

## Le dispositif

*The Tristan Project* est la **commande** d'une oeuvre vidéo passée à Bill Viola par l'Opéra National de Paris, coréalisée avec la Los Angeles Philharmonic Association et le Lincoln Center for the Performing Arts. *The Tristan Project*, dans sa **version opératique**, fut représenté en 2004 au Walt Disney Concert Hall de Los Angeles, puis à l'Opéra Bastille en 2005, et de nouveau projeté à Paris et aux États-Unis (Lincoln Center) en 2007. **L'oeuvre vidéo dure plus de quatre heures ; elle a demandé un an et demi de travail et mobilisé soixante personnes pour la réaliser.**

## Des pistes de réflexion

L'entrée et la problématique du sujet sont celles de la **temporalité**, plus précisément du **rapport complexe qu'entretiennent les images avec les différentes modalités du temps** : temps réel, temps exprimé, temps symbolisé, temps suggéré, temps de lecture, temps figuré, temps juxtaposé, etc.

L'éloquence des images et de la musique pose le problème de la fascination qu'exerce sur le spectateur une vidéo dont le pouvoir réside en une esthétique d'une exceptionnelle intensité.

Dans ses notes d'intentions, Viola se proposait dans un premier temps de « *visualiser un monde d'images évoluant à la fois à l'intérieur et à l'extérieur du scénario dramatique que les acteurs jouent sur la scène*<sup>5</sup>. » Il ajoutait, précisant son dessein (projet) : « *Les images en mouvement vivent dans un domaine qui se situe quelque part entre l'urgence temporelle de la musique et la certitude matérielle de la peinture, et sont donc partiellement adaptées à la création d'un lien entre les éléments pratiques de la conception scénique et la dynamique de la représentation. Je savais d'emblée que je ne voulais pas que les images illustrent ou représentent directement le récit. Au contraire, je voulais créer un monde d'images existant parallèlement à l'action se déroulant sur la scène, tout comme un récit poétique plus subtil sert de support à la dimension cachée de nos vies intérieures*<sup>6</sup>. »

Correspondance ou mieux, **dialogue entre ce qui est vu et ce qui est entendu**, l'univers de l'Américain n'est **pas une narration** et n'entretient pas de lien servile avec le livret de Wagner. Le visuel s'émancipe du récit et introduit l'amateur d'opéra dans une dimension **onirique** (lié au rêve) dont le pouvoir relève moins de l'étrangeté, même inquiétante, que de la pure fascination.

**Filmée en plan fixe, projetée sur un écran vertical rectangulaire de grandes dimensions, la mort d'Isolde est transposée dans un monde sous-marin au fond duquel gît le corps d'un homme. Ce dernier est le double du cadavre de Tristan, reposant dans la même position sur la scène, sous l'écran.** La première particularité de ce plan réside dans l'immobilité du corps étendu sur une dalle, sorte de pierre tombale d'où s'échappent des trombes d'eau scintillantes, remontant à la surface invisible. Tonalités noire et blanche dominant l'ensemble. Le noir des profondeurs abyssales répond à l'obscurité dans laquelle le plateau est plongé. La blancheur de l'eau remontant à la surface fait écho à la tunique-linceul du corps de l'homme allongé. Vêtue de noir, Isolde (Violetta Urmana) se tient debout face aux spectateurs. Seuls son visage éclairé et ses épaules se détachent nettement de l'écran derrière elle. Le *Liebestod* peut commencer (De *Liebe*, « amour », et *Tod*, « mort ». *Liebestod* était à l'origine le titre donné par Richard Wagner au *Prélude* de son opéra).

Durant le chant d'amour, de mort et d'extase mêlé, le corps de l'homme, fixe jusqu'à présent, se soulève doucement à l'horizontale quittant sa couche mortuaire, se redresse imperceptiblement pour atteindre une position quasi verticale puis amorce une ascension et disparaît totalement du champ de l'image. L'ensemble, visuellement fluide, fait apparaître ici une solution de continuité. Viola fait en effet suivre ce long plan par un autre dans des tonalités bleues, où l'on voit brusquement émerger de l'eau un corps de femme qui s'élève plus rapidement et s'éloigne dans un faisceau de lumière provenant d'une source située dans la partie supérieure, en hors champ. De manière étonnante, toute cette scène se déroule dans l'eau, y compris la montée d'Isolde comme irrésistiblement attirée par cette lumière. Une colonne de bulles d'air scintille et, contrairement au mouvement ascensionnel du corps de l'héroïne, se dirige en sens inverse, vers le bas, puis disparaît au fur et à mesure des derniers accords.

Les **trucages ingénieux** de ce dernier épisode mis en images par l'Américain s'ajoutent à ce qui en constitue l'un des traits les plus significatifs : la **question de la temporalité**. Dans les profondeurs de l'océan, **l'organisation linéaire du temps est inséparable de la perception d'un continuum** seulement **interrompu** par le passage du corps de Tristan à celui d'Isolde. Bien plus, puisqu'il s'agit d'assurer **d'un plan à l'autre la transition de deux univers à la fois communs et différents**. Communs par l'élévation, la mort, l'eau. Différents par l'hiératisme et la raideur de Tristan, l'effet évanescent, souple et irréel du corps d'Isolde dont les voiles du vêtement « flottent » dans l'univers liquide. **Thème cher à l'artiste, le temps** est ici démultiplié.

La musique et le chant s'affirment comme mouvement et mesure des mouvements filmés ; paroles et musique imposent leur scansion, leur cadence, leur fluidité. Ce que je vois – *video* – également, d'un mouvement qui s'inscrit dans une durée et des rythmes différents (lents pour Tristan, plus rapides pour Isolde). Les trombes d'eau par exemple regagnent la surface à une vitesse supérieure à celle de l'élévation du corps du héros. Mais il est un autre temps, corollaire de la durée dont B. Viola dit qu'elle est pour lui un élément essentiel de son travail, celui de « **l'état de conscience** » (S.-I. Dufour).

Moins fantastiques (R. Caillois) que féeriques, les images du vidéaste engagent bien le spectateur « *à la contemplation, à la méditation, à la prise de conscience*<sup>2</sup>. » Au-delà de l'imaginaire de B. Viola, il s'agit d'**éprouver les effets du temps qui marque des actions dans différentes durées et de s'éprouver soi-même en tant que sujet regardant**. La souveraine autorité des images se conjugue avec un **long processus** qui mène vers la **disparition visuelle** des corps dans de sombres profondeurs. **Métamorphosés en sculptures flottantes** défiant les lois de la pesanteur, Tristan comme Isolde contribuent à la redéfinition du temps – visuel et sonore – et invitent non plus à regarder mais à voir, non plus à enregistrer passivement des images d'une beauté figurale inouïe, mais à participer à une fiction inscrite dans la relativité d'un espace-temps inédit. **L'expérience proposée est autant plastique que spirituelle**.

Or c'est précisément cette double caractéristique propre au statut de l'image vidéo que signent incontestablement les derniers instants de *Tristan Project*.

Contrairement à ***The Reflecting Pool*, que Viola produit en 1977 et qui est considérée comme l'un des moments fondateurs de l'art vidéo**, *The Tristan Project* n'est pas en soi radical. Son langage plastique n'est pas non plus foncièrement nouveau. Quant à la lisibilité,

elle est seulement perturbée par les **trucages qui rendent les images plus hypnotiques, les espaces plus éblouissants, les temporalités plus denses**. Si l'artifice prend le pas sur le Réel, l'inventivité technique n'est jamais montrée en tant que telle ; elle est toujours mise au service d'une fiction produisant des images. Après Tristan, Isolde devient à son tour ce corps-image immergé dans les profondeurs de l'inconscient. La toute-puissance du désir de l'héroïne se confond avec celle de l'Autre, mort de n'avoir pu la rejoindre par-delà une transfiguration toujours annoncée, jamais atteinte. *Perte de conscience* pour l'héroïne, *prise de conscience* pour le spectateur : une dramaturgie, deux destins qu'*a priori* rien ne rassemble et qui se rencontrent néanmoins grâce au dialogue instauré entre l'Isolde de Violetta Urmana et son double imagé à l'écran, son Autre féminin. À moins que l'inverse ne soit vrai. Sonore et visuel, voix et image, audio et vidéo ne peuvent être fragmentés.

Reste qu'en dépit d'une interrogation volontairement provocatrice, qui, mieux que l'Américain, pouvait relever semblable gageure et dire l'indicible ? Qui, mieux que lui, pouvait faire du désir féminin non plus l'impensable de la création, mais l'enjeu même d'images vidéo et ériger l'irreprésentable de cette scène finale en *esthétique* à part entière ? Pour qui envisage ainsi les choses, *The Tristan Project* est assurément une réussite. Non seulement d'un point de vue plastique, mais aussi parce qu'il désigne *l'instance du désir comme celle du visuel*. Au-delà des trucages et autres manipulations techniques que Viola fait subir aux images, leurs forces stupéfiantes ne reposent-elles pas justement sur cette équation subtile ? Volonté de séduction ? Plus encore, *pertinence esthétique*.

Olivier Deshayes, *Le Désir féminin ou l'impensable de la création. De Fragonard à Bill Viola*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 251-254.

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

6 *Idem, ibid.* ;

7 Sophie-Isabelle Dufour, *L'image vidéo d'Ovide à Bill Viola*, Paris, Archibooks, 2008, p. 79.