

## Wagner, *Tristan*

Sur *Tristan et Isolde*, on a noirci, et parfois rougi, des milliers et des milliers de pages ; on a multiplié les interprétations techniques ou lyriques, érudites ou poétiques, métaphysiques ou mythiques. On a presque tout dit, et son contraire. Peut-on néanmoins faire fond sur une ou deux évidences qui, de l'avis général, se dégagent de cet opéra, et le définissent aux yeux de tous ? Peut-on dire par exemple, pour faire très court, que cette œuvre, comme les récits ou poèmes du Moyen-Age dont elle s'inspire, est une histoire d'amour et de mort ? La plus fameuse histoire d'amour et de mort qui soit au monde, avant celle de Roméo et Juliette ?

Une histoire de mort, sans doute, mais d'amour, ce n'est même pas sûr. En tout cas si j'en crois Denis de Rougemont, qui s'y connaissait un peu dans ces matières, et qui écrit : « Tristan et Iseut ne s'aiment pas »<sup>1</sup>. De son côté, l'arrière-petite-fille de Wagner, critique avisée de l'œuvre de son aïeul, cite avec approbation une sentence du critique Egon Voss, qui affirme de cet opéra : « Ce n'est

---

<sup>1</sup> Cf. D. de Rougemont, *L'amour et l'Occident*, 10/18, pp. 33, 260, 192.

pas une histoire d'amour ». Nike Wagner ajoute, ni plus ni moins : « Nous devons renoncer à cette idée naïve ».

Replions-nous donc sur une définition encore plus minimaliste de cette œuvre : disons que c'est une des plus grandes créations dont puisse s'enorgueillir la musique mondiale... ah, mais c'est peut-être encore trop : Thomas Mann ne s'écrie-t-il pas, après avoir entendu *Tristan* : « Ce n'est plus de la musique »<sup>2</sup> ?

Nous voilà donc dans un terrible embarras, si nous ne pouvons même pas nous entendre sur ces deux faits pourtant singulièrement élémentaires : *Tristan et Isolde* est une histoire d'amour, et c'est une œuvre de musique. Bien entendu, je pousse ici les choses à l'extrême, et je joue du paradoxe. Néanmoins, qu'on ait pu mettre en doute, dans cet opéra, ce qui pourtant crève les yeux et ravit les oreilles est bien un signe qu'il s'agit là d'un ouvrage à part, qui d'une certaine manière se cache derrière ses apparences, et dissimule d'innombrables énigmes dans les plis de ses somptueuses évidences.

*Tristan et Isolde*, cette efflorescence prodigieusement raffinée et accomplie de la musique tonale, donc de toute la tradition musicale européenne, cet aboutissement ultime du récit d'amour-passion, ce postlude à l'Occident, est peut-être d'abord un *prélude* à l'amour, à la musique, à la vie. C'est peut-être l'histoire d'un commencement et d'une naissance. Cette musique est à la fois un comble et une origine, elle est à la fois dernière et première ; et c'est pourquoi elle est, mieux que toute autre, le paradis de la douleur.

\*

Mais il faut commencer par rappeler à grands traits comment est né cet opéra.

---

<sup>2</sup> Cf. Th. Mann, *Wagner et notre temps*, Pluriel, p. 76.

En 1854, Wagner commence de caresser l'idée d'un opéra sur Tristan et Isolde<sup>3</sup>. Dans une lettre très émouvante à Liszt, qui date du 14 décembre de cette année-là, il s'en explique : « Comme dans mon existence, je n'ai jamais goûté le vrai bonheur que donne l'amour, je veux, à ce plus beau de tous les rêves, élever un monument dans lequel cet amour se satisfera largement d'un bout à l'autre ; j'ai ébauché dans ma tête *Tristan et Isolde* ; c'est la conception musicale la plus simple, mais la plus forte et la plus vivante ; quand j'aurai terminé cette œuvre, je me couvrirai de la « voile noire » qui flotte à sa fin, pour... mourir. »<sup>4</sup>

Élever un monument à un rêve. Satisfaire totalement, par les moyens de l'art, un désir que la vie ne peut combler ; mourir avec la mort même de l'œuvre, accompagner de sa mort la fin de l'œuvre. Ce programme, certes, n'a pas été rempli jusqu'au bout, puisque Wagner a survécu à son *Tristan*. Mais il nous montre au moins à quel point cette œuvre avait pour le compositeur un sens existentiel, une valeur vitale.

C'est en juin 1857, alors qu'il habite Zurich, auprès des Wesendonck, que Wagner décide d'interrompre la composition de *Siegfried*, pour se mettre à son *Tristan*. Le compositeur était alors amoureux de Mathilde Wesendonck, au grand dam de Mme Wagner et de M. Wesendonck. Faut-il voir dans ce sentiment partagé l'une des origines de la composition de l'opéra ? Certains commentateurs l'ont affirmé avec force, d'autres ont repoussé cette hypothèse avec mépris. À vrai dire, la question est mal posée. L'œuvre d'un artiste appartient à sa vie, mais sa vie appartient à son œuvre, et les rapports entre elles sont à la fois beaucoup plus subtils et beaucoup

---

<sup>3</sup> Cf. M. Gregor-Dellin, *Wagner au jour le jour*, Idées Gallimard, p. 113.

<sup>4</sup> Cf. *Correspondance Wagner-Liszt*, Gallimard, 1943, p. 296.

plus forts que de simples rapports de causalité. Ce qui est sûr, c'est que la conception proprement musicale de *Tristan* commence à cette époque, car c'est à la fin de l'année 1857 que Wagner va mettre en musique des poèmes de Mathilde Wesendonck. Or, la matière musicale d'une partie de ces *Wesendonck-Lieder* se retrouvera presque telle quelle dans *Tristan*, en particulier dans le troisième acte. En voici un exemple presque littéral, si l'on excepte des changements rythmiques, et, bien sûr, le passage du piano à l'orchestre.

Voici d'abord le début de *Im Treibhaus* (Dans la serre), le troisième des *Wesendonck-Lieder*, dont le texte, qui est de la plume de Mathilde elle-même, invoque déjà le refuge de la nuit contre une souffrance liée à la clarté du jour : « Hochgewölbte Blätterkronen, Baldachine von Smaragd, Kinder ihr aus fernen Zonen, Saget mir, warum ihr klagt ? » (Couronnes de feuilles aux arcs élevés, baldaquins d'émeraude, vous, enfants des régions lointaines, dites-moi pourquoi vous désolez-vous ?):

Ex. 1 : *Wesendonck Lieder* Jessye Norman, Irwin Gage, *im Treibhaus* : 7'14-8'24"

Et maintenant les premières mesures du troisième acte de *Tristan*, où la première séquence de la mélodie du piano (qu'on désigne comme le motif de la « solitude de Tristan ») sera reprise par les cordes, tandis que la seconde (désignée comme la « détresse de Tristan ») le sera par les cors accompagnés d'un violoncelle solo :

Ex. 2 : 7 : 0'07"- 1'28" (718)

Si je vous ai proposé ces deux exemples, c'était pour vous rappeler combien la composition de *Tristan* est *musicalement* liée à l'épisode de Mathilde Wesendonck. C'était aussi pour nous offrir un

premier contact avec la splendeur de l'opéra. C'était enfin pour proposer un prélude aux citations musicales à venir, qui auront beaucoup à faire avec ce début du troisième acte. Mais je reviens pour l'heure à des considérations historiques.

En août 1858, le compositeur quitte Zurich pour Venise, où il travaille avec acharnement sur *Tristan*. Il est d'ailleurs difficile d'imaginer ville plus convenable à l'écriture d'une telle œuvre. Wagner y demeure jusqu'en mars 1859, et il y termine les deux premiers actes. De retour en Suisse, c'est en août de la même année 1859 qu'il achève la composition de l'œuvre, dont la première exécution n'aura lieu que six ans plus tard, en 1865, à Munich, en présence de et grâce à Louis II de Bavière.

\*

Nul ne l'ignore, l'histoire de Tristan et Iseut a des origines presque immémoriales. Les deux premières versions dont nous gardons d'importants fragments remontent au XII<sup>e</sup> siècle, ce sont celles de Bérout et de Thomas, qui eux-mêmes empruntent à des récits plus anciens. Et c'est aux environs de 1210 que Gottfried de Strasbourg, s'inspirant d'une version scandinave de l'œuvre de Thomas, écrit le poème dont Wagner va s'inspirer. L'histoire de Tristan et d'Iseut, plus qu'un récit, plus qu'un roman, plus qu'un poème, est un mythe ; elle illustre une des postulats fondamentales de l'être humain, celle d'un accomplissement dans et par la passion amoureuse – que cet accomplissement soit rédemption ou perdition, extase ou anéantissement, mort ou salut.

Ce qui importe, c'est moins de préciser quels éléments du mythe Wagner reprend à ses prédécesseurs, que de savoir qu'il couronne et parachève ce mythe de l'accomplissement, et lui donne, grâce à la

musique, sa forme idéale ; la forme que ce mythe, pourrait-on dire, attendait depuis toujours.

Avant d'en venir à la musique de *Tristan*, rappelons brièvement les péripéties de l'action. « Action » est d'ailleurs le sous-titre que Wagner a donné à son opéra, mais qui ne doit pas nous tromper. Comme l'ont relevé tous les commentateurs, l'action, ici, est d'abord intérieure. Un certain nombre d'événements du monde extérieur scandent le récit, et en déterminent le découpage en actes et en scènes. Mais on pourrait presque affirmer que l'aventure de *Tristan et Isolde* est uniquement intérieure, purement psychique, anticipant sur une œuvre comme *l'Erwartung* de Schoenberg. Tout l'opéra est une fiévreuse « Erwartung » du seul événement qui compte, et qui va s'accomplir par l'opération mystérieuse de la musique.

\*

Au début du **premier acte**, nous sommes sur le pont du navire qui ramène Isolde, princesse d'Irlande, en Cornouaille, où elle doit épouser le roi Marke. C'est Tristan qui la conduit, mais il affecte de ne pas la voir, alors même que Brangaine, sa suivante, le réclame au nom de la princesse. Celle-ci, blessée dans son orgueil, explique alors les raisons qu'elle a de haïr Tristan. Celui-ci a tué son fiancé Morolt, puis, blessé lui-même dans le combat, s'est présenté à Isolde sous un faux nom (Tantris, l'envers de Tristan) pour qu'elle le soigne. Elle reconnaît le meurtrier de son fiancé, et veut le tuer ; mais elle y renonce, le regard de Tristan l'a désarmée. Mais maintenant, voilà que ce Tristan, qui lui avait juré une reconnaissance éternelle, la livre à un homme qu'elle n'aime pas. Brangaine, la servante d'Isolde, apporte un coffret contenant des philtres ; décidée à tuer Tristan, Iseut y choisit un poison. Tristan consent enfin à venir la voir, elle lui tend la coupe ; Tristan boit. Isolde lui reprend la coupe et achève de

la vider. Mais Brangaine a substitué le philtre d'amour au poison. C'est alors l'aveu de la passion réciproque, au moment où le navire arrive à sa destination.

Le **deuxième acte** se passe dans le jardin d'Isolde. C'est la nuit, Isolde et Brangaine attendent l'arrivée de Tristan. Malgré les conseils de prudence de sa suivante, Isolde éteint la torche qui brûle devant la porte du château et appelle Tristan. Dans la nuit, les amants se rencontrent. Leur dialogue d'amour est un extraordinaire hymne à la nuit (pour reprendre un titre fameux du poète Novalis, qui fut une des lectures de Wagner à l'époque de *Tristan*). Les amants sont deux fois avertis par Brangaine du danger qui les menace. Mais ils ne l'écoutent pas et sont surpris par l'arrivée du roi Marke. Tristan est frappé d'un coup d'épée par le traître Melot.

Au **troisième acte**, Kurwenal, le fidèle compagnon de Tristan, a reconduit son maître blessé à son domaine de Kareol. Tristan, veillé par Kurwenal, est mourant. Il attend la venue d'Isolde. Mais celle-ci tarde; aucune voile n'apparaît à l'horizon ; un pâtre joue une « vieille et grave mélodie » devant la mer désertique. Dans une hallucination, Tristan croit voir le navire arriver enfin. Mais la mélodie désolée du pâtre, qui s'élève à nouveau, le convainc du contraire. Enfin, le navire surgit vraiment ; Tristan se dresse sur sa couche, veut se précipiter vers Isolde. Il prononce une dernière fois son nom et meurt dans ses bras. Arrivé sur un autre bateau, le roi Marke paraît avec sa suite. Kurwenal se jette sur Melot et le tue. Blessé lui-même, il mourra auprès de Tristan. Marke venait pour pardonner, il ne peut que constater le malheur. Isolde à son tour va mourir, après avoir chanté son union extatique avec Tristan.

\*

Voilà. J'ai rappelé l'histoire, et je n'ai exactement rien dit. C'est un peu comme si, prétendant faire admirer un ciel nocturne, j'avais récité un extrait d'un catalogue d'étoiles.

Il est donc temps d'en venir à la seule réalité qui compte ici, la musique. Mais par quoi commencer ? Cette œuvre est d'une telle richesse, d'une telle complexité, c'est un tissu si serré et si chatoyant, si chatoyant parce que si serré, c'est un tel prodige de souplesse et de fermeté, de cohérence et de liberté, elle est si une et si multiple, à la fois scintillement et respiration, détail fantastique et totalité grandiose, qu'il faudrait *en même temps* l'écouter tout entière et la scruter jusqu'à ses ultimes fragments mélodiques ou harmoniques, jusqu'à ses intervalles et ses sons les plus élémentaires. Nulle œuvre, plus que *Tristan et Isolde*, n'est une anticipation d'elle-même, une plus forte attente, une plus dense présence de sa totalité dans tous ses détails. C'est peut-être cette qualité singulière qui va nous permettre de l'aborder tant bien que mal.

Bien sûr que *Tristan*, comme les autres grands opéras de Wagner, comporte des *leitmotive* qui peuvent servir de repères à l'analyse. Ces motifs ont reçu des noms, bien sûr : l'Aveu, le Désir, le Regard, le Breuvage d'amour, le Breuvage mortel, la Délivrance par la mort. Mais ces leitmotive entretiennent entre eux des rapports de parenté extrêmement riches et complexes, et l'on pourrait presque dire qu'ils se fondent les uns dans les autres, mieux que dans nulle autre œuvre wagnérienne. Par exemple, chacun des motifs du célèbre Prélude est déduit du même matériau de base, une *ascension chromatique*. Il est bien sûr possible de distinguer et de démêler ces différents motifs, mais il vaut peut-être la peine de quêter le mystère wagnérien plus loin encore, essayer de pressentir la puissance qui, agissant au niveau le plus élémentaire, anime et fait respirer l'œuvre tout entière.

\*

Pour cela, je voudrais me pencher non pas sur le Prélude, mais sur une séquence étrange, et non moins fameuse.

Nous sommes au début du troisième acte. Tristan, blessé à mort, est veillé par Kurwenal, dans les jardins de son château. Il est inconscient. Et voici qu'après l'ouverture orchestrale de cet acte (que nous avons déjà entendue tout à l'heure), un berger, qui se tient au-delà des remparts, joue une mélodie sur son chalumeau. Ce berger, ensuite, va s'approcher du mur d'enceinte, et demander à Kurwenal si Tristan ne s'est pas éveillé. Comme la réponse est négative, le berger s'en va, recommence à jouer sa mélodie, et c'est elle qui va finir par ramener Tristan à la conscience.

Cette mélodie, ce fameux solo de cor anglais, est d'abord jouée absolument à nu, sans aucun accompagnement, ce qui frappe d'autant plus l'auditeur que l'orchestre wagnérien, tout au long de l'œuvre, et juste avant encore, est d'une somptuosité, d'une opulence constantes. Nudité absolue, donc. D'autre part, la mélodie n'est pas jouée dans la fosse d'orchestre, mais sur scène, sans que le musicien soit cependant visible. C'est vraiment, littéralement, une musique venue d'ailleurs. Enfin, elle nous saisit par son caractère répétitif, hésitant, comme si elle tâtonnait à la recherche d'elle-même, comme si elle naissait d'elle-même, sans commencement ni fin, sans structure apparente. Mais écoutons-la (dans sa première partie) :

Ex. 3 : (7, 4'27''-5'36'') (721)

Ces quelques mesures, Wagner lui-même estime probable qu'elles soient la réminiscence d'un chant de gondolier entendu à Venise<sup>5</sup>. Lorsqu'elles seront jouées pour la deuxième fois, elles vont

---

<sup>5</sup> Cf. *Ma vie*, cité in Nattiez, *Proust musicien*, 10/18, 1984, p. 41.

donc éveiller Tristan. L'auditeur, tout au début, est peut-être tenté de ne leur accorder qu'une valeur mélancoliquement décorative, et d'y voir une pièce rapportée. Il sera bientôt détrompé, ne serait-ce que pour des raisons historiques, si l'on peut ainsi s'exprimer – des raisons qui tiennent à l'histoire de Tristan : nous apprenons bientôt que cette mélodie est pour Tristan une « vieille et grave mélodie » qui l'accompagne depuis très longtemps : tandis que le cor anglais se fait toujours entendre, il demande : « Muss ich dich so verstehn, du alte ernste Weise, mit deiner Klage Klang ? »

Ex. 4 : (8, 5'42''-6'35'') (816-17)

Et Tristan de se souvenir alors que cette mélodie accompagna pour lui la nouvelle de la mort de son père et de sa mère. Il se demandait alors : pour quel sort suis-je né ? L'antique mélodie lui redit maintenant la réponse : je suis né sous le signe de la mort, je suis né pour désirer et mourir : « Mich sehnen, und sterben ». Et cette mélodie, qui elle-même ne meurt jamais, « die nie erstirbt », lui rappelle à nouveau son destin de mort.

Ainsi donc, ce solo de cor anglais, cette musique venue d'ailleurs, et qui semble à maints égards étrangère au destin dramatique et musical de Tristan, est en réalité une *réminiscence*, et son ailleurs apparent est au contraire « intimior intimo meo », c'est l'enfance, c'est le souvenir, c'est l'inconscient, c'est la douleur de la perte originelle. On peut donc dire que cette mélodie est chronologiquement, historiquement, psychiquement première dans l'œuvre. Mais elle l'est aussi musicalement. Je ne veux pas dire qu'elle soit techniquement la matrice de tous les motifs de l'œuvre. Mais elle en est peut-être la racine la plus profonde et la plus secrète. J'y reviendrai.

Mais d'abord, je voudrais seulement indiquer, par des exemples, comment cette « vieille et grave mélodie », qui musicalement à sa première apparition, semblait constituer un monde à part, s'intègre au tissu de l'œuvre, et d'abord envahit presque physiquement tout l'orchestre, reprise qu'elle est par toutes sortes d'instruments qui créent et donnent comme autant d'échos raffinés de cette douleur brute et première. Déjà dans l'exemple de tout à l'heure, nous avons constaté que l'orchestre désormais l'accompagnait, offrait à ce morceau de rugueuse réalité l'asile de son rêve. Mais maintenant il va assumer entièrement cette mélodie, l'habiter à son tour. Au moment même où Tristan la rapport à la mort de ses parents, le hautbois, la clarinette basse, le cor en réitérent les échos. Voici les paroles de Tristan : « Durch Abenwehen drang sie bang, als einst dem Kind des Vaters Tod verkündet ; durch Morgengrauen bang und bänger, als der Sohn der Mutter Los vernahm » ( À travers le vent du soir, son angoisse pesa jadis sur l'enfant auquel elle annonçait la mort de son père – à travers la grisaille du matin, de plus en plus anxieuse lorsque le fils apprit le sort de sa mère) :

Ex. 5 : 8, 6'45''-7'40'' (818)

Désormais la grêle mélodie va prendre une puissance, une ampleur formidable, au moment où Tristan désespéré prononce ces paroles : « mich sehnen, und sterben ! Nein ! Ach nein ! So heisst sie nicht ! Sehnen! Im Sterben mich zu sehnen, vor Sehnsucht nicht zu sterben ! » (désirer et mourir ! Non, ah non, ce n'est pas ce qu'elle signifie ! Désirer, désirer ! Désirer dans la mort, et non pas mourir de désir). Ce sont d'abord les bois à l'unisson, puis les cuivres, qui gémissent et mugissent la vieille mélodie. Enfin les cordes s'y joignent après avoir fait entendre le motif chromatique ascendant du

désir, qui ouvre tout l'opéra, comme si tout le désir de Tristan était le désir de la vieille mélodie, la mélodie de son enfance et de la mort :

Ex 6 : 8, 9'01-10'11" (821-826)

Mais nous ne sommes pas encore au comble. Tristan s'écrie : « O dieser Sonne sengender Strahl, wie brennt mir das Hirn seine glühende Qual ! Für diese Hitze heisses Verschmachten, ach keines Schattens kühlend Umnachten ! Für dieser Schmerzen schreckliche Pein, welcher Balsam sollte mir Linderung verleihen ? Den furchtbaren Trank der der Qual mich vertraut, *ich selbst, ich selbst, ich hab' ich gebraut !* » (O le rayon dévorant de ce soleil, comme il me brûle le crâne d'un tourment incandescent ! Contre la langueur de ce brasier, ah, ni ombre ni fraîcheur nocturne ! Au supplice effroyable de cette douleur, quel baume pourrait apporter un soulagement ? L'effrayant breuvage qui me livre au tourment, c'est moi-même, moi-même qui l'ai brassé ! »

Ce sont des paroles capitales. D'abord elles rappellent avec une extrême violence que le soleil est ici l'ennemi, la brûlure atroce dont il faut se sauver par la nuit, *dans* la nuit de la mort. Mais ensuite et surtout, elles marquent la prise de conscience définitive, par Tristan, qu'il est l'auteur de sa propre douleur : le breuvage mortel, c'est lui qui l'a brassé ; autrement dit, la responsabilité de son amour fatal, c'est en lui qu'il la trouve. Et comme par hasard, il invoquera, juste après, sa mère et son père. Or la musique, à ce moment, atteint un paroxysme. Avant les premières paroles de Tristan, les violons font entendre une version agitée et torturée du thème de la nuit, qui continue d'être audible sur les paroles : « O dieser Sonne sengender Strahl, wie brennt mir das Hirn seine glühende Qual ! » (o le rayon dévorant de ce soleil, comme il me brûle le crâne d'un tourment

incandescent), pour se terminer dans une espèce de déchirement éperdu :

Ex. 7 : 8 : 13'12"-13'25" (840-847)

Puis voici qu'intervient la « vieille et grave mélodie ». Elle se fait entendre dans les cordes graves, mais aussi au hautbois et à la clarinette basse. Ces notes reprennent une partie seulement de la mélodie du pâtre. Une autre partie, la première, se trouve également reprise, par les cordes cette fois-ci, et l'appel calme et désolé du cor anglais devient alors un cri obsédé, désespéré, fou.

Avant d'entendre ce passage, je vous rappelle les deux parties concernées, dans la « vieille et grave mélodie », suivies à chaque fois d'un exemple de leur métamorphose. D'abord les premières notes de la mélodie :

Ex. 8 : 7, 11'10"-11'16" (726)

Puis un exemple de leur reprise fantomatique, implorante, dans ce passage, aux premiers violons :

Ex. 9 : 8, 13'32"-13'46" (844)

Maintenant un rappel de la figure caractéristique de la seconde partie de la mélodie :

Ex. 10 : 7, 6'06"-6'25" (721)

Et un exemple de sa reprise délirante dans notre passage : c'est maintenant les cordes graves et les bois qu'il faut écouter :

Ex. 11 : 8, 13'25"-13'36" (842)

Maintenant, écoutons le passage tout entier, y compris le thème de la nuit (sous sa forme torturée par le jour), tel que nous l'avons entendu tout à l'heure, et qui se termine par les mots : « Den furchtbaren Trank der der Qual mich vertraut, ich selbst, ich selbst, ich hab' ich gebräut ! » :

Ex. 12: 8, 13'12"- 14'00" (840-847)

Ainsi donc, la vieille et grave mélodie, qui était au début un grêle et délicat fantôme, devient une sorte de spectre effroyable, un mouvement d'ombres gigantesques sur les murs du château, ou plutôt les murs de la conscience. Ce qui était une démarche hésitante devient la progression imprévisible de l'angoisse, cette araignée géante. Cela, nous l'entendions aux cordes basses. En même temps, les toutes premières notes de la mélodie, qui étaient un appel nostalgique et presque tendre, arraché à sa deuxième partie, transporté aux premiers violons, devient un cri de désespoir et d'appel à la mort.

Et ce n'est pas tout. La métamorphose est double, et littéralement hallucinante : d'un côté cette mélodie, qui était le filet murmuré, presque inaudible, d'un passé inconscient et lointain, l'évocation d'une absence, devient une *présence* absolue, elle couvre tout l'horizon musical, elle envahit et submerge l'orchestre. D'un autre côté, alors qu'au début elle était extérieure à la conscience de Tristan, elle s'insinue en elle, la sature, elle devient sa conscience déchirée et délirante, mais ce faisant, elle se subjectivise à l'extrême, elle n'est plus le chant joué par un berger réel, mais le cri le plus intérieur d'une âme. Autrement dit, en même temps qu'elle conquiert

tout l'espace sonore, elle intériorise cet espace ; elle devient immense, mais c'est le crâne brûlant et l'âme dévastée de Tristan qui sont cette immensité.

Ajoutons encore ceci : de même que Tristan avait assumé la responsabilité du philtre de mort, la musique de l'opéra assume désormais la « vieille et grave mélodie », elle la reconnaît pour sienne. Ce qui était le tout autre est devenu le moi le plus intime de la musique. Et peut-être possède-t-il tout son secret, peut-être se rattache-t-il secrètement mais puissamment à tout l'univers musical de cette œuvre ?

Un signe en serait que la vieille et grave mélodie, dans les passages qu'on vient d'entendre, prolonge des motifs essentiels de l'opéra comme celui du désir ou de la nuit, ou se voit prolongée par eux. En ce sens déjà, il y a bien parenté secrète, et transitions imperceptibles.

\*

Mais je crois qu'on peut aller plus loin. Dans plusieurs de ses moments, et singulièrement à un moment précis, je dirais presque sur une note précise, « la vieille et grave mélodie » nous donne sinon la clé, du moins le chiffre de tout l'opéra.

Avant de m'expliquer sur cette hypothèse, il est temps que je dise quelques mots, exemples à l'appui, du fameux *chromatisme* de *Tristan*. C'est un lieu commun de dire qu'un chromatisme exacerbé hante toute la partition de l'opéra, et de rappeler que le motif dit du Désir est caractérisé par une montée chromatique (sol dièse, la, la dièse, si), montée que l'on entend dès le début du Prélude, jouée par les hautbois, seulement précédée de trois notes introductives des violoncelles, et accompagné par les bassons, les clarinettes et le cor anglais.

Ex 13 : 1, 0'03"-0'21" (1)

Évoquer ces quatre notes, et l'accord qui éclaire de sa lumière noire la dernière d'entre elles, c'est évoquer un monstre de mystère ; car c'est le fameux « accord de Tristan », qui a fait l'objet de livres entiers, aux interprétations contradictoires ; le grand débat étant de savoir si oui ou non cet accord marque le commencement de la fin de la musique tonale. Ce qui est sûr, c'est que le Wagner de *Tristan* ne rêve guère d'abolir la tonalité. Il est plutôt fait tout entier du refus en même temps que du désir passionné de se reposer dans une tonalité dont on reconnaît qu'elle est la « résolution » de tous les maux de la vie chromatique.

Ce n'est pas ce débat qui va nous occuper ici. Soulignons seulement que le cheminement harmonique de ces quatre mesures est indissociable de leur devenir mélodique, et que celui-ci nous fait entendre, de manière manifeste et douloureuse, une *montée* chromatique, mais également, d'abord aux violoncelles (pour leurs troisième et quatrième note), puis au cor anglais, une *descente* chromatique (de même que Tristan est à la fois Tantris...). Pour le faire mieux entendre, je redonne ces premières notes, en les privant (de façon brutale et barbare) du ré-la initial des violoncelles :

Ex. 14 : 1, 0'10"-21" (1)

Il y a donc mouvements contraires, mais dans tous les cas, omniprésence du chromatisme. Ce chromatisme est le signe et presque le symbole de la quête inassouvie, car il peut monter, ou descendre indéfiniment sans jamais s'arrêter sur une tonique ultime. À ce titre, il est irrésistiblement évocateur. C'est la figure musicale idéale, presque la mimique sonore du mouvement ascendant (ou

descendant) de l'âme. Thomas Mann a pu soutenir que ce motif wagnérien était une *idée*, et presque une idée extra-musicale, une idée littéraire (mais on pourrait aussi dire une idée gestuelle, picturale).

Tout au long de l'œuvre, et dès le Prélude, c'est à la fois l'obsession du chromatisme et son exaspération, sa splendide impuissance à s'arracher à lui-même, qui dominant les personnages et la musique ; et si la mélodie wagnérienne est « infinie », c'est parce que le chromatisme est lui-même impossibilité de finir. En voici un exemple, où les montées furieuses et toujours répétées des violons, en croches, puis en valeurs très rapides, sont rendues plus formidables par la même montée chromatique, aux cuivres, aux trompettes et trombones en particulier, dans des valeurs lentes (en augmentation) :

Ex. 15 : 1, 7'28"-8'02" (10-16)

Il y a certes, dans le deuxième acte, celui de l'amour vécu, ou tout ou moins rêvé en commun, des moments où la montée chromatique semble aboutir sur un sommet de repos, lorsque les amants sont sur le chemin de l'extase, et chantent : « Selbst dann bin ich die Welt : Wonne-hehrstes Weben, Liebe-heiligstes Leben » (moi-même je suis alors le monde : sublime tissu de béatitudes, vie sanctifiée du plus haut amour, exempt d'illusion) Et l'on entend, derrière et dans leur ivresse, la fameuse ascension chromatique, qui paraît déboucher dans la sérénité. Mais cet aboutissement est de courte durée, son apaisement reste tumultueux : il sera d'ailleurs immédiatement suivi par l'avertissement de Brangaine, qui redoute l'arrivée du jour, et du roi Marke.

Ex. 16 : 5, 7'04"-7'41" (563-569)

De façon beaucoup plus violente et brutale, cette même montée chromatique-extatique va être interrompue, dans la suite de l'acte, par l'arrivée effective du roi Marke. Les amants chantent : « Ohne Nennen, Ohne Trennen, neu'Erkennen, neu'Entbrennen ; ewig endlos, einbewusst : heiss erglühter Brust, Höchste Liebeslust ! », quand Brangaine va pousser un cri, puis Kurwenal : « Rette dich, Tristan ! ».

Ici, le sommet musical de l'ascension coïncide avec la rupture et l'écroulement du rêve.

Ex. 17 : 5, 23'43"-24'45 (653-666)

Il est un seul moment, dans toute l'œuvre, où l'on peut admettre que l'ascension chromatique débouche vraiment sur un apaisement tonal, et total. C'est à la conclusion du chant de mort et de transfiguration d'Isolde. L'ultime énonciation du motif du désir se résout dans la tonalité ultime de si majeur après s'être fait entendre dans l'épaisseur somptueuse de l'orchestre, comme un rappel de sa propre douleur (il est joué par les hautbois... et par le cor anglais), après qu'Isolde aura prononcé ses dernières paroles (le fameux : « Höchste Lust », joie suprême) :

Ex. 18 : 9, 17'40"-18'49" (1023-1026)

Tout au long de l'œuvre, le chromatisme est comme un arrachement constant au port de la tonalité en même temps qu'un

désir de s'y réfugier, et c'est ce que fait, dans la mort heureuse, Isolde après Tristan. D'ailleurs, son « höchste Lust » est chanté sur les trois notes si, fa dièse, fa dièse (supérieur), c'est-à-dire sur la tonique et la dominante de si majeur, tonalité conclusive de l'œuvre.

On pourrait donc dire que l'accord parfait de si majeur, et l'univers diatonique, est au double sens du terme la résolution de l'univers chromatique, qui était celui du désir inassouvi, de la perte ou du refus du havre tonal. Mais avant de signifier la sérénité ultime, le diatonisme signifie plutôt la sérénité factice et étrangère de la règle, de la loi, de la société, d'un monde qui coïncide trop bien avec lui-même, d'un monde faussement vivant, et dont les amants veulent s'arracher à tout prix.

C'est ainsi qu'à la fin du premier acte, le chœur des marins qui salue l'arrivée sur les terres du roi Marke, et sanctionnent donc l'union d'Isolde avec ce dernier, ce chœur est puissamment diatonique, et contraste violemment avec le monde de Tristan et Iseut qui viennent de s'avouer leur amour, et qui ne comprennent plus ce qui leur arrive. Tous les marins crient : vive le roi ! Tristan demande : quel roi ? Isolde s'évanouit. Tristan s'écrie : « O Wonne voller Tücke ! O truggeweihtes Glücke ! » (O béatitude pleine de perfidie ! O bonheur voué à la tromperie ! ), et définitivement, c'est le chant des marins qui obtient la victoire ; les trompettes et les trombones, sur la grève, jouent triomphalement les notes d'un accord parfait de do majeur :

Ex : 19 : 3, 20'28''-21'06'' (289-309)

Une autre manifestation du diatonisme comme signe de l'univers social, de cette société des hommes dont les amants veulent se retrancher, c'est, au début du deuxième acte, les cors d'une chasse

qui s'éloigne, et qui va laisser le champ libre au dialogue de Tristan et Isolde. C'est l'écho des trompettes de la fin du premier acte. Les voici :

Ex. 20 : 4, 2'04"-2'43" (322)

Une chasse qui s'éloigne : oui, le monde social, le monde sans histoire passionnelle, le monde bien posé sur sa tonique et sur sa dominante, ce monde-là se retire pour laisser place au rêve chromatique...

Mais bientôt la chasse va revenir, s'approcher avec autant de promptitude que de violence, accompagnant le roi Marke, forçant les amants tels des cerfs aux abois. Le diatonisme, c'est une fois encore le triomphe de la règle, de la loi, de la vie ennemie du désir, et les violons finissent par reprendre les notes de cette fanfare sinistre :

Ex. 21 : 5, 24'40"-25'06" (664)

Il est un moment, cependant, où le diatonisme est annonciateur du bonheur de Tristan : c'est lorsqu'enfin le vaisseau d'Isolde apparaît, annoncé par le cor anglais :

Ex. 22 : 8, 22'42"-23'10" (881)

Et cette annonce va devenir frénétique. Comme si elle était habitée par la folie et le délire de Tristan lui-même. Ce passage de l'extérieur à l'intérieur, de l'annonce objective à la folie subjective ne saurait nous étonner. Nous l'avons déjà constaté plusieurs fois :

Ex. 23 : 8, 23'31''-24'02'' (885-890)

C'est ici que nous rejoignons le cœur de notre quête, et ce que je tentais de vous dire à propos de la « vieille et grave mélodie » jouée par le cor anglais, au début de ce troisième acte.

Car ne l'oublions pas, c'est aussi le cor anglais qui annonce ici l'arrivée du bateau d'Isolde. Certes, cela n'a rien de surprenant sur le plan dramatique, et c'est même obligé, puisque cet appel n'est autre que celui du même pâtre, à qui Kurwenal avait demandé de jouer, lorsque le vaisseau d'Isolde surviendrait, un air moins triste que le premier. Mais musicalement, c'est de la plus haute signification. Car dans cette annonce délirante de joie, le cor anglais ne fait rien d'autre que se ressembler à lui-même – quant au timbre, bien sûr ! Mais en outre, ce qu'il développe, répète, et déploie avec un éclat presque monstrueux, c'est l'une des séquences, ou l'une des figures de la « vieille et grave mélodie », figure qui est éminemment diatonique. Autrement dit, la vieille et grave mélodie est comme un être à deux faces, et son diatonisme comme son chromatisme appartiennent au destin de Tristan.

Voici d'abord, pour mémoire, les notes de la « vieille et grave mélodie » qui sont de nature hautement diatonique, puisqu'il s'agit des notes do sol do supérieur, donc d'une octave et de sa quinte, qu'on ressent comme un accord de do qui peut être majeur ou mineur :

Ex. 24 : 7, 6'05''-6'10''

Voici à nouveau les notes qui annoncent l'arrivée du vaisseau d'Isolde : elles constituent un renversement de cet accord, qui s'est

décidé pour le majeur (la quinte do do sol devient la sixte majeure sol mi mi) :

Ex. 25 : 8, 22'42"-22'49"

Tandis qu'à d'autres moments, que nous avons déjà entendus, pour certains d'entre eux du moins, c'est le formidable potentiel chromatique de cette même « vieille et grave mélodie » que Wagner déploie, pour traduire le délire de douleur de Tristan. Cette douleur, dont on a vu comme elle intériorisait l'appel du pâtre, et devenait l'âme même de Tristan, va s'objectiver à nouveau à la fin de l'œuvre, ou plus exactement elle va étendre la douleur de Tristan à tous ses partenaires, car la « vieille et grave mélodie » va se faire entendre encore après le mort du héros, lorsque s'approche le deuxième bateau, celui qui transporte le roi Marke et Melot, et dont la venue va entraîner la mort du traître ainsi que celle de Kurwenal, sans parler de celle d'Isolde elle-même :

Le roi Marke s'écrie à l'adresse de Kurwenal : « Zurück, Wahnsinniger ». Brangaine appelle : « Isolde ! Herrin ! Glück und Heil ! Was seh ich ? Ha ! Lebst du, Isolde ? » Puis le roi Marke : « Trug und Wahn ? Tristan, wo bist du ? ». Kurwenal répond : « Da liegt er hier wo ich liege », et s'affaisse, agonisant. La composante chromatique de la « vieille et grave mélodie » se fait entendre dans toute sa violence, aux cordes, brièvement, avant de se fondre dans l'extraordinaire motif de la douleur d'Isolde, ou de ce que Lavignac appelle « la mort partagée ».

Je vous fais entendre encore une fois la partie de la mélodie à laquelle se réfère ce passage :

Ex. 26 : 7, 6'10"-6'23" (721)

Et maintenant l'arrivée de Marke et de Brangaine auprès de Tristan mort et d'Isolde mourante ; où donc le chromatisme est à son comble de douleur expressive :

Ex. 27 : 9, 7'05'-7'49" (977-984)

Telles sont les virtualités déployées par la « vieille et grave mélodie » : elle sous-tend tout le drame de Tristan, ou plus exactement elle le recèle tout entier, parce qu'elle est à elle seule tout le diatonisme et tout le chromatisme du monde. J'aimerais vous faire entendre bout à bout les deux parties de cette mélopée originelle, que j'ai séparées tout à l'heure :

Ex 28 : 7, 6'05"-6'23"

On a passé des notes « do do sol do do sol do do sol », c'est-à-dire le comble de l'accord parfait, dans un univers diatonique, aux notes do do sol do do sol *bémol*, avec une énorme insistance sur ce demi-ton qui brusquement introduit le chromatisme le plus troublant, le plus douloureusement irrésolu qui soit. Ce seul passage du sol au sol *bémol*, c'est tout l'univers de Tristan.

On pourrait presque dire que la mélopée du cor anglais marque la naissance de la musique : d'abord la répétition obsessionnelle de l'accord parfait ; de cet accord déployé et répété sortiront, nous l'avons entendu, l'accueil du vaisseau de Tristan et Isolde au premier acte, ou la chasse du second acte, cette chasse qui doit s'éloigner pour que l'amour s'accomplisse, et qui va revenir pour en briser l'enchantement nocturne. Ensuite, vient le *sol bémol*, chargé de la

présence et du souvenir du *sol naturel*, donc l'introduction du chromatisme, c'est celle de la vie désirante, intérieure, sauvage, différenciée, insatisfaite, insatiable. Bref, c'est toute l'aventure des amants. Finalement, le retour au diatonisme, dans l'apothéose d'Isolde, sera encore contenu, prévu, anticipé dans la mélodie originelle.

Si cette « vieille et grave mélodie » accompagne l'évocation de la mort des parents de Tristan, donc de son enfance, et signifie son destin tout entier, c'est pour la même raison : le bonheur innocent de l'enfance, c'est l'accord parfait. La dissonance du sol bémol, l'introduction du chromatisme, c'est l'intrusion de la douleur et de la mort dans la conscience de l'enfant. Ou encore, en termes psychanalytiques, celle du principe de réalité. Si je puis me permettre une unique allusion au bouddhisme controversé de Wagner, c'est ici l'expérience du jeune Bouddha. Avant le retour ultime à la sérénité. Naître, c'est naître à la douleur, donc au chromatisme.

Si la mort d'Isolde retrouve le diatonisme, alors que celui-ci, comme la société figée dans ses règles, était l'étranger, voire l'ennemi des amants, c'est que ces errants perpétuels veulent arriver au port, doivent arriver au port. Ce sera dans la mort, scellée par un accord parfait, dans une tonalité définitivement rejointe. Autrement dit, ce qu'ils fuient, c'est aussi ce qu'ils veulent et doivent atteindre, mais à un niveau supérieur. En termes musicaux, on pourrait dire que le chromatisme est le refus de la tonalité *toute faite*, de la réponse donnée avant la question. C'est une errance à la recherche d'une tonalité recréée, reconquise, méritée, riche de tout ce qui l'a mise en question.

Et tout cela, la tonalité et sa négation douloureuse, en vue de sa reconquête extatique, nous l'entendons dans les notes grêles du cor anglais, dans la vieille et grave mélodie, lorsqu'elle remplace soudain,

pour notre malaise et notre émerveillement, le sol naturel par un sol bémol.

Bien sûr, le caractère chromatique de cette mélodie se manifeste de bien d'autres manières, notamment par une suite de descentes en triolets de croches :

Ex. 29 : 7, 5'43''-5'58''

Ces chromatisme *descendant* énonce d'ailleurs les douze sons de la gamme chromatique. Et bien entendu, il reflète en son miroir le thème du désir, ce fameux chromatisme *ascendant* qui est la signature de tout l'opéra.

Le thème du désir, dont l'ultime apparition, à la fin de l'opéra, est jouée par le cor anglais, fait intervenir cet instrument dès sa première énonciation dans le Prélude. Il y joue quatre couples de notes séparées par un intervalle d'un demi-ton (ré dièse ré, fa dièse fa naturel, sol dièse la, do si naturel). Soit trois intervalles chromatiques descendants, un intervalle ascendant. Il est peut-être possible de les distinguer, entre les hautbois, les clarinettes et les bassons (et ce sera aussi l'occasion d'entendre les prodigieux *silences* de cette partition):

Ex. 30 : 1, 0'05''-1'21''

Le *timbre* du cor anglais, que déjà Berlioz reconnaissait pour l'instrument idéal pour exprimer l'émotion et le ressouvenir du passé, est tout aussi important que les notes jouées. Par conséquent le choix du cor anglais pour accompagner de ses demi-tons descendants les demi-tons ascendants du thème du désir, aux toutes

premières mesures du Prélude, ne relève évidemment pas du hasard, mais de la prémonition ou de l'anticipation. En ce sens comme en beaucoup d'autres, la « vieille et grave mélodie », qui est le profond de l'âme de Tristan, et qui dans son errance entre chromatisme et diatonisme, semble se chercher dans l'obscurité, et se créer elle-même tout en se découvrant structurée, la « vieille et grave mélodie », à la fois primitive et cultivée à l'extrême, absente au monde et présente à soi, s'inventant note après note et recelant toute la mémoire du monde, oui, cette « vieille et grave mélodie » est bien le cœur de tout l'opéra.

\*

Bien sûr, il faut s'entendre. Je ne prétends pas que tout *Tristan* se résume à un intervalle chromatique, créateur d'une descente chromatique, elle-même engendrant une montée chromatique ; ou encore qu'il se résume tout entier, ce qui ne vaut guère mieux, à un accord parfait de do majeur dont la dominante sol est troublée par un sol bémol. Car alors, comment expliquer les sublimes mélodies, les merveilles harmoniques, les richesses de timbres, le génie dramatique de l'œuvre, son aura poétique ? Un chef-d'œuvre ne se réduit pas à une recette simpliste, à un jeu primitif.

Je dois donc préciser : l'œuvre ne se *réduit* pas à ces éléments primitifs. Elle s'y *réfracte*, ce qui n'est pas du tout la même chose. En d'autres termes, s'il est vrai que l'œuvre peut être trouvée en germe ou en puissance dans ces éléments, ceux-ci, réciproquement, n'ont de sens que par l'œuvre dont ils sont issus, qui les accomplit, qui les fait passer de la puissance à l'acte. Je n'imagine donc pas un seul instant qu'il suffise d'écouter les fragments épars que je vous ai proposés pour atteindre au sens et au bonheur de l'œuvre. Mais en entrant dans le cercle enchanté de l'herméneutique, nous pouvons

peut-être percevoir la relation mystérieuse que ces fragments entretiennent avec l'œuvre entière.

C'est le moment de citer un auteur qui a magnifiquement parlé de Wagner, et qui lui ressemblait par plus d'un aspect. J'ai nommé Marcel Proust, qui n'a pas manqué d'écrire sur la « vieille et grave mélodie », et qui la décrit comme suit :

« Avant le grand mouvement d'orchestre qui précède le retour d'Iseut, c'est l'oeuvre elle-même qui a attiré à soi l'air de chalumeau à demi oublié d'un pâtre. Et, sans doute, autant la progression de l'orchestre à l'approche de la nef, quand il s'empare de ces notes du chalumeau, les transforme, les associe à son ivresse, brise leur rythme, éclaire leur tonalité, accélère leur mouvement, multiplie leur instrumentation, autant sans doute Wagner lui-même a eu de joie quand il découvrit dans sa mémoire l'air du pâtre, l'agrégea à son oeuvre, lui donna toute sa signification »<sup>6</sup>.

La vieille et grave mélodie nous semble tellement « antérieure », psychiquement, musicalement, à tout le reste de l'opéra, que l'idée proustienne d'une agrégation postérieure peut paraître étrange. Mais qu'importe ? Ce qui compte ici n'est pas l'antériorité chronologique. C'est le geste « d'attirer à soi », c'est-à-dire d'inventer, de découvrir la parenté profonde entre l'air de chalumeau et l'univers de l'opéra tout entier.

Je reviens à mon commencement : en effet, *Tristan et Isolde* n'est pas, ou n'est plus une histoire d'amour, de même que ce n'est plus de la musique. C'est peut-être davantage, comme en témoigne la « vieille et grave mélodie », à la fois murmure des limbes et

---

<sup>6</sup> M. Proust, *La prisonnière*, III, p. 161.

composition savante, concentration extrême et déploiement suprême, errance absolue et maîtrise totale. La musique de Wagner, dont cette mélodie est la source secrète, c'est l'élaboration de notre douleur la plus nue, c'est l'acte dont la douleur est la puissance. Et sa richesse est inépuisable parce qu'elle est toute contenue dans « la vieille et grave mélodie », la mélodie des origines, sans commencement ni fin ; la « vieille et grave mélodie » qui, comme le dit Tristan lui-même, ne meurt jamais.

\*