

Richard Wagner : Rituel de l'initiation à la mort dans *Tristan et Isolde*

Tristan et Isolde est une œuvre intolérable. Elle l'est à la manière de la souffrance physique, dont on doit bien admettre qu'on ne connaît rien d'elle, si ce n'est sa manifestation. Les grands malades savent que la médecine, avec toute sa science, ne peut pas grand'chose pour eux. Qu'est-ce que la souffrance ? Où trouve-t-elle son origine ? Quelle est sa fonction ? On sait que la souffrance n'est pas la maladie, mais sa manifestation, et beaucoup pensent qu'elle a une fonction salutaire, qui est d'avertir le malade. D'autres, et parmi eux les mystiques, assurent que la souffrance est la condition de la connaissance et de la grandeur, de la beauté et de l'amour – pour les religieux, de la Rédemption. Pour eux, point de vérité, point d'art sans souffrance. D'autres encore, psychanalystes en tête, enseignent que la souffrance est, dans une certaine mesure, un choix de l'homme. Que s'il ne le désirait pas, l'homme souffrirait sensiblement moins. L'évidence nous oblige à constater que la souffrance est le lieu de la condition humaine. C'est-à-dire qu'étant présente à chaque instant de la vie de l'homme, elle ne saurait être cernée par une seule explication. Il paraît donc pour le moins vraisemblable que chacune des thèses que nous avons brièvement rappelées plus haut détient une part de vérité, quand elles ne sont pas interdépendantes.

Or c'est précisément de cette façon que nous recevons *Tristan*, comme une souffrance que nous subissons, devant laquelle nous sommes sans défense, et qui, de ce fait, nous apparaît comme marquée par la fatalité – souffrance que nous avons peut-être un peu choisie, qui nous a peut-être attirés, et qui, parce qu'elle évolue sans cesse, peut-être considérée comme l'antichambre de la mort. Aussi bien est-ce dans une intention qui tient du besoin d'exorcisme que nous avons tenté, dans les pages qui suivent, de transcrire en clair, afin qu'ils soient compris, quelques uns des mystères de *Tristan*, puisqu'il est admis qu'on souffre moins d'un mal lorsqu'on en connaît la cause – mais sachant bien, depuis Proust, qu'une meilleure connaissance n'est jamais qu'un moyen plus raffiné de se faire souffrir.

De cette souffrance dont nous avons parlé, Tristan et Isolde font l'apprentissage à mesure qu'ils prennent conscience de ce qui leur arrive. C'est dire que l'œuvre entière est l'histoire d'une prise de conscience extrêmement complexe et tragique – puisqu'elle conduit à la nécessité de mourir – et dont le tragique est rehaussé par le fait que loin d'évoluer d'une manière progressive et parallèle chez les deux amants, elle procède presque toujours par bonds irréguliers qui font que, sauf dans la grande scène du deuxième acte, Tristan et Isolde ne sont jamais au même niveau de conscience – d'où leurs malentendus, d'où l'effort continu d'Isolde, toujours plus consciente que Tristan, de l'attirer à elle, d'où, simplement, le drame.

Dans le premier acte, Tristan ne « sait » pas, ou plutôt, ne croit pas « savoir ». (On retrouvera plus tard le même problème dans *Parsifal*.) Il vit dans le Jour, il en est prisonnier. A la question d'Isolde (acte II scène 2) :

War's nicht der Tag,	<i>N'était-ce pas le Jour</i>
der aus ihm log,	<i>qui mentait en lui</i>
als er nach Irland werbend zog	<i>lorsqu'il vint en Irlande</i>
für Marke mich zu frein?	<i>pour me livrer à Marke ?</i>

Tristan répond :

Der Tag! der Tag	<i>Le Jour ! le Jour</i>
der dich umgliss,	<i>qui t'enveloppait</i>
dahin, wo sie	<i>m'enlevait Isolde,</i>
der Sonne glich,	<i>là-bas, pareille au soleil,</i>

in höchster Ehre
Isolde mir entrückt.

*vers l'éclat et la lumière
des honneurs suprêmes.*

A ce moment Tristan croit en cette une explication (ce n'est pas de ma faute, c'est la lumière du soleil qui m'éblouissait et m'empêchait de voir), excuse qu'Isolde lui accorde du reste d'avance dans la formulation de sa question.

Or cet amour est tout de même né dans un instant de conscience. Il faut ici rappeler un certain nombre d'équivalences :

D'un côté, le camp du Jour, de la lumière (donc du soleil, dont, la nuit, la torche est le terrible représentant). Vie factice, vie des apparences, de tout ce qu'éclaire la lumière du jour. Pris au sens moral, c'est le divertissement pascalien, tout ce qui sollicite et distrait notre attention, et nous détourne de notre véritable objet. De jour, on voit tout, c'est-à-dire rien.

De l'autre côté, le camp de la nuit. La nuit, c'est l'obscurité, le silence, cette loi du silence qui est à la parole ce que la nuit est au jour : négation du faux. Car ici, plus que jamais, parler c'est mentir. Wagner se souviendra de cela dans le *Crépuscule des dieux* et fera dire à Brünnhilde, qu'on essaie encore d'émouvoir – c'est-à-dire de rattacher à la terre, à la vie, aux conventions – avec des histoires de serments et de parjures, alors qu'elle commence à comprendre ce qui se passe autour d'elle :

Serment et parjure – qu'importe !	Eid und Meineid – müßige Acht!
---	--------------------------------------

Pour sa part, Isolde refuse de se prêter à ces mascarades diurnes dont elle n'a jamais cessé de savoir la vanité. Et lorsqu'elle raconte à Brangäne que Tristan avait, le jour de la réconciliation générale, fait quantité de serments de fidélité et de reconnaissance, elle dit :

Mais ce qu'il a juré je ne l'ai pas juré : j'avais appris à me taire.	Doch was er schwur, das schwur ich nicht: zu schweigen hatt' ich gelernt.
---	---

La Nuit, l'obscurité, le silence, c'est aussi, bien sûr, la mort.

Nous avons dit qu'Isolde est toujours restée consciente de l'existence de la Nuit. C'est partiellement inexact. Il y a dans l'œuvre, avant l'absorption du philtre, plusieurs niveaux de conscience :

1 – Tristan et Isolde s'aiment depuis le premier jour (depuis le regard de Tristan vers Isolde, lorsqu'elle vient le tuer après avoir compris qu'il était le meurtrier de son fiancé Morold).

2 – Isolde hait Tristan (puisqu'il a tué son fiancé et revient la chercher pour la donner à Marke).

3 – Tristan éprouve devant Isolde une sorte de gêne, voire de crainte, qu'il ne parvient pas à s'expliquer, car elle n'est justifiée par rien dans l'univers du Jour qui est le sien. Il faut donc admettre cette gêne comme un affleurement inconscient de son amour pour Isolde. En effet, il refuse d'aller lui parler et évite son regard.

4 – Autant Tristan ne sait pas consciemment qu'il aime Isolde (alors qu'on peut affirmer que son inconscient le sait très bien, ainsi qu'il apparaîtra au deuxième acte),

5 – autant Isolde sait consciemment qu'elle aime Tristan, et ne craint pas de le dire :

Sans qu'il m'aime, cet homme sublime, le voir toujours près de moi !	Ungeminnt den hehrsten Mann stets mir nah zu sehen!
--	---

Elle ne craint pas de le dire car elle sait, avec Wagner, que personne ne peut l'entendre, ni ne pourrait même supposer une chose pareille : la société n'en admettrait pas l'idée. L'ironie de la situation conduit Brangäne, à qui ces mots sont adressés, à croire qu'ils se réfèrent à Marke, ironie tragique puisqu'elle nous fait toucher du doigt l'incompréhension en quelque sorte consubstantielle à l'amour, et à laquelle les amants se heurteront toujours.

6 – Or, le fait qu'Isolde haïsse Tristan montre qu'elle n'est pas entièrement consciente de tout : elle n'a pas encore compris – c'est le philtre qui le lui apprendra – que Tristan est lui-même la victime du Jour, qu'il n'y a entre eux aucune différence, qu'ils sont tous deux des victimes. Elle dira au deuxième acte :

Trompée par lui (c'est-à-dire par le Jour)	Getäuscht von ihm,
qui t'a trompé,	der dich getäuscht,
combien j'ai dû dans mon amour,	wie muß' ich liebend
souffrir pour toi, –	um dich leiden,
toi que, dans l'éclat	den, in des Tages
trompeur du jour,	falschem Prangen,
pris dans le mensonge	von seines Gleißens
de sa splendeur,	Trug befangen,
alors que l'amour	dort, wo ihn Liebe
t'embrasait,	heiß umfaßte,
je haïssais au plus profond	im tiefsten Herzen
de mon cœur.	hell ich haßte.

Isolde n'est pas encore, au premier acte, entièrement consciente de l'opposition Jour / Nuit, qui seule peut expliquer les choses, et elle met les actes « diurnes » de Tristan au compte d'une trahison à laquelle, logiquement, elle ne peut répondre que par la haine.

L'idée de trahison mériterait d'ailleurs un examen plus approfondi, car il est remarquable que même après qu'elle a appris l'innocence de Tristan, Isolde le qualifie toujours (avec tendresse, certes, mais le reproche est tout de même là) de traître, d'infidèle, dans une abondance de formules qui trahissent une préoccupation certaine de Wagner dans ce domaine. Isolde appelle Tristan « cher infidèle » ; Marke, de son côté, bâtit toute sa tirade du deuxième acte sur cette idée :

Voyez-le donc,	Sieh ihn dort,
Le plus fidèle d'entre les fidèles !	den treusten aller Treuen!

Et au troisième acte, il parfait la formule d'Isolde à l'adresse de Tristan, dont la mort est pour lui une nouvelle trahison¹, en disant :

Toi, le plus fidèle ami infidèle ² !	Du treulos treuster Freund!
---	-----------------------------

¹ « Mon héros, mon Tristan !
Mon ami le plus cher !
Aujourd'hui encore il t'aura fallu
trahir l'ami ! »

² Voir à ce sujet P. L. LANDSBERG, *Essai sur l'expérience de la mort* (Seuil, 1951), p. 39 : « Il y a dans l'expérience décisive de la mort du prochain quelque chose comme le sentiment d'une *infidélité tragique* (c'est Landsberg qui souligne) de sa part, de même qu'il y a une expérience de la mort dans le *ressentiment de l'infidélité*. « Je suis mort pour lui, il est mort pour moi », ce n'est pas une façon de parler, c'est un abîme.

En effet, les théologiens et les mystiques nous disent que Dieu seul est fidèle, parce que Dieu seul ne meurt pas, et que la mort est elle-même le fruit d'une infidélité volontaire qui met le monde entier dans l'état d'infidélité ontologique qu'est sa mortalité.

C'est là une des caractéristiques du génie poétique de Wagner, dans tous ses poèmes d'opéras, que d'avoir su faire tenir dans un ou deux vers (fatalement très lourds dans leur traduction française) toutes les contradictions d'une situation.

On a trop dit que le philtre, qui dans les versions classiques de *Tristan* faisait effectivement naître l'amour, n'a dans le *Tristan* de Wagner aucune importance, dans la mesure où l'innovation est ici la préexistence de cet amour à l'absorption du philtre. En effet, Tristan et Isolde s'aiment « depuis le premier regard » qu'ils ont échangé lorsqu'il était soigné par elle³. Ce mépris de la fonction du philtre nous paraît cependant injustifié. Il a au contraire une importance capitale : il révèle les amants à eux-mêmes, il ramène à leur conscience tout ce qui était refoulé dans l'inconscient, c'est-à-dire non seulement l'amour, mais aussi la clef de leurs comportements antérieurs. Qui plus est, cette fonction de « révélateur » n'est pas la seule. Le philtre en a une autre tout aussi importante que nous examinerons dans quelques instants, et selon laquelle son absorption constitue déjà une expérience de la mort.

L'amour de Tristan et d'Isolde se veut un amour éternel au sens propre du terme, c'est-à-dire qu'il n'a ni commencement, ni fin. Il est l'Amour, comme l'Amour est. Tristan et Isolde sentent du reste très bien leur situation privilégiée à cet égard, et lorsque durant cette longue méditation métaphysique qu'est le deuxième acte ils s'interrogent sur l'expression même de « Tristan-et-Isolde », ils comprennent parfaitement qu'ils « sont » l'Amour.

Cet amour qui se veut intemporel n'est cependant pas pour autant immobile. Il tire sa tragédie du fait qu'il ne vit pas éternellement dans la Nuit, qui est le seul lieu possible de son accomplissement, mais qu'il se meut à travers des « moments » de Jour et de Nuit. Vu sous cet angle d'éternité, le drame n'avance pas exactement vers une fin qui serait la mort, il n'est que l'illustration de quelques épisodes – d'une importance il est vrai croissante –, de quelques passages de la vie à la mort, d'un cycle immense et immémorial que l'on pourrait appeler « l'éternel retour », formule nietzschéenne reprise par Jean Cocteau dans son film sur le même thème.

La mort, en effet, n'est pas donnée aux amants pour la première fois dans la mort physique de la fin du troisième acte. On ne cherche que ce que l'on connaît – et les deux amants la connaissent déjà. Ils savent où ils vont. Et à travers les premières expériences qu'ils en révèlent, il nous sera possible d'en retrouver d'autres, dont le poème, qui ne les rapporte que comme des événements parmi d'autres, ne dit pas toujours qu'elles aussi étaient des expériences de la mort. Et c'est à la lumière de ces autres expériences que nous verrons s'éclairer un aspect de l'œuvre absolument inattendu.

Nous disions que Tristan et Isolde avaient déjà fait l'expérience de la mort. Puisqu'il nous faut admettre qu'ici, l'amour, c'est la mort, nous pouvons dire qu'ils ont l'expérience de la mort, c'est-à-dire celle de l'amour. Et cela est en premier lieu évident puisqu'ils s'aiment. Ce qui est moins évident, c'est que nous sommes conduits à supposer que cet amour, destiné à la Nuit complète – la mort –, s'il est sorti de la Nuit (puisque aussi bien, comme on l'a vu plus haut, il ne peut être *que* dans la Nuit), est donc né de la mort. Il y a là une contradiction difficilement admissible, et nous verrons plus loin comment elle peut être réduite. Mais nous voulons dès maintenant en examiner les manifestations à la lumière de cette expérience de la mort dont nous avons dit qu'elle avait déjà été faite par les deux amants.

A la fin du deuxième acte, Tristan dit à Isolde, en l'invitant à le suivre :

Là où Tristan se retire,	Wohin nun Tristan scheidet,
veux-tu, Isolde, le suivre ?	willst du, Isold', ihm folgen?
Dans le pays où va Tristan	Dem Land, das Tristan meint,
aucun soleil ne luit :	der Sonne Licht nicht scheint:
C'est le pays	es ist das dunkel

³ Nous montrerons plus loin que cela non plus n'est pas tout à fait exact, et qu'il semble bien qu'ils se soient aimés avant même ce premier regard, dans une sorte d'« amour originel » (« Ur-Liebe »).

sombre et nocturne	nächt'ge Land,
d'où ma mère	daraus die Mutter
m'a envoyé [...]	mich entsandt [...]

Ce passage appelle plusieurs observations. Cette mère qui a envoyé Tristan au pays du soleil, ce n'est pas seulement sa propre mère, c'est aussi l'Amour. Tristan serait donc originaire de ce pays où « la lumière du soleil ne luit pas », ce qui corrobore la thèse suivant laquelle Tristan et Isolde « sont » l'Amour. Cela nous paraît être de la plus haute importance, car il ne faut pas oublier que Tristan n'a pas connu Isolde toute sa vie. Il a donc vécu toute sa vie dans le Jour, un Jour « normal », sans Isolde. Et voici que l'amour a le pouvoir d'annuler toute cette vie antérieure et de fabriquer à Tristan non seulement un autre passé, mais une autre origine, qui le sépare radicalement des hommes. Tristan n'a vu Isolde pour la première fois de sa vie que lorsqu'il était mourant. Il y a donc bien une sorte de prise en charge de Tristan par l'amour éternel, « Ur-Liebe », qui seul est capable d'opérer cette substitution dans le temps, substitution hautement poétique et mystique.

Pour en revenir à l'expérience de la Nuit, ou de la mort, écoutons Tristan expliquer à Kurwenal, au troisième acte, ce qu'a été le long coma dont il vient de sortir :

Où je me suis éveillé –	Wo ich erwacht –
je n'ai pas séjourné ;	weilt' ich nicht;
mais où j'ai séjourné –	doch, wo ich weilte –
cela, je ne puis te le dire.	das kann ich dir nicht sagen
Je n'y voyais pas le soleil,	Die Sonne sah ich nicht,
ni terre, ni hommes.	noch sah ich Land und Leute.
Mais ce que je voyais –	Doch, was ich sah –
cela, je ne puis te le dire.	das kann ich dir nicht sagen.
J'étais là où j'avais été depuis	Ich war, wo ich von je gewesen,
toujours,	
là où je retourne à jamais.	Wohin auf je ich geh.

Il est clair que Tristan revient du pays où il voulait entraîner Isolde à la fin du deuxième acte (dans le passage cité plus haut) : le royaume de la mort. Cela nous est confirmé par la musique, qui est la même dans les deux passages ; et c'est important car de l'assimilation du coma à la mort – dont il a, effectivement, l'impressionnante apparence – vont découler quelques constatations qui nous mèneront vers la découverte des nouvelles perspectives annoncées plus haut.

La première constatation est que, tant que la mort physique n'est pas accordée, plusieurs approches en sont possibles. Ces instants privilégiés où la mort est proche sont ceux où la résistance instinctive de la vie est affaiblie pour une quelconque raison. Je veux parler de la maladie, ou des blessures graves. Et nous voici au cœur du mystère : s'il y a expérience de la mort, et de l'amour, il faudra la rechercher dans les moments où la santé de l'un ou de l'autre des amants est compromise. Or, quelle est la première circonstance dans laquelle nous trouvons l'un de nos héros dans une telle situation ? *C'est celle de leur première rencontre*. Il faut être aveugle pour ne voir là qu'une coïncidence, et c'est pourquoi nous allons reprendre ici les différents récits de cet événement qui nous sont proposés.

Écoutons d'abord le récit d'Isolde (acte I, scène 3). Tristan, blessé, est en son pouvoir, et tandis qu'elle le soigne, elle reconnaît en lui le meurtrier de son fiancé. Elle veut le tuer, et s'approche de sa litière, l'épée à la main :

De sa couche	Von seinem Lager
il regarda vers moi –	blickt' er her –
mais non pas l'épée,	nicht auf das Schwert,
non pas la main –	nicht auf die Hand –

il me regarda dans les yeux.	Er sah mir in die Augen.
Sa détresse	Seines Elendes
me fit pitié !	jammerte mich!
L'épée, je la laissai retomber !	Das Schwert – ich ließ es fallen!

Jusque là, si l'on se contente d'une première lecture, et que l'on prend le texte à la lettre, on comprend simplement qu'Isolde a eu pitié d'un moribond qui implorait sa miséricorde.

A la seconde lecture, à laquelle il faut adjoindre l'écoute de la musique, on comprend – on croit comprendre – que ce regard qu'ils ont échangé là a été le point de départ de leur amour, car l'orchestre est très explicite, qui bâtit ce passage sur une variation de ce que l'on appelle « le thème du regard ». On est en droit de dire qu' « ils se sont aimés au premier regard ». Le lieu commun est pourtant beau et mérite d'autant plus d'être retenu qu'Isolde se réfèrera plusieurs fois à ce regard dans son dialogue avec Brangäne, au premier acte, pour montrer – sans que sa confidente la comprenne, bien sûr – qu'il était un gage d'amour que Tristan a trahi. Pourtant on doit noter que cette idée de dater la naissance de leur amour est en contradiction formelle avec la notion d' « amour éternel » qui domine l'œuvre. Et si l'on prenait conscience de cette contradiction on n'accepterait pas l'explication « normale », celle de la seconde lecture, et qui semble pourtant s'imposer. Or, si Isolde se contente pour l'instant de cette explication – que Tristan, encore entièrement prisonnier du Jour, n'eût point trouvée –, c'est parce que, bien que plus « avancée » dans l'initiation que Tristan, elle ne l'est pas encore tout à fait. Car ce regard a encore une troisième signification, qui va nous être révélée à mots couverts par cette phrase de Tristan (acte II, scène 2) :

Ce qui, là-bas, dans la nuit chaste,	Was dort in keuscher Nacht
veillait, obscurément enfermé :	dunkel verschlossen wacht'
ce que, sans le savoir, sans y penser,	was ohne Wiss' und Wahn
j'avais obscurément conçu :	ich dämmernd dort empfahn:
une image, que mes yeux	ein Bild, das meine Augen
n'osaient pas regarder,	zu sehn sich nicht getrauten,
frappée par la lumière du Jour,	von des Tages Schein betroffen
s'offrait à moi dans tout son éclat.	lag mir's da schimmernd offen.

Cette « Nuit chaste, là-bas », c'est ce fameux instant où « l'amour, caché, veille » – tiens, il existait donc déjà ? Mais pourtant, on ne se connaissait pas ! Que s'est-il donc passé cette nuit-là ? Tristan a « reçu une image ». Tristan, qui vivait entièrement dans le Jour, a pourtant été accessible un instant, *parce qu'il était près de la mort*. La maladie, qui est un empiètement de la mort sur la vie, tout au moins un avertissement, est donc considérée comme un état réceptif favorable. Il ne faut pas oublier que ce qui, pour le sens commun, est conscience (le jour, la lumière, l'état de veille, la parole) est ici inconscience et mensonge pour les amants, puisque l'amour en est exclu. Inversement, ce qu'il est convenu d'appeler le siège de l'inconscience (la nuit, le sommeil, la mort) est conscience pour eux. On peut donc dire que Tristan, qui a vécu jusqu'à cette première rencontre dans le Jour, c'est-à-dire dans l'inconscience, le faux, le mensonge, les apparences – et c'est pourquoi l'amour a le fabuleux pouvoir de rayer tout cela de la réalité, ainsi que nous l'avons dit – s'éveille, pour un instant seulement, à la conscience, au moment où on pourrait le croire le plus inconscient : alité, moribond, délirant, il regarde Isolde – lui qui en ce moment ne reconnaîtrait pas son père – et son regard, son esprit enregistre d'elle une image, « ... une image que mes yeux n'osaient pas regarder ».

Et dès lors, si nous rapprochons tous ces passages d'un dernier rappel de cet événement, lorsque Tristan, au deuxième acte, avoue avoir reconnu et accepté avec joie la mort que lui offrait Isolde dans le prétendu philtre de réconciliation :

Dans ta main,	In deiner Hand
---------------	----------------

la douce mort, lorsque je la reconnus, celle que tu m'offrais ; lorsque l'intuition auguste et certaine m'eut montré quelle promesse contenait l'expiation, – alors, dans la suave naissance de sa puissance sublime la Nuit descendit dans mon cœur : mon Jour, alors, fut accompli.	den süßen Tod, als ich ihn erkannt, den sie mir bot; als mir die Ahnung hehr und gewiß zeigte, was mir die Sühne verhieß, da erdämmerte mild erhabner Macht im Busen mir die Nacht: Mein Tag war da vollbracht.
---	---

– alors, nous comprenons la dernière signification du regard du moribond, la plus secrète, la plus initiée, à tel point que même Isolde ne l'avait pas comprise : Tristan ne lui demande pas de l'épargner, *il lui demande au contraire de ne pas l'épargner*. Puisqu'il l'a reconnue, puisqu'il a reçu l'image, il lui demande la mort qui seule lui permettra de la garder.

Nous pouvons ainsi dénombrer cinq étapes de l'approche de la mort, de l'initiation à la mort, étapes remarquablement graduées, et dont la dernière est décisive.

1 – Dès leur première entrevue, l'un des héros est « presque mort », puisque mortellement blessé⁴, et implore l'autre de l'aider. Mais il était trop tôt. L'espace d'un instant, Tristan a donc pénétré dans la Nuit, et en a rapporté une image d'Isolde que sa conscience – mais elle seule – oublie aussitôt, puisque, guéri, il revient au Jour.

2 – Le philtre. Nous avons vu que, bien qu'il le prenne pour un philtre de réconciliation – ce qu'après tout, il est aussi, car en somme ce qui dresse Tristan et Isolde l'un contre l'autre, c'est l'échec de la première expérience –, Tristan sait très bien que c'est la mort que lui offre Isolde, mort qu'elle lui avait refusée la première fois, et c'est pourquoi il accepte avec reconnaissance, car cela lui prouve qu'Isolde l'aime tout en persistant à ne pas se savoir aimée de lui. C'est là tout le sens du quatrain d'apparence si absconse :

La maîtresse du silence m'ordonne de me taire : si j'ai saisi ce qu'elle tait, je tairai ce qu'elle ne saisit pas.	Des Schweigens Herrin Heißt mich schweigen: fass' ich, was sie verschwieg, Verschweig' ich, was sie nicht faßt.
---	--

3 – La nuit du deuxième acte. La nuit n'est jamais parfaite pour les deux amants, car la torche qui rappelle le danger, et donc les sépare, brûle toujours. Aussi, une nuit, Isolde, à qui revient décidément presque toujours le rôle d'initiatrice, l'éteint-elle. *Elle crée elle-même la nuit*.

4 – Le coma de Tristan, au troisième acte. Le dénouement est proche, aussi cette exploration de la mort est-elle la plus poussée. Il suffit ici de re-prendre la description de ce que Tristan y a vu : (« Là où je me suis éveil-lé... »).

5 – L'aboutissement. Mort physique de Tristan, suivie de celle d'Isolde.

Cependant, ce schéma ne serait acceptable, et surtout, n'aurait d'intérêt que pour autant qu'il serait complété par l'« histoire » de la démarche dialectique qui, à travers l'alternance de Jours et de Nuits, conduit les amants à la mort définitive. Cette histoire serait surtout celle de Tristan, dont les passages du Jour à la Nuit et vice-versa sont plus flagrants⁵, car le personnage est plus passif, plus fruste aussi du fait de son appartenance plus durable au Jour. Isolde, comme toutes les héroïnes

⁴ Isolde, acte I, scène 3 : « ... un malheureux en train de mourir... »

Tristan, acte III, scène 1 : « J'étais couché, mourant, silencieux, dans une barque... »

⁵ Tristan dit à Kurwenal, au troisième acte : « La Nuit me rejette au Jour » (« Mich wirft die Nacht dem Tage zu. »)

de Wagner, est bien plus réfléchi ; elle a toujours, si l'on peut dire, un pied dans la Nuit. Nous n'allons pas faire cette étude ici, mais seulement montrer, à l'aide d'un exemple particulièrement caractéristique, ce qu'elle pourrait être.

Au commencement était le Jour ? Ou la Nuit ?

Il semblerait logique d'admettre que, quoi qu'il en dise, Tristan est né au Jour (puisqu'il n'a connu Isolde que fort tard, étant déjà un héros célèbre) ; que cet amour éternel, donc forcément rétroactif, qu'il conçoit pour Isolde, exerce cette action fantastique sur le temps d'une manière purement mystique. Ce serait oublier le pouvoir de la musique. Car c'est grâce à elle que nous allons apprendre – j'entends : non pas seulement grâce à la musique de Wagner, mais bien grâce à l'existence même de la musique dans la fonction que Wagner lui assigne – que par une sorte de prescience extraordinaire Tristan a choisi de naître sous le signe de la Nuit et de la Mort, se créant ainsi un passé « nocturne » qui, lui, devient ainsi bien réel, historique, et ne doit rien au pouvoir de Minne. Ce mystère est dévoilé par Tristan au troisième acte, scène 2 : ne voyant point de nef à l'horizon, le pâtre joue sur son chalumeau une longue mélodie infiniment triste⁶. C'est cet air qui va servir à Tristan de fil conducteur pour retrouver ses souvenirs. Ici encore, il faut admirer l'art de Wagner, sa faculté de faire en quelques vers la synthèse d'une existence et d'en dégager la signification :

Est-ce ainsi que je dois te comprendre,
ô vieille chanson grave,
avec tes sons plaintifs ?
Avec la brise du soir
elle pénétra timidement,
lorsque fut jadis annoncée à l'enfant
la mort de son père ;
à l'aube du jour,
craintive, toujours plus craintive,
lorsque le fils apprit
la destinée de sa mère.
Lorsqu'il m'engendra et mourut,
lorsqu'elle m'enfanta en mourant –
la vieille chanson,
craintive et languissante,
vers eux aussi se poussa,
gémissante,
elle qui m'a jadis interrogé
et qui m'interroge aujourd'hui :
« Pour quel destin es-tu
donc venu au monde ?
Pour quel destin ? »

Muß ich dich so verstehn,
du alte ernste Weise,
mit deiner Klage Klang?
Durch Abendwehen
drang sie bang,
als einst dem Kind
des Vaters Tod verkündet;
durch Morgengrauen
bang und bänger
als der Sohn
der Mutter Los vernahm.
Da er mich zeugt' und starb,
sie sterbend mich gebar –
die alte Weise
sehnsuchtbang
zu ihnen wohl
auch klagend drang,
die einst mich frug
und jetzt mich frägt:
« Zu welchem Los erkoren
ich damals wohl geboren?
Zu welchem Los? »

Cette triste mélodie que joue le pâtre, personnage innocent et parfaitement ignorant de ce qui se passe, a donc présidé à toute la destinée de Tristan. Elle en est la mémoire. Elle a résonné aux oreilles de ses parents, elle s'est fait entendre à chaque fois que s'accomplissait une étape du destin de Tristan, destin déjà pressenti par sa mère lorsqu'elle a appelé l'enfant de ce nom. Elle est véritablement *le* Leitmotiv de Tristan (même si elle ne joue pas ce rôle dans la partition) – car Tristan, c'est avant tout un destin –, elle est ce destin même, en tous cas son messenger fidèle. Elle est, en un mot, le messenger de la Mort, qui vient périodiquement rappeler à Tristan qu'il lui est promis. Elle était là à sa naissance, il lui a échappé – bien à contrecœur – plusieurs fois, mais le

⁶ Sur la tristesse où baigne Tristan, on lit dans *La folie Tristan* (manuscrit d'Oxford) :
« Peine, dolor, pensieri, ahan
Tout ensemment confond Tristan... »

cercle doit se refermer. Tristan est bien né sous le signe de la Mort – donc sous le signe de l’amour – et nous retrouvons ici, toutes contradictions résolues, le caractère éternel de cet amour.

*
* *
*

Voilà ce que j’écrivais en 1969 dans le programme du *Tristan* de Bayreuth. Plus de quarante ans se sont écoulés depuis, et je constate que cet article commençait aussi bien qu’il finissait mal. *Tristan et Isolde* est en effet une œuvre intolérable, et bien plus que je ne l’imaginai en ce temps-là, mais j’étais loin d’en avoir « résolu toutes les contradictions ». Je suis cependant toujours resté insatisfait de cet article, sans trop savoir pourquoi, et en particulier très gêné d’avoir affirmé après tout le monde l’équivalence « amour égale mort » à laquelle ma raison se refusait à souscrire, mais qui semblait être seule capable de rendre compte de ce poème et de sa musique d’une façon cohérente. Au fond, j’avais l’impression d’avoir fini mon article sur un tour de passe-passe afin de rétablir coûte que coûte l’histoire d’amour.

Voici un premier exemple de contradictions : dans les analyses musicales les plus fouillées, on a consacré des chapitres entiers au fameux « accord de Tristan » par lequel commence le prélude, avec ses quatre notes chromatiques ascendantes, communément désignées sous le nom de « thème du désir ». Et l’on insistait toujours, et à juste titre, sur la belle symbolique et le tour de force musical qui ont voulu que Wagner déploie des trésors d’imagination pour ne jamais résoudre ces deux mesures autrement que sur des pirouettes harmoniques sans cesse renouvelées – parce que le désir n’est par définition jamais satisfait –, pour ne les résoudre réellement qu’à la dernière page de la partition, puisque ce n’est que là que le désir est enfin assouvi et que les amants sont enfin réunis dans la mort. Il m’aura fallu plus de cinquante ans de fréquentation de cette œuvre pour m’apercevoir qu’il y avait là quelque chose de profondément anormal. Car s’il s’agissait du désir d’amour, c’est au début de la scène 2 du deuxième acte que cet accord devait se résoudre, puisque c’est là que les deux amants se retrouvent. D’où un doute aussi soudain qu’inavouable : est-ce réellement d’un désir d’amour qu’il s’agit ? Ne serait-ce pas bien plutôt d’un désir de mort ?

Dans une lettre fameuse à Franz Liszt, datée du 16 décembre 1854, Wagner écrit : « Comme, dans mon existence, je n’ai jamais goûté le vrai bonheur que donne l’amour, je veux élever à ce rêve, le plus beau de tous les rêves, un monument dans lequel cet amour se satisfera largement d’un bout à l’autre. J’ai ébauché dans ma tête un *Tristan et Isolde* ; c’est la conception musicale la plus simple, mais la plus forte et la plus vivante. » On peut tout d’abord affirmer sans risque qu’il s’est complètement trompé sur son objectif. Dans son *Tristan*, l’amour ne se satisfait certainement pas « d’un bout à l’autre » – tout juste persiste-t-on à prétendre qu’il se satisfait dans le duo du deuxième acte, ce que je ne pense pas. On peut, à la rigueur, considérer qu’il se satisfait dans la dernière page, c’est-à-dire dans la mort. Mais c’est alors continuer à souscrire à l’équivalence « amour égale mort ». Quant à l’autre élément de cette lettre, il est piquant de constater après coup que cette « conception musicale la plus simple » – et qui aurait dû nous valoir un bel opéra à la Puccini – est devenue l’une des plus complexes de l’histoire de la musique...

Cependant, lorsque Wagner écrit cette lettre, il n’en est qu’à formuler une idée sur laquelle il n’a pas encore réellement travaillé. Voyons maintenant ce qu’il écrit durant la composition musicale de l’œuvre, et particulièrement vers la fin. Il est à Lucerne et écrit à Mathilde Wesendonck en avril 1859 : « Ce *Tristan* devient quelque chose d’effroyable ! Ce troisième acte !!! – – – – Je crains que l’œuvre ne soit interdite, sauf si l’ensemble venait à être défiguré grâce à de mauvaises représentations. Seules des représentations médiocres peuvent me sauver. Des représentations absolument parfaites devraient rendre les gens fous – je ne puis me l’imaginer autrement. » Cette lettre me paraît capitale. Je n’ai pas le souvenir d’avoir jamais perçu une telle lucidité chez un artiste parlant de son œuvre, et qui livre ici une clef, pour ne pas dire *la* clef, pour la comprendre⁷.

⁷ Autre signe révélateur : Wagner, qui a été si prolix pour expliquer et commenter ses ouvrages, ne s’est jamais exprimé sur *Tristan*.

D'abord, la découverte qu'il fait que *Tristan* « devient quelque chose d'effroyable » – ce qui dit clairement qu'il ne l'était pas auparavant (Wagner avait bien écrit à Liszt qu'il envisageait d'élever un monument à l'amour, il ne saurait y avoir rien là d'effroyable). Il s'est donc passé en lui quelque chose d'imprévu pendant qu'il composait la musique, ce qui me semble très significatif puisque le poème était déjà écrit et qu'il disait déjà tout. Serait-ce à dire que Wagner n'a compris certaines implications de son poème qu'en *découvrant* la musique qu'il composait ? Je vais jusqu'à envisager ici que Wagner lui-même n'avait pas tout compris du poème qu'il avait écrit, jusqu'au moment où, composant la musique, *il laisse davantage parler son inconscient*. Et ces nouvelles implications lui paraissent dès lors d'une gravité telle qu'il envisage aussitôt rien de moins qu'une interdiction⁸ ! Pourquoi, en effet, cette œuvre serait-elle interdite, si elle ne disait quelque chose qu'il est interdit de dire ? Et le seul moyen de dire une chose interdite n'est-il pas de la dissimuler dans un texte que personne ne comprendra de prime abord ? Car l'obscurité de bon nombre de passages du poème, comme du reste de l'action – par exemple l'in vraisemblable permutation des philtres par Brangäne, effectuée « par erreur » (!) – est une des caractéristiques majeures de cette œuvre. C'est aussi ce qui explique qu'il m'ait fallu tant d'années pour comprendre ce qui pourtant semble crever les yeux⁹. Rappelons-nous les vers que j'ai cités plus haut :

La maîtresse du silence
m'ordonne de me taire :
si j'ai saisi ce qu'elle tait,
je tairai ce qu'elle ne saisit pas.

Des Schweigens Herrin
Heißt mich schweigen:
fass' ich, was sie verschwieg,
Verschweig' ich, was sie nicht faßt.

Tout est dit dans ces quatre vers, et je me trompais encore d'un cran lorsque j'en déchiffrais le sens en 1969. En effet : pourquoi, si les deux amants se sont enfin compris, s'ils ont enfin compris qu'ils s'aimaient, pourquoi ne pas se l'avouer au moment de mourir (nous sommes dans la scène 5 de l'acte I), puisque nous savons désormais que Tristan avait parfaitement compris que c'était un philtre de mort que lui offrait Isolde ? Parce que l'on a le droit de tout dire, sauf une chose : *on n'a pas le droit de dire qu'on aime la mort*. C'est défendu, car c'est un péché contre la vie, c'est la négation de la vie, c'est une atteinte à l'intégrité de l'espèce humaine. C'est pour cela, par exemple, que le suicide est interdit dans le christianisme et dans l'islam : parce que, en plus de sa connotation strictement chrétienne d'abandon de l'espérance, il porte atteinte à la Création. Tristan et Isolde ne s'aiment pas, ils aiment la mort, c'est leur unique passion, et ce qu'ils ont reconnu chacun en l'autre, c'est cette passion commune et la possibilité d'accéder à la mort sans passer par le suicide, mais ils ne peuvent pas le dire. Tout au long de l'œuvre ils disent « amour » au lieu de dire « mort », comme Spinoza dit « Dieu » au lieu de dire « nature ». Le discours sur l'amour n'est chez eux qu'un alibi, un écran au sens freudien du terme.

Et maintenant écoutons ce que dit Isolde dans les dernières minutes de l'œuvre :

Ce flot sonore
qui m'enveloppe,
sont-ce des ondes
de doux éthers ?
Sont-ce des houles
de parfums voluptueux ?

Heller schallend,
mich umwallend,
sind es Wellen
sanfter Lüfte?
sind es Wogen
wonniger Düfte?

⁸ Peut-être avais-je pressenti cela à l'époque de la rédaction de mon article. En effet, parmi tout ce qui ne m'y plaisait qu'à moitié, il y avait la première phrase, « *Tristan et Isolde* est une œuvre intolérable ». Cet « intolérable » ne me paraissait pas être bien approprié ; « insupportable » eût mieux convenu mais risquait d'introduire une ambiguïté de sens, ce qui fait que j'en suis resté là. Aujourd'hui, je me rends compte qu'« intolérable » était bien le mot adéquat.

⁹ En cela, l'œuvre de Saint-John Perse se présente un peu de la même manière : lorsqu'on finit par comprendre un passage d'apparence obscure, son sens éclate en pleine lumière avec une telle évidence d'intelligibilité que l'on ne comprend plus pourquoi... on ne le comprenait pas.

Comme elles s'enflent,
Comme elles m'enivrent !
dois-je les respirer,
dois-je les écouter ?
Dois-je les humer,
dois-je m'y noyer ?
Dois-je m'abîmer
dans ces exhalaisons ?

Wie sie schwellen,
mich umrauschen!
soll ich atmen,
soll ich lauschen?
Soll ich schlürfen,
untertauchen?
Süss in Düften
mich verhauchen?

La musique de ce passage m'a longtemps intrigué. Mais avant de l'aborder je voudrais m'arrêter un instant sur le rapport entre texte et musique dans ce passage, et relever la merveilleuse trouvaille de ce « Heller schallend / mich umwallend » : car « ce flot sonore », c'est précisément la musique que nous entendons à ce moment-là dans la salle, *et qu'Isolde entend elle aussi*. En cet instant absolument magique, Isolde et le public se trouvent embarqués dans le même bateau¹⁰.

Ce passage, donc, qui constitue la fin de l'opéra, m'a longtemps posé un problème. Pourquoi Wagner réutilise-t-il ici exactement la même musique qu'à la fin de la scène 2 du deuxième acte ? Je n'étais même pas très éloigné de penser qu'il s'agissait d'une facilité – pour ne pas dire d'une paresse – pourtant inenvisageable dans une œuvre de cette exigence. Une telle faiblesse existe, réellement, dans *Les Maîtres chanteurs*, où il n'y a plus aucun re-nouvellement de la matière musicale dans les quinze ou vingt dernières minutes, ce qui rend toute la fin interminable et de peu d'intérêt. Mais il ne pouvait s'agir ici de la même chose parce que si la musique est identique à celle de la première fois (ce qui n'est pas le cas dans les *Maîtres*), le texte, lui, est radicalement différent. Comment admettre que Wagner ait pu utiliser une même musique sur deux textes ? La réponse est pourtant simple mais capitale : parce que cette reprise nous dit que le vocabulaire de l'amour, au deuxième acte, mentait, mais que la musique ne mentait pas. Ce sont les paroles prononcées qui servent d'écran, la musique jamais – illustrant là comme partout ailleurs la fonction de « parole de l'inconscient » que lui assigne Wagner. Cette faiblesse apparente est en réalité un prodigieux coup de génie.

Quant à ce qui est dit dans ces derniers mots d'Isolde... Les gloseurs me font bien rire, qui ont débattu et débattent encore la question de savoir si l'amour est ou n'est pas consommé physiquement au deuxième acte, alors qu'ils ont ici un superbe orgasme à se mettre sous la dent et qu'ils ne s'en sont jamais aperçus ! Ces vers sont pourtant on ne peut plus explicites¹¹ : Isolde y dit combien la mort lui est délectable, combien elle s'enivre de son goût et de ses odeurs, la joie suprême – (« höchste Lust », l'orgasme) – qu'elle lui procure. (« Höchste Lust » est de surcroît précédé de « unbe-wußt », « inconsciente » : c'est bien la « petite mort » de l'amour !)

Et l'on comprend dès lors la vraie raison pour laquelle le thème du désir ne trouve sa résolution qu'à la fin : il avoue enfin, ce thème, qu'il exprimait bien le désir de mort et non le désir d'amour. Rapprochez ce passage du dialogue d'amour du deuxième acte, et ils vous sautera aux yeux combien celui-là était philosophique, parfois même un peu fumeux, en tous cas bien théorique – même s'il demeure, poétiquement, l'un des plus beaux de la langue allemande –, alors qu'ici les mots d'Isolde sont d'une crudité sans précédent. Il faut se faire à cette idée : Tristan et Isolde ne se sont jamais aimés, chacun n'a aimé en l'autre que la mort.

Une question reste encore sans réponse, et elle est de taille : pourquoi Tristan et Isolde aiment-ils la mort ? Et surtout : pourquoi Wagner a-t-il transformé la légende en ce sens ? Pourquoi, et comment, ce glissement du sens traditionnel de la légende vers une interprétation à ce point opposée et scandaleuse s'est-il opéré dans sa pensée ? Pourquoi la pulsion de mort, que Wagner

¹⁰ Je ne connais qu'un seul exemple d'une telle interpénétration de l'action et de l'œuvre d'art qui la met en forme, ce qui y incorpore automatiquement le spectateur, et en l'occurrence le lecteur : c'est, dans la deuxième partie de *Don Quichotte*, le moment où notre héros est mis en présence du roman que Cervantès est en train d'écrire sur lui.

¹¹ Il faut à ce propos signaler une particularité des traductions françaises : presque toutes, à cet endroit, déforment le texte, le trahissent, c'est-à-dire, en fait, mentent – comme si la plume du traducteur se rebiffait devant l'horreur de ce qu'il doit écrire.

découvre plus de soixante ans avant Freud, l'emporte-t-elle sur la vie ? Serait-ce l'influence de Schopenhauer ? Wagner aurait-il aimé la mort plus que l'amour ? Je ne le pense pas, mais ceci est une autre histoire...

Nicolas Zourabichvili