une sexualité si intense, incroyablement sublimée dans le même temps, que forcément, à cet âge, vous en êtes obsédé.» (Sellars cité par Richard, 2005, p. 7) Malgré cette fascination, Sellars exprime des réticences à approcher ce drame lyrique.

En fait, à l'origine, je n'étais pas sûr de vouloir mettre en scène *Tristan*. Il y a un culte wagnérien de l'excès qui porte vraiment la marque du siècle des empires : c'est à qui sera le plus grand, le plus fort, le plus cher – des qualités qui ne sont plus positives aux yeux de ma génération ! Nous faisons partie d'un mouvement plus «écologique», qui tente de trouver un équilibre, de ne pas exiger de choses excessives. Il s'agit d'être un petit peu plus humble, avec l'art comme avec la terre. (Sellars in Perroux, 2005, p. 68)

Attiré par cette œuvre, Sellars souhaite en retrouver l'humilité, à l'écart de l'aura de prestige entourant Wagner. La composition musicale de *Tristan*, où les leitmotivs se juxtaposent et se chevauchent en simultanéité avec le chant et le livret, ne laisse aucun répit à l'esprit du spectateur. Pendant près de quatre heures, la musique et la poésie de *Tristan* s'immortalisent dans cette œuvre divisée en trois actes, illustrant les coulisses d'un amour paroxystique et défendu débutant le jour, se poursuivant la nuit et s'achevant dans la mort. Adulée par certains, honnie par d'autres, cette création magistrale, pierre angulaire de la musique moderne²³, se distingue des autres opéras wagnériens car les thèmes qui composent sa mélodie continue sont obsédants.

Dans la perspective de l'étendue des profondeurs de l'âme humaine, la représentation d'une telle œuvre peut-elle survivre à son passage sur scène ? En tant que metteur en scène et

²³ Le musicologue Carl Dahlhaus affirme catégoriquement que «*Tristan* est une des sources principales de la musique moderne». (Dahlhaus in Perroux, 2005, p. 103)

chef d'orchestre de ses propres opéras, Wagner n'est jamais parvenu à mettre en scène *Tristan* à sa complète satisfaction, dépassé qu'il était par son interprétation déroutante²⁴.

Or, de tous ces ouvrages [ceux de Wagner], il en est un qui a plus profondément bouleversé les auditeurs et le cours de l'histoire. C'est *Tristan et Isolde*. Le choc ne fut toutefois pas immédiat. Point de scandale à la création de cette «action musicale», mais plutôt une mutique incompréhension, un silence incrédule. C'est avec le temps que *Tristan* a ébranlé les fondations de la musique occidentale, dans une sorte de révolution en douceur, aussi lente qu'inexorable. Révélée le 10 juin 1865 à l'Opéra de Cour de Munich, l'œuvre patienta dix ans avant d'être présentée sur d'autres scènes allemandes, dix années supplémentaires pour conquérir les théâtre d'Europe et pénétrer dans le saint des saints, au Festival de Bayreuth, sur la scène du théâtre conçu par Wagner lui-même. (Perroux, 2005, p. 8)

La magnificence de *Tristan* rend cet opéra irreprésentable. Au lieu de concentrer ses efforts à lutter contre ses débordements, Sellars choisit de dépasser l'œuvre en intensifiant sa densité. Au «trop» wagnérien, Sellars superpose des images vidéo dont le contenu, lui-même surchargé, affecte la réceptivité des spectateurs.

Ne sont-ils [spectateurs] pas perturbés aussi par l'orchestre wagnérien qui lui donne toujours trop d'informations ? *Tristan* est une œuvre qu'on ne peut pas saisir dans sa totalité. C'est même le but de Wagner : on ne peut pas la comprendre entièrement ! Sur le plan visuel, nous avons mis «trop» de choses parce que l'univers de Wagner est un univers du «trop». Avez-vous déjà réfléchi à tout ce qui se passe autour de vous, dans votre vie de tous les jours ? À tous ces gens que vous croisez, au chien qui passe devant vous, au soleil qui se couche, à la température qui change, tout ce qui a lieu sans que vous n'en ayez conscience en permanence ? C'est ça, la texture de la vie, et c'est elle que l'artiste aspire à porter à la scène. (Sellars in Perroux, 2005, p. 70-71)

Par cette abondance d'éléments visuels et sonores, le metteur en scène multiplie les stimuli. Toutefois, parallèlement à ceux-ci, il propose de faire jaillir l'intériorité des situations vécues par les personnages, éclipsées par ce «trop»²⁵. Cette direction semble contradictoire,

²⁴ «Huge, dense, taxing, with almost all the action taking place in the heart, Wagner's *Tristan und Isolde* is notoriously difficult to stage. Indeed, the composer himself abandoned his first attempt in Vienna in the early 1860's after no fewer than 77 rehearsals.» (Riding, 2005)

²⁵ «Dépasser Wagner veut avant tout dire dépasser *Tristan*. Cela peut tout d'abord se traduire par le refus de la dimension tout uniment mythique et sublime du couple tristanien, et la réintroduction de certains éléments

mais elle se défend, car elle est pour Sellars un moyen de purifier l'œuvre d'un réalisme bourgeois contre lequel Wagner s'insurge. Le metteur en scène entreprend donc de convertir les personnages en les rapprochant de ceux du théâtre rituel asiatique, à l'exemple du nô japonais qu'il admire particulièrement²⁶.

«And of course, at the same time, Noh, particularly the Japanese and the Javanese theatres, are quite important to approach Wagner. Dealing with these durations, geometry and sense of ritual, ritual space and ritual actions. And the way it makes the entire world internalized by the performers, so there is no set, but they're performing in a ritualized space. Anywhere they are is where they say they are and a simple gesture confirms that. So that time space continuum is in a performer's gesture or eye focus. The way in which that highly reduced vocabulary, in one way creates a much greater attention to listening and a different perception of time and space.» (Sellars, 2005, voir infra p. 97)

Dans *Tristan*, l'épuration prend également le parti de l'espace vide, de la scénographie dépouillée : un autel – symbolisé par un praticable – et des costumes sobres, loin des décors distrayants du monde lyrique traditionnel. Ainsi, Sellars s'oppose à l'excès wagnérien.

Peter essaie toujours de redonner au théâtre musical le sens qu'il a encore dans les pays asiatiques, c'est-à-dire de créer un spectacle rituel avec de la musique, de la danse et du chant, un spectacle qui n'a rien à voir avec un divertissement, mais qui enclenche au contraire un processus spirituel. [...] De plus, il permet d'intégrer tous ces arts d'une façon qui touche profondément. (Picon in Maurin, 2003, p. 138)

Par la passion dévorante exprimée musicalement et à l'aide d'images, Sellars présente, avec le jeu des chanteurs, un amour vibrant et sublimé. Cette démarche témoigne de l'intelligence de son interprétation du livret et de la partition, car il évite les pièges de la superficialité du «trop», sait contrebalancer les éléments du drame lyrique et va d'emblée à

réalistes, ce qui donne aux personnages davantage d'humanité que les héros wagnériens.» (Picard in Perroux, 2005, p. 113)

²⁶ Dans les mises en scène de Sellars, on retrouve l'influence des genres de spectacles traditionnels asiatiques : le bunraku, le kabuki, le théâtre d'ombre javanais, les musiques tibétaines et mongoles, sans oublier le nô, sa forme favorite : «C'est une des traditions théâtrales que j'admire le plus, confie Sellars. [...] L'intensité de l'émotion s'articule à la rétention du geste, non à son extériorisation ; à l'obscurité de la voix, non à la projection.» (Sellars cité par Sas in Maurin, 2003, p. 272)

l'essentiel. De plus, il révèle une nouvelle dimension aux interactions du couple mythique en dévoilant leur vie spirituelle.

1.3.2 Synchrétisme religieux

La pensée de Sellars est profondément religieuse, il est difficile de l'ignorer.
(Isabelle Moindrot, 2003)

Pour adapter la fable de *Tristan und Isolde* – au-delà de la flamme qu'on lui sait pour Mathilde Wesendonck –, Wagner s'inspire de l'influence de deux ouvrages majeurs : la *Bhagavad-Gita* et *Le monde comme volonté et comme représentation* de Schopenhauer²⁷. Sellars s'attarde à la quête bouddhique de Wagner afin d'orienter sa mise en scène et sa direction des chanteurs²⁸. Il manifeste d'ailleurs son désir de relier le spectacle à certaines caractéristiques bouddhiques dans le synopsis des trois actes du programme en décrivant l'extase amoureuse de Tristan et d'Isolde : «La vérité que toute joie de ce monde s'éteindra, toute beauté mourra ou sera tuée, sublime et rehausse la musique d'amour – nous entendons la voix céleste de la compassion exposant les quatre nobles vérités du Bouddha aux humains.» (Sellars in Scemama, 2005, p. 27) Au cours des répétitions, Sellars utilise des images tibétaines pour alimenter la gestuelle des chanteurs, en plus des images celtiques médiévales se référant au mythe de *Tristan* par Gottfried de Strasbourg²⁹ pour lequel Wagner se passionne.

²⁷ «Contrairement au point de vue de Schopenhauer pour qui la réalité illusoire du monde trouvant son origine dans le sujet connaissant, c'est l'intellect qui nous cache le monde en-soi, dans *Tristan*, c'est bien plutôt le non-intellect qui est cause de cette illusion. La divergence entre Wagner et Schopenhauer va plus loin. [...] Alors que Wagner considère la douleur comme un phénomène inhérent au monde spécifique des phénomènes, et dont la négation, la suppression est autorisée par le retour aux sources de toute vie à la "chose en soi" dont l'intelligence est obtenue, comme dans la philosophie brahmaniste, par la voie du renoncement, Schopenhauer définit, lui, la douleur-même comme la chose en soi de ce monde, et, suivant l'enseignement bouddhiste qui limite le monde au monde phénoménal, il voit dans la douleur le cœur de toute existence, son essence, sans espoir d'un au-delà nouménal.» (Petitjean in Wagner, 1981, p. 160)

²⁸ «Faut-il rappeler qu'au moment où il concevait *Tristan*, Wagner avait en tête le sujet d'un autre opéra, *Les Vainqueurs*, dont le personnage central n'était autre que... Bouddha ?» (Jamek in Scemama, 2005, p. 60)

²⁹ «*Tristan* is just composed by all kinds of material that you research and think about. I spent a lot of time looking at Celtic stuff. And there was a rare book I got in London at a book dealer printed in the 1860's, no maybe the 1880's, I'm sorry, I forget and I don't even know the title but anyway it's this cool book of comparison of Celtic engravings with Buddhist and Hindu sculptures ruins, temples, wells and sacred sites in the 1880's. And you could see that in the 19th century, they had no idea of what they were talking about, but they were trying to talk about it. And I love that. I love to see in this book engravings of Celtic sites next to engravings of Buddhist sites in India.

Dans les spectacles de Sellars, on retrouve une propension à accentuer l'omniprésence de thèmes reliés à des valeurs spirituelles³⁰ et la confluence de ceux-ci est nécessaire à son expression artistique. À un répertoire profane, il insuffle des motifs religieux portés par une foi englobant toutes les religions et croyances et invitant les hommes au rassemblement³¹. Ses mises en scène servent de prétexte à rendre le sens du sacré accessible³². En outre, Sellars accentue la thématique de l'amour et ses transformations possibles à travers une quête spirituelle bouddhiste.

Les thèmes avancés dans *Tristan* sont d'abord ceux de la déraison alléguée par l'amour soumis à des forces agissantes puissantes, hors des limites de la rationalité et qui ne trouve sa délivrance que dans la mort. La mort perçue comme finalité, comme paradis céleste ; l'absorption du philtre de mort remplacé par un philtre d'amour par Brangaine ne vient que proroger la fatalité – Tristan ne se jette-t-il pas lui-même délibérément sur l'épée de Melot ? Cet «évangile de l'amour occidental» (Schneider, 1963, p. 90) excède les limites de la conscience humaine en exhortant les protagonistes et les auditeurs à la perte de soi et il provoque le délire de la quête intemporelle d'un amour au sens sacré.

You know, that was really inspiring. The other thing that is very important, as you know because I showed it to the cast, was medieval stuff and particularly these Chertsey tiles from Surrey that told *Tristan's* story in these just amazing, really stunning and absolutely simple images that had two figures against black in incredible relief and nothing else around them. And it was just these two figures doing some gestures that, you know, like the kiss between Marke and Tristan... It's just a stunning image.» (Sellars, 2005, voir infra p. 97)

³⁰ «En effet, Sellars est lui-même chrétien et, depuis sa première mise en scène de *Saint François*, nombreux ont été ses spectacles mus par la quête d'une communion publique qui représenterait un avatar moderne de la vieille dimension rituelle au théâtre.» (Marx in Maurin, 2003, p. 69)

³¹ «L'art a pour but d'intensifier la puissance de la prière. Il s'agit de comprendre que la pièce est un facteur de changement pour des vies entières et que c'est le moyen le plus puissant que nous connaissions : un moyen beaucoup plus puissant que les nations armées, beaucoup plus puissant que les nations dotées de plans commerciaux gigantesques.» (Sellars in Maurin, 2003, p. 150)

³² «Si l'on était cynique, on dirait que nos deux génies américains [Sellars et Viola] ont fait passer dans *Tristan* toute l'idéologie de l'ère du Verseau. Comme s'ils avaient séjourné pendant des mois dans des ashrams pour pénétrer l'essence de l'être. Rituel de purification, célébration de l'eau et du feu, opposition du jour et de la nuit : cette messe sans religion affirme haut et fort la connexion au divin. C'est précisément sa force.» (Sykes, 2005)

Transcender le temps, voilà en effet l'interrogation fondamentale. Tristan et Isolde ne sont que *prétexte*. Par l'amour qui tend vers la mort, au-delà du temps qui est représentation mouvante et successive, donc inférieure et inadéquate, de l'éternité, les «amants» participent de l'existence supérieure. (Sans in Wagner, 1981, p. 20)

En mettant en scène *Tristan*, Sellars s'intéresse aux leitmotifs de l'œuvre wagnérienne où figure un sujet tabou : l'amour adultère interdit. Il met en lumière et «interroge le sens de nos existences, tente aussi de définir les liens qui unissent la sexualité et l'énergie spirituelle. En fait, cet opéra est si riche qu'on ne peut lui donner une seule dimension». (Sellars in Dermoncourt, 2005)

À travers ses spectacles, Sellars propage l'amour³³ qui lui sert de prétexte pour présenter un idéal aux spectateurs.

Tout l'intérêt de l'acte II, c'est de faire advenir le duo d'amour non pas hors du temps mais à *l'intérieur* du temps, de mettre en scène de manière très réaliste deux personnes qui se parlent vraiment et pénètrent ensemble jusqu'au cœur de leurs problèmes, à l'endroit vital de toute relation amoureuse. Il faut abandonner la vision «carte postale» de l'amour et, à la place, montrer deux adultes désireux de trouver un point d'accord en toute honnêteté. Ce n'est pas romantique du tout ! Si cette musique est si difficile à chanter, c'est parce qu'elle émane de deux êtres qui essaient de réaliser ce qu'il y a de plus difficile au monde : une relation amoureuse. (Sellars in Perroux, 2005, p. 72)

Cette propension à l'amour intervient régulièrement dans l'orientation des mises en scène sellarsiennes ; elle ponctue l'interprétation des œuvres.

Quiconque s'intéresse aux spectacles de Peter Sellars y pressent une dénonciation des clivages sociaux ; dans *Tristan* les protagonistes sont présentés tels des opprimés que la passion amoureuse marginalise.

«At the same time again Wagner is trying to search for and make some kind of religion that doesn't have the structure of the Church, of the Christian's Church, but brings together believers and unbelievers. And in fact, most of his operas are based on people who were rejected by official institutions as if they had found their own

³³ «C'est ça le théâtre, dire des choses très, très difficiles, douloureuses, mais avec amour.» (Sellars, 1994, p. 14)

Church. Tristan's Church turned out to be the arms of this woman, Isolde. So all of those are real reasons to be interested in Wagner.» (Sellars, 2005, voir infra p. 96)

À la spiritualité de l'amour tristanien s'ajoute l'amour Éros et interdit³⁴, délicat à mettre en scène³⁵, car il hante les sphères conscientes et inconscientes des auditeurs tel le récitatif d'une prière³⁶. L'attirance de Sellars pour différentes formes d'amour charnel est manifeste, tel que le décrit Moindrot pour *Saint François D'Assise* :

À la fois évidence de la spiritualité dont est porteuse la musique, mais aussi évidence du corps. Car la pensée de Sellars est celle de l'incarnation. La plupart des représentations du mal, dans les mises en scène de Sellars, sont liées à la sexualité. [...] Malgré cela, c'est presque toujours à travers des images charnelles, d'un érotisme tendre, que viennent s'incarner les idées les plus spirituelles – les meilleurs exemples apparaissant probablement autour de *Saint François D'Assise*. [...] Ainsi, les occasions de s'étreindre, de s'embrasser, de se toucher ou, tout simplement, de présenter un visage extatique sont d'autant plus fréquents chez lui qu'il n'y a apparemment pas de tabou affectif ni de refus du corps dans son œuvre. [...] Les corps s'aiment dans l'harmonie de la musique, comme dans la réciprocité de l'amour, en développant toutes les figures possibles. De l'amitié à la spiritualité, de l'amour filial à l'homosexualité. Car seul est tragique l'enfermement dans la solitude. (Moindrot in Maurin, 2003, p.57)

L'incarnation du syncrétisme religieux est récurrente dans les productions sellarsiennes. Elle se dévoile, non seulement par la nature et l'angle des thèmes abordés, mais aussi par les gestes et les contacts physiques entre les chanteurs démontrant qu'à partir de la corporéité des relations humaines, le divin transparaît et propose aux individus les jalons d'une potentialité collective.

³⁴ «On a tout et rien dit lorsqu'on déclare que *Tristan et Isolde* est un opéra sur l'amour. De quel amour s'agit-il au juste? Sensuel ou spirituel ? La musique souvent torride du deuxième acte semble nous dire que les amants recherchent la fusion des corps.» (Merlin, 2002, p. 92)

³⁵ «On peut le tourner et le retourner dans tous les sens (histoire d'amour, histoire de drogue...) il y a mille manières de penser cette pièce. Quant à la mettre en scène, je ne sais pas, ce n'est vraiment pas facile. Ce qui est sûr, c'est que mettre en scène *Tristan* comme quelque chose d'univoque, adopter un concept univoque, ce serait terrible. Ça ne va pas. Cette pièce est si ambivalente... On doit créer des associations d'idées, afin que chaque spectateur puisse retrouver sa propre histoire – en admettant que la mise en scène soit réussie ! Il faut raconter l'histoire, et chaque spectateur pourra la relier à quelque chose de lui.» (Marthaler in Perroux, 2005, p. 101)

³⁶ «*Tristan and Isolde* is a meditation on erotic love, self-sacrifice, redemption, transformation and the commingling of death and love. Its philosophical armature lies in Kant, Novalis, Feuerbach, and that most Eastern of Western philosophers, Schopenhauer.» (Young, 2005)

1.4 Influences artistiques de Sellars

Le projet wagnérien a pour cette raison [le
renouvellement de la magie visionnaire chez
le spectateur contemporain] toujours été le
champ privilégié des recherches
scénographiques. L'histoire des mises en
scène wagnériennes se confond avec celle du
travail dramaturgique et théâtral, et tout
apport significatif dans ces domaines s'est tôt
ou tard éprouvé au contact de ce massif
grandiose.
(Alain Perroux, 2005)

De prime abord, le metteur en scène Peter Sellars apparaît comme un homme au savoir étendu qui trace son parcours à travers des domaines de prédilection variés. Son programme, celui de rendre au théâtre sa vocation sociale et spirituelle, s'alimente d'une multitude de références – théâtrales ou autres – et de filiations avec des maîtres à penser. En effet, au cours de sa vie, Sellars a intégré une quantité impressionnante d'informations issues d'une pluralité de cultures et d'époques qui ont renforcé sa réflexion sur la place de l'art dans le monde. Définitivement tourné vers l'Europe et l'Asie, Sellars évolue à contre-courant de l'optimisme national américain³⁷. Il s'intéresse à tous les mouvements artistiques et sociaux allant à l'encontre des politiques états-uniennes.

Entreprendre de mettre en scène *Tristan und Isolde* de Richard Wagner implique d'assimiler les enjeux des œuvres du maître allemand, mais également de se référer à la démarche artistique accomplie par les mises en scènes mémorables du drame lyrique au cours des décennies antérieures. Trois metteurs en scène du passé s'illustrent dans cette lignée :

³⁷ Désormais fort d'une richesse multiculturelle après avoir passé un an en Europe, Sellars rentre en Amérique pour entreprendre des études universitaires à Harvard, à l'automne 1976. À cette époque, l'université ne compte pas de département de théâtre et Sellars, ayant l'habitude ancrée de cheminer hors des sentiers battus, transgresse les règles de l'établissement et opte pour un cursus personnalisé. Il consacre son mémoire de fin d'études à Vsevolod Meyerhold – *Musical Realism and Meyerhold's Revizor* – sous la direction de Jurij Streidter : « Dans ce travail, Sellars s'intéresse aux formes musicales, à leur impact psychologique, au rythme, commentant les écrits de Meyerhold et ses sources de réflexion, en particulier Adolphe Appia, Richard Wagner, et la notion de *Gesamtkunstwerk*. » (Picon-Vallin in Maurin, 2003, p. 222) Sellars fera de Meyerhold un de ses maîtres et retiendra la prédominance de la rigueur de la musique et du rythme au service de l'expression artistique collective.

Vsevolod Meyerhold, Adolphe Appia et Wieland Wagner, petit-fils de Richard Wagner³⁸. Ils ont constitué des apports substantiels à son interprétation par des propositions artistiques dont les empreintes idéologiques subsistent encore aujourd'hui. Ces trois metteurs en scène ont en commun une contribution fondamentale au théâtre puisqu'ils ont réagi aux carences artistiques de leur époque, particulièrement en réponse à la prédominance du faste. À cette fin, ils ont élevé le rôle de la musique en affirmant sa primauté sur la conception du spectacle. Ils ont favorisé la sobriété scénographique en épurant l'espace scénique dans lequel les chanteurs, dirigés comme des acteurs, accomplissaient des gestuelles symboliques. Les corps ont été mis en valeur par des éclairages novateurs où la couleur et les zones d'ombre ont contrecarré les traditionnels pleins feux. Les courants artistiques de leur époque respective ont bousculé les auditeurs traditionnalistes des institutions où ils ont présenté leurs mises en scène. Ils se sont heurtés à la rigidité des conventions lyriques et au conservatisme des attentes, ces «œillères de la tradition»³⁹. En guise de témoignages, ces metteurs en scène ont légué des écrits, des croquis, des photographies et, même des images filmées, dans le cas de Wieland Wagner⁴⁰. Ces créateurs ont influencé Sellars pour aborder Wagner :

«Of course, Wagner's ideas were very important for Meyerhold, who is a really big part of my life and, for years, I really looked at Appia and read Gordon Craig without really liking very much but still being stunned by the beauty of it. What is also interesting in Wagner is that it's dirty and he shows dirt really well. It's very dirty stuff and, to only let be pure, you got to find a way to deal with the dirt and Appia didn't so much deal with the dirt. Working with Bill Viola, I really feel that what Appia was trying to do is what Bill Viola is trying to do. It was to actually cleanse Wagner, purify and elevate it. So we got rid of all the 19th century melodrama and stage craft and really put it on literally on a higher plane. So of course, as you can see, Appia and Wieland Wagner are really important to me

³⁸ De sa Russie natale, Meyerhold est, chronologiquement, le premier de la triade à s'attaquer à la mise en scène de *Tristan und Isolde*, la première ayant lieu le 30 octobre 1909 au Théâtre Mariinski à Saint-Petersbourg. Adolphe Appia, pour sa part, met l'œuvre en scène à La Scala de Milan en 1923, invité par le directeur musical de l'époque, Arturo Toscanini. Une quarantaine d'années plus tard, Wieland Wagner saisit l'opportunité de mettre en scène *Tristan* à Bayreuth.

³⁹ «On est passé à côté de Wieland Wagner parce qu'au lieu de chercher à comprendre ses mises en scène d'un regard complètement neuf, on a tout de suite voulu les juger avec les œillères de la tradition.» (Lust, 1969, p. 29)

⁴⁰ «Il faut souligner cependant que la technologie télévisuelle était telle, dans les années soixante, que Wieland ne pouvait qu'être insatisfait du rendu très imparfait que le petit écran proposait de ses visions scéniques.» (Merlin, 1998, p. 14)

because they are on stage. What I have done is the next step in that direct line with the only exception that I have never seen a Wieland Wagner production in my life. What's incredibly stimulating is to imagine that. So it's my imagination of Appia and my imagination of Wieland Wagner and I never, of course, saw them. But just to imagine it is really inspiring.» (Sellars, 2005, voir infra p. 96-97)

C'est dans la filiation de metteurs en scène se préoccupant de la régénération de l'œuvre d'art totale, que s'inscrit la production de *Tristan und Isolde* [2005] de Peter Sellars⁴¹. Le travail de Meyerhold exerce, sur plusieurs plans, un ascendant d'inspiration théorique et pratique sur la vision de la création selon Sellars⁴². Prenant le geste comme point de départ, il élabore des actions scéniques : «Like Meyerhold, Sellars establishes significant gestures that capture the moral center of an action, and then he scores these gestures throughout the production like themes.» (Trousell, 1991, p. 78) Les actions coïncident directement avec la partition et les repères que le metteur en scène fournit et sont très utiles aux chanteurs. Leurs gestes s'accomplissent en harmonie avec la musique et traduisent les sentiments des personnages en complémentarité avec les leitmotivs. L'espace scénique est l'écran où se déploie le déroulement dramatique du spectacle.

Meyerhold emprunte au théâtre antique grec la configuration de l'espace scénique qu'il bonifie en ajoutant des praticables⁴³. «De par son architecture, le théâtre antique est précisément celui où l'on trouve tout ce dont a besoin le théâtre contemporain : absence de décor, espace à trois dimensions, et impératif de la statuaire plastique. À l'architecture de ce théâtre, il faudra bien entendu apporter certaines modifications qu'impliquent les exigences contemporaines [...]» (Meyerhold, 2005, p. 41-42). La sobriété du dispositif scénique

⁴¹ «[...] le concept wagnérien d'œuvre d'art commune, ou d'œuvre d'art totale, au demeurant très évolutif, se situe au centre d'une longue chaîne de précurseurs et de continuateurs dont on se plaît, régulièrement, à dresser la liste.» (Konigson, 1995, p. 9)

⁴² «Richard Wagner se sert de l'orchestre pour mettre en évidence le dialogue intérieur. La phrase musicale lancée par le chanteur ne lui semble pas assez puissante pour exprimer l'émotion intérieure du héros. Wagner appelle l'orchestre à l'aide, l'estimant seul capable de dire ce qui n'est dit qu'à demi-mots, de dévoiler le mystère aux spectateurs. De la même façon, [...] dans le drame la parole n'est pas un instrument assez puissant pour mettre en évidence le dialogue intérieur. [...] C'est maintenant une nécessité que de chercher de nouveaux moyens capables d'exprimer les demi-mots et de rendre manifeste ce qui est caché. Wagner laisse à l'orchestre le soin de parler de sentiments, de même je confie ce rôle aux *mouvements plastiques*.» (Meyerhold, 2005, p. 37)

⁴³ «Les *praticables-reliefs*, ce sont au contraire des éléments de l'arsenal théâtral qu'on ajoute au décor, qui n'engendrent pas d'illusion chez le spectateur, mais qui sont concrets et tangibles.» (Meyerhold, 1973, p. 135)

imaginé par Sellars emprunte les mêmes avenues que celles du metteur en scène russe. Avec le *Tristan* sellarsien, la scénographie découlant de l'expérience du *Tristan Project* – une mise en espace au Walt Disney Concert Hall à Los Angeles en décembre 2004 où un acte était présenté chaque soir⁴⁴ – comprend, pour l'essentiel, seulement un praticable noir qui se déplace de jardin (au premier acte), à cour (au second acte), puis au centre (au dernier acte). La scénographie principale, elle, est composée de l'écran rectangulaire de plus de neuf mètres – utilisé à l'horizontale au cours des deux premiers actes et à la verticale au dernier acte. La spatialisation imaginée par Peter Sellars émane de l'intention d'accéder au mythe tristanien : le positionnement des chanteurs à l'avant-scène et les interventions circonstanciées, dans la salle, d'un marin, de Brangäne, d'un berger, du chœur et de certains instruments accentuent la proximité avec les événements⁴⁵.

Et puis, je suis très attentif à la dimension musicale de mes spectacles. Chez Wagner, il est très important de placer les chanteurs près du public et de l'orchestre. Dans notre *Tristan*, tout se passe dans les trois mètres de l'avant-scène. Et il faut aussi créer, derrière l'espace de jeu, un mur qui projette le son dans la salle. Ainsi, grâce à leur présence acoustique, les chanteurs ne semblent pas évoluer dans un autre monde, mais, au contraire, ils se retrouvent dans le même lieu que nous, spectateurs. Pour les œuvres de Wagner, je n'exploite jamais le lointain. Si elles réclament un effet d'éloignement, je mets tout le monde dans la salle avec les spectateurs plutôt qu'en coulisses, afin que la distance se situe entre le proche et l'encore plus proche ! (Sellars in Perroux, 2005, p. 71)

Une décennie après la mise en scène de *Tristan* par Meyerhold, le Suisse Adolphe Appia propose une réforme de la théorie wagnérienne de l'œuvre d'art totale en défendant de nouveaux principes de pratique scénique mettant le symbolisme en évidence. En 1882, il assiste à *Parsifal* de Wagner à Bayreuth et il y constate une pénible réalité : Wagner n'a pas

⁴⁴ «Seats encircle the orchestra in the hall, and the singers made appearances throughout the house, creating the 360-degree performance that Wagner intended. The sitting of a large projection screen above the musicians established a privileged viewpoint, through a smaller screen was positioned at the opposite end for those who seated directly below the principal one. With its billowing curves and wavelike walls, the Disney Hall resembles a ship, as often been remarked.» (Reed, 2005, p. 43)

⁴⁵ «Perdant sur scène, Sellars est gagnant hors-champ. Les nombreux effets de spatialisation sont un vrai bonheur, que ce soit musicalement (les chœurs placés haut en fond de salle; les cors en stéréo du roi Marke; l'appel de Brangäne, gardienne de la nuit d'amour, est un moment de pure poésie) ou scéniquement. L'arrivée du roi à la fin du premier acte, salle soudain allumée et plateau tétanisé – Tristan et Isolde viennent de boire le philtre – est un instant proprement saisissant.» (Roux, 2005, p. 29)

innové en matière de scénographie, car il utilise des toiles peintes. «À l'une de ces représentations assiste un certain Adolphe Appia, jeune Suisse enthousiasmé par la musique, mais profondément déçu par sa traduction scénique. Pour lui, la scène pseudo-naturaliste est incompatible avec l'idée même de représentation des drames wagnériens, et de *Tristan* en particulier, dont l'action est purement spirituelle.» (Flinois in Perroux, 2005, p. 13) Appia, le maître de l'abstraction scénique, s'impose alors la mission de dégager le drame lyrique de ses conventions scéniques pour en révéler l'essence véritable. Il rejette catégoriquement l'indépendance des arts et régénère les visées théoriques wagnériennes⁴⁶ en apportant de multiples solutions à sa quête de réforme artistique. En effet, comme la bidimensionnalité des toiles peintes n'est pas compatible, visuellement, avec la tridimensionnalité du corps des chanteurs, il crée des scénographies présentant des profondeurs et des volumes pour se soustraire à la scène naturaliste. Le travail d'Appia prend appui sur la partition musicale dont il s'inspire pour déterminer les déplacements et les gestes des chanteurs. La musique dissimule des émotions cachées⁴⁷; elle insuffle la vie au drame lyrique et compose la mise en scène.

Appia n'a pas été le seul réformateur wagnérien. Les mises en scène de Wieland Wagner sont reconnues, encore aujourd'hui, comme emblématiques d'une démarche aboutie de l'œuvre d'art totale. Dans le contexte de l'après-guerre, évoluant dans une Allemagne démantelée, les deux petits-fils de Richard Wagner reprennent le flambeau du Festival de Bayreuth⁴⁸. Plus avant-gardiste que son frère Wolfgang, Wieland tente scrupuleusement de ramener le *Gesamtkunstwerk* à sa pureté, dénaturé qu'il a été par les mises en scène

⁴⁶ «À la différence de Wagner qui relie les œuvres d'art, Appia unifie les formes d'art ou les éléments artistiques. Finalement, il limite les facteurs de synthèse à la musique, l'acteur (le mouvement) et l'espace, innovation fondamentale par rapport au *Gesamtkunstwerk*. [...] Appia n'admet pas l'idée des arts indépendants, ni celle de leur union arbitraire. Pour lui, l'existence solitaire des arts est un signe de leur dépravation.» (Vennet-Tallon, 1995, p. 95 et 106)

⁴⁷ «Mais l'art de la mise en scène ne peut être un art qu'en prenant sa source dans la musique. [...] "Prendre sa source dans la musique" ne veut pas dire que les sons musicaux eux-mêmes doivent être à l'origine d'une idée dramatique; mais bien que l'objet de la musique soit aussi l'objet de cette idée. C'est une intériorisation du sentiment dramatique, avec l'assurance d'avoir en la musique le moyen d'*exprimer* cette vie cachée, sans réserve, et sans en rien laisser aux procédés qui ne feraient qu'en donner l'indice.» (Appia, 1991, p. 79-80)

⁴⁸ «But it was not until the Wagner grandsons, Wieland and Wolfgang, took control at Bayreuth from 1951 that the long overdue revolution in design and production could begin in earnest.» (Carnegy, 1992, p. 61)

récentes⁴⁹. Sellars partage cette position ; il est lui-même en réaction avec les procédés actuels de la mise en scène qu'il voudrait moins artificiels.

Wieland Wagner atteint l'idéal de l'œuvre d'art totale⁵⁰, ses mises en scène respectent la thématique de la sobriété, d'abord scénographique par les costumes et par les décors qui «traduisent l'idée que les personnages se font du lieu.» (Lust, 1969, p. 111) Il réduit la scénographie à un environnement unique se métamorphosant par la lumière colorée⁵¹. L'interprétation de ses personnages est soumise à la statuaire par une réduction de la gesticulation des chanteurs. «Se détachant d'un contexte général plutôt hiératique (le prétendu "statisme" wielandien), chaque geste prend une ampleur hors du commun.» (Merlin, 1998, p. 14-15) Comme ses prédécesseurs, Wieland Wagner se concentre sur la corporéité des chanteurs et il réforme l'expressivité des corps en scène⁵².

Le petit-fils de Wagner développe également un travail théâtral consciencieux avec les chanteurs⁵³. L'abstraction symbolique, telle qu'il la conçoit, se veut une réduction de la

⁴⁹ D'abord employé comme décorateur pour les productions de Bayreuth, Wieland est mécontent des spectacles auxquels il participe ; il constate et s'oppose au traditionalisme des mises en scène, des décors, à l'accent sur les apparences plutôt que sur le drame vécu par les personnages incarnés par les chanteurs. «En 1959, alors qu'il en était à la huitième année de son nouveau Bayreuth, Wieland, le petit-fils de Richard Wagner, déclarait que le *Gesamtkunstwerk* était "la formule individuelle trouvée par Wagner pour exprimer une de ses pensées typiques du romantisme allemand" et le moyen de "créer une œuvre qui donne une vue d'ensemble d'un monde mythique en pleine civilisation technique et rationaliste"». (Bablot, 1995, p. 32)

⁵⁰ «Il faudra l'embrasement général des années brunes et les ruptures esthétiques qu'elles imposeront pour que le paysage de *Tristan* change enfin radicalement, comme tout le paysage wagnérien, par le seul fait d'un héritier de la tradition devenu, le temps de rouvrir le Temple de son grand-père, le symbole même de la révolution permanente. [...] Appia trouve enfin sa réalisation concrète sur le plan visuel, même si le concept de Wieland Wagner ira plus loin encore dans l'abstraction pour une interaction entre musique et tableau scénique en perpétuel frémissement réciproque.» (Flinois in Perroux 2005, p. 16- 17)

⁵¹ «Ainsi, plutôt que de chercher à établir des relations, à proprement parler, entre les décors successifs, le metteur en scène va réaliser un décor unique mais qui se modifie. [...] Plateau circulaire, lumière en perpétuelle évolution [...] Autrement dit, ses éclairages, contrairement à ce qu'on a si souvent affirmé, n'étaient jamais en corrélation directe avec la musique en elle-même ; ils étaient toujours conçus en fonction de la situation dramatique vue globalement.» (Lust, 1969, p. 112 à 114)

⁵² «Le génie des mises en scène de Wieland Wagner vient avant tout de la conscience qu'il avait des possibilités expressives de la position immobile du corps des acteurs. Il est à peine croyable que les metteurs en scène [...] ne se soient pas encore rendu compte qu'en gesticulant sans arrêt, les chanteurs «cachent» leur corps.» (Nattiez, 1983, p. 257)

⁵³ Comme Wieland, Sellars adapte la structure dramatique d'un personnage en lien avec son interprète : «Wieland, lui, disait : "J'ai trois Isolde différentes : Martha Mödl, l'Isolde frappée par le Destin, Astrid Varnay, l'Isolde

stimulation visuelle laissant place au contenu latent de l'œuvre ; il en résulte une immobilité apparente. Cependant, même s'il se rapproche de l'idéal de l'œuvre d'art totale, son projet, comme ceux de ses prédécesseurs, reçoit un accueil mitigé, car il bouleverse les conventions précédemment établies.

Les questions abondent : que reste-t-il du legs de ces figures marquantes de la mise en scène au XXI^e siècle ? L'œuvre d'art totale a un passé, mais qu'en est-il de son avenir ? Selon les metteurs en scène qui abordent Wagner, cet art revendique perpétuellement sa concrétisation et sa légitimité à l'opéra. La dynastie des metteurs en scène wagnériens est constituée de références déterminées par des démarches artistiques authentiques. Fidèle à cette filiation, Sellars a su interpréter *Tristan* en y posant un regard nouveau.

vengeresse, et Birgit Nilsson, l'Isolde amoureuse". [...] Aussi chaque mot d'Isolde a un double sens. Wieland disait : "Elle dit quelque chose et pense autre chose." Elle peut être très dure avec Tristan, alors que là-dessous, elle déborde d'amour. Aussi, quand, chez Wieland, nous n'échangions pas un regard, à la première rencontre, jusqu'au moment critique du philtre, c'était parfaitement logique. [...] Et puis, il y avait cette économie du geste qui portait en soi une telle efficacité. [...] Il y a aussi cette fameuse mort d'Isolde debout qui fit couler tant d'encre. Wieland – et Richard Wagner avec lui – disait que ce n'est pas la *Liebestod*, la mort d'amour, mais bien la *transfiguration* d'Isolde.» (Nilsson citée in Wagner et Duault, 1981, p. 189)

CHAPITRE II

ESPACES COLLATÉRAUX : ENRICHISSEMENT DES PRINCIPAUX COLLABORATEURS DE LA PRODUCTION *TRISTAN UND ISOLDE*

2.1 Commande de Gérard Mortier

Gérard Mortier accède en 2004 au poste de directeur de l'Opéra de Paris pour un mandat d'une durée de cinq ans¹. Succédant à Hugues Gall qui dirigea l'Opéra de Paris pendant près d'une décennie², Mortier insuffle une nouvelle vision de l'opéra à cette institution prestigieuse en élaborant une programmation lyrique novatrice et ambitieuse. Son parcours à la tête de théâtres lyriques en Europe affermit sa réputation d'agitateur qui engendre de nombreuses polémiques. Ayant fait ses armes dans sa Belgique natale comme directeur du Théâtre Royal de la Monnaie dès 1981 et ce, pendant onze années, il y invite des metteurs en scène de renom – tels Luc Bondy, Patrice Chéreau et Peter Sellars – et son audace lui permet de repousser les frontières des conventions de ce milieu traditionaliste : «Ses choix de programmation originaux souvent anticonformistes, et l'engagement tout autant de jeunes chanteurs de talent que de personnalités les plus en vue de la scène théâtrale européenne, valent à Gérard Mortier une réputation internationale.» (Machart, 2007).

Fort d'une renommée grandissante, Mortier se voit offrir, à la fin de son mandat bruxellois, la direction du Festival de Salzbourg. Dès 1992, il accomplit une triple mission : celle de faire évoluer la programmation, de rechercher de nouveaux publics ainsi que d'ancrer cette institution dans les valeurs et pratiques artistiques du XXI^e siècle. Gérard Mortier y programme, dès la première année de son mandat, *Saint François d'Assise* d'Olivier

¹ Mortier, né en 1943, avait 61 ans lors de sa nomination à ce poste et l'âge de la retraite obligatoire est de soixante-cinq ans.

² «L'ère Gall aura été celle des spectacles sans risque et sans audace, des productions souvent sages, plaisant à un public pas forcément spécialiste – des productions parfois ternes, mais aux distributions dignes d'une maison de haut rang international.» (Dermoncourt, 2004)

Messiaen dans une mise en scène de Peter Sellars. Cette œuvre rejoint les inclinations religieuses du directeur³ et du metteur en scène, mais elle bouscule le conservatisme de la ville où elle est présentée, où les œuvres de Mozart y sont prédominantes. Parmi ses choix artistiques provocateurs, la saga de *Saint François d'Assise* soulève la controverse en Autriche⁴. Mortier et Sellars se lient rapidement d'amitié⁵ : les mises en scène de Sellars enthousiasment Mortier et suffisent à faire naître en lui l'ambition de le faire connaître. La présentation de *Saint François d'Assise* permet à Sellars de confirmer sa position dominante au rang des metteurs en scène d'opéra⁶ :

Quant à Peter Sellars, l'occasion qui lui était offerte – fait rarissime pour un metteur en scène américain – de travailler sur l'une des scènes européennes les plus célèbres lui valut de susciter une polémique facile, mais aussi d'acquérir une reconnaissance immédiate. Par là, il se hissait au rang inattendu de vedette dans le monde sclérosé de l'opéra. (Marx in Maurin, 2003, p. 65)

Le directeur artistique et le metteur en scène partagent le désir de présenter des mises en scènes d'opéra controversées. «Gérard is in this line of directors who are trying to create a

³ «Mortier remained a practicing Catholic well into his adult life and confesses to relishing in church the same pomp and mystery he seeks in opera. (He still travels to Ghent every two months, he told me, to look at van Eyck's painting "The Mystical Lamb.") His signature opera – the work he has revived in all his major postings – is Messiaen's "Saint Francois d'Assise", which puts forward a strenuously cerebral meditation on the nature of religious vocation. It is tempting to see a continuing religiosity in Mortier's conception of opera as "grace made audible" as well as in his mission to produce art that will change people's lives.» (Eberstadt, 2004)

⁴ Dans son texte «Paysage pour un saint» (Marx in Maurin, 2003, p. 63 -77), Robert Marx en décrit le contexte. Premièrement, il ne fallait pas compter sur la notoriété d'un metteur en scène star pour attirer les foules et ainsi remplir les caisses de l'économie touristique : Peter Sellars était alors encore peu connu en Europe. Deuxièmement, Mortier aurait pu contrebalancer la production par la notoriété d'un chef d'orchestre, mais il avait opté pour le maestro Esa-Pekka Salonen, alors âgé de trente-quatre ans, n'ayant pas acquis la renommée qui lui est aisément accordée aujourd'hui. De surcroît, comble de l'audace, Mortier destitua l'orchestre Philharmonique de Vienne de manière temporaire pour le remplacer par l'orchestre Philharmonique de Los Angeles que Salonen dirigeait à l'époque.

⁵ «[de Peter Sellars] dont Gérard Mortier avait été l'un des premiers à présenter le travail en Europe – depuis *Ajax* de Sophocle en 1987 et *Giulio Cesare* de Haendel en 1988, jusqu'à la création mondiale de *The Death of Klinghoffer* de John Adams en 1991 [qu'il avait commandé au compositeur]. Il [Mortier] noua des liens d'amitié avec le metteur en scène, dont il appréciait les idées et tenait les conseils en haute estime.» (Marx in Maurin, 2003, p. 64)

⁶ René Gonzalez, directeur de la MC93 à Bobigny y invita Peter Sellars en programmant *Don Giovanni* et *Le Nozze di Figaro* de Mozart en 1989. La MC93 deviendra un lieu de diffusion des spectacles de Sellars jusqu'en 2003 qui coïncide avec l'importante suppression budgétaire que s'est vu imposé le lieu. De même, le Mickery d'Amsterdam programma *Ajax* de Sophocle en 1987.

new way of listening and seeing. When he leaves, there will be a path and an audience.» (Eberstadt, 2004) En outre, Mortier partage avec Sellars une vision de la responsabilité sociale de l'opéra⁷ ; il apparaît donc prévisible qu'il lui propose de mettre en scène un opéra pour sa première saison à la direction artistique de l'Opéra de Paris.

La proposition de monter *Tristan und Isolde* de Wagner rassemble à nouveau le duo Salonen-Sellars qui s'enrichit des images du vidéaste Bill Viola⁸. Cette idée germe, prétend-on, dans l'esprit de Mortier alors qu'il dirigeait la Ruhr Triennale [2002-2004]. Il y invita Bill Viola à présenter *Five Angels for the Millenium* en 2003. «Comme à la Ruhr Triennale, festival créé de toutes pièces dans ces cathédrales de l'ère industrielle que sont devenues les usines désaffectées. Là, à Oberhausen, le vidéaste américain Bill Viola était convié à investir l'espace intérieur d'un gazomètre.» (Richard, 2005, p. 5) *Tristan und Isolde* réunit un «trio de feu» (Roux, 2005, p. 28) composé de Sellars, Salonen et Viola et devient le point d'orgue de la saison lyrique de Mortier à la barre de cette institution d'envergure : «[...] Gérard Mortier sait qu'il tient – et joue la carte maîtresse de sa première saison.» (Roux, 2005, p. 28) Avec la venue de Sellars à l'Opéra de Paris pour la mise en scène d'une œuvre colossale, Mortier répète la prouesse de Salzbourg : «C'est le show chic et choc de la saison. En confiant un nouveau *Tristan et Isolde* au trio Salonen-Sellars-Viola avec un casting vocal digne de Bayreuth, Gérard Mortier savait qu'il allait déclencher l'hystérie.» (Dahan, 2005) De plus, le directeur désigne, en 2004, Esa-Pekka Salonen comme un des sept chefs permanents de l'Opéra de Paris, il fait de même avec Valery Gergiev qui reprend la direction d'orchestre de *Tristan und Isolde* à l'automne 2005.

Il existe entre Mortier et Sellars plusieurs similarités quant à la relation au processus de répétition : tous deux veillent au bon fonctionnement de tous les aspects d'une production, bien que de manière différente, étant donné que leur rôle respectif n'implique pas les mêmes responsabilités. D'ailleurs, la curiosité de Mortier l'amène à prospecter à travers l'Europe

⁷ «But Mr. Mortier also considers it his mandate to bring experimentation to the Paris Opera. "When people know an opera well, they take possession of it and form a view of how it should be performed," he said. "What interests me is how to transform a work dated in a certain era so it communicates something fresh today. I like to explore socio-political associations. I want to connect with emotions."» (Riding, 2004).

⁸ Bill Viola est un important vidéaste américain. Il a représenté les États-Unis à la Biennale de Venise en 1995.

afin d'auditionner de nouveaux chanteurs dont il pourrait mettre le talent à profit. «Like Mr. Gall, though, Mr. Mortier is wary of divas. "I don't think stars should define the programming," he said. "I love stars as long as they don't regard opera as a luxury car from which they can wave at the public."» (Riding, 2004) Pour *Tristan*, Mortier détermine lui-même la distribution en tâchant de plaire aux exigences de Sellars : «Pour monter cet ouvrage monumental [*Tristan und Isolde*], il faut d'abord deux chanteurs d'envergure. Ils sont là : Ben Heppner, Tristan digne et noble, et l'incandescente Waltraud Meier, la plus grande wagnérienne d'aujourd'hui.» (Dermoncourt, 2005) Ce procédé à l'opéra rompt avec l'habitude de Sellars de sélectionner lui-même les interprètes de ses productions théâtrales avec sa productrice, mais la confiance en Mortier est suffisamment profonde pour lui laisser le soin de les choisir.

À l'opéra, l'héritage que transmet Mortier encourage la prise de risques car les productions qu'il programme réunissent des créateurs visionnaires et accomplis. Après avoir protesté, le public parisien s'est habitué aux propositions artistiques de Mortier⁹, contrairement au public de Salzbourg où il a été forcé de démissionner de ses fonctions en raison d'un climat antagonique tant avec le conseil d'administration qu'avec la presse et le public¹⁰. La fin de son mandat à l'Opéra de Paris l'entraînera en Espagne au Teatro Real de Madrid à partir de janvier 2010. Nommé pour sa vision artistique, il est à prévoir que la nouvelle programmation de Mortier sera axée sur des collaborations allant à l'encontre des spectacles conventionnels. Au cœur de l'Europe, Mortier poursuit sur sa lancée et multiplie les efforts afin de faire évoluer l'opéra et de lui conserver, auprès des publics, sa situation et sa destinée privilégiées.

⁹ Le bilan de la première année de la direction de Mortier est positif : «L'Opéra de Paris donne, en novembre et en décembre, une centaine de spectacles. Gérard Mortier, qui aime soigner son image de moderne, a souhaité présenter cinq opéras du XX^e siècle pour ouvrir son mandat, quitte à déboussoler un public habitué aux programmations plus traditionnelles d'Hugues Gall. Les succès sont inégaux, mais, au total, plus de 700 000 personnes auront franchi durant la saison les portes de l'Opéra, avec un taux de remplissage moyen de 86%. Un résultat satisfaisant.» (Dermoncourt, 2005)

¹⁰ De la même manière, Sellars avait dû quitter ses fonctions de directeur artistique du Festival d'Adélaïde en 2001 en raisons de tensions sociales et politiques engendrées par ses inclinations artistiques.

2.2 James F. Ingalls : trente ans de travail sur la lumière

I, of course, was trained, and trained myself,
to be one of these dinosaurs – the great
visionary director. It's taken years of growing
up to learn that none of us are that.
(Peter Sellars, 1990)

Au fil de ses mises en scène, Sellars a développé une sensibilité aux technologies audiovisuelles et a ainsi élargi ses compétences par leur expérimentation. Pour lui, l'intégration d'outils technologiques de pointe ne correspond pas à une volonté d'esthétiser et d'imposer un style ; son rôle se justifie plutôt par sa contribution au propos qu'il veut communiquer. Qu'elle soit visuelle par les éclairages et la vidéo, ou sonore par l'intégration de micros au théâtre ou plus rarement à l'opéra¹¹, la technologie intervient comme un mode d'expression caractéristique présentant un point de vue personnel¹².

J'essaie toujours d'interroger la cause plutôt que les effets. Pourquoi a-t-on pris la peine de créer tel type de technologie ? [...] Cette façon de voir permet aussi de reconnaître l'existence de différentes visions qui s'avéreront peut-être intéressantes et importantes dans notre recherche des choses essentielles : différentes façons d'écouter et de voir. (Sellars in Féral, 2001, p. 337)

De ce fait, Sellars a recours aux procédés audiovisuels afin de dénoncer les tares des sociétés capitalistes et d'argumenter sur leurs effets polarisés d'humanisation et de déshumanisation. Par l'utilisation exploratoire de dispositifs sonores et d'écrans vidéo, Sellars souhaite modifier et renouveler les conventions scéniques en créant une proximité visuelle difficile à reproduire au théâtre. La disposition des micros et les écrans où s'affichent des gros plans accomplissent notamment des procédés d'intimité cinématographique par les

¹¹ «Sometimes, like in baroque opera or with John Adams where everybody is miked, I can have them do all kinds of things.» (Sellars, 2005, voir infra p. 102)

¹² «Il [Sellars] travaille sur les lumières, les téléviseurs et le son, comme si la technologie était un personnage à part entière.» (Pettengill in Maurin, 2003, p. 369)

murmures des acteurs, le décalage des voix comme dans *Les Perses* (1993)¹³, les polyphonies et la démultiplication des images comme dans *Ajax* (1986).

Le metteur en scène élargit son intérêt pour les technologies visuelles en se souciant des sources lumineuses. À l'instar de Meyerhold qui réglait lui-même ses projecteurs et leur intensité¹⁴, Sellars contribue à l'élaboration des éclairages de ses spectacles. Afin de faciliter la concrétisation technique et artistique des éclairages, Sellars s'associe à l'éclairagiste James F. Ingalls ; la durée de leur collaboration dépasse le quart de siècle. La solidité de leur alliance repose sur la combinaison de la vision artistique du metteur en scène et la liberté qu'il accorde à son éclairagiste. Ingalls indique que ses premières contributions aux spectacles de Sellars l'instruisirent et développèrent sa sensibilité à la composition de la lumière¹⁵. Toutefois, Sellars a également des exigences pour l'éclairage des acteurs et du décor en créant des zones d'attention propres à diriger la concentration des spectateurs. Il préfère les effets où les zones d'ombre et de clarté varient de manière retrouver les contrastes de la lumière naturelle¹⁶.

¹³ «L'espace acoustique supplée par conséquent le dénuement de l'espace visuel, et l'usage de la technologie, sorte de marque de fabrique de l'esthétique de Sellars, familier par exemple de l'utilisation d'écrans vidéo, est ici avant tout une technologie des moyens sonores. Il en va ainsi de l'usage des micros, augmentant le volume du son, multipliant les effets d'écho, de reprise ou de polyphonie (auxquels recouraient déjà quasiment de bout en bout, à l'exception du dénouement, les acteurs d'*Ajax*). Sellars prétend par ailleurs utiliser les micros à l'instar des masques de la tragédie grecque, afin de déformer les voix et les visages, et de parvenir à la création d'archétypes. Le micro constitue donc un médium de mise à distance du comédien et de la figure qu'il incarne. Mais, dans le même temps, il est un moyen de rapprochement autant que d'éloignement, conférant au son une densité et une présence accrues, restituant le souffle, le tremblement, les moindres nuances de la diction, et mettant en relief la voix humaine et, par extension, sa source, celui qui l'émet.» (Lescot in Maurin, 2003, p. 320)

¹⁴ «Il [Sellars] souligne enfin les fonctions de la lumière, orchestrée comme de la musique, citant le témoignage de Norris Houghton qui décrit la façon dont Meyerhold règle lui-même l'intensité et la couleur des projecteurs pour *La Dame de pique*, ou étudiant le rôle des flammes des bougies dans *Le Revizor*.» (Picon-Vallin in Maurin, 2003, p. 222)

¹⁵ «Les éclairages ont ceci d'unique qu'on ne peut pas les voir à l'avance. Mais en même temps, on doit être capable de les "voir" – de les prévoir, de les concevoir – assez longtemps à l'avance pour pouvoir apporter les touches de couleur nécessaires au bon moment. L'alchimie dépend de cette "vision" de ce qu'on ne peut pas voir, doublée d'une participation active dans le processus théâtral et consolidée par la confiance bâtie au fil d'une longue collaboration.» (Ingalls in Maurin, 2003, p. 405)

¹⁶ «Sellars also applies this principle to stage lighting. "For years I have insisted on low-key lighting and side lighting. I like shadows on people's faces, as a philosophical concept.[...] I go either for all-over bright lighting or incredible alarming lighting with shadows. It's the in-between, warm-cool cross that drives me crazy. It's a complete lie that light is even all over."» (Sellars in Shewey, 1984, p. 44-45)

Sellars n'est pas un adepte des réunions de production comme le font la plupart des équipes, il axe plutôt son travail sur la spontanéité des échanges informels avec les concepteurs dont le travail évolue au fil des répétitions¹⁷.

L'ironie veut pourtant qu'il ne sache pas très bien à quoi ressemblera le produit fini (pour lui, il n'y a pas de produit «fini» au sens propre); mais il sait l'impulser, et nous y acheminer progressivement. C'est le seul artiste avec qui je travaille de cette manière. En général, les autres ont des idées beaucoup plus arrêtées dès le départ. Lui, c'est l'œuvre qu'il connaît avant tout. Il se prépare à fond, il ne néglige aucun détail, il absorbe d'énormes quantités d'informations et de matériaux. Puis il laisse venir les choses. On ne sait jamais tout à fait où l'on va aboutir, ni comment. Avant le début des répétitions, il lance quelques idées, mais il ne donne jamais une image complète de l'ensemble. D'où le mélange de crainte et de fascination qu'on peut ressentir à chaque nouveau projet. (Ingalls in Maurin, 2003, p. 406)

Les concepteurs collaborant avec Sellars désirent, comme Ingalls, mettre leur travail à l'épreuve, étant donné qu'ils s'exposent à une méthode de travail exigeante et qui requiert une solide préparation. De plus, elle implique de pouvoir agir avec souplesse en saisissant l'opportunité du moment présent¹⁸. Assurément, leur grande familiarité facilite la communication entre les deux créateurs¹⁹.

Pour *Tristan und Isolde*, une grande part de l'attention de Sellars a été concentrée sur les éclairages. Les nombreux éléments du travail du metteur en scène et d'Ingalls permettent de définir le processus global de collaboration de Sellars avec les concepteurs et celui, plus

¹⁷ «"It's all about people and collaboration", says Ingalls, the lighting designer who thrives on his relationships with directors, designers, electricians, and even wardrobe people. "The basic notion is that five people sitting in a room working on a production get further than one person working alone."» (Ingalls cité par Lampert-Greaux, 2000)

¹⁸ James F. Ingalls à ce sujet : «I have debates with other lighting designers who say "Oh, I don't know how to light the scene unless I know for certain that the chair is 4 feet 3 inches from the table". I'll say, "But you know that the first thing the director is going to do is move the chair." I have learned to relish each step of the process, to be improvisational, so that when I'm in tech, I'll often do something that is totally responsive to what the actor is doing or the director is doing. I think that is my favourite thing, where we've just had something totally spontaneous happen, something that we wouldn't have ever thought about or planned.» (Ingalls, 2003-2004)

¹⁹ «On the other hand we've been working together for twenty-four years and a half so we sort of... That collected experience is helpful and Peter and I said that the other night, you know, we were a little behind and figuring out things but just the fact that we know each other so well, we worked together, we have a sort of non-verbal communication and understanding.» (Ingalls, 2005, voir infra p. 122)

spécifique, du travail des éclairages. La préparation pour *Tristan und Isolde* a débuté approximativement une année avant la production. L'éclairagiste en expose le déroulement :

«One year before the production, he describes what the piece is about. And the next step of the work is maybe two months before. For *Tristan* for instance, I knew it was a concert at the Walt Disney Concert Hall and that it needed some focus on the singers. Peter mentioned we would do it as a full production, there would be a small stage in black and the singers should be lit in such a way that the screen doesn't get light on it. Also, we should follow the emotional arc of the music and of the video. So we could respond to the colours of the video.» (Ingalls, 2005, voir infra p. 121)

En effet, la lumière est tributaire de l'interprétation de chaque moment musical et de chaque image vidéo et se transforme selon leurs variations. Quelques jours avant l'entrée en salle de *Tristan und Isolde*, l'éclairagiste James F. Ingalls assiste aux répétitions. Déjà, Sellars le guide en synthétisant la mise en place et en énonçant des directives simples privilégiant un rapport consistant avec les éclairages :

«When I got to Paris for *Tristan*, he was doing the second act. He said to me: "Ok, the bed is on stage right and the forest is left and it's darker there." But that's all he knew that day. So in my mind, I provided some light from the right side that will be darker, that would by nature fall away at the left side. For him, this is translating very simple ideas into possible lighting ideas. And I knew that the bed would be the only thing on stage so we knew we would need some lights tightly focused on it. For instance, in the third act, I knew Tristan would be lying on it and would dream as he is sick. And then we would provide changes in light that would respond to that and also because Bill was responding to that, we would all respond together. In fact, that's what we did. I don't think we realized the effect it would have, what it would do.» (Ingalls, 2005, voir infra p. 121-122)

L'écran vidéo de *Tristan und Isolde* produit des rayons lumineux dont Ingalls doit tenir compte en harmonisant les éclairages avec la gamme des couleurs projetées²⁰. Chez Sellars, les composantes d'une production – lumière, mise en place, scénographie, musique, vidéo, texte et émotions – évoluent en interdépendance. Leurs liens se tissent au cours du

²⁰ «Dans beaucoup de spectacles, le décor intègre déjà les sources lumineuses. C'est notamment le cas de la vidéo, qui scintille, éclaire, illumine, ajoutant sa propre tonalité au paysage visuel.» (Ingalls in Maurin, 2003, p. 406)

développement des répétitions et se concrétisent à l'approche de la présentation publique du spectacle²¹.

À la troisième semaine des répétitions, l'entrée en salle de *Tristan* apparaît comme une mise à l'épreuve de Sellars et des concepteurs, car l'attitude et le ton de voix du metteur en scène vis-à-vis de ses collaborateurs se transforment. Sa patience est toujours de mise avec les interprètes, mais il devient plus insistant avec les concepteurs. La pression qu'il manifeste est issue du procédé que le metteur en scène utilise en créant à partir d'idées générales qui doivent se préciser rapidement par la suite²² : «Le son et les éclairages sont élaborés pendant les répétitions, au fur et à mesure que la pièce prend forme.» (Pettengill in Maurin, 2003, p. 366) La disponibilité des concepteurs nécessite trois niveaux d'interprétation : l'adaptation à la scénographie et aux déplacements, celle aux courbes émotionnelles des personnages et enfin celle aux demandes de Sellars. Les éclairages se règlent en harmonie avec les émotions intérieures des personnages ; ce procédé récurrent du duo Sellars et Ingalls est capital et nécessite de nombreuses heures d'ajustements²³.

L'ensemble des mises en scène sellarsiennes donne l'occasion de faire intervenir les éclairages en leur conférant un cachet distinctif²⁴. Pour Sellars, les éclairages font parfois

²¹ «Selon le lieu, les rendez-vous avec la presse, les tensions ne sont pas les mêmes d'une création à l'autre ; elles entraînent des comportements différents. Les derniers jours de répétition, le metteur en scène fait en sorte que chaque interprétation particulière rejoigne la cohérence globale de la mise en scène.» (Proust, 2006, p. 384)

²² Lorsque Ingalls décrit le début de son travail avec Sellars, il mentionne ceci : «It's total immersion and we just start. You know, I knew where the bed was in act I and we just started with the basic things that we knew. I knew there was a lot of side lights and I provided those three colors of side lights : the warm, the medium and the cooler. I knew I had a lot of lighting available to turn on the floor if we needed, in different colors and then from there we got more specific as we went through each rehearsal. This is very different than the way I work with other directors. With other directors, there are meetings and we talk a lot [...] With Peter it's usually different. [...] we usually have a direction, a basic idea, then we refine it as we go.» (Ingalls, 2005, voir infra p. 122)

²³ «James F. Ingalls, Sellars's lighting designer for over seventeen years, is similarly admired for his ability to use colour as a tool to evoke characters' emotional states, veering between arrangements which operate within seemingly realist codes whilst drawing on the expressionist and unreal.» (Delgado, 1999, p. 216)

²⁴ La mise en scène de *Theodora* de Haendel (1998) présente un effet mémorable des éclairages d'une beauté admirable lorsque le personnage principal, interprété par Dawn Upshaw, se retrouve éclairé par un carré de lumière en douche représentant la prison où elle se trouve : «At Sellars' suggestion, Ingalls added a square of light onto the floor within the square set to create the confined space of a prison. "It was as abstract as the space", he says. "The look was very simple, and this simplicity reflected Theodora's Christian world of hope and optimism.»

office de décors et d'espaces mentaux²⁵ à travers lesquels les personnages évoluent. Sur le plateau de *Tristan und Isolde*, les éclairages latéraux d'Ingalls créent des zones de clair-obscur et la fin du premier acte est couronnée par une utilisation audacieuse de la lumière. Au moment où le Roi Marke surgit parmi les spectateurs et surprend Tristan et Isolde aveuglés par le philtre d'amour, la voûte de l'Opéra Bastille s'allume graduellement jusqu'à un plein feu et inonde les spectateurs de lumière. Pour parvenir à ce résultat, Ingalls, sous le regard attentif de Sellars, a fait plusieurs tests²⁶. L'illumination de la salle coïncide avec l'entrée du roi Marke – au parterre à cour – rompt la solitude des spectateurs isolés dans la pénombre et intensifie le caractère collectif du public²⁷.

En plus de réagir aux cheminements émotionnels des protagonistes, Ingalls doit donner suite aux demandes pressantes de Sellars, car le temps alloué aux répétitions diminue rapidement. Le metteur en scène approuve les propositions de l'éclairagiste ou les complète par ses propres idées²⁸. Dans la salle de l'Opéra Bastille, il le submerge d'informations, de demandes et de rectifications. Ses interventions exigent de l'éclairagiste une concentration soutenue, car Sellars devient plus pressant, voire presque alarmant. Il propose à l'éclairagiste

We were able to manipulate the space emotionally, so that it felt like many different places.» (Ingalls cité par Lampert-Greaux, 2000)

²⁵ «The third of these productions was *The Marriage of Figaro*, set in the Count's apartment in Trump Tower. When Act III called for a huge sunset, Ingalls suggested to Sellars a chemical look. Peter said, "No, Jim, we need a passionate sunset to match the Countess emotional state during *Dove Sono*", recalls Ingalls, who then used reds, purples, and blues to light the sky.» (Ingalls cité par Lampert-Greaux, 2000)

²⁶ Ce procédé avait déjà été mis en œuvre par Sellars dans *Hang On To Me* de Gorki en 1984 : «L'éclairage réduit ou élargit l'espace. James F. Ingalls fait passer le duo de type monologique au soliloque, isolant le personnage qui parle le plus par la lumière. Il peut inclure le public dans le spectacle en laissant la salle allumée, selon la pratique lioubimovienne : [...] rester vivant au théâtre, pratique pour rester éveillé dans le monde.» (Picon-Vallin in Maurin, 2003, p. 238)

²⁷ «À la fin de l'acte I, quand Marke apparaît au parterre, votre décision [à Sellars] de placer les chœurs dans la salle et de rallumer les lumières n'est pas seulement dictée par des impératifs acoustiques, mais aussi par le sens : les spectateurs comprennent soudain que ce sont eux, que c'est la société autour de Tristan et d'Isolde qui les empêche de se rencontrer...» (Perroux, 2005, p. 71)

«Si ce procédé théâtral n'est pas neuf, rarement il a été utilisé avec autant de puissance dramatique et de pertinence dramaturgique, car ce n'est pas le fracas du monde extérieur qui est ici mis en lumière par ce dispositif colossal, mais le phénoménal choc émotionnel des deux personnages devant cet assaut du réel.» (Roth in Perroux, 2005, p. 53)

²⁸ Sellars propose d'éclairer le plafond de l'opéra à l'arrivée du roi Marke à la fin du premier acte.

l'ajout de telle ou telle couleur ou le retrait d'un projecteur. Ou encore, il demande avec insistance d'essayer et de fixer un tableau d'éclairages, alors qu'Ingalls est parfois d'avis qu'il est trop tôt pour décider²⁹.

En ce début d'après-midi, Sellars apparaît sur scène et se promène en commentant les éclairages: «This is strong. That could be useful». [...] Les heures suivantes sont consacrées aux explications de Sellars à Ingalls. Le metteur en scène a une vision assez précise de ce qu'il souhaite et il en fait part à son collègue. Par exemple, il imagine la promenade de Tristan et Isolde dans la forêt à l'acte II débutant dans la pénombre et devenant plus lumineuse alors que les deux amants s'approchent de la fin du duo. Ingalls demande l'avis de Sellars sur la composition des tableaux d'éclairage dont il effectue la conception. Sellars réfléchit avant de donner son accord. [...] Ingalls m'explique que les tableaux de lumière se construisent au fur et à mesure des répétitions dans la salle de spectacle. L'éclairagiste ne connaît pas encore toute la mise en place et Sellars veut des résultats rapidement: «That's gonna be so beautiful, get ready. We need a side light there. And then we step into the red. Jim, red, red, red !!! Ah, thank you Jim. Everything is just darker and deep. Let's help her [Brangaine] a little. Bright as the video. Jim if you could just dust there in the front, so we don't see the shadows on their face. Go, go, go, go Jim! What's happening? That's another cue! Jim it's a little bright, a little hot. Jim, when he leaves the bed, we can leave it too.» Sellars mitraille Ingalls de commentaires allant dans toutes les directions – couleurs, intensités, projecteurs utilisés –. (Journal de bord, 28 mars 2005)

Lorsqu'on le questionne au sujet du comportement de Sellars, Ingalls justifie la spontanéité du metteur en scène :

«Basically, what's really happening is he's asking me to respond to what he wants the look to be. And because we haven't talked so much ahead of time, that's the moment we do it. With other directors, it would not be that way. He wants to try some ideas, they come to him at that moment so he wants me... I'm very good usually doing it very quickly so we can see if it works, if we like it, if we don't.» (Ingalls, 2005, voir infra p. 122-123)

Le metteur en scène donne son avis sur les intensités des éclairages, leur brillance, les tons et nuances de couleurs, sur la pertinence d'éclairer telle ou telle zone – en lien avec

²⁹ Lors des répétitions, Sellars demande à Ingalls d'essayer une autre manière d'éclairer et Ingalls répond : «Not right now, we'll see.» Sellars rétorque : «No, do it now !» (Journal de bord, 31 mars 2005)

l'action³⁰. Il corrige, réduit ou augmente les ombres sur le visage des interprètes. L'institution de l'Opéra de Paris regroupe plusieurs intermédiaires responsables de la technique pour la programmation des éclairages et Sellars doit, contre son gré, faire preuve de patience. Afin de prendre un certain recul, il se retire, à certains moments, au fond de la salle. Face à l'insistance parfois acharnée de Sellars, Ingalls affiche un calme et un ton de voix serein. Marchant entre la salle et le plateau, Sellars s'active, plaçant les chanteurs dans la lumière. Cet état d'excitation de Sellars frôle l'impatience. «Ingalls tolère ce comportement, car Sellars est plus directif avec les «membres de la famille», confie l'éclairagiste. Il ajoute que parfois son comportement peut être pire encore.» (Journal de bord, 28 mars 2005)

Ingalls décrit l'impulsivité de Sellars en répétition :

«He's pretty insistent. When he wants to see something, he's very clear. So my job is to work for him. [...] And he knows the way he wants it. And sometimes, it's intense like that because he's just figuring it out himself at that moment and the next moment the rehearsal is over so he wants to see it fast. So, in general, those rehearsals are the hardest rehearsals because, you know, it's fast.» (Ingalls, 2005, voir infra p. 123)

Son discours est cependant ponctué de commentaires admiratifs et de remerciements chaleureux envers l'éclairagiste à chaque fois qu'il apprécie particulièrement une image.

Le perfectionnisme de Sellars pour les éclairages s'étend au-delà du cadre de scène³¹. Pour *Tristan*, et selon la description de Félix Malonda, régisseur technique de production de

³⁰ Au second acte, Isolde, debout sur le podium, attend la venue de Tristan : «Celle qui par mon sein d'un feu brûlant s'est pris, celle qui de mon cœur a fait cet incendie, celle qui, à mon âme, comme le jour sourit, Folle Amour le commande : que tout devienne nuit, qu'elle puisse là-bas resplendir. (*Elle se précipite vers la torche.*) Où ta lumière la faisait fuir. (*Elle prend la torche à la porte.*) Toi, à la garde ! Gare par là ! Veille fidèlement ! Ce flambeau, fût-il ma lumière de vie, en riant je l'éteins, et point n'en frémis ! (*Elle jette la torche à terre, où elle s'éteint peu à peu.*)» (Acte II, scène 1, traduction française d'André Miquel, 2005, p. 115). Ce moment coïncide avec les images projetées d'une flamme dans l'œil d'une femme. Isolde, éclairée en couleurs de feu, baisse les bras pour faire éteindre la torche et l'éclairage s'atténue à son commandement.

³¹ En 1992, Sellars utilisait déjà un procédé similaire dans *The Rake's Progress* de Stravinski : «La lumière concourt également à l'organisation spatiale ; ainsi les musiciens ne sont éclairés que lorsqu'ils jouent, de sorte que l'espace visible se réduit encore davantage pendant les rares moments où ils restent silencieux. Le regard du spectateur se focalise alors d'autant plus sur l'action.» (Picon in Maurin, 2003, p.130)

l'Opéra de Paris : «C'est un spectacle qui nécessite une luminosité restreinte afin que les images de Viola puissent jaillir des écrans. Il a donc fallu obscurcir la fosse d'orchestre. Chaque pupitre de musicien est équipé de gélamines *Day Light* en place des habituelles lumières jaunes.» (Malonda cité in Roux, 2005, p.28)

Entre Sellars et Ingalls, une complicité manifeste contribue à unir des visées artistiques vers un objectif commun. Travaillant de concert, ils tiennent le pari d'intensifier la signification du propos de *Tristan* par un appui visuel efficace en enrichissant les différents aspects de la production : déplacements des chanteurs, spatialisation, émotions ressenties par les personnages et celles véhiculées par la musique, ainsi qu'harmonisation aux teintes des images vidéo.

2.3 Bill Viola à l'opéra

L'art est de la nature greffée.
(Gaston Bachelard, 2007)

À l'instar de sa relation de longue date avec Mortier et Ingalls, Peter Sellars entretient une amitié avec le vidéaste Bill Viola. Longtemps avant *Tristan*, le metteur en scène intégra à ses spectacles des écrans vidéo destinés à accomplir de multiples fonctions : principalement celle de faire entendre des voix individuelles et collectives en proposant une divergence de points de vue et celle de montrer, par le médium des images, l'extension de l'action. Au cours des années 1990, Sellars poursuit l'intégration des vidéos par l'introduction de moniteurs dans les dispositifs scéniques dont il réalise lui-même les images, sans grand succès³². À l'époque de *Saint François d'Assise* de Messiaen (1992), il propose à Viola de concevoir les vidéos, mais ce dernier refuse catégoriquement en prétextant que son travail est inadapté au

³² Robert Marx avance ceci des vidéos de *Saint François d'Assise* : «Rares sont les exemples aboutis de juxtaposition scénique entre images vidéo et interprètes vivants. [...] Mais Sellars, bien qu'il soit fasciné par le cinéma et la vidéo, n'est pas un grand artiste derrière une caméra. Sa compréhension profonde du théâtre, sa puissante technique scénique ne se retrouvent pas dans son maniement du médium de l'image. En lui, du moins jusqu'à aujourd'hui, le metteur en scène et le réalisateur de cinéma ne s'accordent guère.» (Marx in Maurin, 2003, p.73- 74)

contexte des pratiques scéniques³³ : «Vous, les gens du théâtre, êtes obligés de travailler dans l'approximation. Moi, j'ai besoin de perfection.» (Viola cité in Dermoncourt, 2005).

En 1997, Viola convie Sellars à participer à l'exposition³⁴ *Bill Viola : A 25-Year Survey Exhibition* qui fut d'abord présentée à Los Angeles puis, pendant deux ans, dans six musées situés aux États-Unis et en Europe. Persévérant, Sellars réussit à obtenir la participation officieuse de Viola comme conseiller aux vidéos d'*El Niño* de John Adams en 2000. L'ouverture sur une éventuelle collaboration se profile progressivement et Viola finit par se laisser séduire par la proposition de Sellars pour la création de *Tristan und Isolde* de Wagner. Pour tenter de convaincre le vidéaste, le metteur en scène donne carte blanche à Viola pour la création des images; Sellars oriente sa mise en place à partir des images vidéo, moteur et centre du spectacle, en réduisant la scénographie et les déplacements des chanteurs à leur plus simple expression. Tacitement, le projet ne peut se réaliser sans l'implication de Viola³⁵.

Dans tous les cycles de son œuvre, de *Hatsu-Yume* (1981) à *Five Angels for the Millenium* (2001)³⁶, les images de Viola réitèrent sa quête perpétuelle de rendre visible l'invisible. À cette fin, le vidéaste met à profit les techniques du ralenti et des

³³ «Quand j'ai préparé *Saint François d'Assise* de Messiaen, je souhaitais utiliser la vidéo, non pas pour des projections, mais pour l'image-écran. [...] Je voulais créer une cathédrale faite d'écrans télé pour Messiaen. Alors j'ai dit à Bill : "Faisons cela". On en a beaucoup discuté, mais finalement le projet n'a pas abouti. Il ne se sentait pas à l'aise avec les normes du théâtre et de l'opéra et avec ce qui m'intéressait, à savoir que la concentration n'est jamais entière. Il y a toujours des distractions. C'est une réalité multiculturelle, multidisciplinaire, qui englobe plusieurs niveaux... Il y a toujours ceci et cela. Il y a toujours un contraire, une structure complexe. C'est chaotique. Au sein de cette dynamique, il y a toujours quelque chose qui se passe. C'était dur pour Viola. J'ai fini par faire mes propres vidéos.» (Peter Sellars cité par Rudolph, 1998, p. 43)

³⁴ «Une semaine plus tard, à minuit, Bill [Viola] m'appelle et me demande : «Tu ne veux pas organiser l'exposition pour mes 25 ans de carrière ? On a tellement parlé d'une possible collaboration, que je vienne travailler dans ton monde. Pourquoi ne viens-tu pas travailler dans le mien ?» (Peter Sellars cité par Rudolph, 1998, p. 43)

³⁵ Bill Viola n'en était pas à sa première collaboration à la scène comme telle. Pour le spectacle *Fragility Tour 2.0* du groupe Nine Inch Nails en 2000, il avait créé un triptyque vidéo de quatorze minutes.

³⁶ «This account works well in describing *Five Angels for the Millenium*, 2001, a work related to "The Passions". The five huge video panels on display in a darkened room to depict something – a human body entering or emerging from water – but not recognizably so. Through their size, lighting, use of color and sound, and extreme slow motion, they become abstracted, not easily readable.» (Freeland in Townsend, 2004, p. 37)

agrandissements exagérés, révélant l'insaisissable afin de faire émerger la conscience. Ces manifestations de l'âme humaine et celles des éléments de la nature font apparaître des parcelles de l'imperceptible à l'œil humain. Ainsi altérée, la temporalité s'inspire de la pratique de la méditation zen que Viola intègre à son quotidien depuis les années 1970. Son adhésion à la religion bouddhiste se reflète directement dans son travail par un ardent désir de communiquer les croyances qui l'habitent : «Viola's spiritual pursuit is perhaps to further develop those affinities, seeking a synthesis of religious impulses from around the globe.» (Townsend, 2004, p. 21)

Depuis les années 1990, l'œuvre de Viola aborde le thème de la transcendance de la vie et de la mort. Récurrent, ce thème est imprégné par l'expérience de l'accompagnement de sa mère (1991) et de son père (1999) dans la mort. De cette traversée marquante se dégage, pour Viola, l'impression indélébile d'avoir perçu le moment précis où l'âme quitte son enveloppe de chair, sublimation de l'état physique. Viola prône, comme le bouddhisme l'enseigne, que la mort ne doit pas s'aborder dans l'appréhension, puisqu'elle n'est qu'une étape. En ce sens, le vidéaste se donne pour mandat d'explorer un langage vidéo dans le but d'honorer les disparus et d'en prolonger la mémoire.

Sellars a saisi toute l'incidence de la quête spirituelle de Wagner et il souhaite orienter son interprétation dans cette direction. D'emblée, Viola apparaît le créateur destiné à y joindre ses images. En écrivant le livret, Richard Wagner a occulté une part considérable de l'histoire mythologique de *Tristan* en privilégiant une place dominante aux manifestations souterraines et inconscientes de l'âme humaine³⁷. Bill Viola s'implique dans la création de *Tristan und Isolde*, motivé par les pistes d'interprétation de l'œuvre que lui propose Sellars :

³⁷ « Quelle houle enlève nos cœurs exaltés? Quelle volupté tous nos sens en fièvre? Foisonnantes fleurs de l'amour qui rêve, bienheureuse ardeur de la soif d'aimer ! Soudain, tout en moi, délire de joie ! Isolde ! Tristan ! Hors monde et son cours, ô toi ma conquête ! Conscience ou plus rien ne reste que toi, suprême joie d'amour ! » (Acte I, scène 5, traduction d'André Miquel, 2005, p. 113)

Cela n'a pas été évident, mais j'ai rapidement découvert, grâce à Peter Sellars, des connexions entre Wagner et des sources orientales sur lesquelles je travaille depuis longtemps. *Tristan und Isolde*, au-delà de ses origines médiévales et de ses légendes celtes, plonge ses racines au cœur de la tradition hindouiste et bouddhiste du tantra. (Viola cité in Roux, 2005, p. 28)

Sellars ouvre la voie en guidant Viola vers l'intérêt de Wagner pour les philosophies orientales. Cette ligne directrice résonne en Viola puisqu'il affirme par la suite : «mon intérêt pour le bouddhisme, le tantra, a naturellement trouvé un écho dans le récit de *Tristan* [...]» (Viola cité in Mallet, 2005, p. 59) Les vidéos qu'il conçoit pour *Tristan und Isolde* sont composées à soixante-quinze pour cent de nouveau matériel et évoquent une synthèse de son œuvre regroupant ses principaux thèmes. Certaines séquences de vidéos antérieures sont réutilisées ou tournées à nouveau, adaptées à la production³⁸. Les composantes récurrentes de son travail, celles de l'évolution des marques du temps sur la nature, la végétation, les humains et même sur celles des membres de sa famille immédiate – l'anniversaire de son fils soufflant une bougie sur un gâteau – se succèdent durant *Tristan*. Partitions visuelles en synchronie avec l'œuvre lyrique, les vidéos empruntent aux thèmes omniprésents dans l'œuvre de Viola que sont l'eau et le feu³⁹. Il procède en présentant des entre-deux : l'instabilité crépusculaire, l'intervalle des saisons, les transitions et les irrégularités poétiques de la nature, aux antipodes du caractère binaire de l'informatique et de la vidéo. Viola travaille la vidéo en combinant des techniques rudimentaires – telles des caméras de surveillance en noir et blanc – avec des technologies de pointe, ouvrant ainsi de nouvelles voies à l'expressivité des images. En outre, il exploite ces éléments pour symboliser des moments charnières : le baptême de Tristan et d'Isolde précédant la prise du philtre au premier acte, l'attente d'Isolde éclairée d'une torche pour l'arrivée de Tristan et le lever du soleil perçant à jour l'amour adultère devant le roi Marke au second acte et, finalement,

³⁸ Le film de *Tristan und Isolde* comprend, entre autres, une nouvelle version de *The Crossing* (1996), passage marché dans l'eau au sortir du feu, et de *Déserts* (1997), alors que le personnage disparaît en plongeant dans l'eau comme Isolde à la fin du dernier acte.

³⁹ «A kind of alchemist, wizard, shaman, messiah, God and Wagnerian tragic hero, Viola transmutes the body into art as if the creative act were a cosmic principle engaging the primordial elements of fire and water.» (Morgan in Townsend, 2004, p. 93-94)

l'agonie, la mort de Tristan et l'envolée de son corps⁴⁰ : «Here, by reversing the high definition film he has shot, Mr. Viola uses water to lift the dead Tristan from a stone slab and raise him to eternity.» (Riding, 2005) Chez Viola, le corps est soumis aux tumultes de l'eau⁴¹ et du feu et il devient le médium de transformation conduisant vers la rédemption.

Pour éviter le piège de la simple illustration, ce dispositif minimal oblige les images à posséder une force et une originalité peu communes, à se fondre dans l'œuvre, et celui qui est considéré comme le plus grand vidéaste en activité relève ce difficile défi. L'américain Bill Viola alterne des visions « brutes » (des corps, des visages, de l'eau, du feu) qui possèdent un impact évident, avec des images plus oniriques (un vieil arbre pour représenter le roi Marke, des images floues d'amants enlacés pour le duo du deuxième acte, des corps en apesanteur dans l'eau, un personnage marchant au loin pour symboliser l'attente de Tristan dans le troisième acte). (Herlin, 2005)

Viola crée un mythe visuel traduisant le cheminement intérieur des protagonistes à travers l'amour.

Les images sont destinées à fonctionner comme des représentations intérieures et symboliques qui deviennent, pour reprendre les mots de Seyyed Hossein Nasr, «des reflets du monde spirituel dans le miroir du matériel et du temporel.» Elles retracent le mouvement de la conscience humaine jusqu'à l'un de ses stades les plus délicats et les plus poignants : l'abandon à un amour absolu et dévorant. (Viola in Scemama, 2005, p. 36-37)

La participation de Bill Viola à *Tristan und Isolde* inaugure un nouveau défi dans le cheminement du vidéaste. Bien qu'ayant collaboré en tant que musicien à l'avant-garde musicale dans les années 1970, Viola se confrontait à une œuvre imposante. Par conséquent, les premières écoutes de la version dirigée par Karl Böhm (1966) ayant servi à orienter le chef d'orchestre Esa-Pekka Salonen immergèrent Viola dans la densité de cette œuvre. Après deux mois d'écoute de ce flot musical, Viola ne réussissait pas à visualiser des images. Il explique que cette panne d'inspiration était provoquée par l'ampleur de la musique wagnérienne. Le vidéaste dut se désintéresser de la musique pendant toute une année afin de

⁴⁰ Lors de la répétition de *Tristan* du 18 mars 2005 à l'Opéra de Paris, Peter Sellars explique que, dans la tradition tibétaine, le décès d'un individu implique que les fluides quittent le corps qui se consume.

⁴¹ À ce sujet: «Viola's videos frequently include a body submerged in the water.» (Morgan in Townsend, 2004, p. 103)

se concentrer sur le livret seul et de développer sa réflexion sur les images. «Ensuite, j'ai pensé qu'il fallait m'éloigner de cette vision totalisante de Wagner pour entrer dans l'histoire avec mes propres sentiments.» (Mallet, 2005, p. 58)

Bill Viola élabore ses créations en concevant des installations vidéo où il plonge les spectateurs dans une obscurité induisant un état méditatif. Par conséquent, ceux-ci sont amenés à occuper l'espace et à prendre conscience de leur lien à la communauté dont ils font partie⁴². Le spectateur chemine dans la pénombre, à la lueur des projections, comme pour l'impressionnant *Five Angels for the Millenium* (2001) tel que le décrit Cynthia Freeland :

«The viewer is overwhelmed by sensory experience in the darkened room. Each of the gigantic panels dwarfs us, but they are also dispersed, so that one cannot view them together. We cannot take in what we are seeing or hearing. We cannot make sense of what is showing on any one screen, nor understand how the five are related. The low roars and bubbling sounds seem to speak an alien tongue, something like the language of whales.» (Freeland in Townsend, 2004, p. 38)

Oscillant entre la photographie et le cinéma expérimental, les œuvres de Viola se contemplent comme des toiles peintes dont les images se meuvent imperceptiblement : «There is a clear relationship established between the film and painting – a fact that Viola emphasizes. Although we know we are watching performers, we view the work as we would view a painting.» (Wainwright in Townsend, 2004, p. 113) Ses images au ralenti extrême ouvrent sur des mondes inconnus. Reflétant les intérêts de Wagner pour la philosophie de Schopenhauer⁴³, la vidéo atteint la conscience des spectateurs. Ceux-ci, confinés à leur fauteuil, contemplent, dans une certaine immobilité, les images projetées sur l'écran ; bien que quelques-uns y perçoivent un bouleversement des conventions de l'opéra, «il n'empêche que le résultat reste à chaque instant d'une grande beauté plastique et d'une belle intensité sans aucune provocation ni prétendue relecture.» (Blanmont, 2005)

⁴² Les images de Viola appellent à une réflexion sur soi-même «Most of Viola's videos and installations are about the relationship between the artistic act and the viewer standing in or before the work. Engaging himself as well as engaging the viewer is what concerns Viola as an artist.» (Morgan in Townsend, 2004, p. 98)

⁴³ «La philosophie de Schopenhauer a montré que la contemplation esthétique apaise un instant le malheur des hommes en les détachant du drame de la volonté.» (Bachelard, 2007, p. 37)

Dans leur idéologie de réception de l'œuvre par le public, la parenté des deux créateurs est frappante :

«Yet Viola's art is not a private retreat. It is public. In a statement written in 1989, Viola proclaimed that : "The most important place where my work exists is not in the museum gallery, or in the screening room, or on the television, and not even on the video screen itself, but in the mind of the viewer who has seen it." The work does not belong to the artist, but lives instead in the consciousness of whoever views it.» (Morgan in Townsend, 2004, p. 101)

Plus qu'une simple conviction esthétique, les points de comparaison entre Sellars et Viola convergent vers la direction d'acteurs. Les acteurs jouant les corps terrestres de Tristan [Jeff Mills] et Isolde [Lisa Rhoden] dans la séquence vidéo du premier acte ont été dirigés par Viola d'une manière correspondant à l'approche sellarsienne de l'interprétation du personnage⁴⁴. Il oriente les acteurs en liant les émotions des personnages avec celles qu'ils vivent réellement. Lors des séquences où les images de Tristan et d'Isolde juxtaposées montrent les deux protagonistes plongeant, au ralenti, leur visage dans un bol d'eau pour le rite de purification⁴⁵, les spectateurs assistent à un moment chargé d'intensité dramatique. Pour aider les acteurs à trouver l'émotion à jouer, le vidéaste a procédé en leur demandant d'aller chercher, dans les profondeurs du bol, l'émotion ressentie lors d'un événement déterminant, soit la naissance du premier enfant de Mills – qu'il a prénommé Tristan – et la sensation de la chirurgie à cœur ouvert qu'a subie Rhoder quatre mois avant le tournage. L'ascendance de Sellars sur la direction d'acteurs de Viola amène probablement ce dernier à considérer les émotions intimes liées à l'expérience individuelle comme matière première de la création des personnages.

L'arrivée de Bill Viola à l'Opéra de Paris se fait à la troisième semaine des répétitions, le 28 mars 2005. Alex MacInnis, son assistant, l'a précédé de quelques jours pour

⁴⁴ «The invisible is always much more present than the visible». (Lahey Dronsfield in Townsend, 2004, p. 75)

⁴⁵ Inspiré de l'œuvre de Viola : *Surrender* [2001].

tout préparer et mettre en place. En introduisant le vidéaste à l'équipe de création, Sellars aurait pu déclarer :

Notre tâche principale, à présent, est de créer de nouvelles œuvres. [...] Existe-t-il une forme d'art assez souple, assez organique, assez subtile pour englober les impératifs sociaux et les questions d'identité qui se posent aux générations futures ? Peut-être est-ce le cinéma. Sans doute est-ce la vidéo. Mais s'il s'agit finalement de réunir des êtres vivants dans un même lieu et dans un même temps, parions sur le cinéma, continuons dans la vidéo, et faisons de l'opéra. (Sellars in Maurin, 2003, p. 18)

Pendant le déroulement des répétitions en salle, Sellars discute souvent avec Esa-Pekka Salonen et Bill Viola pour ajuster l'œuvre vidéo aux tempi. Ils doivent se mettre d'accord en vue d'atteindre une simultanéité et une parfaite harmonie des images et de la musique. En synchronie avec Salonen, la régisseuse de scène, Elsa Grima, suit les gestes du chef d'orchestre en coulisses sur un moniteur et dirige à distance les deux techniciens vidéo responsables de la projection des images. Le principal défi réside dans la combinaison précise de la vidéo numérique et de la respiration musicale dont la régularité du tempo peut varier légèrement. Afin de leur transmettre l'importance de la rigueur de la tâche à accomplir, Viola n'hésite pas à prodiguer et à multiplier les conseils aux techniciens pendant plusieurs jours.

Certes, l'utilisation de la vidéo avait été osée à l'opéra depuis plusieurs années, mais toujours de façon accessoire ou complémentaire au décor, jamais aussi totale. L'écran de projection fait office de décor et s'intègre à l'architecture scénique⁴⁶. Cette saturation et l'omniprésence des images risque d'envahir les spectateurs et de les dérouter, car elles sont inhabituelles à l'opéra⁴⁷. Menée à terme, l'expérience de *Tristan*, a permis à Bill Viola d'accéder à un nouveau médium qui influence son travail ultérieur, lui qui, pendant de nombreuses années, avait émis des réticences à travailler pour la scène :

⁴⁶ «By comparison, modern media have "a very high accepted truth factor in our society" and can thus perform the same function as panel paintings in earlier century.» (Neumaier in Townsend, 2004, p. 69)

⁴⁷ «L'ennui, c'est que l'œil du spectateur est sans cesse tiraillé entre les séquences vidéo, déployées sur un écran géant, et la mise en scène sur le plateau – sans parler des surtitres qui ajoutent au surmenage visuel.» (Sykes, 2005)

Quand nous avons essayé de convaincre Bill de collaborer, sa première réaction a été : «*Oh non ! Pourquoi ? Pourquoi moi ?*» (rires). C'est évidemment une question qu'on se pose avec Wagner. Puis cette question nous travaille, et pour finir, on se rend à l'évidence : «*Bien sûr, il faut que ce soit moi !*» (Salonen in Richard, 2005, p. 5)

Malgré ses hésitations premières et grâce à l'insistance de Sellars, le vidéaste s'est taillé une place à l'opéra, délaissant un peu la rigueur de l'exactitude technologique et admettant que l'œuvre ne lui appartienne plus complètement. En confiance, il fut à même d'abdiquer son contrôle rigoureux de chaque paramètre au bénéfice du spectacle vivant.

CHAPITRE III

TERRAINS D'ÉCHANGES : LE DÉROULEMENT DES RÉPÉTITIONS DE *TRISTAN UND ISOLDE* DE WAGNER

3.1. Contexte des répétitions

L'Opéra de Paris figure parmi les institutions lyriques les plus prestigieuses. Les répétitions de *Tristan und Isolde* débutent le 14 mars 2005 dans la salle Gounod où les dimensions du plateau équivalent à celles de la scène de l'Opéra Bastille. La même scénographie y est reproduite : le praticable noir, l'écran géant suspendu au mur et le matériel nécessaire à la projection des images¹. Seules les conditions d'éclairage n'y sont pas restituées : quelques projecteurs sont accrochés, offrant un éclairage général. De jeunes stagiaires en observation, dans la vingtaine, assistent aux répétitions : Brennan Gérard, metteur en scène du *Moving Theatre* à New York, Antoine Lallour de l'École normale supérieure, Marc D. Williams, chef d'orchestre américain en perfectionnement à Paris avec le chef d'orchestre Pierre Boulez, de même que Peer Øian, metteur en scène danois ayant fait un stage chez Robert Wilson. Dans cette salle, la présence de nombreux employés de l'Opéra se manifeste – des assistants-costumiers, des régisseurs de scène et des assistants-accessoiristes ; cependant, l'orientation de la mise en scène atteint un degré d'épuration tel que ces employés ne reçoivent pas de consignes de travail. De plus, leur attention diminue parce que Sellars dirige les interprètes à voix basse sur le plateau, presque sur le ton de la confidence. Ils en viennent donc à discuter entre eux. À certains moments, ces bourdonnements de voix troublent la concentration globale et Sellars leur jette un regard non équivoque. Comment peut-il tolérer ces chuchotements continus ? Il s'explique :

¹ Ces prédispositions rappellent les conditions de répétition du spectacle *The Merchant of Venice*, monté par Sellars en 1994 : «À voir le dispositif mis en place dès le premier jour, je saisis tout ce que le processus de travail et le spectacle auront d'unique. On est sur scène, pour commencer, et non pas dans une salle de répétition. Normalement, à ce stade, le décor serait en cours de construction et il ne serait installé que quelques semaines plus tard. Mais là, pas de décor, pas de construction, juste une installation : des tables, des chaises, une console vidéo, une table de mixage, des téléviseurs, une caméra, des micros de part et d'autre de la scène.» (Pettengill in Maurin, 2003, p. 363)

«That's the Paris Opera. If I tell them to shut up, they resent it. So, I don't bother. I just keep working. I mean, most room I'm rehearsing in are concentrated. This was strange. Also the staff was in a very odd situation because, there were 400 people in that room, from every department. And for a famous director, that's a great luxury doing some huge and spectacular production where you have very little time and you have to put all these incredible elements together. I just happened I had eliminated every single one of those elements from this production! There is a table of three props people and I have two props. They are four costume people and they are five costumes in the whole production and I never rehearse with them. I almost never use the video and there's a whole video crew and equipment standing by. On one day, I wanted to change the lighting in the rehearsal room and there was a whole lighting team there. So, if you look at it from their point of view, it must have been really boring. Of course they sit and talk about football and whatever else because normally if they were doing *Boris Godounov* or whatever, they would be running around with a hundred crazy props and wigs and this and that. And there would be much more for them to do. Here with *Tristan*, I made a production where there was absolutely almost nothing for anyone in that room to do. So they just sit and watch all day and amuse themselves. So that's what it is.» (Sellars, 2005, voir infra p. 100-101)

La préparation et la présentation du *Tristan Project* à Los Angeles quelques mois plus tôt permirent à Sellars, Salonen et Viola d'entrer en répétition à Paris forts de cette expérience : «For my private tutoring of *Tristan and Isolde*, I showed up at the Los Angeles Philharmonic with Esa-Pekka Salonen and Bill Viola, like I could have all this just to learn *Tristan*. Therefore I walked in the rehearsal room in Paris with all of that already.» (Sellars, 2005, voir infra p. 98)

Les chanteurs répètent avec l'orchestre dans la salle Liebermann². Exception faite de Ben Heppner qui avait déjà travaillé avec Sellars en 1988, à Chicago, pour *Tannhäuser* de Wagner où il incarnait le rôle secondaire de Walther, et de Toby Spence qui avait rencontré le metteur en scène à Glyndebourne quelques années auparavant, les chanteurs ne connaissent Sellars que de réputation. En répétition, Waltraud Meier, la mezzo-soprano s'absente par moments pour se déplacer en Allemagne. Son remplacement par la soprano Sarah Johanssen, dans le rôle d'Isolde, complique le processus très personnalisé de direction d'acteurs de

² Nommé en l'honneur de Rolf Liebermann, administrateur de l'Opéra de Paris de 1973 à 1980.

Sellars puisqu'elle apporte une énergie opposée à celle de Meier et s'éloigne de la mise en place.

Les doublures viennent entraver et ralentir le processus de direction d'acteurs de Sellars : «Meier est présente aujourd'hui. Son emploi du temps ne lui permet pas d'assister à toutes les répétitions. Sarah Johannsen, sa doublure, prend sa place en son absence. Le metteur en scène doit remédier au problème de l'alternance des chanteuses, car elles n'ont pas du tout la même personnalité et ce qui est placé avec Johannsen ne convient pas toujours à la vision que Meier a de l'interprétation d'Isolde. J'observe que Meier a un jeu et une vie intérieure intenses. Elle propose beaucoup de choses à Sellars: déplacements, intentions. Lorsque Sellars refuse, ce n'est pas qu'elle n'est pas convaincante, mais plutôt qu'il ne veut pas qu'elle fasse intervenir son monde intérieur.» (Journal de bord, 21 mars 2005)

Les propositions établies avec la doublure ne conviennent plus quand arrive le moment de les mettre en pratique avec Meier.

Pour ajouter aux difficultés, Sellars traverse les répétitions de *Tristan* souffrant d'une mauvaise grippe. Il est quotidiennement pris de quintes de toux qui l'impatientent et l'empêchent de disposer de toute son attention, son énergie étant moins vive qu'à l'habitude. «Survive, survive, survive, to the end of the act!» : répète-t-il pendant les répétitions. À l'Opéra de Paris, Sellars doit s'ajuster au nouveau contexte dû aux interprètes, au lieu et aux employés de la maison. En comparaison avec les concerts du *Tristan Project* présentés à Los Angeles quelques mois auparavant, la production parisienne comporte des paramètres davantage complexes. Du coup, ce défi ambitieux stimule Sellars dans son processus de création.

3.2 Du discours à l'action : direction des interprètes par Sellars à l'opéra

The director, it seems, requires a chameleon
quality of self-transformation.
(Maria M. Delgado, 1996)

Peter Sellars possède d'innombrables qualités professionnelles et humaines requises pour instaurer un climat de travail amenant les chanteurs à peaufiner l'interprétation de leur rôle. Dès le début des répétitions, il engage une relation de confiance avec les interprètes. Tout en étant disposé à entendre leurs suggestions, il maintient les fondements de sa mise en scène et sa vision des personnages. Face aux difficultés, ce communicateur adopte le rôle de confident, faisait taire ses angoisses pour assumer celles des autres. Car, comme il le souligne lui-même,

Faire du théâtre, c'est apprendre à aimer. Apprendre à manifester aux autres son amour et sa générosité. Il s'agit d'offrir une toute petite parcelle de soi pour les aider. [...] Un geste, on ne peut pas se contenter de le faire en bluffant, sans le comprendre, juste sous prétexte qu'on doit le faire. [...] Alors, on obtiendra quelque chose de réel, quelque chose qui vient de soi et à quoi on attache de l'importance. [...] C'est extrêmement dur. Il faut vraiment y croire. Il faut y mettre de la tendresse. Bref, c'est en faisant du bon théâtre en fonction de sa personnalité qu'on arrivera à être authentique, à parler avec une parfaite authenticité. (Sellars in Maurin, 2003, p. 301)

Bien au-delà d'un contrat artistique, le travail de direction d'acteurs de Sellars invite à une réflexion sur l'art et, plus largement, sur l'existence humaine.

3.2.1 Prise en compte de la voix des chanteurs

À l'opéra, la voix est la première préoccupation des chanteurs et elle exige d'eux une forte concentration; par-dessus tout, les rôles wagnériens sollicitent une endurance physique remarquable ne gênant pas la projection de la voix dans la salle, au-delà de la fosse d'orchestre. Pour faire face à ces exigences, Sellars prodigue aux chanteurs un cadre strict visant à diminuer leurs inquiétudes quant à l'interprétation vocale. Le ténor Ben Heppner

explique comment les émotions du jeu d'acteur ne doivent pas prendre le pas sur la concentration qu'il accorde à sa voix :

«When one is onstage performing, particularly singing, you have to have a little distance from the emotions. They have to be very controlled, otherwise they will tend to end up in your throat and you won't be able to continue singing. Something like *Tristan*, it's already right on the edge. If a human can get through it. [laughs] He's supposed to sound like he is dying.» (Heppner, 2005, voir infra p. 110)

La concentration vocale des chanteurs passe également par la nécessité de suivre les indications du chef d'orchestre. À l'Opéra Bastille, comme dorénavant dans la plupart des grandes institutions, des moniteurs vidéo sont disposés derrière le cadre de scène ; ils permettent de suivre la battue sans obligatoirement faire face au chef d'orchestre³. Sellars oriente sa mise en place de manière à faciliter ce contact visuel.

«As you can see, Tristan and Isolde almost never look at each other during five hours. That's because I know, unless they sing forward, that the orchestra will cover them. And the singers know that and sing forward. So I have to set up situations that allow them to be downstage right on the front of the stage singing directly towards the audience or in angles that are always going to support them vocally. It's just basic. It's very very basic. And you just have to built that in because we can't have Wagner people singing upstage.» (Sellars, 2005, voir infra p. 102)

Pour *Tristan*, Sellars instaure la mise en scène dans un rapport de frontalité prédominant sur la cohérence des situations théâtrales – où les personnages se parlent mais ne se regardent pas. Ce parti pris relève de la nécessité d'accentuer l'audibilité des voix. Pour ce

³ Patrice Chéreau oriente les déplacements sur scène en fonction des correspondances entre l'orchestre et le chant. Lors de la première répétition des chanteurs avec l'orchestre, Chéreau est bouleversé par ce qu'il observe: «Or, le premier affrontement avec l'orchestre est une épreuve douloureuse pour la mise en scène, qui soudain s'érode, s'émousse, s'arrondit comme un château de sable sous l'effet d'une vague. Préoccupés par le soin d'être parfaitement en mesure avec l'orchestre, de regarder le chef, voire par de nouveaux repères musicaux que le piano ne pouvait leur donner, les chanteurs sont distraits dans la mise en scène. Non que je veuille que la mise en scène les distraie de la musique : il faut qu'ils soient formidablement attentifs aux deux à la fois – ce qui réclame une concentration utopique seulement en apparence. » (Chéreau, 1994, p. 106-107)

faire, les chanteurs wagnériens ont besoin, pour optimiser leur projection vocale, d'une aisance considérable et certaines positions physiques la réduisent⁴. Heppner le souligne :

«Although, if I'm honest, the good ones understand that... we singers have, we sort of have to fight against certain difficulties. There are some barriers that... some things we can't do. Lying on my back, for example, is very difficult. You will very rarely find a singer who's willing to do it. Most of them won't even consider it. But I feel fairly confident that my technique is not based upon me having my feet on the ground. But I'm noticing it's a little bit easier if I'm rolling forward, I get more vocal security so that's... You see me, I'm less on my back that I was at first. It's a big house to put your voice in. It's an orchestra, it's 85 people! This is not a piano. And sometimes you're going to be lost, the orchestra is too loud. I've never seen a conductor who can get it down quiet enough at some places. And I don't have the biggest voice. My voice is big enough but it's not loud enough to make it over the orchestra at some point. It's Wagner's. It not that the conductors don't want to. First of all, they get caught into it, and also Wagner makes it difficult for them.» (Heppner, 2005, voir infra p. 119)

Heppner désire modifier l'action physique proposée par le metteur en scène, elle lui est inconfortable. Sellars, dans son respect des chanteurs et sa volonté de faciliter leur aisance, autorise les modifications⁵. Il est ouvert, mais il s'assure que tout changement, bien que justifié, n'entrave pas l'interprétation qu'il veut donner de l'œuvre⁶.

⁴ «Often, when Sellars calls for a strong physical position of realistic behavior, his actors will feign operatic temperament. "What, sing from here? But what about my voice?" "This isn't the way the London recording does it! "Am I going to get an acoustical panel back so I can be heard?" "Hold it. Did Mozart approve of this change?" In such banter, as well as in the ideas the cast brings to rehearsal, one can see that Sellars's physically demanding approach to performance makes his actors feel good; taken seriously, it makes them peers and not all the prima donnas they pretend to be.» (Trousdel, 1991, p. 76)

⁵ Sellars décrit la part d'implication personnelle de chaque acteur afin d'interpréter la situation : «Du même coup, cela devient sincère. Les acteurs ne peuvent pas faire ce que le metteur en scène aurait fait ; ils ne peuvent faire que ce qu'ils auraient fait eux. L'idéal, c'est de se débrouiller pour que ce soit l'acteur qui dirige l'action.» (Sellars in Maurin, 2003, p. 302)

⁶ «"He always listens and takes what you think into account," says soprano and ten years veteran Susan Larson, "just like Captain Kirk on Star Trek".» (Trousdel, 1991, p. 74)

Sellars propose à Meier de chanter la tête inclinée vers le bas; elle refuse, explique que ce sera trop exigeant pour sa voix. En réponse à ce refus, Sellars y va d'une suggestion: «You decide. I want you to find a vulnerable position.» Comme conseil général de jeu, il indique: «Life and death energy, always play with that. Keep burning.» [...] Sellars propose à Meier de passer ses mains au-dessus du corps de Tristan, pour le guérir. Au fil de la répétition, Isolde transforme ce geste et pose ses mains sur le corps de Tristan en le caressant. Sellars souhaite qu'elle s'agenouille durant ce passage; la chanteuse refuse, alléguant que cela gênera sa voix. (Journal de bord, 15 mars 2005)

Chez Sellars, la direction d'acteurs passe par des étapes de négociation auxquelles chacun s'ajuste. Il souhaite que les chanteurs s'approprient ses indications et qu'ils les appliquent à leur personnage. Dans les rôles-titres, Ben Heppner et Waltraud Meier⁷ accueillent plutôt favorablement les directives du metteur en scène; Heppner accepte même certaines positions physiques contraignantes. Il tente les mouvements que Sellars lui propose :

Sellars arrête la scène pour préciser à Heppner que le rôle de Tristan doit vivre autant dans son corps que dans son âme. Sellars interrompt à nouveau la scène et va se placer à genoux sur le lit, demande à Heppner de retarder le moment où Tristan prend cette position: «I wanna feel a constant pain. Even once on your knees, you're suffering. Do much in your body. It's unbearable to be in that body.» Heppner lui répond : «There is no worse condition for singing, but I see what you mean.» (Journal de bord, 24 mars 2005)

Bien que l'accueil des suggestions de Sellars s'effectue parfois au détriment d'un confort physique, elles balisent l'interprétation tout en constituant des défis stimulants. Les propositions du metteur en scène peuvent sembler excessives et peu viables pour le chant lyrique ; elles sont, au contraire, bien reçues, selon Heppner :

⁷ Waltraud Meier décrit son travail pour la mise en scène de Sellars : «Le travail que j'ai effectué avec Peter Sellars a été merveilleux, mais malheureusement pas assez visible de loin. Nous étions, je crois, un peu trop petits par rapport aux images. [Puis, déclarant qu'elle a chanté avec les principaux interprètes de Tristan] Je les connais tous ! Pour le chant, je ne me laisse pas influencer par eux mais, pour la conviction de l'interprétation, il est évident qu'Isolde dépend de Tristan. Étant quelqu'un de très instinctif en scène, je fonctionne différemment selon mes partenaires : l'atmosphère, les réactions, le langage du corps varie du tout au tout. Mais la personnalité du chef [metteur en scène] est bien plus déterminante.» (Meier cité in Barthel, 2008, p.11)

«He's not asking for too much. He's asking for more commitment on the part. I think he has got a good group of singers. Waltraud Meier is a very committed actress on stage. So she brings a lot of intensity and I think you will notice that when she hits performance. She will come up to another level. People are very committed to make the idea work. They are not crazy ideas. For the most part, they are clear and they make sense, maybe they have a slightly different emphasis in one area more than another, but that's good. That's what makes it unique and that's what makes it his. But he's not too demanding. When you go through the rehearsal process you do... you have to work with the emotions. So we sort of work through those in rehearsal more than when we're performing.» (Heppner, 2005, voir infra p. 112)

Les propos de Heppner expliquent la différence fondamentale entre les répétitions de mise en scène, les répétitions avec l'orchestre et les représentations. Avec le metteur en scène, les chanteurs se concentrent sur la mise en place ainsi que sur l'interprétation des situations vécues par les personnages. À ce stade, ils n'exploitent pas leur plein potentiel vocal, mais se concentrent sur l'intégration des émotions. Les indications de Sellars facilitent le jeu des chanteurs et leur fournit des assises lorsque la performance vocale domine.

3.2.2 Travail sur le corps

À l'opéra, les chanteurs connaissent leur rôle par cœur et ils ont l'habitude d'exécuter une mise en place⁸. Parallèlement à leur sécurisation en relation avec le chant, la direction d'acteurs sellarsienne se détache du système instauré par Stanislavski qui force la mémoire directe avec les événements du passé. «The American version of the Stanislavski method of relying on memory constantly is not very interesting because you want people actually living it in the moment.» (Sellars in Trousdell, 1991, p. 82) Favorisant le travail dans le moment présent, Sellars s'octroie, dans ses directrices de jeu avec les chanteurs, une liberté qu'il ne retrouve pas toujours dans la réalité avec les acteurs de théâtre⁹.

⁸ «Répétant sans leur partition en main, les chanteurs ne notent pas les déplacements comme les acteurs ont l'habitude de le faire au théâtre.» (Journal de bord, 15 mars 2005)

⁹ «One reason why I have basically retired from theatre and devoted myself exclusively to opera is because I think it elevates theatre [...] gives you permission to do what is not allowed in theatre, which is explore a secret world ... [...] When you explore a secret world in theatre, people say, "Gosh, isn't the second act dragging?" When you explore a secret world in theatre, the actors get panicked just a little bit and say, "But I thought, uh, uh, ah – I'm supposed to have that glass there, and... he's my uncle, right".» (Sellars in Trousdell, 1991, p. 67)

Afin d'éviter les écueils d'un discours psychologique, Sellars se concentre sur des indications gestuelles et physiques visant à fournir des pistes d'interprétation que les chanteurs peuvent eux-mêmes approfondir. Il limite son travail à des propositions de mouvement : «I mean, most of the work I give in rehearsal is very very choreographic and physical or about the emotional or spiritual life of the person involved. And we're planning for us to concentrate on that.» (Sellars, 2005, voir infra p. 101) Ce processus est amorcé dès les premiers jours des répétitions, lorsque Sellars accorde la priorité à établir une gestuelle individuelle¹⁰.

À ce stade, Sellars insiste sur le contact des chanteurs avec leur corps. Il veut que les interprètes se concentrent sur la gestion de leurs mouvements et de ce qu'il s'en dégage. L'établissement des contacts avec les autres viendra par la suite. Comme le mentionne Sellars dans une conversation du 16 mars, les chanteurs wagnériens se concentrent sur leur voix, mais ils négligent parfois d'exploiter le potentiel de leur corps dans l'espace. (Journal de bord, première semaine)

Pour guider plus précisément les interprètes, Sellars propose des consignes physiques évocatrices de l'imaginaire des chanteurs. Il fournit des images fortes, provoquant des résonances émotionnelles ressenties dans le corps. Puis, une fois les gestes individuels ébauchés et élaborés, il développe les échanges physiques entre les chanteurs.

Pour certaines indications qu'il donne, Sellars situe l'émotion dans le corps. Quand Isolde découvre que l'épée de Tristan est celle qui a servi à assassiner son fiancé Morold, elle est frappée d'une grande douleur. Sellars lui propose de ressentir cette douleur violente dans l'estomac, dans le ventre. (Journal de bord, 15 mars 2005)

Sellars demande à Heppner de chanter l'agonie de Tristan plus douloureusement que la journée précédente. Sellars veut le sentir mourant à l'hôpital, il ajoute: «I want to feel the physical pain.» Rory Macdonald, l'assistant du chef d'orchestre, doit souffler les paroles à Heppner; cela ralentit le travail. Au retour de la pause du midi, Sellars est plus directif, il insiste sur le soleil, sur la douleur physique de Tristan. Le metteur en scène décrit l'énergie du personnage: «Rocking energy. Let the sun just destroy

¹⁰ «Lorsque les chanteuses Waltraud Meier et Yvonne Naef proposent, à tour de rôle, un geste pour se toucher l'une l'autre, Sellars mentionne qu'il préfère, pour le moment, qu'elles se concentrent sur les mouvements de leur propre corps. Le contact avec l'autre ne doit pas s'établir trop promptement; un temps de maturation de l'approche est nécessaire.» (Journal de bord, 15 mars 2005)

you. I want you to feel cut in half like a chicken. Let this heat actually be burning for itself. Let it get inside your skin. Feel this horrible drink moving in your digestive system. Let the sun feed on you, let the sun totally wipe you out. Open those arms. If you don't mind, Ben, feel free to feel your skin burning and your head almost exploding.» Sellars suggère, en le mimant, que Tristan se cogne la poitrine. À ce moment, son rythme de direction est très rapide, il atteint un dynamisme jamais vu jusqu'ici. Sellars touche son visage en descendant vers sa poitrine. «Let that be when King Marke identified you as the blessed one.» (Journal de bord 19 mars 2005)

Juste avant le dernier souffle de Tristan, Sellars demande encore à Heppner de voir son sang couler hors de lui, transpercé comme une fontaine : «Let your blood flow, cure, heal. Open, open, offer, joy, flow, life giving, restoring. The whole world is healed in your body. You're giving everything to the world. The end of all the suffering is no more suffering.» (Journal de bord, 24 mars 2005)

Ces exemples illustrent la manière dont Sellars présente ses indications corporelles. Ben Heppner et de Waltraud Meier sont d'avis qu'elles sont précieuses à l'approfondissement de leur personnage ; il semble que la réputation du metteur en scène ne soit pas étrangère à la confiance que lui manifestent les interprètes¹¹.

«I thought it added other layers to the role that I didn't have before. Particularly in act II, I found for me that it was interesting to think about Tristan talking about his public life as compared to his private life. In public, he's a big hero and all these things and he starts to get caught in it. And that's the reason why he ends up in this position because he was seduced by power and fame and he ended up with his personal life kind of unravelling. And I sang those words over and over again for 40 to 50 times and it was wonderful to sort of realize that it gave more understanding to Tristan.» (Heppner, 2005, voir infra p. 111)

Pendant la pause, Meier mentionne qu'elle découvre de nouvelles facettes de son personnage grâce aux explications de Sellars. Pourtant, elle interprète ce rôle depuis des années. (Journal de bord, 23 mars 2005)

Si le processus de direction d'acteur de Sellars se concentre sur le corps, il se manifeste par une double approche permettant le plus de résonances possibles pour les

¹¹ Peter Sellars devait mettre en scène *Parsifal* de Wagner, opéra pareillement spirituel au printemps 2008 à l'Opéra de Paris sous la direction d'Esa-Pekka Salonen. Dans une entrevue avec *Opéra Magazine*, Waltraud Meier affirme : «J'ai accepté le contrat parce que *Parsifal* devait être réalisé par Peter Sellars et dirigé par Esa-Pekka Salonen. Mais Salonen a annoncé qu'il ne viendrait plus à l'Opéra de Paris. Et Sellars, par loyauté, a démissionné lui aussi.» (Meier in Barthel, 2008, p. 13) [Krzysztof Warlikowski a assuré la mise en scène et Hartmut Haenchen a dirigé l'orchestre.]

chanteurs. Le metteur en scène propose une gestuelle externe afin d'influencer l'interprétation interne du personnage et il mentionne, en parallèle, des images et des sensations physiques à visualiser de manière à déclencher des actions physiques.

3.2.3 Liens avec la musique

En plus des indications de jeu suggérées par les mouvements du corps, Sellars dirige les chanteurs en les orientant vers des repères musicaux qui suscitent les émotions. Il utilise le langage de la musique, dans un souci de l'unir à l'interprétation physique. Le metteur en scène pose des jalons dans la partition afin de guider les interprètes¹². «C'est de la musique que Peter tire la plupart de ses idées et de ses impulsions scéniques. Jamais il ne fera quoi que ce soit qui s'y oppose, sinon sous la forme consciente d'un contrepoint ou d'une image inversée – ce qui constitue un autre type de réponse, une correspondance en négatif.» (Salonen in Maurin, 2003, p. 397)

La flexibilité des directives de Sellars fournit des outils pour stimuler l'autonomie des chanteurs, n'entrave en rien leur progression et leur permet de trouver leur chemin propre¹³.

Sellars demande à Tristan: «Feel the beating of your heart beat. Let the orchestra be your irregular heartbeat.» [...] Sellars indique à Tristan que sa crise cardiaque doit survenir à telle section musicale qui lui rappelle les mélodies de Charlie Parker.» (Journal de bord, 19 mars 2005)

¹² «Chaque mouvement réalisé sur la scène a donc été pensé, répété, consolidé à partir du texte musical.» (Moindrot in Maurin, 2003, p. 46)

¹³ «A sense of abandon is what he is after, so he encourages the actors not to be too careful, not even to think about landing on the same spot simultaneously. "Do it like you were at home and just keep thinking it will come out right however it comes, and it will. Then no matter where you land you will be in the right place emotionally." For Sellars finding out the right emotional line, rather than just effective blocking, is what counts: «What's interesting is watching people react. You want people's genuine reactions. I don't want to tell them how to react because then they'll be doing my reaction, and that's never interesting. So I set up a situation which people are actually confronting. [...] My work is the situation, their work is reacting to it and living in it.» (Trousdell, 1991, p. 78)

Sellars dirige Franz-Joseph Selig, qui incarne le roi Marke, de la même manière à la dernière scène du second acte : «Feel the combination of the pressure. You didn't ask for a queen, Tristan said you had to get married. Isolde is the perfect woman, she's the one you need to be happy. She's so beautiful. Tristan and Isolde upset you more and more. I want to feel you open. Feel the stab from the heart, in the tremolos [of the music] feel the heart attack. Tristan is the unblessed one at that time. The word Tristan always says a lot. Let's put this together, because that's a lot. Feel the pain, the grounded glass on your knees, it's wounded. The rest of your life walking straight up hills on rocks. It poisons your soul, blocks your life. Use Melot as Tristan's access to tell your speech. The last part is between you and God because you can't go between Tristan and Isolde. There is no place for you, the image of hell. Anywhere you go, the shame is there.» (Journal de bord, 17 mars 2005)

Sellars donne aux chanteurs des repères musicaux précis : un mot, un *forte*, un vibrato de la section des cordes, etc. À Isolde : «If you could just sit down on that little orchestra sound.» Sellars conseille à l'héroïne : «If you could open the skull on that *forte*.» (Journal de bord, 21 mars 2005)

Sellars n'impose pas d'indications péremptoires; il alimente la discussion avec les interprètes¹⁴. Ces derniers s'approprient les actions scéniques et les modifient selon leur énergie ou leur vision. Avant de reprendre tel passage ou d'aller plus loin dans la mise en place, Sellars demande toujours la permission de continuer. Cette méthode lui assure que les interprètes ont bien assimilé les indications, qu'ils n'ont pas de questions ou qu'ils ne ressentent ni malaise ni doute. Dans le cas contraire, Sellars leur accorde un espace de parole. Car il construit ses mises en scène avec les interprètes¹⁵ leur permettant de repousser certaines de leurs limites, dans le respect de leur individualité propre, sans rien imposer¹⁶.

¹⁴ «Au retour de la pause, le metteur en scène fait le point avec les chanteuses [Meier et Naef]: «If ever you go through something you're not comfortable with, or don't feel – I'm such an easy person – if anything doesn't please you, tell me. It's really important to me.» (Journal de bord, 15 mars 2005)

¹⁵ «La réussite scénique vient aussi de ce que Sellars a pu exploiter la personnalité physique de son duo d'amants : le Tristan de Ben Heppner, géant fragile et un peu gauche, l'Isolde au port altier et empreinte de classe de Waltraud Meier. L'un et l'autre titulaires réputés de leur rôle se révèlent ici admirables d'intensité et d'expressivité, mais aussi de justesse et de projection [...]» (Blanmont, 2005)

¹⁶ «People are all different. You have to just respect that. And I don't want to exaggerate what I want because what I want... I don't go into a production thinking what I want. I really go into a production with : "This is what is in the room, this is what the conditions are, let's do our best. And let's all be surprised with the results." I could never predict ever what a production is going to be like or ever look like at all. You start working and, out of the

Sellars place maintenant la scène de l'arrivée de Tristan [scène 2] à l'acte II. Sellars imagine la forêt à jardin et Isolde sur le lit [la colline] à cour. Sa vision de la scène : Tristan et Isolde chacun à une extrémité du plateau, face au public, imaginant leur propre visage en gros plan au cinéma, pour se retourner ensuite l'un vers l'autre et se découvrir sous le halo de la lune. Par la suite, il place le moment où : «Let the camera shift and you [Isolde] could see him right here in front of you. Please feel free to remind the movie, close-up.» Tristan et Isolde sont mal à l'aise avec la scène façon cinéma. Sellars s'aperçoit que l'éloignement des deux protagonistes en début de scène diminue l'énergie. Le metteur en scène leur propose une autre mise en place. (Journal de bord 23 mars 2005)

S'il arrive que la mise en place que propose Sellars se heurte à une réticence, il peut mettre fin à la répétition et s'isoler pour reconsidérer une autre solution, comme il le fait pour la première scène du troisième acte :

Sellars paraît insatisfait du déroulement de la répétition d'aujourd'hui; malgré plusieurs tentatives, sa mise en place ne semble pas convenir aux interprètes. Alors que la répétition devait se terminer à 20h30, il propose, vers 13h00, de reprendre le lendemain matin: «I'm gonna figure out something else.» On quitte la salle Gounod. (Journal de bord, 18 mars 2005)

Les indications de Sellars insistent sur le développement des émotions ressenties par les interprètes et, même si Heppner et Meier réagissent avec enthousiasme aux consignes et relancent même le metteur en scène, il arrive, parfois, que ses demandes importunent certains chanteurs. Sellars entreprend alors d'éclaircir ses motivations¹⁷. Esa-Pekka Salonen explique la démarche de Sellars :

work, things emerge that you had no idea were there. And it's day-to-day. The first week of rehearsal who will know what will happen the last week of rehearsal? You just can't ever predict that. You just have to work everyday with as much honesty as possible and keep working. And hopefully there will be a little bit of inspiration next to that. What is great is if you have the right atmosphere and really choose to commit, the singers end up surprising themselves and everyone. And you're in the presence of such incredible growth that... and you know, human growth is the most amazing and beautiful thing in the world, so it's just really powerful. Human beings feeling their potential and realizing it. It's nothing more than that. And that happens differently for everyone, that always happens in very unexpected ways. In this piece for Jukka and for Waltraud, there were two totally different paths for two very different people, but each realizing something that they're searching for or finding something they didn't know was there.» (Sellars, 2005, voir infra p.103)

¹⁷ Sellars commente son travail avec les acteurs dont l'individualité est similaire à celle des chanteurs : «Je suis très franc, très honnête dès le début. [...] Cependant, certains [acteurs] ont peur et deviennent très difficiles à diriger. Fondamentalement, chaque être humain est différent, et le rôle du metteur en scène est de donner à chacun

Il parvient ainsi à obtenir des chanteurs un type d'expression dont eux-mêmes ne savaient pas forcément qu'ils en étaient capables. À plusieurs reprises, j'ai été témoin de cette métamorphose; dirigé par Peter, un interprète un tant soit peu réservé ou coincé au départ s'émancipe peu à peu et libère une grande puissance d'émotion. Bien sûr, c'est un atout incomparable : il n'y a pas de commune mesure, pour un chef d'orchestre, entre des chanteurs intimement convaincus de ce qu'ils font et des chanteurs qui se contentent de faire ce qu'on leur a demandé. La plupart du temps, à l'opéra, les solistes se conforment aux indications du metteur en scène sans chercher à comprendre les motivations de leurs gestes. Avec Peter, au contraire, c'est le pourquoi qui compte : une fois qu'on a saisi ce qui se passe sur le plan musical et dramatique et d'où cela provient, l'expression coule d'elle-même avec davantage de naturel. (Salonen in Maurin, 2003, p. 397)

À Paris, le chef d'orchestre tient des propos semblables :

«And that's maybe the best lesson I have had, because he [Sellars] gets people the way he wants them to be. But he doesn't use force, he never forces them. He has a much smarter way to go. He sorts of lead people into their place with that smile on his face. They think that they go to this place voluntarily, but of course, they don't. They are being led, like leading a lamb to the grotto where the wolf is and the lamb thinks : "This was the best idea I have ever had and I'm going to have so much fun when the wolf comes in." And he is a master of this. Of course, I'm not trying to emulate him or anything because that would be stupid. I have learned, in my own work, that things usually go much better when you manage to create an atmosphere where people do things out of their own will, or at least, they think they do. There is no point in trying to create conflicts, because there are always conflicts in life anyway and so, if you can do without, then fine.» (Salonen, 2005, voir infra p. 108-109)

La notion de dépassement des capacités dont les chanteurs ont conscience caractérise la direction d'acteurs sellarsienne. Au cours du processus de création et sur la base de la qualité des rapports qu'il élabore en salle de répétition, le metteur en scène amène les interprètes à développer leur personnage. Ses encouragements répétés et la confiance qu'il inspire permettent de surmonter l'adversité lorsqu'elle se présente.

ce dont il a besoin pour qu'il réalise vraiment ce qu'il peut offrir. Il n'y a pas de règles, et il faut travailler différemment avec chaque acteur.» (Sellars in Féral, 2001, p. 328)

3.2.4 Résolution de problèmes

La distribution de la production *Tristan und Isolde* rassemble des chanteurs présentant des aptitudes dissemblables à interpréter leur personnage. Dès la première semaine de répétition, deux chanteurs manifestent des blocages : Yvonne Naef [Brangaine] ainsi que Jukka Rasilainen [Kurwenal]. Au commencement, ces chanteurs se montrent peu réceptifs aux propositions de Sellars, autant par rapport à la mise en place qu'aux intentions de jeu¹⁸. Sellars avouera par la suite avoir songé à les remplacer pendant cette période. Néanmoins, l'évolution de ces interprètes indique la détermination obstinée de Sellars à résoudre les conflits et à susciter le dépassement de soi. Yvonne Naef qui incarne Brangaine vit des réticences face à l'approche de Sellars. Les répétitions font naître des angoisses chez la chanteuse et elle se sent déroutée. Sellars tente d'abord de la rassurer et de l'aider à se détendre :

Ce matin, Sellars travaille, avec Naef, le personnage de Brangaine ; ils sont assis sur le praticable. Étant donné que la chanteuse n'interprète pas le rôle principal, il valorise le personnage de Brangaine aux yeux de Naef : «It's so beautiful.» Il la fait sourire et établit un contact physique rassurant en lui touchant le bras. Afin de mettre la chanteuse en confiance, il lui demande son approbation avant d'essayer quelque chose : «Maybe we should do that. Is that good?» À un moment, Naef arrête soudainement la scène. Sellars s'approche d'elle et l'écoute attentivement. Dos aux observateurs, il discute avec elle. Touchant la main de Naef, il joue Brangaine qui parle à Isolde. Lorsqu'il montre l'action du personnage, la chanteuse porte la main à son front, comme pour intégrer les consignes de Sellars et mieux les assimiler. Elle initie un mouvement, indique un arrêt de sa main et se frotte le front. Naef prend Sellars par la main, elle rit et lui aussi. Elle dit que c'est la première fois qu'elle est dirigée de cette façon, elle est déconcertée, Sellars comprend. Elle dit qu'elle se sentait bien hier en faisant tel mouvement, moins bien aujourd'hui; Sellars lui recommande de le faire avec son cœur. Elle prend de grandes respirations, semble toujours déroutée, se touche encore le front de la main : «I have too many

¹⁸ «Sellars donne de plus en plus d'informations spécifiques en rapport avec la partition; peut-être croit-il que ce complément favorisera l'assimilation de ses consignes. Quoi qu'il en soit, les chanteurs ne respectent pas précisément ses demandes. Si le metteur en scène indique que le chanteur doit se lever à tel mot, il est rare que ce dernier le fasse sur-le-champ, attendant souvent un deuxième commandement.» (Journal de bord, deuxième semaine)

information for the moment.» Elle récapitule ce que Sellars lui a dit. Pour la rassurer, le metteur en scène lui répète: «You're on the way.» (Journal de bord, 17 mars 2005)

Toutefois, plus les répétitions avancent, plus la chanteuse se crispe et s'enferme dans un refus d'exécuter les gestes. Le metteur en scène prend le temps d'aider Naef à surmonter ses propres obstacles :

Sur le plateau, Sellars discute avec Naef, il est patient et tente de lui faire comprendre sa vision du rôle. La réponse de Naef, quant à l'interprétation qu'il suggère, est celle-ci : «I can't.» Cet après-midi là, il n'y aura pas de retour après la pause pour la majorité de l'équipe. Sellars discutera en privé, dans la salle Gounod, avec la chanteuse. (Journal de bord, 23 mars 2005)

Ce procédé d'une discussion en privé – dont le contenu reste confidentiel – est fondamental dans la direction d'acteurs chez Sellars et contribue à accompagner l'interprète en l'invitant à exprimer son malaise dans l'intimité, en l'absence de ses pairs.

Les blocages du baryton finlandais Jukka Rasilainen ne sont pas du même ordre que ceux de Naef, même si le metteur en scène utilise une approche similaire pour les résoudre. D'emblée, Rasilainen est plus accoutumé aux techniques de direction d'acteurs, ayant suivi plusieurs ateliers de jeu théâtral en complément à sa formation de chanteur. Lors des premières répétitions, Rasilainen réagit curieusement aux consignes de Sellars :

Rasilainen ne porte pas beaucoup d'attention aux demandes de Sellars. Le chanteur suggère un mouvement, mais le metteur en scène lui demande de rester en place sans bouger. Ensuite, il dirige Kurwenal vers Tristan mourant, mais le baryton refuse de toucher Tristan. À son avis, toucher un blessé grave augmenterait ses souffrances et même: «He could be shocked.» Néanmoins, Sellars continue de donner des directives à Rasilainen qui veille son ami: «Build this whole beautiful world. You are stronger than you look.» (Journal de bord, 18 mars 2005)

Rasilainen confie par la suite à Sellars qu'il a dernièrement côtoyé la mort de près et qu'il lui est impossible d'approcher le corps de Tristan à l'agonie ni de le toucher, car cette situation ravive des souvenirs douloureux.

«In *Tristan*, the hardest part for me is act III because it is all about death and Kurwenal is helpless to help his friend become better. Hence, I had to spend the five weeks of rehearsal thinking about death. It was difficult for me because, a few months ago, I lost some friends in the tsunami. They never came back from their holiday. Tristan is also waiting for Isolde and Ben Heppner sings as a dying person. My work with Peter was really important because these scenes really shook me up. I didn't say it directly to Peter. I thought I had to play for them with the feelings that I had, the feelings that I have when I see people waiting for somebody who is not coming back. This part in the third act is, with Tristan, all about death, about people dying and it's content is very heavy. I think it's very heavy physically for Ben, because he is singing the heaviest part and he's the dying person. Kurwenal is the one who has to be there and think about death all the time. After the rehearsal, I have to go home and do something else. Six weeks thinking everyday about death and people dying around you.» (Rasilainen, 2005, voir infra p. 125)

En présence de la susceptibilité de Rasilainen, Sellars souhaite passer plus de temps en tête à tête avec le chanteur et, pour ce faire, il modifie l'horaire des répétitions.

En début de matinée, Sellars répète seul avec Rasilainen pendant une heure entière. Le baryton s'arrête après certains passages et semble vivre des émotions intenses. Cette vulnérabilité amène le metteur en scène à le serrer dans ses bras. Le chanteur écoute mieux, intériorise plus. Sellars lui accorde du temps et évite de le placer dans un contexte de représentation devant les autres chanteurs. (Journal de bord, 19 mars 2005)

Cette démarche porte ses fruits et Rasilainen accepte graduellement les consignes. La nouvelle proposition de la mise en place du début du troisième acte contribue à donner à Rasilainen un espace où il peut évoluer à sa guise :

À quelques mètres du lit où est allongé Tristan, Kurwenal se place à l'avant-scène côté cour, face au public. Le chanteur peut ainsi s'imaginer que Tristan est près de lui ou qu'il le regarde derrière une vitre, comme dans un service de soins intensifs à l'hôpital. Une seule consigne : tout se passe en avant, Kurwenal ne se retourne jamais vers l'emplacement réel de Tristan. (Journal de bord, 23 mars 2005)

Assis sur une chaise à trois mètres de l'avant-scène, Sellars dirige les chanteurs. Le passage de Kurwenal sur la mort de Tristan devient de plus en plus touchant. Rasilainen est beaucoup plus à l'aise avec la mise en place. Sellars se retourne vers ses assistants avec un large sourire et dit : «It's pure.» Le metteur en scène demande à

Heppner de se placer plus au centre du lit avant de tomber sur le côté, le chanteur explique qu'il doit préméditer sa chute pour ne pas risquer de se retrouver la moitié du corps dans le vide. (Journal de bord, 24 mars 2005)

L'attitude de Sellars permet à Rasilainen de se persuader – comme le souligne Salonen – que sa contribution à la mise en scène lui appartient. Il déclare :

«With Peter, I have more than that space. If I would go off, he would say : "Could you come back and do your thing?" I have that space to express myself but what I do is my business. Totally» (Rasilainen, 2005, voir infra p. 127)

À cette révélation s'en ajoute une révélant la subtilité et la finesse de l'approche de Sellars avec les interprètes :

«I think it is the fourth production in which I am signing Kurwenal, about fifty performances. It's one of my main roles. I like the third act. And of course, from the beginning, it was totally different. I think it's because of Peter. Working with Peter Sellars for the first time really changed my perception of directing because, from the beginning, it was totally different. Peter has a great sense of making... Peter uses his theatre as a... it's about, it's a bit like psychotherapy. It was for me as a therapy. So it's really difficult to say but I think he goes to human being more than other directors. He does have a very clear concept of where he is taking you, but he doesn't push you there.» (Rasilainen, 2005, voir infra p. 125)

La portée du travail avec Sellars découle de la qualité de ses rapport avec les individus interprétant les rôles, mais également de sa persuasion à présenter les personnages sous des angles différents et à les analyser méticuleusement¹⁹. Kurwenal est habituellement décrit et joué tel un militaire fier et misogyne. Au troisième acte, Kurwenal, le soldat, se donne pour mission de maintenir Tristan en vie. Faisant le guet, armé, il tente de protéger son ami de ceux qui s'en approchent. Sellars renverse la dynamique de la scène en proposant à Rasilainen d'incarner un Kurwenal différent, non plus fruste, mais plutôt tendre et doux, accompagnant un ami dans la mort.

¹⁹ «Sellars often speaks of taking the work deeper, of finding more levels.» (Trousdel, 1991, p. 82)

3.2.5 Particularités du champ lexical de Sellars

Une autre particularité de la direction d'acteurs de Sellars se révèle à travers un style verbal particulier, émaillé de mots d'encouragement²⁰. Volontairement, il évite les commentaires négatifs qu'il juge nuisibles²¹.

«It's like telling somebody not to think of something [laugh], of course they have to think of it! I prefer to keep everything positive and direct and with the most possible connectivity. It's like... you can't give a performer a negative note, you can't say : "Don't do that." Because every time they come to this thing, they have to pick : "Ok, what should I NOT do." Once they've thought that, then they think : "Ok, now what should I do." And the moment is come and gone. And what you have done is that you planned what they shouldn't do in their mind forever. It's the opposite, you have to go positively towards what you're going for. And anything that's negative or is an impediment has to fall away naturally, organically without actually physically removing or making it an act of will to remove it but quite the opposite. It falls away because it's no longer interesting and useful and nobody bothers with it because you got something better. And what you are interested in is what is better. So it's always about going towards what you want rather than away from what you don't want.» (Sellars, 2005, voir infra p. 100)

Le style verbal de Sellars est aussi remarquablement empreint d'un dynamisme qui se propage à l'équipe et fait sourire, par exemple lorsqu'il exprime ce genre de remarque :

Sellars commente ce début de journée avec une pointe d'excitation : «We'll do something crazy today! That's surreal!» [...] Régulièrement, il éclate de rire en donnant ses indications. Ce rire, inévitablement communicatif et contagieux, et ses commentaires font état de son grand sens de l'humour. (Journal de bord, 15 mars 2005)

²⁰ «Sellars' verbal style is a send-up of show-biz talk spiked with such enthusiastic punctuations as : "Fab! Absolutely fab!", or "Shall we try a little *Magic of the Theatre* on that one?" » (Trousdel, 1991, p. 74)

²¹ Sellars dissimule ses frustrations vis-à-vis des interprètes : «Life is just about three words : "Will This Help?", about what will be helpful. Usually, getting angry is just not helpful. Getting frustrated is really not helpful. It's a waste of time and in fact it slows everything down instead of moving everything forward. You just learn after a while that this is not a helpful thing to do. So you just don't do it. And if you do get angry, you keep it to yourself. And you try to look at yourself and say : "What's wrong with you that you're getting angry?" Because of course, anger is always your problem, not someone else's.» (Sellars, 2005, voir infra p. 100)

Sellars remercie l'équipe à haute voix à la fin de la répétition: «Merci, merci, quel triomphe!» (Journal de bord, 16 mars 2005)

On reprend à la fin du baiser entre Tristan et Marke. Sellars répète sept fois consécutivement: «That's beautiful». La scène se termine sur ce compliment. (Journal de bord, 17 mars 2005)

Lorsqu'il doit suspendre ou interrompre le déroulement d'une scène, Sellars lance quelques mots d'encouragement. Dans d'autres cas, il profite des moments où les chanteurs arrêtent eux-mêmes l'action pour intervenir et rectifier les intentions. La mise en place multidirectionnelle de la fin de *Tristan und Isolde*, à l'arrivée de tous les personnages, est un exemple probant de l'expressivité performative qu'il emploie pour dynamiser les répétitions :

Voilà Sellars sur le plateau, dans le rôle de Kurwenal. Courant dans tous les sens, il hurle : «Fuck! Fuck! That's anger.» Par la suite, Sellars se trouvera comique d'avoir placé la scène de cette façon. Rasilainen fait une proposition à Sellars. «That's not it», lui répond le metteur en scène avec un sourire. Sellars dépose sa partition sur le praticable au centre et orchestre les déplacements de Kurwenal. Les autres chanteurs sont en coulisse. Sellars dirige rapidement et énergiquement cette mise en place. Le rythme est trépidant : «That's fast of course.» Il parle d'Arnold Schwarzenegger, de Sylvester Stallone et du gouvernement américain. L'accessoiriste donne une dague à Kurwenal. Ce dernier doit poignarder Melot dès son entrée. Sellars propose à Rasilainen de montrer son arme. Kurwenal doit être enragé. Sellars, en Kurwenal, s'élance de cour à jardin en criant : «Shit! Hurry up!» Sellars se demande si Kurwenal doit passer devant ou derrière le praticable. Rapidement il décide qu'il doit passer devant. [Ingalls est d'accord avec lui.] Kurwenal doit chanter à partir des coulisses : «Hier wüetet der Tod Nichts andres, König, ist hier zu holen: willst du ihn kiesen, so komm'»²². Salonen, surpris, se retourne vers Rory Macdonald : «So, nobody is on stage!» Ensuite, Kurwenal entend la voix de Brangaine et Sellars explique à Kurwenal qu'il doit penser : «Shut up bitch!» Après de nombreuses indications, Sellars rassure Rasilainen : «You don't have to be perfect today!» (Journal de bord, 24 mars 2005)

Cette situation illustre également de quelle manière Sellars formule ses commentaires en les traduisant, en exprimant les intentions sous-jacentes aux personnages par un lexique contemporain. Il ponctue le texte d'anecdotes universelles dont le caractère d'évocation est puissant :

²² «Ici la mort fait rage ! Rien d'autre, roi, à chercher ici : si c'est ton choix, tu n'as qu'à venir !» (Traduction d'André Miquel, 2005, p. 130)

Il paraphrase le texte et le sous-texte de l'acte II et donne en exemples George W. Bush, la situation politique au Tibet, l'hindouisme et la Bible; en définitive des références universelles évoquant des images puissantes dans le but de concrétiser sa vision et de la rendre accessible. Sellars informe qu'il se sent comme un Allemand durant la Deuxième Guerre mondiale. Il relie l'interprétation à la réalité humaine: «You're describing a real situation.» (Journal de bord, 11 mars 2005)

Pour la scène où Isolde est prise en flagrant délit d'adultère avec Tristan par le roi Marke, Sellars décrit, en exemple, la honte – celle de Michael Jackson d'imaginer sa photo à la une de tous les journaux. Avec le roi Marke, il travaille les nuances de la fragilité devant la trahison. (Journal de bord, 23 mars 2005)

Heppner commente cette actualisation du propos de l'œuvre qu'il considère utile et non excentrique : «I think it's effective. Peter is not unusual, I mean, that's not anything new for me. He does it in colloquial language. That's maybe a little bit different, he does it in modern English, just trying to find the pure subtext.» (Heppner, 2005, voir infra p. 113)

3.2.6 Direction du chœur des marins

Sellars entretient des rapports personnalisés avec les chanteurs. Cependant, lorsqu'un chœur est présent dans un opéra dont il assure la mise en scène, Sellars tient à assister aux répétitions des choristes et n'hésite pas à donner des consignes sur l'interprétation²³.

Or, pour Peter, le chœur n'a pas fonction d'être l'équivalent vocal du décor : il représente au contraire un collectif humain, une personnalité unie dont il s'agit d'intégrer au mieux la présence à l'ensemble. Dans certains spectacles, Peter demande aux choristes des actions physiques très périlleuses [...] je me souviens que M. Kurt Herbert Adler, le grand impresario de la maison, expliquait pareillement aux choristes leur importance : «Vous êtes, leur disait-il, le seul élément qui appartienne en propre à un Opéra, par opposition aux solistes qui ne font que passer.» Le chœur, à ce titre, est le noyau vocal, le centre vital. (Nagano in Maurin, 2003, p. 395)

²³ «[...] je travaillais aussi beaucoup avec le chœur, parce que Peter, loin de le considérer comme un collectif anonyme, entend traiter tous ses membres comme des individus à part entière [...]» (Frumberg in Maurin, 2003, p. 399)

À la fin du premier acte, l'opéra *Tristan und Isolde* fait entendre le chœur de marins présents sur le bateau qui ramène Isolde en Cornouailles. Sellars dispose les choristes au balcon dans la salle de l'Opéra Bastille, derrière les spectateurs, donnant l'impression que ces derniers font partie de l'équipage. Accompagnant Esa-Pekka Salonen à la répétition du chœur du 24 mars 2005, Sellars dirige les marins :

Il [Sellars] explique aux choristes l'ambiance de travail et l'incroyable présence des marins sur le bateau. Il décrit la spatialisation du chœur dans la salle. Il explique que, durant leur dernière intervention, après l'absorption du philtre, les projections disparaîtront de l'écran et les lumières du plafond de la salle éclaireront l'auditoire. (Journal de bord, 24 mars 2005)

Sellars n'hésite pas à commenter et à diriger l'interprétation du chœur de manière semblable à celle des chanteurs, toutefois dans une formulation simplifiée et concise :

Les chanteurs sont assis et Sellars les remercie de leur présence. Il leur demande de s'imaginer dans un espace très grand pour les appels «Ho! He! Ha! He! Am Obermast die Segel ein ! Ho! He! Ha! He!»²⁴ Sellars, adossé au mur, mains jointes, tête un peu inclinée, porte maintenant son attention sur la direction de Salonen et semble satisfait de ce que qu'il entend. Il sourit au chef de chœur et fait un signe en levant le pouce. Sellars parle en français: «C'est superbe. Toutes vos interventions, c'est pour donner de la joie. Ce n'est pas simplement sévère. Mais ça fleurit de sonorités, d'une richesse sonore, car ce n'est pas simplement forcé.» Il demande à Salonen de reprendre un extrait. Il insiste sur la vivacité du rythme et sa légèreté. Il veut que ça «saute» musicalement et il fait de petits bonds sur place. Il souligne qu'il est très important de désintoxiquer la musique wagnérienne, de la purger de ce que Hitler en a fait: une musique militaire. Il veut une interprétation positive, citant les chants de louanges en Afrique. Cette énergie aidera le roi Marke en l'assurant du soutien de son peuple. «Donnez de la confiance de bon cœur pour Marke. Ça vient de vous.» Sellars parle aussi de sa condition d'Américain. À la fin, il remercie les chanteurs qui l'applaudissent. Chacun rit ou sourit. (Journal de bord, 24 mars 2005)

²⁴ «Ho! Hé! Ha! Hé! Les voiles au mât de perroquet ! Ho! Hé! Ha! Hé!» (Traduction d'André Miquel, 2005, p. 111)

Ici encore, cet exemple probant du chœur des marins témoigne de l'étendue de la direction d'acteurs de Sellars où chacun contribue à la cohésion de l'interprétation du spectacle visant à parfaire l'ensemble de la production.

3.2.7 Travail avec les assistants

L'esprit de communauté que Sellars installe dans les répétitions de ses spectacles est inhabituel ; dépassant les frontières traditionnelles, il aborde la création dans un esprit de cohésion avec des collaborateurs avec qui il entretient une amitié²⁵. Même si Sellars croit que chaque production suscite de nouveaux défis, il insiste pour créer une dynamique favorable aux échanges humains; en outre, il souhaite mettre en avant une synergie collective exceptionnelle et rare au théâtre, comme le souligne Fred Frumberg, ancien assistant de Sellars :

Les quelques nouveaux venus se sont tout de suite retrouvés en milieu protégé et ils n'ont pas tardé à se mêler à la fête. Avec Peter, on se sent tout de suite intégré à une équipe. Il insiste beaucoup sur l'effort collectif. Mais, quoi qu'il en dise, il reste le moteur de ses spectacles, le capitaine de l'équipe, celui qui conduit l'énergie. (Frumberg in Maurin, 2003, p. 399)

La qualité de son travail est appuyée par la précieuse participation d'un ou de plusieurs assistants dont l'implication discrète dans le processus de création est directement reliée à la liberté et à la confiance que leur accorde le metteur en scène. Chacun devient le bras droit de Sellars et leur contribution s'accroît à mesure qu'il s'éloigne du plateau. Les assistants sont indispensables à Sellars, ils sont sa mémoire quand il oublie certains détails de mise en place. Pour les répétitions de *Tristan*, Sellars s'entoure de deux assistants : Clare

²⁵ «Car le monde du théâtre et celui de la vie ont des zones de perméabilité troublantes. Sellars ne veut travailler, dit-il, qu'avec ses amis, et c'est toujours en termes humains qu'il définit d'abord des collaborateurs. [...] Ainsi, malgré la vie nécessairement semi-nomade d'un metteur en scène d'opéra, Sellars est parvenu à travailler comme s'il était attaché à un théâtre ou à une troupe. Et de fait, un climat particulier se ressent dans les répétitions, loin de la violence latente et des tensions dont l'opéra est coutumier. Une manière de décontraction et de soin, de confiance réciproque et d'exigence.» (Moindrot in Maurin, 2003, p. 29)

Whistler, avec qui il a travaillé à Glyndebourne, et Alejandro Stadler, assistant metteur en scène à l'Opéra de Paris, qui lui sert d'intermédiaire avec l'institution²⁶.

Au début des répétitions de *Tristan und Isolde*, Sellars occupe l'espace sur le plateau, près des chanteurs. Les assistants passent la première semaine des répétitions près de la scène, à noter les intentions de jeu et la mise en place – quitte à ce qu'elle soit modifiée par la suite. Lorsque la mémoire de Sellars fait défaut sur des déplacements fixés auparavant, il fait appel à son assistant Stadler, détenteur de la mise en place dans son cahier de régie²⁷. Car Sellars ne note pas ses indications : les seules annotations dans sa partition sont constituées de la traduction anglaise du livret allemand. À mesure que les répétitions avancent, les chanteurs se réfèrent maintenant à Stadler lorsqu'ils oublient la mise en place ou pour confirmer la direction ou le moment d'un déplacement. Stadler indique et dirige les déplacements par des gestes ou quelquefois se rend près des chanteurs sans jamais entraver le travail de Sellars²⁸. À titre d'exemple, déjà, à la seconde semaine des répétitions, Stadler est convié à confirmer la mise en place de Waltraud Meier. Sellars demande à Stadler de modifier le rythme d'intervention de Melot à l'acte III. Il occupe une place importante auprès

²⁶ Fred Frumberg, assistant de Sellars sur de nombreuses productions à l'époque où il était moins habitué aux grandes institutions, déclare à ce sujet : «En revanche, dans les grandes institutions, il fallait tenir compte de toute une infrastructure, et j'ai en quelque sorte servi d'intermédiaire entre Peter et cette infrastructure assez intimidante... jusqu'à ce qu'elle devienne beaucoup moins intimidante.» (Frumberg in Maurin, 2003, p. 399)

²⁷ «Au début de la répétition, Sellars annonce l'horaire de la journée et celui de la semaine. Il dit à son assistant : «If we put everything back together, maybe we'll go further.» Stadler prend le relais pour aider les chanteurs à se remémorer la mise en place. Il arrive que Sellars ne se souvienne plus de ses placements de la semaine précédente. (Journal de bord, 21 mars 2005)

De sa chaise, Sellars donne des indications de déplacements et d'intentions à Tristan. Aussitôt que Heppner se trompe dans son texte, le metteur en scène arrête l'action. Il reprend, non sans avoir vérifié auprès de son assistant quels gestes avaient été prévus. Stadler fait signe que Tristan doit se protéger du soleil avec ses bras. Cet assistant est constamment attentif, il sait exactement ce qui doit se passer, à chaque moment. Sellars poursuit ses indications sur la douleur : il exprime des commentaires semblables, avec un vocabulaire similaire. Il se couche sur le lit, joue le rôle, explique le film qui doit se dérouler dans la tête de Tristan. Heppner reprend, à genoux, et Sellars se tient debout près de lui. Après cette scène très réussie, Sellars, s'exclame d'une voix forte : «Exactly, That's it.» Un silence ému suit cette phrase. Dans son emportement, Sellars s'est trompé. L'action qu'il a placée n'est pas située au bon moment, elle survient plus tard. Il s'excuse et demande l'aide de Stadler qui va sur scène pour aider Heppner à se replacer. Pendant ce temps, le metteur en scène va vers Rasilainen et lui commente l'extrait : «There are two *forte* of course, but between them... Those extremes loud and soft are incredible.» (Journal de bord, 24 mars 2005)

²⁸ «Sellars laisse ses assistants transmettre des notes aux chanteurs. Il délègue afin d'être présent pour les concepteurs. De plus, Stadler connaît maintenant mieux la mise en place que le metteur en scène.» (Journal de bord, 29 mars 2005)

du metteur en scène qui le souligne : «The other thing that I really have to emphasis on is Alejandro (Stadler), there would be no production if he wasn't there writing the stuff down. Because it really happened so quickly in rehearsal you never got the feeling that a break was there and then some end and then more break. Somehow while Alejandro was writing this stuff down, it began to cohere into something.» (Sellars, 2005, voir infra p. 106) Cette contribution des assistants effectuant le relais de la mise en place et des intentions sous-jacentes s'avère essentielle ; elle simplifie le travail en dégageant Sellars de certaines responsabilités et le rendant plus disponible pour les concepteurs lors de l'entrée en salle²⁹. Souvent sollicité par les interrogations des concepteurs, il dispose de moins de temps sur le plateau avec les chanteurs. Il s'installe près de la régie lumière³⁰. Whistler et Stadler s'assoient dans la rangée de sièges devant lui, facilitant ainsi la communication et la transmission de notes. Lorsque Sellars le leur demande, ils montent sur le plateau pour donner des indications générales ou rectifier un déplacement. Ayant assimilé les notes de mise en place et les intentions des personnages, ils sont appelés à intervenir régulièrement; ils prennent le relais de Sellars qui leur délègue certaines tâches, étant lui-même occupé ailleurs à gérer quelques détails techniques avec les concepteurs ou à commenter l'interprétation musicale avec Esa-Pekka Salonen, le chef d'orchestre.

Pendant la totalité des répétitions et des représentations de *Tristan und Isolde*, la présence de Clare Whistler fut discrète et il apparaît difficile d'évaluer son apport à la production, étant donné qu'elle apporte une contribution privée, en coulisses ou dans les loges des chanteurs. Sellars définit Whistler comme étant au cœur de la production³¹,

²⁹ «L'avènement de la création au sein même des répétitions pose la question de la venue du jeu tel qu'il sera en représentation et de l'effacement du directeur d'acteurs. Plus l'évolution des répétitions suit son cours et plus il semble que le directeur d'acteurs tendrait à l'effacer, et sa parole à se réduire. Des pratiques contraires empêchent néanmoins cette généralisation.» (Proust, 2006, p. 382)

³⁰ Occasionnellement, Sellars se retire au fond de la salle ou disparaît, on le retrouve seul aux balcons pour prendre du recul, réfléchir, méditer ou alors se donner un autre point de vue sur le spectacle.

³¹ «And then really important to me of course is Clare [Whistler]. Because her whole quality of being, her whole beautiful way of being with people absolutely transformed the production. Because of the circumstances of the rehearsals, I was with Jim Ingalls, I was with Bill Viola, I was out of the house, I was with you guys. And Clare was in the dressing rooms with the singers, Clare was on stage with the singers, Clare was over and over again with the performers and developing her own relationship with them which was so important. I think Clare was probably really deeply part of the quality of this production. And since Clare and I had worked in Glyndebourne so intensely on *Theodora* and on *Idemeneo*, she knew me really well. And obviously she knows me much better

principalement pour ses qualités humaines, mais sous ce rapport, nos observations n'ont pas été probantes : dans la salle, la participation de Whistler apparaît hésitante ; lorsque Sellars lui demande d'aller chercher les bols contenant les philtres, c'est Stadler qui s'exécute. Whistler est parfois priée de se rendre sur scène pour placer les chanteurs, mais elle ne répond pas toujours aux demandes de Sellars comme en témoigne cette observation du 29 mars 2005 : «De retour dans la salle, Sellars propose à Whistler de se déplacer sur scène pour repositionner les chanteurs. Elle s'avance sur la passerelle, hésitante, puis rebrousse chemin, sans monter sur le plateau.» (Journal de bord, 29 mars 2005)

En plus des membres de son équipe de création, Sellars inclut les stagiaires et les observateurs présents aux répétitions, une particularité dont Ingalls souligne l'originalité et l'importance:

«Basically, he absolutely is positive and that's why the rehearsals' atmosphere is so good because he insists on having a very good rehearsal atmosphere, he insists that everybody in the room knows who everybody else is. So, nobody is a stranger, everybody is included. Like you guys became a part of the production just as much as Waltraud Meier. That's a wonderful and very rare thing. Not many people do that or care about that.» (Ingalls, 2005, voir infra p.123-124)

Lors des répétitions de *Tristan und Isolde* à l'Opéra de Paris-Bastille, Sellars discute avec les stagiaires et demande leur opinion sur certains aspects de la mise en scène. Pendant les troisième et quatrième semaines des répétitions – qui se déroulent alors dans la salle de spectacle – Sellars sollicite la contribution des stagiaires et leur suggère d'assister aux enchaînements en prenant la place des spectateurs dans la salle, délimitant différentes zones, de prendre des notes et de lui faire part de leurs commentaires de manière informelle. Ce faisant, le metteur en scène valorise l'apport de chacun et optimise le temps dont il dispose.

than I know her. She's such a beautiful artist herself. So I will sit there and say some horrible note to her in the dark and then she will go backstage and translate that into the most inspired and beautiful set of possibilities and find and touch the chord in somebody's heart, where you really watch their eyes light up and say : "Oh, of course!"» (Sellars, 2005, voir infra p. 106)

La force remarquable de Sellars est celle de communiquer³² et d'établir, à tous les niveaux de la conception du spectacle, un état d'esprit unificateur propre au contexte de la création. Les responsabilités esthétiques sellarsiennes s'étendent bien au-delà de la direction d'acteurs et de la mise en scène. Au cœur du processus, en s'appliquant à établir un système organique, le metteur en scène s'attarde sur tous les aspects de la production. Cette attention si particulière se manifeste initialement par des idées claires qu'il modifie au fur et à mesure que se précise sa pensée. Elle lui vaut le respect sincère et unanime de la part de ses pairs. En dépit d'intentions très arrêtées, il revient quelquefois sur ses décisions et revoit certaines composantes du spectacle sans s'éloigner du propos qu'il veut tenir. La disponibilité, la diplomatie et l'humour de Sellars créent un climat amical et constructif. Bien qu'il sache toutefois faire preuve de fermeté, ces caractéristiques contribuent à faire de lui un metteur en scène non conventionnel mettant en valeur le sens de l'œuvre, tout en exploitant au maximum le potentiel créateur des concepteurs les plus réputés au monde.

3.3 Relation entre le metteur en scène et le chef d'orchestre

Le metteur en scène et le chef d'orchestre ne peuvent prétendre non plus appuyer leur conception sur la « totalité » de l'œuvre, mais ils ont la tâche, qui n'est ni celle du critique, ni celle du public, de prendre en charge le livret et la partition du début à la fin, phrase après phrase et mesure après mesure, et malgré les aspérités du texte et ses contradictions, d'en proposer une intrigue *cohérente*. (Jean-Jacques Nattiez, 1983)

La mise en scène d'opéra subit actuellement les secousses du bouleversement de ses conventions. Alors que, dans l'esthétique et dans la forme, on retrouve des tentatives de décloisonnement et de modernisation, la hiérarchie entre le chef d'orchestre et le metteur en scène demeure rigide. Il est de coutume que le chef d'orchestre domine la section musicale et y assume les décisions relatives au chant et aux différents instruments. En général,

³² «I think that again to quote George [Tsybin] that Peter's best gift is his ability to communicate with people.» (Ingalls, 2005, voir infra p. 123)

l'intervention de l'un n'entrave pas le déroulement du travail de l'autre. Mais Peter Sellars outrepassa la définition de ces rôles dès ses premières mises en scène d'opéra dans les années 1980. Il s'est régulièrement entouré des mêmes chefs d'orchestre: Craig Smith, Kent Nagano et Esa-Pekka Salonen. Ses collaborations avec les chefs d'orchestre sont fondées sur une confiance et un respect mutuel préétablis, comme le décrit Salonen :

«We have known each other for such a long time that we don't need to talk very much. Because, mostly we respect each other very much as professionals within our own respective fields and I have never so far in my entire professional career felt for a moment that Peter's direction would have compromised the musical side of the production.» (Salonen, 2005, voir infra p. 107)

Aux échanges favorisés par un lien privilégié, Sellars et le chef d'orchestre se préparent de manière similaire pour chaque nouvel opéra mis en scène. En premier lieu, ils favorisent les discussions esthétiques et dramaturgiques : conception de l'œuvre, angles d'approche, perspective de scénographie et enjeux. Sellars et Salonen cherchent ensemble de nouvelles avenues afin d'explorer l'opéra et de le revisiter³³. La collaboration avec Salonen motivait Sellars à aborder *Tristan und Isolde* de Wagner. Lorsqu'Alain Perroux demande au metteur en scène pourquoi il a accepté de mettre en scène *Tristan*, il répond :

C'est le défi qui m'a tenté. [...] comment porter en scène un tel texte ? [...] Pour m'approcher de *Tristan*, j'ai effectué le même parcours que le chef d'orchestre Esa-Pekka Salonen, qui défend depuis longtemps Stravinsky et Debussy. [...] L'idée de collaborer avec Esa-Pekka Salonen était très excitante, car nous allions découvrir Wagner ensemble. Et comme Esa-Pekka compose de plus en plus sérieusement, je savais que son approche de chef-compositeur serait fraîche, qu'elle nous ouvrirait un monde nouveau. (Sellars in Perroux, 2005, p. 69)

Avec le chef d'orchestre, le metteur en scène pratique une *déwagnérisation* – épuration visant à débarrasser l'interprétation de ses préjugés défavorables enracinés dans la

³³ «[...] l'analyse musicale, mieux encore que celle du texte ou de la peinture, nous conduit à comprendre la modernité, c'est-à-dire le temps dans lequel il nous est donné de vivre, et dont nous ne pouvons nous sentir séparés sans malaise : question vitale, donc, pour peu que nous nous intéressions aux "arts" : je veux dire aux actions que les hommes mènent sur leurs "expressions".» (Barthes, 2000, p. 151)

tradition germanique – en l'élevant au-delà du pessimisme schopenhauerien³⁴. Ils souhaitent dégager l'œuvre de Wagner d'une emprise idéologique et restituer l'essence de *Tristan* en proposant une œuvre limpide et immatérielle.

«In this case, I don't think I did so directly. I think we just spoke about the general feel of *Tristan* and especially how it should not feel. And the problem with Wagner is that it's very heavy-handed and heavy sort of pseudo-profound tradition in Germany about conducting, singing and playing Wagner. We both agreed that we were not interested in that sort of thing. For me, the problem of the Wagner tradition is heaviness and thickness which is being confused with profound feelings and depth. And of course, these things are not... They don't mean the same thing. There can be profound feeling in a certain type of lightness and there can be deep meaning in something that is very quiet.» (Salonen, 2005, voir infra p. 107-108)

La confiance de Sellars envers le chef d'orchestre est réciproque et instaure un climat favorable aux échanges d'idées s'opposant aux conventions lyriques. Selon Heppner, la direction musicale d'un opéra s'inscrit dans une dynamique traditionaliste où les rôles sont balisés : le chef d'orchestre se réserve la primauté sur la musique à travers l'interprétation musicale des chanteurs et de l'orchestre. Habituellement, raconte Heppner, le chef d'orchestre monopolise les répétitions d'orchestre qui ont lieu parallèlement aux répétitions scéniques dans le calendrier. Un metteur en scène se risquant à intervenir en territoire musical pourrait se faire dire que ses commentaires soient inopportuns. Le ténor relate que, face à un comportement intrusif, des chefs comme James Levine³⁵, Bernard Haitink, Daniel Barenboïm et Tony Pappano n'hésiteraient pas à s'objecter en mentionnant : «No, I'm going back

³⁴ «Toutes les contradictions des textes viennent du fait qu'il [Wagner] recherche un langage qui n'existe pas dans sa culture. Il a l'air d'adhérer à la philosophie de Schopenhauer, mais en réalité, il se situe au-delà. La théorie de Schopenhauer l'intéresse parce qu'elle désigne une direction. Mais en fait, il laisse le philosophe derrière lui car il ne partage pas son pessimisme. Sa musique n'est pas pessimiste. C'est la musique d'une transfiguration profonde, elle va de l'avant. Aucune des œuvres de Wagner ne se termine, toutes débouchent sur un endroit qui s'appelle "éternité".» (Sellars in Perroux, 2005, p. 70)

³⁵ À ce sujet, il n'apparaît pas étonnant que la collaboration envisagée entre Sellars et Levine, à l'époque où ce dernier occupait le poste de directeur artistique du Met, ait été un échec remarquable. «[...] il [Sellars] propose de lui substituer *Il Prigioniero* de Luigi Dallapiccola, mais se voit opposer une fin de non-recevoir de la part de James Levine. De différend en désaccord avec le chef d'orchestre, il se désiste. Désistement artistique, certes, mais aussi refus de compromission, ravalement de l'orgueil qu'il y aurait à vouloir travailler coûte que coûte au cœur de l'institution.» (Maurin, 2003, p.159)

musically, you guys can reset but I'm going to be rehearsing.» (Heppner, 2005, voir infra p. 116) L'originalité du procédé sellarsien tient au fait qu'il fonctionne à l'inverse en s'insérant partiellement dans le champ d'action réservé au chef d'orchestre. Pour *Tristan*, Sellars intervient auprès de Salonen à plusieurs niveaux : il détermine l'emplacement des cors au début du second acte en les positionnant derrière les galeries à cour et à jardin afin de créer un effet de spatialisation, il formule ses préférences à propos des tempi³⁶ et il interrompt même certaines répétitions des chanteurs sur scène avec orchestre pour préciser la mise en place. Au-delà de la spatialisation des chœurs, des cuivres, du berger et de son pipeau, du marin et de Brangaine pour les appels au second acte (Acte II, scène I), le metteur en scène effectue un changement subtil, mais non moins important, en intégrant des silences dans la partition là où Wagner n'en a pas prévus³⁷. En répétition, il ajoute trois pauses consécutives à quelques phrases chantées par Kurwenal : «Bist du nun tot ? Lebst du noch ? Hat dich der Fluch entführt ? O Wonne ! Nein ! Er regt sich, er lebt ! Wie sanft er die Lippen rührt !³⁸». Le metteur en scène illustre son propos en expliquant à Rasilainen qu'il doit évaluer la longueur de ces silences en imaginant, pour chacun, la durée du passage d'un train. Cet effet accentue la progression dramatique et sonore de ce passage lyrique, de piano à forte. Salonen dirige cet extrait et le reprend jusqu'à ce que Sellars soit entièrement satisfait³⁹.

³⁶ Pour Wagner, les tempi revêtent une importance capitale : «Pour ne point perdre de vue ces chefs d'orchestre, j'en reviens au *tempo*, car, ainsi que je l'ai dit plus haut, c'est la pierre de touche qui permet d'apprécier au premier abord l'aptitude d'un chef d'orchestre.» (Wagner, 1976, p. 214)

³⁷ «Sans aller aussi loin que dans *La Flûte enchantée*, Sellars avait déjà eu l'occasion de jouer des silences. Ainsi, juste avant le dernier finale de *Don Giovanni*, il avait introduit plus d'une minute de silence – ce qui est considérable à l'opéra.» (Moindrot in Maurin, 2003, p. 50)

³⁸ «Es-tu mort à présent ? Encore vivant ? Emporté par la malédiction ? Ô Joie ! Non ! Il bouge, il vit ! Très doucement sa lèvre remue !» (Traduction française d'André Miquel, 2005, p. 127)

³⁹ «The venture [of productions with Salonen] marked a further association with Salonen, with whom Sellars has regularly collaborated since Salzburg production of Messiaen's *Saint-François d'Assise* in 1992. [...] Both Sellars and Salonen have described a working relationship of constant experimentation, where consultation and discussion inform their day-to-day decisions. "Sometimes", Sellars has stated, "the tempo ends up relaxing to accommodate the way a scene is developing. Another time, by tightening up the whole tempo, a scene gains a whole new character." For Salonen, "the whole point in conducting opera is to be really involved in most aspects of it". [...] The latter [the opera *The Death of Klinghoffer*, 1991] was also a collaboration with Kent Nagano, with whom Sellars has enjoyed a continuing relationship in productions of spectacular intensity.» (Delgado, 1999, p.210)

Salonen décrit son travail avec Sellars comme l'aboutissement d'échanges réciproques:

Et comme je m'adapte à la mise en scène, ma direction d'orchestre l'influence aussi. [...] Un ou deux ans avant la programmation d'un spectacle, il me fait part de sa vision d'ensemble, qu'il ajustera naturellement pendant les répétitions. Mais au lieu de discourir sans but à atteindre, nous passons tout de suite à l'action. On arrive ainsi à un approfondissement réciproque de l'interprétation musicale par la vision scénique, et de la vision scénique par l'interprétation musicale. C'est un processus organique qui permet à la totalité du spectacle de trouver d'elle-même sa forme et son expression. Une forme globale, une expression unique : c'est cela, l'essentiel. (Salonen in Maurin, 2003, p. 397)

Du point de vue de Heppner, la position influente qu'occupe Sellars sur le chef d'orchestre proviendrait de l'insécurité et l'inexpérience de Salonen à l'opéra :

«My perspective on that is, in this situation, and given that Esa-Pekka Salonen doesn't have as much as experience as opera conductor, Peter has more power that is normally given to an opera director. For example, yesterday he said that he wanted to have the English horn a little more distant. That would never be the decision of a director in any other situation that I've seen. It's the conductor's choice, he makes that decision. [...] Not the director. Here, you can see the power shift... [...] A couple of days ago, Esa-Pekka stopped and wanted to go back and do something musically and Peter Sellars said : "Can we just move on?" And to me, that just doesn't happen... So it couldn't happen if the conductor was established as an opera conductor. [...] It's a little bit different in that situation. The collaboration is actually different. They get along really well, it's a good thing, but I guess it would be different if the conductor was more established as an opera conductor. [...] And so this is very much a non-traditional way of looking at it where Peter has more power over the music than Esa-Pekka does.» (Heppner, 2005, voir infra p. 116)

Salonen a déjà dirigé plusieurs opéras mis en scène par Sellars⁴⁰ ; leur collaboration peut dérouter puisqu'elle décroïsonne les territoires au bénéfice de l'addition des potentiels de chacun. Quoi qu'il en soit, Salonen ne perçoit aucune forme d'empiètement lorsque le metteur en scène lui formule des suggestions ou lui adresse une remarque : «I mean, I'm not that insecure. I can take suggestions and critiques without falling apart, most of the time. [...]

⁴⁰ Dont *Saint François d'Assise* de Messian (1992), *Pelléas et Mélisande* de Debussy (1995), *Mathis der Maler* de Hindemith (1996), *The Rake's Progress* de Stravinsky (1996), *Le Grand Macabre* de Ligeti (1997), *The Story of a Soldier* de Stravinsky (1999), *El Niño* de John Adams (2003) et *L'amour de loin* (2004) de Saariaho.

He [Sellars] is also secure enough in my company that he just blurts it out if he feels differently. And you know, sometimes, he's absolutely right, sometimes maybe not so.» (Salonen, 2005, voir infra p. 109)

Les suggestions de Sellars sont perçues comme un souffle créateur par le chef d'orchestre et sa vision de la musique est prise en considération :

«He [Sellars] is the most talented musical dilettante I have ever met. I mean, he is not a dilettante in theatre, of course, but in music, he's a dilettante because he's not a professional musician. So therefore, his cues are very interesting because he feels these things, but he's not stuck in a sort of professional way of looking at things and he doesn't have to worry about the practical musical execution of some idea. That's my problem and I can never be free of that because I have to do it in the end. But he can just dream and he can just feel and he can have all kinds of ideas that are not bound, which are not earthbound the way my musical ideas sometimes are because I have to do them. You know, I'm the practical guy who at the end of the day has to make sure that it works, where Peter can just float and dream away. And that's why it's very inspiring for me because I quite often get ideas from him that I would not get from another professional musician. He's just incredibly musical. He knows more about music than most other people in the world. But he's not professional, you know, which is inspiring in this case.» (Salonen, 2005, voir infra p.108)

Le chef d'orchestre peut alors, comme il l'explique, accueillir les idées utopiques de Sellars et les traduire en respectant un pragmatisme musical.

Fait singulier, le chef d'orchestre assiste à la majorité des répétitions de mise en scène et, en retour, Sellars assiste aux répétitions d'orchestre avec les chanteurs⁴¹, favorisant une réciprocité dans le travail alors que les deux individus s'inspirent du travail de l'autre.

⁴¹ Ce qui rappelle la dynamique de travail entre Patrice Chéreau de Pierre Boulez sur le *Ring* à Bayreuth en 1976. «En juin, commençaient également les répétitions des chanteurs avec Pierre Boulez. J'y assistais quand mon emploi du temps me le permettait : il y avait toujours à apprendre de ce qu'il disait aux solistes, des indications musicales qui se référaient au texte, «au pourquoi» des situations ou des actions. Cela m'a aidé parfois, dans certaines scènes où mes convictions n'étaient pas assurées. [...] Ce genre de questions, qui visait à faire trouver aux chanteurs une plus juste élocution du texte, témoigne de l'entente tacite qui s'installa entre Pierre Boulez et moi ; elle procédait d'une façon identique d'appréhender l'œuvre, de cheminer, de travailler, sans qu'il y ait eu besoin de discussions ni de compromis préalables ; j'ai tiré du profit de ses indications aussi bien à l'orchestre qu'aux chanteurs. Dès le début des répétitions du *Crépuscule*, c'est sur les rails de la musique que j'essayais de replacer les chanteurs plutôt que ceux du livret, sur lesquels ils se jetaient trop rapidement. [...] Mon travail portait donc essentiellement sur cette ambiguïté des relations du texte à la musique [...]» (Chéreau, 1994, p. 100)

Cette spécificité est constante dans son travail ; elle s'établit notamment aussi avec Kent Nagano.

Il [Sellars] assiste presque toujours à mes répétitions d'orchestre et je l'encourage à donner son point de vue. De même, j'assiste à la plupart de ses répétitions scéniques, et il accepte volontiers que je fasse part de mes suggestions. [...] Comme nous nous efforçons toujours de trouver des solutions qui servent à la fois à la musique et à la mise en scène, nous discutons, souvent à bâtons rompus, et nous ne rechignons ni aux essais ni aux expérimentations, avec pour seules règles, pour seules lois, le souci de respecter la partition musicale et de la prolonger dans son expression visuelle. (Nagano in Maurin, 2003, p. 396)

Le XXI^e siècle qui débute laisse présager des formes de représentation lyrique encore plus approfondies, des collaborations davantage prolifiques entre divers actants de tous les domaines artistiques comme le pressentait Nattiez :

Tout metteur en scène, à la condition qu'il ne décolle pas complètement du texte [...] propose un Wagner *possible*. Après Chéreau, quand les temps auront changé, viendra un homme qui, avec le même talent, la même conviction et le même sérieux, jettera un autre regard sur ce livret et cette partition, et nous révélera un autre «vrai» Wagner [...] (Nattiez, 1983, p. 260)

En montant *Tristan und Isolde*, Sellars s'inscrit historiquement parmi les metteurs en scène qui ont présenté une nouvelle interprétation wagnérienne. Son étroite collaboration avec le chef d'orchestre Esa-Pekka Salonen parachève la représentation scénique par une contribution remarquable, substantielle et sans frontière au profit de l'œuvre et de ses répercussions sur sa réception par le public.

3.4 Vers la reprise du spectacle

La décision de présenter la reprise de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner dans une mise en scène de Peter Sellars impose de nouvelles contraintes. Au théâtre, les interprètes ont l'habitude de suivre le spectacle de ville en ville et si l'un des acteurs de la distribution ne peut prendre part à la tournée, il se fait remplacer. Ce changement partiel de distribution implique des heures supplémentaires de répétitions.

Les répétitions de la reprise d'un spectacle permettent aussi de comprendre la différence possible entre le travail de mise en scène et celui de direction d'acteurs. Si un relevé de mise en scène impose une mise en place identique à celle de la création, la direction d'acteurs sera néanmoins différente, qu'il y ait ou non des reprises de rôles, parce que la parole du metteur en scène se fera en fonction du nouveau temps de création. (Proust, 2006, p. 132-133)

À l'opéra, les conditions diffèrent et les interprètes sont plus aisément remplacés. Les cinq semaines de répétitions de la première version de *Tristan* à l'Opéra de Paris soulignent l'importance accordée à la période de création⁴². Peter Sellars requiert ce temps afin d'explorer et de saisir le plein potentiel des individus. Chaque série de représentations de *Tristan* implique un changement partiel, voire complet, de distribution. Cette rotation se justifie par la gestion des horaires des chanteurs qui se planifient jusqu'à cinq années à l'avance⁴³. La distribution de *Tristan* varie considérablement au cours de ses reprises. Clifton Forbis incarne Tristan à Los Angeles en 2004, à New York en 2007 en version concert et à Paris – lors de la seconde série de représentations en 2005⁴⁴. Le temps alloué pour les répétitions des deux versions de *Tristan und Isolde* à l'Opéra de Paris est très différent de celui des créations précédentes: les cinq semaines de répétition du printemps se condensent en une dizaine de jours pour la reprise du spectacle. Clifton Forbis prend la place de Ben Heppner et Lisa Gasteen remplace la diva Waltraud Meier. Ekaterina Gubanova, doublure d'Yvonne Naef au printemps 2005, incarne Brangaine et Alexander Marco-Buhrmester, interprétant Melot au printemps, se glisse dans la peau de Kurwenal à l'automne. La distribution de la seconde reprise à l'Opéra de Paris du 30 octobre au 3 décembre 2008

⁴² Ben Heppner évalue la durée des répétitions : «Four weeks from arrival to premiere, it's a lot of time. I mean, it's a big piece, but it's a lot of time. At the Met, four weeks is a lot. In Vienna, for a new production, we get six. [...] Because usually, it takes the directors three weeks to figure out what they want. Not in Peter's case [...] I did these long rehearsal periods and they frittered their time away until they realize there's ten days to general rehearsal. Then, all of a sudden, they go to work like mad. So all the work is done in ten days anyway. [...] but Peter was very clear in the ideas he had. That made it much easier to work with him because he knew what he wanted.» (Heppner, 2005, voir infra p. 113)

⁴³ Le ténor Ben Heppner planifie son horaire trois ans et demi à cinq ans d'avance. Il sélectionne ses projets en fonction des équipes de création et du temps qu'il souhaite consacrer à sa famille. (Heppner, 2005, voir infra p. 119)

⁴⁴ Clifton Forbis avait incarné Tristan sous la direction d'Armin Jordan dans une mise en scène d'Olivier Py au Grand théâtre de Genève du 10 au 28 février 2005.

regroupe Clifton Forbis [Tristan], Waltraud Meier [Isolde], Willard White [roi Marke], Alexander Marco-Buhrmester [Kurwenal] et Ekaterina Gubanova [Brangaine].

Ces changements affectent également la direction d'orchestre. Alors que le projet avait été initié avec Esa-Pekka Salonen, Valery Gergiev prit le relais à la baguette à la reprise à l'automne en 2005⁴⁵. Salonen s'était longuement penché sur la partition et le public parisien l'avait accueilli chaleureusement. À l'opposé, l'interprétation de Gergiev rendit certains critiques perplexes :

En fosse Gergiev déçoit constamment. Ceux qui espéraient un *Tristan* à feu et à sang, en tout l'opposé de la décantation implacable prônée par Salonen, en seront pour leurs frais : direction molle, vague, attentiste, laissant fuir avec application tous les climax, sans atmosphère et, plus inattendu, se confinant dans une douillette sensualité décidément étrangère à l'univers wagnérien. (Hoffelé, 2005)

En plus d'explorer l'œuvre avec les nouveaux interprètes, Sellars s'ajuste au nouveau chef d'orchestre comme à l'occasion des représentations de *Saint François d'Assise*, lorsque le chef d'orchestre Kent Nagano se substitua à Esa-Pekka Salonen entre 1992 et 1998 :

Il n'y a jamais, avec Peter, de reprises au sens traditionnel du terme. Loin de rechercher la facilité qui consisterait, d'une fois sur l'autre, à répéter à la lettre une mise en scène, il la recrée, la repense, en ré-interroge tous les aspects comme s'il la ré-imaginait depuis le début. (Nagano in Maurin, 2003, p. 395)

Entre les représentations de *Tristan und Isolde* à l'Opéra de Paris au printemps et celles de l'automne 2005, quelques modifications sont apportées à la mise en scène et sont même notées par la presse. En particulier, le baiser entre Tristan et le roi Marke, à la troisième scène du second acte⁴⁶, a été supprimé. Ce baiser sur les lèvres, avait été inspiré par des gravures celtiques médiévales où ce geste intime entre deux hommes de haute société signifiait l'amitié et un respect mutuel. Ceux qui affirmèrent que Sellars avait capitulé suite

⁴⁵ Le chef d'orchestre Semyon Bychkov dirigea l'orchestre pour la reprise à l'Opéra de Paris à l'automne 2008.

⁴⁶ «[...] il arrive que Sellars se plaise à construire dans sa mise en scène des relations inexistantes dans le livret, ou laissées en friche pour des raisons de typologie musicale.» (Moindrot in Maurin, 2003, p. 45)

aux pressions publiques dénonçant ce baiser, ne tinrent pas compte du tempérament de Sellars : l'enfant terrible du théâtre américain n'a pas coutume de courber l'échine devant les protestations médiatiques. Le retrait du baiser repose probablement sur la censure imposée par les interprètes eux-mêmes. Sellars avait disposé de plusieurs semaines pour mettre Heppner et Selig en confiance par rapport à ce geste délicat, une manifestation évoquant une relation homosexuelle⁴⁷. La conclusion envisageable serait peut-être de déduire que Sellars n'a pas eu le temps de développer un travail de fond avec les interprètes ni de les amener où il souhaitait. De même, il a renoncé à montrer en scène le suicide de Kurwenal à la fin de l'acte III⁴⁸. Au cours de ces dix jours de répétitions, Sellars dut accélérer la direction des chanteurs et emprunter des raccourcis quant aux justifications des interprétations. Le metteur en scène et son équipe ont survécu à un marathon de la mise en place. Heppner remarque que de nombreux metteurs en scène agissent comme des *traffic policemen* en ordonnant les déplacements aux chanteurs, des «hired guns» (Heppner, 2005, voir infra p. 114), sans expliquer les motivations des personnages, contrairement à Sellars qui justifie tout changement⁴⁹. Le ténor mentionne que, d'ordinaire, une dizaine de jours de répétitions suffisent pour considérer que les chanteurs maîtrisent leurs déplacements.

La rapidité d'exécution imposée par la reprise des représentations de *Tristan* a empêché Sellars de mener à bien, comme il le souhaitait, de nouvelles initiatives d'interprétation de l'œuvre ou de mise en place. Pour Sellars, le temps est l'élément essentiel aux conditions favorables pour établir une relation de confiance avec les interprètes et rendre possible l'existence des personnages au-delà de leur dimension, par l'incarnation d'une réelle expérience humaine. Cette relation constitue les fondements du développement de la création d'un spectacle ; le metteur en scène s'efforce à relier les individus, non seulement au

⁴⁷ «Le 23 mars 2005, Heppner me confie que Sellars leur avait proposé de voir ce baiser comme le fruit d'une relation homosexuelle. Sellars voulait peut-être, par cette proposition, accentuer le lien filial entre les deux hommes et rendre plus déchirante le rapport à la trahison.» (Journal de bord, 23 mars 2005)

⁴⁸ Cette idée avait germé dans l'esprit de Sellars au cours des répétitions du printemps 2005 et il s'était proposé d'explorer cette piste à l'automne; idée qu'il a abandonnée en cours de route. Le suicide restait inapparent : «Melot marche en tête du groupe. Kurwenal le tue, puis se suicide.» (Sellars in Scemama, 2005, p. 28)

⁴⁹ «Yes, it's not just moving to this spot and that sort of total involvement is moving about the stage and signing. He's been very good at trying to involve us in the emotions and portraying the emotions of our character.» (Heppner, 2005, voir infra p.111)

microcosme de la création, mais également au macrocosme de l'histoire et de la société dont ils sont issus.

CONCLUSION

Le parcours effectué au cœur des répétitions de *Tristan und Isolde* de Wagner à l'Opéra de Paris au printemps 2005 tente de retracer, en tenant compte des principaux axes reliés à l'analyse de la génétique des spectacles, l'aval de son processus. La pratique de la mise en scène de Peter Sellars évolue inlassablement et fluctue à travers des principes fondamentalement similaires qui la régissent. Si «chaque spectacle constitue un cas unique, chaque scène un cas de figure privilégié» (Féral, 1998, p. 58), il en est de même pour les processus de création leur donnant forme. Ainsi, ce mémoire constitue un fragment de l'approche sellarsienne, juxtaposé à des moments non reproductibles, dont l'essence révèle une démarche significative dans le monde de l'opéra.

Dans ce mémoire, nous avons d'abord présenté les paradoxes constatés par Sellars relativement à l'opéra *Tristan und Isolde* et comment il a décidé de les résoudre pour le mettre en scène, et finalement, les moyens singuliers qu'il a élaborés pour mener son projet à terme. Les méthodes d'actualisation, de même que le syncrétisme religieux caractérisant le processus créateur du metteur en scène, sont aussi analysés. Lors d'un entretien à Paris, Sellars a déclaré appartenir à la filiation Appia-Meyerhold-Wieland Wagner et son apport significatif au contenu de cette œuvre confirme l'ambition de s'inscrire dans la postérité du concept centenaire du *Gesamtkunstwerk*.

La seconde partie a mis de l'avant la collaboration de Sellars avec des amis de longue date : Gérard Mortier, James F. Ingalls et Bill Viola. Dans le travail effectué sur *Tristan*, la contribution de Viola est la plus remarquable, car elle correspond à une première participation du vidéaste au produit artistique sellarsien. Il est également intéressant de souligner à quel point la continuité des échanges avec Mortier et Ingalls contribue à accroître la cadence du travail, comme il arrive chez bon nombre de metteurs en scène collaborant avec les mêmes concepteurs, dont les spectacles sont habituellement programmés par les mêmes directeurs artistiques. Ces liens de réciprocité et de confiance assurent au metteur en scène une efficacité du déroulement des répétitions déterminant les spécificités du produit fini.

Le point central de ce mémoire est constitué de la description analytique de la direction des chanteurs par Sellars. Les différentes voies qu'il emprunte pour parvenir à orienter l'interprétation servent à mettre les émotions au premier plan. L'exposition des méthodes de travail axées sur le confort de la voix, les indications corporelles, les mouvements et les émotions en lien avec la musique, ainsi que le champ lexical que Sellars utilise, ont permis de cerner les fondements de sa mise en scène. En outre, il a été démontré avec quelle méthode il essaie d'atténuer les blocages de certains interprètes. De la même manière, l'examen de la participation des assistants qui l'ont secondé tout au long des répétitions a été effectué. Ensuite, une section de ce chapitre fait état de la collaboration particulière du metteur en scène avec le chef d'orchestre Esa-Pekka Salonen. Depuis ses premières mises en scène d'opéra, Sellars a établi une méthode de travail similaire avec les chefs d'orchestre avec qui il a collaboré de façon régulière – dont Craig Smith et Kent Nagano. L'examen de la contribution réciproque entre Sellars et Salonen illustre, au même titre que le mentionne Ben Heppner, l'originalité de leurs échanges qui détermine l'évolution du travail effectué auprès de l'œuvre et avec les chanteurs.

Bien que nous n'ayons pu observer les répétitions précédant les reprises de *Tristan* à l'Opéra de Paris à l'automne 2005 et à l'automne 2008, nous avons assisté à la représentation du 20 novembre 2005, sans y croiser Sellars qui était aux États-Unis au moment du spectacle. Malgré cela, nous décrivons, dans le troisième chapitre, les observations relatives à l'évolution de la mise en scène conséquentes au changement de distribution et de chef d'orchestre.

Procéder à l'analyse de la génétique des spectacles, c'est d'abord accepter l'organicité et la mouvance du processus créateur, puisqu'il s'agit d'observer et de tirer des conclusions à partir de relations humaines. En plus de regarder et d'écouter attentivement ce qui se passe sur le plateau, l'observateur doit cerner la dynamique s'y déroulant à partir d'une analyse interprétative des faits et gestes de chacun. Maintes fois, Sellars s'est exprimé à voix basse en donnant des indications aux chanteurs et ces dernières, inaudibles, n'ont pu influencer cette étude. Nous avons de ce fait intercepté une parole fragmentaire et tenté de l'appliquer à un

contexte plus global. Les éléments recueillis sont hétéroclites et laborieux à mettre en forme et à critiquer. En essayant de départager les impressions des interventions réelles, ce travail d'analyse a tenté d'aborder l'étude des répétitions sellarsiennes avec le maximum d'objectivité. En ce sens, les entretiens réalisés à Paris et qui se retrouvent en annexe de ce mémoire, relatent avec plus d'élan les concepts exposés dans ce mémoire.

Ceci nous amène à nous questionner sur la nature des répétitions et les exigences correspondant au cadre d'un mémoire théorique. Compte tenu de l'impartialité que sa rédaction implique, est-il à même de révéler l'essence du processus intrinsèque aux répétitions ? Né du désir de transmettre le témoignage de l'expérience de *Tristan*, peut-il rendre compte avec précision de son processus de création ? En rédigeant ce mémoire, nous nous sommes confronté à l'explication laborieuse de ce que nous avons perçu des gestes, des regards et des paroles, car ils sont hautement subjectifs et difficilement démontrables par la théorie. La génétique des spectacles bénéficierait probablement d'être relatée par le biais d'un journal de création, car ici, la forme imposée a écarté de nombreux éléments anecdotiques. Ceux-ci auraient été profitables à une compréhension plus détaillée, certes impliquant un certain voyeurisme, mais rendant compte plus spécifiquement de l'organicité du déroulement des répétitions.

L'«entité dynamique» que représente une troupe au travail, avec les constantes intrusions de la vie et des sensibilités personnelles de chacun dans l'œuvre qui se met en place, oblige ainsi l'analyse à prendre en compte les données biographiques. Au-delà de l'anecdotique et de l'événementiel, elles s'imposent comme des éléments indispensables qui aideront à préciser les raisons premières des orientations esthétiques. (Thomasseau, 2001, p. 108)

Cependant, pour le respect de l'équipe accueillant un observateur aux répétitions, une déontologie s'impose. Par conséquent, quelques informations pouvant causer préjudice aux membres de l'équipe ont volontairement été omises. Elles ne serviraient pas le propos et trahiraient la confiance accordée par l'équipe.

L'originalité de la démarche de la direction d'acteurs et la renommée de Peter Sellars en tant que metteur en scène de théâtre ont justifié le désir de laisser une trace de son

processus créateur. À l'heure actuelle, encore peu de théoriciens se penchent sur l'étude de la génétique des spectacles compte tenu de ce qu'elle implique, c'est-à-dire de suivre un long processus de travail et de le situer dans un cadre plus général. Assurément, les récits relatant le déroulement des répétitions du point de vue d'un assistant metteur en scène intéressent, mais ils sont trop souvent partiels et n'abordent le sujet qu'en surface, puisqu'ils découlent des tâches restreintes relatives au poste occupé.

Lorsqu'on tente d'enseigner la mise en scène, on se concentre sur divers éléments – analyse du texte, distribution, chorégraphie, scénographie, éclairages, costumes et son – mais qu'en est-il de la direction d'acteurs ? Et comment faut-il se positionner quant à la pratique et aux échanges avec tous les membres d'une équipe de production ? Il apparaît indispensable que certains théoriciens retracent, par écrit, les processus créateurs des metteurs en scène, afin qu'ils puissent perpétuer leur mémoire, mais également qu'ils servent de modèles aux praticiens du théâtre, au même titre que l'étude des spectacles. «Le présent se profile ainsi sur les virtualités d'un passé dont la principale vertu est celle d'avoir été oubliée. C'est pourtant sur les traces et les ombres laissées par le passé que peuvent le mieux se lire les choix délibérés du présent et ce qui est préservé.» (Féral, 1998, p. 58) Bien entendu, tous les processus ne peuvent être analysés et certaines approches sont plus originales que d'autres. Néanmoins, plus ces analyses seront abondantes, plus elles permettront d'élargir les horizons de la pratique théâtrale.

Pendant les répétitions, le rôle de l'observateur se limite à noter, en silence, ce qui s'accomplit et à faire preuve de discrétion afin de ne pas perturber leur atmosphère singulière, parfois tendue et parfois surchargée d'émotions. Il faut prendre en compte que la direction d'acteurs plonge une équipe de création dans un état où les sensibilités de chacun sont mises à l'épreuve et où l'équilibre et la confiance sont fragilisés dans un contexte d'exposition à un personnage. L'observateur ne doit jamais interférer dans cette dynamique personnelle et si son rôle, au cours des répétitions, semble limité, les répercussions qu'aura son analyse sont incalculables. La création peut être décrite dans un mémoire ; elle a cependant un caractère fuyant, car il est irréalisable d'en retenir tous les éléments, fussent-ils être enregistrés, filmés

à tous les instants par le metteur en scène et son équipe. Certaines composantes du déroulement des répétitions restent insaisissables, se dérochant au temps.

Mais n'est-ce pas le propre de tout processus créateur de contenir une part d'intangible et d'inexplicable ? L'étude que nous avons fournie remplit un rôle descriptif et analytique, loin de la perversité d'une interprétation partielle, voire sensationnaliste. Avec constance pendant les répétitions, Peter Sellars favorise un déroulement témoignant d'un profond respect pour les individus qu'il met en scène et tous ceux qui contribuent, de près ou de loin, au spectacle. En ce sens, les propos que nous avons tenus dans ce mémoire s'inscrivent dans une idéologie y correspondant et nous entendons que c'est de cette manière qu'il faut faire de l'opéra et du théâtre.

APPENDICE A¹

ENTRETIEN AVEC PETER SELLARS, PARIS, AVRIL 2005

M-M F. Since you told my Master's thesis director Frédéric Maurin that you hated Wagner, why did you accept to put on *Tristan und Isolde*?

P. S. Wow, it's a good way to start! My god! Wagner is the most interesting figure in the history of theatre. And he's really obviously important in the history of music but, in the history of theatre, he was the first person to turn the lights off. He made one of the first European theatre who had no king's box and he was trying to make it democratic. He, of course, made these dramas that were mythic which were really different from the *comédies larmoyantes* and the middle-class tragedies that were the theatre of his time. He was trying to explore inner worlds, inner psychology and inner spiritual life which really makes it quite unusual in the 19th century. Wagner was taking very huge subjects of heroes and was writing directly in connection with the largest topics of consciousness. And his art applies in the future about new lighting, new scenography and ritual structures that made theatre no longer theatre but part of a collective ritual so that people could make a pilgrimage to see the work. The work he planned would have such fantastic duration that it would be part of the transformative experience. And that those operas would be presented in a festival. They could not be performed in normal circumstances. They required some kind of special festival of renewal around them and that was their point. In addition, Wagner was trying to make art that could be suitable for the modern era. He spent most of his life working on the question of love and how to transform the energies of love. Of course, he wanted to be connected to buddhist topics. He didn't know how, but he was searching. His study of drama is very interesting. The diaries of his wife Cosima are filled with these amazing evenings when they read through Sophocles or Shakespeare. The idea of just sitting in the room and reading aloud texts in the evenings around the fire is so beautiful. Wagner's comments are always really interesting.

¹ L'intégralité des répétitions s'est déroulée en anglais et justifie la langue de ces entretiens.

While he explored theatre, he took western theatre to its closest approximation of the great asian ritual theatres like the Javanese or the Japanese which are mythic and where duration is a main issue. These asian plays happen in very special moments of the day and special festival days in temples where pilgrims come, go through the night where they begin at dawn and end at dusk, those kinds of durations. That drama proceeds very slowly and its actual slow progress is one of the points of this slow down speed which makes room for the space between thought, between ideas, between feelings and between people. And how densely layered that is, as it is in Japanese theatre or in Javanese royal court ceremony. At the same time again Wagner is trying to search for and make some kind of religion that doesn't have the structure of the Church, of the Christian's Church, but brings together believers and unbelievers. And in fact, most of his operas are based on people who were rejected by official institutions as if they had found their own Church. Tristan's Church turned out to be the arms of this woman, Isolde. So all of those are real reasons to be interested in Wagner.

M-M F. How did you prepare for *Tristan*? Did you make any research on all of those who put up the *Tristan* show before, like, for instance, Appia and Meyerhold?

P. S. Of course, I've been thinking about *Tristan* for a long time. I did the lecture for the first time when I was twenty-one at an introduction class of theatre in Harvard. I knew *Tristan* before that, I thought about it for a long time. Of course, Wagner's ideas were very important for Meyerhold, who is a really big part of my life and, for years, I really looked at Appia and read Gordon Craig without really liking very much but still being stunned by the beauty of it. What is also interesting in Wagner is that it's dirty and he shows dirt really well. It's very dirty stuff and, to only let be pure, you got to find a way to deal with the dirt and Appia didn't so much deal with the dirt. Working with Bill Viola, I really feel that what Appia was trying to do is what Bill Viola is trying to do. It was to actually cleanse Wagner, purify and elevate it. So we got rid of all the 19th century melodrama and stage craft and really put it on literally on a higher plane. So of course, as you can see, Appia and Wieland Wagner are really important to me because they are on stage. What I have done is the next step in that direct line with the only exception that I have never seen a Wieland Wagner production in my life. What's incredibly stimulating is to imagine that. So it's my imagination of Appia and my

imagination of Wieland Wagner and I never, of course, saw them. But just to imagine it is really inspiring. And of course, at the same time, Noh, particularly the Japanese and the Javanese theatres, are quite important to approach Wagner. Dealing with these durations, geometry and sense of ritual, ritual space and ritual actions. And the way it makes the entire world internalized by the performers, so there is no set, but they're performing in a ritualized space. Anywhere they are is where they say they are and a simple gesture confirms that. So that time space continuum is in a performer's gesture or eye focus. The way in which that highly reduced vocabulary, in one way creates a much greater attention to listening and a different perception of time and space. And then, it unfolds it's spiritual drama because 1920's century realism is not an imitation of what's going on. But, obviously, realism has it's really exciting dimensions too and so, some aspects of it are useful.

M-M F. Before the rehearsals of *Tristan* begun, did you prepare with the maestro?

P. S. *Tristan* is just composed by all kinds of material that you research and think about. I spent a lot of time looking at Celtic stuff. And there was a rare book I got in London at a book dealer printed in the 1860's, no maybe the 1880's, I'm sorry, I forget and I don't even know the title but anyway it's this cool book of comparison of Celtic engravings with Buddhist and Hindu sculptures ruins, temples, wells and sacred sites in the 1880's. And you could see that in the 19th century, they had no idea of what they were talking about, but they were trying to talk about it. And I love that. I love to see in this book engravings of Celtic sites next to engravings of Buddhist sites in India. You know, that was really inspiring.

The other thing that is very important, as you know because I showed it to the cast, was medieval stuff and particularly these Chertsey tiles from Surrey that told *Tristan's* story in these just amazing, really stunning and absolutely simple images that had two figures against black in incredible relief and nothing else around them. And it was just these two figures doing some gestures that, you know, like the kiss between Marke and Tristan... It's just a stunning image. And I love this idea of this story told in just five or ten images that are held for a moment. They really exist and resonate as images and the whole story is summed up in those images. And those become, across the evening, engraved in the audience's memory and

heart. They're very very simple but exactly for that, (you know it's just two people against black) but that's exactly what gives it its power. And so I was very very aware of that medieval story telling of the images.

As for the preparation : "Do I talk to the conductor? Yes of course." But Esa-Pekka really studied the score before the rehearsals just began. And then suddenly, he cancelled a few weeks of his concert schedule, just sat and went through the *Tristan's* score and got so inspired. Then, he came to the first rehearsals knowing every inch of the score and having ideas about everything. And that was kind of amazing. What was great was we had Los Angeles first. There, I wasn't really on the spot. I was doing very very simple things in terms of special placement in the hall, in Walt Disney Hall which is very exciting because Frank Ghery's building is so exciting spatially and for sound. So, singers being at different locations in the hall with the orchestra right in the middle was very dramatic. And again, the images that you begin to associate with sound, sounds that exist in space are really interesting; I mean, they're internal images. But meanwhile, of course, it was Esa-Pekka's first time with the orchestra and soloist and it was Bill's first time putting out his images to music. So I got to watch, listen and absorb what those two guys were doing. I was in a really beautiful situation in terms of preparation for Paris because I had the world's most expensive lesson on *Tristan and Isolde*! For my private tutoring of *Tristan and Isolde*, I showed up at the Los Angeles Philharmonic with Esa-Pekka Salonen and Bill Viola, like I could have all this just to learn *Tristan*. Therefore I walked in the rehearsal room in Paris with all of that already. And of course, in Los Angeles, I was working with the soloist about emotional preparation. That was interesting, really interesting. And the other thing that I did were these pre-concerts talks where I would talk through each act of the opera on each night with the large audience. And even that process of talking through *Tristan* each night, what is happening and what Wagner is doing was really really powerful and kept deepening my awareness of what was at stake in this piece. On the other hand, nothing on earth prepared me for the overwhelming response in Los Angeles. People were overwhelmed. And as you know, you saw Mark Swed's review of it in the LA Times. He wrote : "If this is not the greatest moment in the LA Philharmonic, I don't know what is." It went to something... it was not just another nice night. People were overwhelmed by how powerful it was. And that was

amazing to have that kind of... the audiences were just people weeping and weeping and it was just huge, huge huge and I never anticipated that at all. And people gave themselves to it so completely, and then the music itself, and the whole experience. Bill's images were hovering in people's consciousness, while this music surged through the room. And again, because there was no staging, it meant that there was a kind of open space where you can imagine your own drama. Bill's images weren't against anything I was doing or tested by anything I was doing. Bill's images were like a free, literally a free association and didn't impose anything on the music. The images and the music could co-exist very freely without tension of one dominating the other. And the drama really did become internalised and reflective. Because Bill's images were clearly a third thing, a third line of consciousness. So, in a way it was completely satisfying in LA and here in Paris. Adding staging complicated what Bill was doing because suddenly people were dealing with staging and dealing with what Bill was doing and it created tension for a lot of people in the audience in Paris. That tension wasn't present in Los Angeles; everybody could just truly give themselves with no sense of conflict to Bill's images and to their own internal images in the music. And find a flow that was personally inspiring as the audience truly did internalize everything. And so the result was emotionally deep and truly overwhelming. Anyway, I had just the most phenomenal and expensive preparation imaginable before walking into the room in Paris!

M-M F. I noticed that you don't speak to the singers with the name of their character, why?

P. S. That's an extra step that I don't bother with. It's like in Hitchcock's movies. Cary Grant is Cary Grant, Kim Novak is Kim Novak, Jimmy Stewart is Jimmy Stewart. Ben Heppner is Ben Heppner, Waltraud Meier is Waltraud Meier and he is singing Tristan and she is singing Isolde. But what they're drawing from is their own experience and so, the more connected they are to that, the more powerfully and confidently they are able to perform and the more the emotional life is grounded in their own deep and real knowledge and feelings. Who Tristan is doesn't really interest me because, you know... who Hamlet is, who you have playing Hamlet, because Hamlet is a million people. Everything is based on who the performer is. A certain performer will bring out a certain set of qualities to the role. Another performer will bring out a whole other set of qualities, so it's not about who you think Tristan

is, it's about who you have singing Tristan. It's not about who you think Isolde is, it's about Waltraud Meier who is in the room with us. Isolde is her image and I go directly to that. Because for a performer, it's not a useful thing to say : "Now, I will become Tristan." That's an intermediate step, that distance is here. It's like telling somebody not to think of something [laugh], of course they have to think of it! I prefer to keep everything positive and direct and with the most possible connectivity. It's like... you can't give a performer a negative note, you can't say : "Don't do that." Because every time they come to this thing, they have to pick : "Ok, what should I NOT do." Once they've thought that, then they think : "Ok, now what should I do." And the moment is come and gone. And what you have done is that you planned what they shouldn't do in their mind forever. It's the opposite, you have to go positively towards what you're going for. And anything that's negative or is an impediment has to fall away naturally, organically without actually physically removing or making it an act of will to remove it but quite the opposite. It falls away because it's no longer interesting and useful and nobody bothers with it because you got something better. And what you are interested in is what is better. So it's always about going towards what you want rather than away from what you don't want.

M-M F. Do you ever get angry at the artists you work with?

P. S. You know I told you. Life is just about three words : "Will This Help?", about what will be helpful. Usually, getting angry is just not helpful. Getting frustrated is really not helpful. It's a waste of time and in fact it slows everything down instead of moving everything forward. You just learn after a while that this is not a helpful thing to do. So you just don't do it. And if you do get angry, you keep it to yourself. And you try to look at yourself and say : "What's wrong with you that you're getting angry? Because of course, anger is always your problem, not someone else's. [Laugh]

M-M F. The staff in Gounod was talking a lot. How could you cope with that?

That's the Paris Opera. If I tell them to shut up, they resent it. So, I don't bother. I just keep working. I mean, most room I'm rehearsing in are concentrated. This was strange. Also the

staff was in a very odd situation because, there were 400 people in that room, from every department. And for a famous director, that's a great luxury doing some huge and spectacular production where you have very little time and you have to put all these incredible elements together. I just happened I had eliminated every single one of those elements from this production! There is a table of three props people and I have two props. They are four costume people and they are five costumes in the whole production and I never rehearse with them. I almost never use the video and there's a whole video crew and equipment standing by. On one day, I wanted to change the lighting in the rehearsal room and there was a whole lighting team there. So, if you look at it from their point of view, it must have been really boring. Of course they sit and talk about football and whatever else because normally if they were doing *Boris Godounov* or whatever, they would be running around with a hundred crazy props and wigs and this and that. And there would be much more for them to do. Here with *Tristan*, I made a production where there was absolutely almost nothing for anyone in that room to do. So they just sit and watch all day and amuse themselves. So that's what it is.

M-M F. Do the actors and singers you work with rehearse in costumes?

P. S. Usually, my productions have no make up and different costumes. This summer, I work with Gabriel Berry, who's a costume designer who works a lot with Meredith Monk. Gabriel never makes a drawing, she only goes shopping and then, everyday, brings new clothes in to rehearsal and watches these people wear them while they rehearse and takes them away and new clothes come back the next day. For Gabriel, there are costumes appearing all the time and disappearing and we don't even know until the opening night what costume she decides to keep. Martin Paklediaz works the opposite way with these highly detailed drawings, highly detailed observation, so most questions got answered along the way. If there is some strange costume that really does change how somebody feels about his body, of course I will rehearse with the costumes, but mostly I don't rehearse with them.

I mean, most of the work I give in rehearsal is very very choreographic and physical or about the emotional or spiritual life of the person involved. And we're planning for us to concentrate on that. [Laugh]

M-M F. You used to put the opera singers in a safe situation. Is it still like that?

P. S. As you can see, Tristan and Isolde almost never look at each other during five hours. That's because I know, unless they sing forward, that the orchestra will cover them. And the singers know that and sing forward. So I have to set up situations that allow them to be downstage right on the front of the stage singing directly towards the audience or in angles that are always going to support them vocally. It's just basic. It's very very basic. And you just have to built that in because we can't have Wagner people singing upstage. Sometimes, like in baroque opera or with John Adams where everybody is miked, I can have them do all kinds of things. But here in Wagner, I'm completely aware of the fact that I have to make their voice stand out and that's why I pushed the screen backward. That's why the screen is downstage and why the singers are all really on the first eight feet of the stage all night. I try to keep Wagner singers very close to the audience and have a wall behind them so they sound good. Essentially, the structure of the stage is like the shape of a speaker. There's the screen and then these walls like this. So it really is built to project the voice forward. Like in Kabuki where Kabuki stars will never turn their back to the audience ever. That would be totally inappropriate. You always face the public and you always show them your best side. And it's the same in Chinese theatre where, even if you're walking away, you do not turn your back to the public. You are always in this frontal relationship. In that sense, for Wagner it's the same, they need to face the audience and they need to be very present. For me, that's one of the reasons why I had to make the distance effects by putting the distant elements in the audience. So, when you say the horn calls in the distance, they have to come towards us to look distant, rather than offstage or in the backstage where Wagner has them. Then, the distance made by the english horn was in the audience. That was their distance.

M-M F. You said once that poetry was invented to express difficult things, that's the music's role is to combine the inside and outside life, then what is the place for directing?

P. S. Just going to help out. It's just helping out. It's how you can help out people with whatever they are trying to do and how you can help them be confident, help them look good and get them closer to their potential and to what they have to offer. And to realize their

capacities and their own deepest aspirations and feelings. Which is sometimes deeper than they know. And create the context in which they're invited to realize their most precious or important convictions and beliefs and hopes. And equally express things that they're really conflicted about. Or things that are often painful for them. Or things that are truly making their lives unbearable and to face those things and to begin to deal with them in a way that's liberating both through themselves and for everyone else in the room.

M-M. F. What do you do if the actors don't get involved in what you offer?

P. S. People are all different. You have to just respect that. And I don't want to exaggerate what I want because what I want... I don't go into a production thinking what I want. I really go into a production with : "This is what is in the room, this is what the conditions are, let's do our best. And let's all be surprised with the results." I could never predict ever what a production is going to be like or ever look like at all. You start working and, out of the work, things emerge that you had no idea were there. And it's day-to-day. The first week of rehearsal who will know what will happen the last week of rehearsal? You just can't ever predict that. You just have to work everyday with as much honesty as possible and keep working. And hopefully there will be a little bit of inspiration next to that. What is great is if you have the right atmosphere and really choose to commit, the singers end up surprising themselves and everyone. And you're in the presence of such incredible growth that... and you know, human growth is the most amazing and beautiful thing in the world, so it's just really powerful. Human beings feeling their potential and realizing it. It's nothing more than that. And that happens differently for everyone, that always happens in very unexpected ways. In this piece for Jukka and for Waltraud, there were two totally different paths for two very different people, but each realizing something that they're searching for or finding something they didn't know was there. And really being able to evaluate it.

M-M F. One more question. Do you write something in your score?

P. S. I translate everything into English, so I know what it is said! [Laugh] I don't write down staging ever usually because I really do believe in making the staging very spontaneously in

the room with people and responding to them and to what's going on. Again, it happens organically rather than in some preconceived way. Obviously, in order to do that, it's the Meyerhold thing of figuring out three ways to stage the scene and going and then staging it the fourth way. That fit, ok. But you know, I don't want to exaggerate that, you have to be, in some way, comfortable with the material in order to be free enough to improvise. I don't even mean comfortable in the sense of relaxed. You have to be comfortable enough with it that you can go to a dangerous place. Then, you can risk everything together with people and everybody feels that sense of truly not knowing what's going to happen next. What's going to happen is interesting. As you can see, I'm not really result-oriented at all. I don't have any notion of what the result should be. What interests me is to set emotions a process, a set of relationships, a set of struggles or specific challenges. And then we see where we go with this. As I said, the results are always surprising if you approach it that way. I don't have the sense of : "I want the results to be this, therefore I want to do this and that." And that is why, for many years now, I was asked : "What is your concept for this production?" I just don't have one. I have no idea. You know, I'm interested in the people in it and I'm interested in the people I'm working with. "Let's stay interested everyday and see how far we get." It's pretty basic.

The best thing in what happens it's like watching plants grow. Or watching children grow or adults grow. It's like looking at things growing. In one way, there's nothing there and it's boring, but, in another way, there's nothing more interesting. And I think also what was very wonderful about this process is that this is a little different in some way from some of my shows, because Bill had already done so much work. So much of it was about the relation to the video and so Bill had already stated certain things in the video. I didn't have to state them... Or I was making a statement next to their statement so that changed the quality of the statement I could make or that I needed to make. Exactly because Bill was doing so many things. Bill dug so personally and so far to make such incredibly elaborate images. When you think of how much work he did I can't imagine any set designers ever doing that kind of work. To go to the Mohave Desert and shoot a woman walking across the desert so you can get the fever and the mirage effect. And then he uses that for three minutes, maybe four in a five hour piece. That's a whole crew for a week in the Mohave desert. I mean, think of any

piece of theatre that had that kind of work done. The set up for the shot of the ascension which is two minutes, the set up for the shot of Isolde's final ascension. The amount of work that was done for those two minutes, in terms of just sheer labours was intensive. And I do believe in that craftsmanship. If you really work on something that hard, of course it will have value, it will have energy. So I was in an amazing situation where I could touch something very lightly because Bill had touched it so deeply. And I could create another path because Bill had already been so courageous. I could do something that could be more modest in the sense of not everything that would normally have to be stated had to be stated in the staging. So Isolde could put out the torch, she can lower her arms and the torch would go out. That's what we would do in Chinese theatre anyway. But it was incredible because of Bill, it added this other dimensionality to Wagner. Simple gestures added impact and resonance. Because we were working with this video, I could therefore, internalize a lot more of what I was asking the singers to do. Which actually really helped their physicality because, obviously singing Wagner is such an intense physical experience that you can't ask Wagner singers to do the kind of elaborate physical staging that I usually do in John Adams or Handel. I couldn't ask that. These singers have so much physical issues to deal with just to make that sound. And mentally also, you have to... you can't just make that sound and not be thinking about it. You have to be highly aware of what your voice is doing to make it through this material. So you have to figure out ways of staging that don't get in the way of what the singers really have to do physically and mentally in order to make the sound. And that's very different from staging other stuff that I stage.

All of those things are quite specific to this production. I think the other issue of course that you saw was Waltraud Meier. She walked the rehearsal room in knowing her part inside and out and with this incredible depth of detail awareness of what's in every line and what's behind it and what's in front of it, which certainly was far more sophisticated than anything that I walked into the room with. And so again I was able to walk in the room and Bill Viola had already dug really deeply into this text, and so Waltraud Meier. I was really able by engaging with them to learn much more that I would ever learn on my own. And to have on stage much more than... you know, what's going on is far behind my contribution. Really far beyond ! [Laugh] In terms of what Bill is doing and in terms of what Waltraud and Ben are

doing. Then, that's where you just see singers, statures artists, I mean you saw the crazy rehearsal that we did on the King Marke scene that day and where Franz-Joseph has taken that over all these performances and all these rehearsals. I might have said this or that but he has really made that performance incredible. And Ben also, where Ben has gone in that scene (act II). They've all taken these things and gone very far with themselves. And the other thing that I really have to emphasis on is Alejandro (Stadler), there would be no production if he wasn't there writing the stuff down. Because it really happened so quickly in rehearsal you never got the feeling that a break was there and then some end and then more break. Somehow while Alejandro was writing this stuff down, it began to cohere into something. And then really important to me of course is Clare (Whistler). Because her whole quality of being, her whole beautiful way of being with people absolutely transformed the production. Because of the circumstances of the rehearsals, I was with Jim Ingalls, I was with Bill Viola, I was out of the house, I was with you guys. And Clare was in the dressing rooms with the singers, Clare was on stage with the singers, Clare was over and over again with the performers and developing her own relationship with them which was so important. I think Clare was probably really deeply part of the quality of this production. And since Clare and I had worked in Glyndebourne so intensely on *Theodora* and on *Idemeneo*, she knew me really well. And obviously she knows me much better than I know her. She's such a beautiful artist herself. So I will sit there and say some horrible note to her in the dark and then she will go backstage and translate that into the most inspired and beautiful set of possibilities and find and touch the chord in somebody's heart, where you really watch their eyes light up and say : "Oh, of course !" She just has this whole beautiful way of...

Those are all the elements in what you experienced that went way beyond me and that are responsible for the quality of *Tristan*.

APPENDICE B

ENTRETIEN AVEC ESA-PEKKA SALONEN, PARIS, AVRIL 2005

M-M F. How did you prepare with Peter for *Tristan*?

E-P S. We have known each other for such a long time that we don't need to talk very much. Because, mostly we respect each other very much as professionals within our own respective fields and I have never so far in my entire professional career felt for a moment that Peter's direction would have compromised the musical side of the production. So I'm never worried about these kinds of things, we don't need to discuss everything beforehand because we know that it's going to be fine. But in this case, for both of us, it was kind of a not obvious thing to do, to start doing *Tristan* and we talked about this. "Is this the piece we want to do at this point of our lives? And is this what we think we can do well?" And so on and so on. After some discussion, we decided : "Okay, let's do it." And then we talked at some length about the way to approach it and what would be the nature of the staging and we were sort of talking about possible set designers and so on and so forth. Then we all of a sudden started thinking about Bill as the key element of all this. And that was the main preparation we did together, Peter and I. We sort of came to the idea that Bill would be doing the video. And then, of course, we spent a lot of time with Bill trying to persuade him to do this. Because he was, by no means... it came as a surprise to him. So, that was our preparation basically and then after we had had our initial meetings with Bill, we went away and I started preparing the score the way I usually prepare a score and Peter started to think about how to stage it. And then, next time we actually talked about it, it was very close to the first production.

M-M F. I read that you said that sometimes you give directing ideas to Peter in rehearsal. Did you give him any ideas this time?

E-P S. In this case, I don't think I did so directly. I think we just spoke about the general feel of *Tristan* and especially how it should not feel. And the problem with Wagner is that it's very heavy-handed and heavy sort of pseudo-profound tradition in Germany about conducting, singing and playing Wagner. We both agreed that we were not interested in that

sort of thing. For me, the problem of the Wagner tradition is heaviness and thickness which is being confused with profound feelings and depth. And of course, these things are not... They don't mean the same thing. There can be profound feeling in a certain type of lightness and there can be deep meaning in something that is very quiet. In this, we completely agreed on how we should approach it. And in this case, I don't think I ever said anything concretely that would have changed anything.

M-M F. During the rehearsals, I watched you looking at Peter when he was physically feeling the music. Do you get inspired from what he feels about the music?

E-P S. Yes, I do. He is the most talented musical dilettante I have ever met. I mean, he is not a dilettante in theatre, of course, but in music, he's a dilettante because he's not a professional musician. So therefore, his cues are very interesting because he feels these things, but he's not stuck in a sort of professional way of looking at things and he doesn't have to worry about the practical musical execution of some idea. That's my problem and I can never be free of that because I have to do it in the end. But he can just dream and he can just feel and he can have all kinds of ideas that are not bound, which are not earthbound the way my musical ideas sometimes are because I have to do them. You know, I'm the practical guy who at the end of the day has to make sure that it works, where Peter can just float and dream away. And that's why it's very inspiring for me because I quite often get ideas from him that I would not get from another professional musician. He's just incredibly musical. He knows more about music than most other people in the world. But he's not professional, you know, which is inspiring in this case.

M-M F. Do you learn while you work with him?

E-P S. Yes. I can safely say that I have learnt a lot from him over the years, not only sort of about the relationship between music and theatre but I also have learnt a lot about how to deal with people. And that's maybe the best lesson I have had, because he gets people the way he wants them to be. But he doesn't use force, he never forces them. He has a much smarter way to go. He sorts of lead people into their place with that smile on his face. They think that they

go to this place voluntarily, but of course, they don't. They are being led, like leading a lamb to the grotto where the wolf is and the lamb thinks : "This was the best idea I have ever had and I'm going to have so much fun when the wolf comes in." And he is a master of this. Of course, I'm not trying to emulate him or anything because that would be stupid. I have learned, in my own work, that things usually go much better when you manage to create an atmosphere where people do things out of their own will, or at least, they think they do. There is no point in trying to create conflicts, because there are always conflicts in life anyway and so, if you can do without, then fine. Also, you know, there is another aspect of learning which is more complicated and it is that if you have known somebody very well for many years and you are very close, then of course you learn mutually, but you don't exactly know what it is. And I know we are talking about one of my very close friends and I find it very hard to begin to analyze what the exchange has been over the years, if you know what I mean. It is like, there had been a lot of exchange but I don't know what it consists of, you know, he's my friend.

M-M F. In the same way of thinking, you didn't get frustrated when he told you, for instance, that King Marke's part was too fast in act II?

E-P S. No. I mean, I'm not that insecure. I can take suggestions and critiques without falling apart, most of the time. And of course, there are moments when I get annoyed, and I just say : "Shut up" or something, you know. And it's fine, you know. He is also secure enough in my company that he just blurts it out if he feels differently. And you know, sometimes, he's absolutely right, sometimes maybe not so. But that's not the point. The point is that we have this talent and it's not about prestige, it's not about who decides, in the end. It's about two friends trying to make the best out of any given situation together. And I think at the end of the day, the result is much more interesting than prestige. Because prestige is useless. You cannot eat prestige, you cannot drink prestige, you cannot f*** prestige. There is nothing you can do with prestige. That's the most boring thing in the world. But to manage to come up with a good end result is very satisfying.

APPENDICE C

ENTRETIEN AVEC BEN HEPPNER, PARIS, AVRIL 2005

B. H. When one is onstage performing, particularly singing, you have to have a little distance from the emotions. They have to be very controlled, otherwise they will tend to end up in your throat and you won't be able to continue singing. Something like *Tristan*, it's already right on the edge. If a human can get through it. [laughs] He's supposed to sound like he is dying.

M-M F. Peter Sellars told me that he worked with you on *Tannhäuser* a few years ago?

B. H. Yes, 1988 in Chicago. And I was one of the small roles. I think he was called in the last minute because, I don't know, the director didn't come or... No, I know what it was, the sets, he just told me that they were supposed to use the sets from a production in Florence they purchased. Not Florence, Vienna, Venice¹. The theatre burned, I don't know if you remember that, you were a kid. The theatre burned and all the sets with it, so they were lost. So they had to come up with something fast and they couldn't use that production, they didn't use that director. So they brought in Peter at the last minute, 3-4 weeks and it was a little crazy because he came up with the idea of doing *Tannhäuser* as Jimmy Swaggart. He was an American television evangelist who had a big scandal in 1988 in the early part of the year and so, this was the second part of the year. And there are some parallels with it. It was a little funny to do *Tannhäuser* as Jimmy Swaggart. I didn't have to do *Tannhäuser* because I had a small role. And that's the first time that I had ever worked with Peter, and I was also very, very new to the opera world at that point so I thought that was a little crazy, the whole idea. So this is interesting to come back to work with Peter.

M-M F. You worked with other directors since... How could you describe the work of Peter Sellars?

¹ L'incendie dont parle Heppner est celui de La Fenice à Venise survenu le 29 janvier 1996.

B. H. Well, what I appreciate is... I mean now, to work with him again is a good thing, especially to realize that he cares deeply about what the levels of meanings are underneath. He is not unique in that way but it restored my faith in some directors [laugh], opera directors. Because I wasn't sure in 1988 when I worked with him. And maybe it was because he was quite new at it. And to see his level of understanding of some subtext and the text also... He understands the surface and what is underneath. I felt he certainly brought a greater understanding to me in some areas. I feel very fortunate that my repertoire, the big stuff, all the big stuff that Wagner and *Peter Grimes*, it has so many layers to it that I'll be retired when I'll reach the end of those layers. It's lots and lots of layers. Peter has been very good at bringing out why Tristan is saying what he's saying and what Isolde sings when she sings and so, I felt very good about his direction. As a theatre director, he is not as many opera directors who are just kind of traffic policemen: «So move here, move there.» He doesn't give you a lot of that. You need to have some of your own creativity to understand how to bring those feelings out in the open.

M-M F. So you have to give too?

B. H. Yes, it's not just moving to this spot and that sort of total involvement is moving about the stage and signing. He's been very good at trying to involve us in the emotions and portraying the emotions of our character.

M-M F. And the information he gave to you about Tristan's situation ...

B. H. Yes, I thought it added other layers to the role that I didn't have before. Particularly in act II, I found for me that it was interesting to think about Tristan talking about his public life as compared to his private life. In public, he's a big hero and all these things and he starts to get caught in it. And that's the reason why he ends up in this position because he was seduced by power and fame and he ended up with his personal life kind of unravelling. And I sang those words over and over again for 40 to 50 times and it was wonderful to sort of realize that it gave more understanding to Tristan.

M-M F. Compare to other directors you have worked with, do you consider Peter very demanding?

B. H. He's not asking for too much. He's asking for more commitment on the part. I think he has got a good group of singers. Waltraud Meier is a very committed actress on stage. So she brings a lot of intensity and I think you will notice that when she hits performance. She will come up to another level. People are very committed to make the idea work. They are not crazy ideas. For the most part, they are clear and they make sense, maybe they have a slightly different emphasis in one area more than another, but that's good. That's what makes it unique and that's what makes it his. But he's not too demanding. When you go through the rehearsal process you do... you have to work with the emotions. So we sort of work through those in rehearsal more than when we're performing. Once we get to this running stage, we don't usually get very emotional, because we have to have a certain *abstand*, a distance to it. Just to maintain our vocal practice. An actor, I think, can go a little bit further in accessing those emotions but, on the other hand, what is acting? Is acting having emotions or is acting the emotions? We can act the emotions but we just can't have them, not fully. But hopefully, if we do our job right, the audience has them. The audience has the emotions.

And the music takes it to a new level and it's very... I haven't seen much of the video, because I have been a little bit busy, but the one that I have seen a couple of times, the *Liebestod* at the end... that's very powerful, very powerful with the video. My big concern, and I don't know what the audience feels, is that they will be attracted to the moving images on the screen rather than the moving people. Because it's right, the screen is large. Video images in our society are very, very powerful in getting our attention. So I'm concerned that they'll miss the human drama that's happening on the stage. And it remains to be seen when we do it. You, the audience, have a better perspective than I do on that. It's very postmodern in that sense. It's everything. And you sort of flip from one perspective to the other which is kind of a more postmodern way of looking at it. Waves over and over again will probably make you focus elsewhere. When I first saw some of the images of act III, I kind of got a little motion sickness! Because I started working, I broke up in a sweat and I thought : "Am I

getting sick ?" I thought : "You're getting motion sickness." We're close to the screen. And the images weren't focused or pre-focused.

M-M F. The way Peter Sellars directs the singers, the way he shows you, do you think it works?

B. H. Yeah, I think it's effective. Peter is not unusual, I mean, that's not anything new for me. He does it in colloquial language. That's maybe a little bit different, he does it in modern English, just trying to find the pure subtext. So that's nothing unusual for us. What's unusual is that he makes it longer than I think necessary! He goes on, he doesn't just say it once and moves on, but he repeats it. A lot of German directors do that too [laugh]. Maybe I do it too! You say one thing and then over and over again. Maybe we all do it. The group of singers here is very quick and I think it saves time.

M-M F. Usually, you have less or more time for rehearsals?

B. H. Here, there is a fairly good amount of rehearsals. Four weeks from arrival to premiere, it's a lot of time. I mean, it's a big piece, but it's a lot of time. At the Met, four weeks is a lot. In Vienna, for a new production, we get six. I don't do six, six is too much. My time is more valuable than singing around. Because usually, it takes the directors three weeks to figure out what they want. Not in Peter's case. But sometimes, I did these long rehearsal periods and they frittered their time away until they realize there's ten days to general rehearsal. Then, all of a sudden, they go to work like mad. So all the work is done in ten days anyway. Maybe they didn't have a clear idea, but Peter was very clear in the ideas he had. That made it much easier to work with him because he knew what he wanted.

M-M F. Does he also make the singers feel safe?

B. H. Yes, we have an idea. We're not just exploring it. If you want to be a director, you have to have some ideas when you come in. It's not like you, Marie-Michèle, we don't have time to sort of explore endlessly and try to figure it out. That's for another situation. We are the

ensemble on a long term basis, when we come in, as I call it : hired guns, we come in the rehearsal and we have an idea how it goes, we've done it before. Peter has not done it before, but he has to come with ideas and how he wants to shape it. And then, a shorter rehearsal period works.

M-M F. Peter also adjusts to how the singers feel?

B. H. One thing he's very good at is seeing what is possible from you and what is not possible from you and he seems to be able to work around it, which is the sign of a creative person.

M-M F. He's respectful of the artists, right?

B. H. Yes, what works, what looks comfortable, what looks awkward, what is effective, what is ineffective and just limiting the amount of awkward moments for the performer. It's really nice.

M-M F. That's what he did for act III when he changed the blocking...

B. H. I think that had more to do with the video. If Tristan and Kurwenal were on the same mat square and the video right above, I think it's too complicated of an image for the public. I think that was his idea, the lone figure of Tristan dying alone. He's really alone in his situation. No one else can join in with him. I think that's why. I think that's one of his points. Kurwenal is really an observer, no matter what happens. I mean, he's a close observer, he's a dear friend, he's as close as he can be, but he's still an observer. It's Tristan who goes through it alone. So I think there's two things : one is perhaps the philosophical idea that Tristan must face his destiny himself and... I think it was too busy underneath the screen. I think that it made more of a solitary look that way.

M-M F. He also worked with Jukka's life...

B.H I think he's very good. Peter has an unusual ability to find the... to unlock keys within people. That is unusual in the opera world. Frequently opera is instant opera. Just add water, just add a couple of small rules and all of a sudden you have opera. But it doesn't have real honesty to the text and the idea of what the composer had in mind, the librettist.

M-M F. Peter's approach gives great results...

B. H. I think so. It's distilled to it's essence rather than being superficial. It's more direct.

M-M F. Especially for Wagner who wanted to show the inside life of the characters...

B. H. Well, you have to do an exploration of the cult of the romantic in the 19th century. That was a whole lot of things for Byron and all those German; they were expected to live this kind of overly intense inner world that I don't subscribe to. I think we can be deep without having to act it out in every moment of life. I think we can also have humour and not have to sort of live with this intensity that follows you like some cloud everywhere you go. I think we can slip in and out of those kinds of things, the cult of the romantic.

M-M F. In *Tristan* nothing happens, action is out...

B. H. Right. Well, lots of... most of the story happens before the story. It's sort of an inner drama that... and it doesn't, it's not a lot of armies, there is some blood shed but it's relatively minimal. Essentially Isolde dies of a broken heart, she sort of wills herself to death. Just recently, it was kind of interesting, there was a British Prime Minister Callahan, former British Prime Minister in the 70's, so thirty years ago. He died eleven days after his wife of sixty years. It was almost as if he... that was it, it was time for him to go... He sort of willed... I don't know, but it seemed like. He may have just lost his inspiration for living, you know. It's neat to see that kind of thing.

M-M F. What is your perception of Salonen's work with Sellars in the production?

B. H. My perspective on that is, in this situation, and given that Esa-Pekka Salonen doesn't have as much as experience as opera conductor, Peter has more power that is normally given to an opera director. For example, yesterday he said that he wanted to have the English horn a little more distant. That would never be the decision of a director in any other situation that I've seen. It's the conductor's choice, he makes that decision. The way it works usually, in any given situation, when the conductor is on the podium with the orchestra, is that the conductor is in charge of the whole rehearsal. Not the director. Here, you can see the power shift... it's different than if that were James Levine. He would say : "No, that's my decision. I'm the musical side of things. So I have to have what I want." A couple of days ago, Esa-Pekka stopped and wanted to go back and do something musically and Peter Sellars said : "Can we just move on ?" And to me, that just doesn't happen... So it couldn't happen if the conductor was established as an opera conductor. None of the big guys, Barenboim or Levine or Haitink, they would say : "No, I'm going back musically, you guys can reset but I'm going to be rehearsing." It's a little bit different in that situation. The collaboration is actually different. They get along really well, it's a good thing, but I guess it would be different if the conductor was more established as an opera conductor.

Usually, the maestro has a stronger idea and he gets the musical results that he wants. For example, Tony Pappano in London is... I consider him to be one of the finest up and coming opera conductors. He's really quite wonderful. The thing that is wonderful with him is that he would have his ideas, but they're always beneficial not to the knowledge of the music but to the drama. I did *Rhyme* with him and the *Othello* with him coming up in a few months. And his view of the work, I think, would enhance, I think that it would be helpful to the director rather... but I know that he would speak up and he would say : "Hang on, wait, it's my area. I'm in charge on the musical stage." So this is a very unusual thing because Tony is more established as an opera director and he is more comfortable in his role as an opera conductor. Where Esa-Pekka, and I love him to death, is not used to conducting much opera and he doesn't understand... well it's traditional. And so this is very much a non-traditional way of looking at it where Peter has more power over the music than Esa-Pekka does. Some of the other conductors might say : "No, I don't want the singers doing that, because he doesn't have contact with me." Even the fact that they want to turn off the monitors... I happened to

be one... I don't like monitors. For a couple of reasons, one is I actually can't see them very well because I don't wear contacts on stage since I haven't the use of it. So that's one thing, and they don't give me enough of information because it's just a blur. The other thing is that if I'm facing more towards the conductor, my voice goes out there. It helps me even if I don't look at the conductor all the time, I just need to have him in my peripheral vision. I can look that way and he's conducting but I can see him. But if you're going to have a singer turn sideways, the conductor is there, then you have to provide a monitor. When they were talking about keeping the monitors away because of the light spills... This is a musical art form, again we're blurring the lines, it's less about the music and more about the visual. And more about a sort of concept than a traditional sense. So the ground breaking aspect of it is that at this level... working at the Bastille, it's unusual to see that.

M-M F. Since Mortier is there, many things will change...

B. H. Yes, the idea of calling this the *Tristan Project*, I think it's how they're describing it. They're getting kind of a lot of buzz, because they're having Peter Sellars who has a certain sort of reputation and then Esa-Pekka Salonen who is new, kind of hot at the moment and not the usual fair in the Bastille, not the usual fair for opera. And then, bringing in Bill Viola is quite new. I know that the thing that Bill's got to be struggling with is we don't do it the same way exactly every time. Our length varies. He knows within $1/30^{\text{th}}$ of a second where he's going to be at any given second, any given moment. He knows within that $1/30^{\text{th}}$ of a second! It's different for him, because he has had ultimate control and now he has to rely on the imperfection of humans.

M-M F. It's his first time ever...

B. H. Yes and I was a little concerned. I mean, I talked about it before, because of the fact that I was concerned about the eye being distracted. I did see Bill's installation at the Whitney in New York and what I saw was very moving. It has a lots of water images, in fact, they're all water images. *Five Angels*, I think it's what it's called. They're on five different video screens and they're time recording so they're not... I don't think they're synched to

each other. They're just synched to themselves and so it's random how they occur, maybe when this one fades, this one comes up. He may have that. I wasn't there long enough to know, I was there only for half an hour. It's really wonderful and that made me feel much better about his work and also having met him now and he's very serious and affable, you know, a very likeable fellow that... And you can see that he doesn't want anything but the best for all of us. He wants the whole project to be a success, not just for him to have success. I feel very confident about that and with Peter too. With Peter and Esa-Pekka and everybody else... the egos are, I would say, checked. And I'm very happy about that.

Peter has a wonderful way of... embracing everybody. I kid with him yesterday because he was : "Oh, I can just feel the love between you and Isolde..." And I said : "You sound like Michael Jackson !" [laughs] Imitating Jackson : "I just want everybody to love each other!" I think he found it funny, I hope!

M-M F. Did Peter show you the Tibetan picture he picked for Tristan?

B. H. No, I didn't see that one. His Buddhist side is fairly opened. He showed some of the older Tristan tales and the illustrations of Tristan.

M-M F. Did it help you?

B. H. I don't know about this particularly. He was using it as philosophical and supportive arguments for the idea of the kiss between King Marke and Tristan. It's not in the score. So he had to find the justification outside of that. It's no crazier than some of the other situations where I've been in. I did for example *Idomeneo*, a Mozart opera, fourteen years ago where the director decided... fourteen years ago, the first Gulf War had just ended and the director decided that *Idomeneo* – it's based on a biblical story of where a man, Jephtha, vows to God, if this happens, that he will sacrifice the first person that he meets. And the first person that he meets is his daughter. In this story, it's the similar text, it's that *Idomeneo* has been victorious in the Trojan war and he's coming back and Neptune decides that *Idomeneo* needs to be taught a lesson. So *Idomeneo* wrestles with him and he makes the promise, that if he

makes it safe, in the shores of Crete, he will sacrifice the first person that he meets. And of course, the first person he meets is his son.

The director decided that that was just like Saddam Hussein. So, here we go again! The same director, I saw his *Traviata*, he decided that *Traviata* was just like Princess Diana. It was horrible, it was really truly awful. Peter is more honest and I appreciate it [laugh]! And he got that out of his system with the *Tannhäuser* back seventeen years ago.

M-M F. He has a sense of humour!

B. H. And having said that he would never have the opportunity to model where the English horn is placed, he does have an extraordinary sensitivity to music. That is something rare in directors. Although, if I'm honest, the good ones understand that... we singers have, we sort of have to fight against certain difficulties. There are some barriers that... some things we can't do. Lying on my back, for example, is very difficult. You will very rarely find a singer who's willing to do it. Most of them won't even consider it. But I feel fairly confident that my technique is not based upon me having my feet on the ground. But I'm noticing it's a little bit easier if I'm rolling forward, I get more vocal security so that's... You see me, I'm less on my back that I was at first. It's a big house to put your voice in. It's an orchestra, it's 85 people! This is not a piano. And sometimes you're going to be lost, the orchestra is too loud. I've never seen a conductor who can get it down quiet enough at some places. And I don't have the biggest voice. My voice is big enough but it's not loud enough to make it over the orchestra at some point. It's Wagner's. It not that the conductors don't want to. First of all, they get caught into it, and also Wagner makes it difficult for them.

M-M F. And how do you choose the productions you'll be singing in?

B. H. My schedule is fixed 3 1/2 to 5 years in advance. I choose whether I really have the time. I'm just trying to find how to maintain relationships with my family. I want to work with good people and I work with good people. I have the good fortune to be chosen. I try to

make my debut in big places so people talk about it and think that I work a lot. It's perception. And maybe that's what Peter does.

APPENDICE D

ENTRETIEN AVEC JAMES F. INGALLS, PARIS, AVRIL 2005

M-M F. How do you start working with Peter on a project?

J. F. I. One year before the production, he describes what the piece is about. And the next step of the work is maybe two months before. For *Tristan* for instance, I knew it was a concert at the Walt Disney Concert Hall and that it needed some focus on the singers. Peter mentioned we would do it as a full production, there would be a small stage in black and the singers should be lit in such a way that the screen doesn't get light on it. Also, we should follow the emotional arc of the music and of the video. So we could respond to the colours of the video. Basically, there is not a lot of talk ahead of time. It's basically that much. And then the rest, we just do when we get there. But from that small talk, I can prepare the material in a way that we can use it when we get to the stage.

M-M F. Do you read about the play? Do you have any kind of research and preparation done?

J. F. I. I read the piece and I study the piece, but usually no research is done. I might read a little bit about the beginning of the piece, something about that... You mean, do I look at a painting or something for images or something? No I don't usually do much research.

M-M F. And does Peter give you some images to inspire you?

J. F. I. Not usually, no. Not usually ahead of time anyway. When I got to Paris for *Tristan*, he was doing the second act. He said to me : "Ok, the bed is on stage right and the forest is left and it's darker there." But that's all he knew that day. So in my mind, I provided some light from the right side that will be darker, that would by nature fall away at the left side. For him, this is translating very simple ideas into possible lighting ideas. And I knew that the bed would be the only thing on stage so we knew we would need some lights tightly focused on it. For instance, in the third act, I knew Tristan would be lying on it and would dream as he is

sick. And then we would provide changes in light that would respond to that and also because Bill was responding to that, we would all respond together. In fact, that's what we did. I don't think we realized the effect it would have, what it would do. But I hadn't seen the videos at that point.

I guess what I'm trying to say is that there is not a lot information in advance. On the other hand, we've been working together for twenty-four and a half years so we sort of... That collected experience is helpful and Peter and I said the other night, we said that, you know, we were a little behind and figuring out things, but just the fact that we know each other so well, we worked together, we now have a sort of a non-verbal communication and understanding. So I know when I see something that he is doing on stage... I know how to respond, what kind of things to provide.

M-M F. And when you arrive on set?

J. F. I. It's total immersion and we just start. You know, I knew where the bed was in act I and we just started with the basic things that we knew. I knew there was a lot of side lights and I provided those three colors of side lights : the warm, the medium and the cooler. I knew I had a lot of lighting available to turn on the floor if we needed, in different colors and then from there we got more specific as we went through each rehearsal. This is very different than the way I work with other directors. With other directors, there are meetings and we talk a lot and then we have meetings with the set designer, then we have meetings when the set is in a model stage. With Peter it's usually different. We have less planning ahead of time in a way. It's always a little scary because, what if I forget something, what if I learn something late. But we usually have a direction, a basic idea, then we refine it as we go.

M-M F. When the singers are on stage for instance, I heard Peter interfere a lot in your work?

J. F. I. Yes. Basically, what's really happening is he's asking me to respond to what he wants the look to be. And because we haven't talked so much ahead of time, that's the moment we do it. With other directors, it would not be that way. He wants to try some ideas, they come to

him at that moment so he wants me... I'm very good usually doing it very quickly so we can see if it works, if we like it, if we don't.

M-M F. Peter said : "Let's try something!" and then you said : "Not right now, we'll see." He replied : "No, do it know !"

J. F. I. He's pretty insistent. When he wants to see something, he's very clear. So my job is to work for him. George Tsypin always says that : "Our job is to help Peter do the show." And I think that's true. Because Peter is using the light and all the elements of the production as characters as much as the singers themselves. He is pretty involved in the lighting, more than many other directors. And he knows the way he wants it. And sometimes, it's intense like that because he's just figuring it out himself at that moment and the next moment the rehearsal is over so he wants to see it fast. So, in general, those rehearsals are the hardest rehearsals because, you know, it's fast.

M-M F. You said that starting to work with Peter equalled one year of acupuncture...

J. F. I. I think that again, to quote George, that Peter's best gift is his ability to communicate with people. In that moment, with me, he was very inspiring. At first, he didn't know me at all but I was just saying : "I can't do it, I can't work on the show." And he was saying : "Yes, you can." He said things, I don't remember exactly what is was but it seemed just like this enormous energy of being inspired and convincing me that there was no problem, that we could work it out, that there would be no issue. And of course, that I could do it. And he's just very inspiring in that way. He doesn't take : "No." easily. He's so positive and so energetic. You think : "Yeah!" He's just very convincing.

M-M F. Is he always positive like that?

J. F. I. Yes, I mean mostly. You know, he's a human being so sometimes he's not. Basically, he absolutely is positive and that's why the rehearsals' atmosphere is so good because he insists on having a very good rehearsal atmosphere, he insists that everybody in the room

knows who everybody else is. So, nobody is a stranger, everybody is included. Like you guys became a part of the production just as much as Waltraud Meier. That's a wonderful and very rare thing. Not many people do that or care about that. And Peter cares deeply about that because he understands...

M-M F. And do you consider you have a lot of freedom working with Peter?

J. F. I. When I work with other directors, I usually work alone and the directors are less demanding. Peter demands a lot and he knows the lighting really well because he's sensitive to it and light means a lot for him. He sees the light in a particular way. Of course, Peter is always asking for something but meeting him and working with him helps me go deeper in the creativity. When I first worked with him, Peter was saying : "Turn this light off, we don't need it." So, he showed me to reduce the amount of cues, for instance. I've learnt a lot from him.

APPENDICE E

ENTRETIEN AVEC JUKKA RASILAINEN, PARIS, AVRIL 2005

J. R. Fifty performances of *Tristan* as Kurwenal, it's been lots of experiences before I came here. It's not very new to me.

M-M F. It's not the first time that you do Tristan then?

J. R. I think it is the fourth production in which I am signing Kurwenal, about fifty performances. It's one of my main roles. I like the third act. And of course, from the beginning, it was totally different. I think it's because of Peter. Working with Peter Sellars for the first time really changed my perception of directing because, from the beginning, it was totally different. Peter has a great sense of making... Peter uses his theatre as a... it's about, it's a bit like psychotherapy. It was for me as a therapy. So it's really difficult to say but I think he goes to human being more than other directors. He does have a very clear concept of where he is taking you, but he doesn't push you there. You did notice, hey?

In *Tristan*, the hardest part for me is act III because it is all about death and Kurwenal is helpless to help his friend become better. Hence, I had to spend the five weeks of rehearsal thinking about death. It was difficult for me because, a few months ago, I lost some friends in the tsunami. They never came back from their holiday. Tristan is also waiting for Isolde and Ben Heppner sings as a dying person. My work with Peter was really important because these scenes really shook me up. I didn't say it directly to Peter. I thought I had to play for them with the feelings that I had, the feelings that I have when I see people waiting for somebody who is not coming back.

This part in the third act is, with Tristan, all about death, about people dying and it's content is very heavy. I think it's very heavy physically for Ben, because he is singing the heaviest part and he's the dying person. Kurwenal is the one who has to be there and think about death all the time. After the rehearsal, I have to go home and do something else. Six weeks thinking everyday about death and people dying around you.

M-M F. So Peter helped you in that way?

J. R. Peter accepted my concept of expressing what I feel. That's all we did. And he just said, in the beginning, that he wanted us to be together in the first act. I think he saw that we worked together in the past. And then he said : "Ok, I want you to be there." I think it was the background film. It's my opinion, this film is only for Tristan, it's not mine, in my head. So he wanted to put... The problem is, of course, that Brangäne is with Isolde the whole first act and they are together and we are together and the film is in the background for all of us and the third act... And in a way, in the third act, Isolde comes to and... and she would just go there. Not having contact with Tristan at all, it would be easier for my concept, because I think always that I'm standing here, watching him so my place is here and he's there. So I'm watching him all the time. But if somebody comes here, looks at him and goes there, the concept goes like *oouuup* for the audience. But I don't usually care, because I think that's more... It's so difficult, I think for him and for any stage director to work with big names, big divas. [Laugh].

M-M F. Peter helped you feel confident in opening yourself?

J. R. Yes, and that's what great about it. I made the whole concept for the third act myself. And Peter said : "That's good." So, since it is forty minutes on stage, I said to him : "I will be improvising all the time, if I lose some energy then I turn my back and sing it back. And as long as I can, I stay to the audience, I express... But if I can't, I turn my back and concentrate on myself again and..." He said : "Ok, good, good, good good, ahhhhhh!" [Imitating Peter] So, as you know him.

M-M F. So he's the only director you worked with who has that human relationship?

J. R. Yes, usually, you get directors that want the exact work. You do as they say and your business is... I have worked with Götz Freidrich who is a very big name in Germany in Berlin. For years, I made my name with him as I'm going to do it with Wilson next year. With Wilson, it is very exact but you have your own space for each person expression. You

have to do only the skeleton like he wishes. With Peter, I have more than that space. If I would go off, he would say : "Could you come back and do your thing?" I have that space to express myself but what I do is my business. Totally.

Some other directors would just make it like this, like you have to express that... They would say all the time what you have to do. So my idea was to take the expression directly from how and what Ben says when he is on stage and how he says it. And in any stage he is right now, even as a singer. So I react to that.

I had to work on it for 2500 people. So I worked myself as... for myself... get inside and then I have to think it's 2500 people and there is someone there who wants to see it too. If I'm backward he won't see me, but if I'm like this, it's the same idea but it's for the audience. So it's always, the work is... it's the psychotherapy [laugh]. What we use is very heavy, it takes us all, if there's somebody who understands it... Not all understand it, the inside of it. There are lots of people that understand art as superficial.

I want to tell you that this production is atypical because there are stars but also because it goes against the traditional way to direct a show. Usually a director says : "You know your part, well do whatever you want." In this case, I always played Kurwenal as a military, a soldier, an asshole because in the first act. I talk to women roughly and I tell Tristan I'm proud we killed lots of people together. In the third act, Kurwenal is the soldier who has to keep Tristan alive.

In Finland, you have to do your military service and I was there until forty. I learned the target on human body shape and how to shoot at some precise targets on the face and body to kill the person. The Finnish are not invaders, the army is only there to protect from Eastern invaders like Russians. To play a role, I think you have to know the History. It helps the interpretation inside. In the first act, Peter asked me to explain to Tristan how to be proud of the victory against Morold, but also to be poetic. To say : "You are a great man, you made extraordinary things." And in the third act, Peter reversed the situation. Usually, Kurwenal has a gun and he wants to kill everybody without listening. Peter wanted Kurwenal to be very

kind and tender and helping to his dying friend. Peter has a way to reverse the situations and it gives something I hadn't thought about before that is not first degree.

RÉFÉRENCES

Adorno, Théodor W. 1966. *Essai sur Wagner*. Trad. de l'allemand par Gans Hildenbrand et Alex Lindenberg. Coll. «Les essais», n° 142. Paris : Gallimard.

Anquetil, Gilles. 1991. «Les ennemis à ma table». *Le Nouvel Observateur*, n° 1415 (19 décembre), p. 72.

Appia, Adolphe. 1991 [1983]. «La mise en scène et son avenir», in *Œuvres complètes*, t. 4. Lausanne: L'Âge d'homme/La Société Suisse du théâtre, p. 72-86.

_____. 1991 [1983]. «Tristano e Isotta à Milan», in *Œuvres complètes*, t. 4. Lausanne: L'Âge d'homme/La Société Suisse du théâtre, p. 229-260.

_____. 1991 [1983]. «Richard Wagner et la mise en scène», in *Œuvres complètes*, t. 4. Lausanne: L'Âge d'homme/La Société Suisse du théâtre, p. 468-471.

Bablet, Denis et Élie Konigson (dir. publ). 1995. *L'œuvre d'art totale*. Coll. «Arts du spectacle». Paris : CNRS.

Contient notamment :

Bablet, Denis. «L'œuvre d'art totale et Richard Wagner», p. 19-38.

Konigson, Élie. «Introduction», p. 9-12.

Bachelard, Gaston. 2007 [1942]. *L'eau et les rêves*. Coll. «Biblio essais», n° 4160. Paris : Le livre de poche.

Blanmont, Nicolas. 2005. «Tristan avec Peter Sellars et Bill Viola». *La Libre Belgique* (14 avril).

Banu, Georges (dir. publ.). 1995. *De la parole aux chants*. Coll. «Apprendre», n° 4. Arles et Paris : Actes Sud-Papiers/CNSAD.

_____ (dir. publ.). 1998. *Les répétitions : un siècle de mise en scène de Stanislavski à Bob Wilson*. «Alternatives théâtrales», n°s 52, 53 et 54. Bruxelles : Académie expérimentale des théâtres.

_____ (dir. publ.). 2005. *Les répétitions de Stanislavski à aujourd'hui*. Arles: Actes Sud.

Barthel, Laurent. 2008. «Entretien avec Waltraud Meier». *Opéra Magazine*, n° 26 (février) p. 8-14.

Barthes, Roland. 2002. *Oeuvres complètes*, t. V : 1977-1980. Paris : Le Seuil.

Blanmont, Nicolas. 2005. «Tristan avec Peter Sellars et Bill Viola». *La Libre Belgique* (14 avril). www.lalibre.be consulté le 20 avril 2005.

Boulez, Pierre, Patrice Chéreau, Richard Peduzzi et Jacques Schmidt. 1980. *Histoire d'un «Ring» : Bayreuth 1976-1980*. Coll. «Pluriel». Paris: Robert Laffont.

Carnegy, Patrick. 1992. «Designing Wagner : Deeds of Music Made Visible ?». Chap. in *Wagner in Performance*, p. 48-74. Belfast : Barry Millington and Stewart Spencer.

Chéreau, Patrice. 1994. *Lorsque cinq ans seront passés : sur Le Ring de Richard Wagner : Bayreuth 1976-1980*. Coll. «Petite bibliothèque Ombres», n° 35. Toulouse : Ombres.

Coe, Robert. 1987. «What Makes Sellars Run ?» *American Theatre*, vol. IV, n° 9 (décembre), p.12- 19 et 46- 49.

Dahan, Éric. 2005. «*Tristan et Isolde* : écran total à l'Opéra-Bastille, nouvelle production événement du chef-d'œuvre de Wagner». *Libération* (14 avril).

Dermoncourt, Bertrand. 2004. «Hugues Gall : L'art des comptes». *L'Express* (5 avril).
www.lexpress.fr consulté le 15 mars 2008

_____. 2005. «Wagner au XXI^e siècle». *L'Express* (25 avril).
www.lexpress.fr consulté le 15 mars 2008

_____. 2005. «Un an avec Gérard Mortier». *L'Express* (15 septembre).
www.lexpress.fr consulté le 15 mars 2008

Deshoulières, Christophe. 2000. *L'opéra baroque et la scène moderne*. Paris : Fayard.

Féral, Josette. 1998. «Pour une génétique de la mise en scène». *Théâtre/Public*, n° 144 p. 54-59.

Eberstadt, Fernanda. 2004. «Storming the Bastille». *New York Times* (5 décembre).
www.nytimes.com consulté le 16 mars 2008

Galard, Jean et Julian Zugazagoitia (dir. publ.). 2003. *L'œuvre d'art totale*. Paris : Gallimard et Musée du Louvre.

Contient notamment :

Galard, Jean et Zugazagoitia, Julian. «Introduction», p. 5-10.

Zugazagoitia, Julian. «Archéologie d'une notion, persistance d'une passion», p. 67-92.

Herlin, Philippe. 2005. «Vision intérieure», *Concertonet*, 13 avril.
www.concertonet.com consulté le 5 juin 2008

Hoffelé, Jean-Charles. www.concertclassic.com consulté le 5 juin 2008

Ingalls, James F. 2003-2004. «Lighting Designer James F. Ingalls Talks About His Work». *Backstage Magazine*, vol. 5. Chicago : Steppenwolf Theatre Company. www.steppenwolf.org/backstage/article.aspx?id=33 consulté le 25 mars 2005

Lampert-Greaux, Ellen. 2000. «The Consummate artist». *Live Design*, 1^{er} novembre. Atlanta : Primedia.

http://livedesignonline.com/mag/lighting_consummate_artist/index.html consulté le 25 mars 2005.

Langhoff, Matthias et Odette Aslan. 2005. *Matthias Langhoff*. Coll. «Mettre en scène». Arles : Actes Sud Papiers.

Lavelli, Jorge et Alain Stagé. 1979. *Lavelli : opéra et mise à mort*. Paris : Fayard.

Lust, Claude. 1969. *Wieland Wagner et la survie du théâtre lyrique*. Lausanne: La Cité.

Machart, Renaud. 2007. «M. Mortier dirigera le New York City Opera». *Le Monde* (2 mars). www.lemonde.fr consulté le 5 avril 2008.

Mallet, Franck. 2005. «Bill Viola et Wagner : la traversée des apparences». *Art Press* (septembre), n° 316, p. 58-59.

Martin, Serge. 2005. «*Tristan und Isolde*, de Richard Wagner, au Bastille : La vision sublime qu'attendait le XXI^e siècle». *Le Soir* (15 avril).

Maurin, Frédéric (dir. publ). 2003. *Peter Sellars*. Coll. «Les Voies de la création théâtrale», n° 22. Paris: CNRS.

Contient notamment :

Frumberg, Fred. «L'assistant, témoin privilégié», p. 389-399.

Ingalls, James F. «L'intégration de la lumière», p. 405-407.

Marx, Robert. «Paysage pour un saint», p. 63-79.

Moindrot, Isabelle. «Ténèbres et lumières : les mises en scène de Haendel et de Mozart», p. 22-62.

Nagano, Kent. «Un prolongement visuel de la partition musicale», p. 394-395.

Pettengill, Richard. «*Le Marchand de Venise* : journal de répétition du dramaturge», p. 361-374.

Picon, Sophie-Aude. «Les ouvriers de Babel, ou l'échafaudage de Stravinski», p. 116-147.

Salonen, Esa-Pekka. «Une collaboration organique», p. 396-397.

Sellars, Peter. «Sorties et entrées», p. 16-21.

_____. «Faire du théâtre, c'est apprendre à aimer», p. 300-304.

Merlin, Christian. 2002. *Wagner: Mode d'emploi*. Coll. «L'Avant-Scène Opéra». Paris: Premières Loges.

Meyerhold, Vsevolod. 1973. «La mise en scène de «Tristan et Isolde» au théâtre Mariinski – 30 octobre 1909». Chap. in *Écrits sur le théâtre*, t. 1. Trad. du russe par Béatrice Picon-Vallin. Lausanne: La Cité/ L'Âge d'homme, p. 125-142.

_____ et Béatrice Picon-Vallin. 2005. *Vsevolod Meyerhold*. Coll. «Mettre en scène». Arles : Actes Sud Papiers.

Moindrot, Isabelle. 1993. *La représentation d'opéra: poétique et dramaturgie*. Paris : Presses Universitaires de France.

Nattiez, Jean-Jacques. 1983. *Tétralogies Wagner, Boulez, Chéreau : essai sur l'infidélité*. Coll. «Musique, passé, présent». Paris : Christian Bourgois.

Nietzsche, Friedrich. 1992. «Nietzsche contre Wagner». In *Oeuvres*. Coll. «Mille et une pages». Trad. de l'allemand par Éric Blondel. Paris: Flammarion, p. 1299-1325.

_____. 2003. «Le cas Wagner». In *Oeuvres*. Coll. «Mille et une pages». Trad. de l'allemand par Henri Albert. Paris : Flammarion, p. 975-1015.

Perroux, Alain (dir. publ). 2005. *Tristan et Isolde à l'aube du XXIe siècle*. Genève: Labor et Fides.

Contient notamment :

Flinois, Pierre. «Tristan à la scène : entre mythe et mode», p. 11-23.

Perroux, Alain. «Tristan pour les intimes», p. 8-10.

_____. «Une "vieille mélodie" toujours aussi neuve.», p. 103-106.

Perroux, Alain et Peter Sellars. «La réalité pour métaphore : entretien avec Peter Sellars», p. 68-73.

Picard, Timothée. «Prendre congé de Wagner ?», p. 110-116.

Roth, Jean-Jacques. «Un beau conte d'eau et de feu», p. 50-55.

Proust, Sophie. 2006. *La direction d'acteurs dans la mise en scène théâtrale contemporaine*. Coll. « Les Voies de l'acteur». Vic-la-Gardiole : L'Entretemps.

Reed, Arden. 2005. «The Tristan Project». *Art in America* (avril), n° 9, p. 43.

Richard, Emmanuelle. 2005. «Tristan, d'amour fou». *Ligne 8*, n° 4, p. 5-7.

Riding, Alan. 2004. «Changing of Guard at the Volatile Paris Opera». *New York Times* (9 juin).

www.nytimes.com consulté le 10 mai 2008.

_____. 2005. «In Pursuit of a Total Art, the Paris Opera Adds Video to "Tristan und Isolde"». *New York Times* (14 avril).

www.nytimes.com consulté le 10 mai 2008.

Roux, Marie-Aude. 2005. «Sellars, Viola, Salonen, trio de feu à l'Opéra Bastille». *Le Monde* (12 avril), p. 28.

_____. 2005. «Bill Viola, vidéaste : "Wagner aurait été attiré par le cinéma, la vidéo, les ordinateurs"». *Le Monde* (12 avril), p. 28-29.

_____. 2005. «Mariage mitigé entre la scène et l'image pour *Tristan et Isolde*». *Le Monde* (14 avril), p. 29.

Rudolph, Karen. 1998. «Peter Sellars : Tout en scène». *Beaux-arts magazine*, n° 165 (février), p. 40-43.

Saïd, Suzanne. 2003. «Tragédie». In *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris : Larousse, p. 1645-1649.

Salazar, Philippe Joseph. 1980. *Idéologies de l'opéra*. Coll. «Sociologie d'aujourd'hui». Paris : Presses Universitaires de France.

Scemama, Patrick (dir. publ.). 2005. *Tristan und Isolde*, programme de l'Opéra de Paris.

Contient notamment :

Miquel, André, (Trad. de l'allemand). «*Tristan und Isolde*, le livret», p. 103-132.

Scemama, Patrick. «À lire avant le spectacle», p. 23-25.

Sellars, Peter. «Argument», p. 26-35.

Viola, Bill. «Un monde d'images en mouvement», p. 36-49.

Schneider, Marcel. 1963. *Wagner*. Coll. «Solfèges». Paris : Le Seuil.

Sellars, Peter, entretien in Bates, Mark. 1990. «Directing a National Consciousness». *Theater*, n°28, p. 87-90

Sellars, Peter. 1994. *Conférence*. Coll. «Apprendre». Arles et Paris: Actes Sud, CNSAD.

Sellars, Peter, entretien in Delgado, Maria et Paul Heritage. 1996. *In Contact with the God's? Directors Talk Theatre*. Manchester : Manchester University Press, p. 223-238.

Sellars, Peter, entretien in Delgado, Maria. 1999. «Making Theatre, Making a Society: An Introduction to the Work of Peter Sellars». *New Theatre Quarterly*, n° 15 (août), p. 204- 217.

Sellars, Peter, entretien in Féral, Josette. 1998. «Peter Sellars: une mise à l'épreuve». Chap. in *Mise en scène et jeu de l'acteur: le corps en scène*. Montréal et Carnières: Jeu et Lansman, p. 316-344.

Shewey, Don. 1984. «I Hate Decoration Onstage: Director Peter Sellars Talks about Design». *Theatre Crafts* (janvier), p. 24-26 et 44-45.

Strehler, Giorgio. 1980. « La musique». Chap. in *Un théâtre pour la vie*. Trad. de l'italien par Emmanuelle Genevois. Paris : Fayard, p. 185-229.

Sykes, Julian. 2005. «Tristan violemment zen». *Le Temps* (14 avril).
www.letemps.ch consulté le 30 avril 2005.

Thomasseau, Jean-Marie. 2001. «Les manuscrits de la mise en scène». *Annuaire théâtral*, n° 29 (printemps), p. 101-122.

Trousdell, Richard. 1991. «Peter Sellars Rehearses *Figaro*». *The Drama Review*, vol. 2, n° 129 (printemps), t. 130, p. 66- 89.

Townsend, Chris (dir. publ.). 2004. *The Art of Bill Viola*. New York : Thames & Hudson.

Contient notamment :

Freeland, Cynthia. «Piercing to Our Inaccessible, Inmost Parts», p. 24-45.

Lahey Dronsfield, Jonathan. «On the Anticipation of Responsibility», p. 72-87.

Morgan, David. «Spirit and Medium, The Video Art of Bill Viola», p. 88-109.

Townsend, Chris. «Call Me Old-fashioned, But... Meaning, Singularity and Transcendence in the Work of Bill Viola.», p. 6-23.

Wainwright, Jean. «Telling Times, Revisiting the Greeting», p. 110-123.

Vigeant, Louise. 1996. «Peter Sellars : à la recherche d'un nouveau lien social». *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 78, p. 155-162.

Viola, Bill. 2005. «Transcendantale vidéo». *Ligne 8*, n° 4, p. 9.

Wagner, Richard (et al.). 1981. *Tristan et Isolde*. Trad. du livret par Jean-Pierre Krop. Coll. « L'Avant-scène opéra » n° 34/35 (juillet). Paris: Premières loges.

Young, Clara. 2005. «Real Time Players: Bill Viola and Peter Sellars's New Production of Tristan and Isolde». *Modern Painters* (mai), p. 56-61.

Zadek, Peter. 2005. *Mise en scène, mise à feu, mise à nu*. Trad. de l'allemand par Hélène Harder. Paris: L'Arche.

ENTRETIENS PERSONNELS RÉALISÉS À PARIS EN AVRIL 2005

Peter Sellars, 120 minutes

Esa-Pekka Salonen, 10 minutes

James F. Ingalls, 40 minutes

Ben Heppner, 50 minutes

Jukka Rasilainen, 35 minutes

Et extraits du journal de bord des répétitions de *Tristan und Isolde* à l'Opéra de Paris Bastille au printemps 2005.

VIDÉOS

Sellars, Peter. 1994. *It Is Now Our Time*. Prod. Michael Kustow / Holmes Associates pour la BBC. Vidéocassette VHS, 55 min, son, couleur.

Saariaho, Kaija. 2005. *L'Amour de loin*. Deutsche Grammophon. Peter Sellars, Esa-Pekka Salonen. 156 min. Entretiens avec Sellars, Salonen et Saariaho en bonus. 17 min au total.