

Chasteté et sexualité dans *Tristan und Isolde*¹

Jean-Jacques Nattiez
Université de Montréal

Imaginons que le poème de *Tristan und Isolde* n'ait pas été conçu comme un livret d'opéra mais comme le texte d'une pièce de théâtre. La situation n'est pas si absurde que cela : c'est celle que connaît tout passionné d'art lyrique ou tout mélomane qui, avant de se rendre assister à un opéra ou de l'écouter en disque, lit, voire étudie attentivement son livret pour mieux en suivre l'intrigue. Qu'est-ce que raconte le texte nu de *Tristan* ? Une histoire de chevalerie, de pouvoir et d'amour dont la toile de

¹ Version originale remaniée de « Castità e sessualità in *Tristan und Isolde* », paru dans le programme de *Tristan und Isolde*, Milan, Teatro alla Scala, 2007, p. 171-181.

fond politique et les rapports entre suzerains et vassaux régis par les codes médiévaux de pouvoir et d'honneur traversent toute l'œuvre : c'est pour effacer la dette de sang qui les sépare qu'Isolde convoque Tristan, au 1^{er} acte, et lui demande s'il est prêt à mourir ; Melot, valet du roi Marke, le blesse à mort pour défendre l'honneur de son maître quand il surprend le couple à la fin du duo d'amour du 2^e acte ; Kurwenal, valet de Tristan, se retourne contre Melot par fidélité à Tristan. Au point que, se méprenant à la fin du 3^e acte sur les raisons de l'arrivée de Marke, venu accorder son pardon à Tristan et Isolde, Kurwenal tue Melot avant d'être lui-même blessé à mort par les gens du roi.

Ce n'est pas seulement l'intrigue politique qui rattache *Tristan und Isolde* à l'univers des romans courtois. C'est aussi la nature des rapports amoureux entre Tristan et Isolde. Car il ne fait aucun doute que, bien avant de boire le philtre préparé par Brangäne en lieu et place du philtre de mort, Isolde est amoureuse de Tristan. C'était déjà le cas lorsqu'elle l'a guéri, puis lorsqu'il est venu demander sa main pour le roi Marke. Tristan a-t-il, dès les premiers moments, aimé Isolde ? Tout ce qu'en dit la princesse, c'est qu'après qu'elle l'eut guéri, il lui jura « par mille serments gratitude et fidélité éternelles² !... » (p. 65) Aussi a-t-elle interprété son ambassade comme une trahison : « Celle qui, en se taisant, l'avait gardé en vie ; celle qui, en se taisant, l'avait sauvé de la vengeance de l'ennemi ; tout ce que sa protection silencieuse avait fait pour son salut, tout cela, il l'a

² « Er schwur mit tausend Eiden mir ew'gen Dank und Treue! » Toutes les citations en français du livret proviennent de Richard Wagner (1974), *Tristan und Isolde / Tristan et Isolde*, traduction française de Jean d'Arièges, Paris, Aubier-Flammarion.

livré en même temps qu'il la livrait³ ! » (p. 67) Imaginant les propos de Tristan à Marke, elle éclate de fureur, trahissant un violent sentiment de dépit amoureux : « Malédiction sur toi, scélérat !... [...] Vengeance !... Mort⁴ !... » (p. 69) Ce qui prend le dessus, du moins dans le comportement extérieur de Tristan, c'est sa fidélité de vassal et de neveu envers le roi Marke. Lorsque Isolde lui reproche sa réserve, c'est aux codes d'honneur que Tristan fait appel pour justifier son attitude : « pendant le voyage, celui qui escorte la fiancée doit garder ses distances⁵... » (p. 89) Même référence aux principes hiérarchiques de la société médiévale chez Brangäne : « Tout ce dont messire Tristan t'est redevable, dis-moi, pouvait-il te le rendre avec plus d'éclat qu'en t'offrant la plus splendide des couronnes?... Il sert ainsi loyalement son oncle plein de noblesse... Avec une noble sincérité, il te fait l'offrande la plus convoitée au monde : son propre héritage. Il y renonce pour le mettre à tes pieds et te saluer comme reine⁶... » (p. 69-71)

L'amour d'Isolde pour Tristan se manifeste par le thème scénique du regard. Il est très tôt présent dans le texte comme l'indiquent les didascalies du début de la scène 2 du premier acte : « Isolde a aperçu d'emblée Tristan et garde le regard obstinément fixé sur lui⁷. » (p. 45) À ce moment même, les premiers mots qu'elle lui consacre (acte I, scène 2), évoquant sa

³ « Die schweigend ihm das Leben gab, vor Feindes Rache ihn schweigend barg ; was stumm ihr Schutz zum Heil ihm schuf, - mit ihr gab er es preis ! »

⁴ « Fluch dir, Verruchter ! [...] Rache ! Tod ! »

⁵ « zur Brautfahrt der Brautwerber meide fern die Braut. »

⁶ « Was je Herr Tristan dir verdankte, sag, konnt' er's höher lohnen als mit der herrlichsten der Kronen ? So dien't er treu dem edlen Ohm ; dir gab er der Welt begehrllichsten Lohn : dem eignen Erbe, echt und edel, entsagt' er zu deinen Füßen, als Königin dich zu grüssen ! »

⁷ « Isolde, deren Blick sogleich Tristan fand, und starr auf ihn geheftet »

première visite en Irlande, ne trompent pas sur la signification de ce regard : « *Élu*⁸ pour moi, perdu pour moi, sublime et guéri, hardi et lâche⁹ !... » (p. 45-47) Peu après : « Le héros dont les yeux évitent les miens, et qui, plein de honte et de crainte, détourne le regard¹⁰... » (p. 47) D'emblée, c'est Isolde qui cherche à capter le regard de Tristan, qui prend les rênes de leur relation : d'abord en le convoquant puis en donnant à Brangäne l'ordre de préparer le philtre de mort. Tout comme Brünnhilde dans la *Tétralogie*, c'est la femme, ici, qui mène et dirige l'action. Lorsque sa servante évoque l'honneur que Tristan lui fait en la conduisant à un homme « [d]e noble race et d'âme bienveillante » qui n'a pas « son égal en puissance et en faste¹¹ » (p. 71), c'est en lui opposant l'amour au-delà des honneurs et du prestige qu'Isolde réagit : « Sans être aimée, voir constamment près de moi le plus noble des hommes : comment pourrais-je endurer ce supplice¹² ? » (p. 71) Par là, l'amour d'Isolde pour Tristan et celui que Tristan va bientôt manifester pour Isolde se heurtent aux contraintes sociales et tentent de les transcender.

Ici, il convient de quitter le niveau de lecture littérale du texte auquel je me suis volontairement tenu, pour faire intervenir l'interprétation que l'on peut faire du personnage de Brangäne : comme cela a été dit bien des fois, Brangäne est le double d'Isolde, celle qui, en substituant au philtre de mort le

⁸ C'est moi qui souligne.

⁹ « Mir erkoren, mir verloren, hehr und heil, kühn und feig! »

¹⁰ « den Helden, der meinem Blick den seinen birgt, in Scham und Scheue abwärts schaut ? »

¹¹ « Von edler Art und mildem Mut, wer gliche dem Mann an Macht und Glanz ? »

¹² « Ungeminnt den hehrsten Mann stets mir nah' zu sehen, wie könnt' ich die Qual bestehen ? »

philtre d'amour, accomplit la volonté profonde et inavouée de sa maîtresse. Isolde demande à Tristan de mourir en invoquant la dette de sang : « Puisque tu es si respectueux des us et coutumes, messire Tristan, souviens-toi donc d'un autre usage : offre réparation à ton ennemi, s'il doit te faire honneur comme ami¹³... » (p. 89), mais les normes de la société de son temps ne sont qu'un prétexte : c'est pour accomplir dans la mort un amour impossible qu'elle veut partager avec lui le philtre fatal : « Vengeance !... Mort !... », avait-elle dit, mais elle ajoutait : « Mort pour nous deux¹⁴ !... » (p. 69). Elle le reconnaîtra clairement au 2^e acte : « Afin de goûter avec toi un amour éternel, je voulus te vouer à la mort en union avec moi¹⁵ !... » (p. 143). En princesse d'Irlande désormais soumise au roi Marke, elle connaît trop les lois sociales pour pouvoir espérer vivre pleinement son amour pour Tristan. Ainsi, l'issue mortelle de leur relation est-elle déjà scellée avant même que ne se lève le rideau.

Un témoignage peu connu de la main de Wagner confirme cette interprétation. Nous connaissons la juxtaposition et l'enchaînement symphonique du Prélude de l'opéra et de la scène finale (la mort d'Isolde) au concert ou sur disque, sous le titre « *Vorspiel und Liebestod* », ou, dans certaines éditions, « *Isolden's Liebestod* » (d'où le titre adopté en français : « Prélude et mort d'Isolde »). C'est Wagner qui a proposé ce couplage en vue de concerts qu'il devait diriger à Saint-Pétersbourg et à Vienne, mais, dans une lettre du 5 octo-

¹³ « Da du so sittsam, mein Herr Tristan, auch einer Sitte sein nun gemahnt : den Feind dir zu sühnen, soll er als Freund dich rühmen. »

¹⁴ « Rache ! Tod ! Tod uns beiden ! »

¹⁵ « dort dir zu trinken ew'ge Minne, mit mir dich im Verein wollt' ich dem Tode weihn. »

bre 1862 concernant ces projets, il proposait de tout autres titres que ceux que nous connaissons : « J'intitulerais le tout a) "*Liebestod*" [Mort d'amour]. Prélude. b) "*Trans-figuration*". Conclusion de l'opéra » (Bailey, 1985, p. 37). Wagner réservait donc le titre « Mort d'amour »... pour le Prélude, et c'est avec la *Liebestod* qu'il commençait l'opéra ! Avec la mort des deux amants, et non celle d'Isolde, car il n'a jamais parlé de « mort d'Isolde », même si leur mort conjointe est d'abord voulue par elle.

À la fin du 1^{er} acte (scène 5), Tristan qui, absent des quatre premières scènes, n'a pas eu l'occasion de manifester ses sentiments pour Isolde, « s'arrach[e] à sa sombre méditation¹⁶ » (p. 97). Regardant alors Isolde pour la première fois comme Isolde l'avait regardé, c'est seulement quand elle lui tend la coupe préparée par Brangäne que Tristan « tient les yeux fixés sur elle¹⁷ » (p. 99). Une fois que le philtre d'amour aura servi de révélateur symbolique à leurs sentiments non exprimés, ils « se contemplent enfin avec un désir de plus en plus éperdu¹⁸ » (p. 103) et, bientôt, ils reconnaissent d'une seule voix l'« [e]mbrassement sublime d'un amour qui languissait¹⁹ !... » (p. 107)

Une fois l'amour explicitement dit, l'honneur du roi est-il totalement négligé ? Certes, la violence des sentiments qui les rapproche et les unit inscrit leur amour au-delà des contraintes politiques et de l'honneur, comme souvent dans la littérature médiévale courtoise, et c'est hors du monde et du temps qu'ils s'enlacent durant le duo d'amour du 2^e acte, réagissant à peine à

¹⁶ « aus düstem Brüten auffahrend »

¹⁷ « ihr starr in die Augen blickt »

¹⁸ « heften ihn [den Blick] wieder mit steigender Sehnsucht aufeinander »

¹⁹ « schmachtender Liebe seliges Glühen ! »

l'entrée du roi Marke et de ses proches quand Melot les surprend. « Ils demeurent plongés dans leur extase²⁰ » (p. 165). Mais, au cours du duo, à s'en tenir au texte et à l'action, Tristan et Isolde ne font pas autre chose que se parler au pied de la demeure d'Isolde, dans les bras l'un de l'autre ou assis sur un banc. Certes, ils se seront serrés « [c]œur à cœur, lèvres à lèvres²¹ » (p. 149), mais il n'y a pas d'union sexuelle ni dans les suggestions du livret ni sur la scène. L'expression du désir est intense, incandescente, constante, bien sûr, tout au long du duo d'amour du 2^e acte, mais c'est verbalement que, renouant avec la figure platonicienne de l'androgyné, ils évoquent leur aspiration à la fusion totale et la dissolution de l'individu dans le couple. Tristan à Isolde : « Tristan, toi ; moi, Isolde ; plus de Tristan !... » Isolde à Tristan : « Toi, Isolde ; Tristan, moi ; plus d'Isolde²² !... » (p. 165). Hélas ! L'union androgyné n'est pas possible en ce monde. Seule la mort peut en réaliser l'utopie et ils mourront sans avoir « consommé » leur amour. Vis-à-vis du roi Marke, Tristan et Isolde sont seulement coupables de leurs sentiments et de quelques baisers échangés. Il n'y a pas eu acte de chair et, de ce point de vue, l'honneur du Roi est sauf. Dans le livret de l'opéra, l'amour qui unit Tristan et Isolde reste un amour chaste.

*
* *

On pourrait aisément m'objecter que, de toute façon, la représentation ou la suggestion, sur une scène d'opéra, de la sexualité — de l'acte sexuel pour appeler les choses par leur

²⁰ « Sie bleiben in verzückter Stellung »

²¹ « Herz an Herz dir, Mund an Mund »

²² « Tristan du, ich Isolde, nicht mehr Tristan ! [...] Du Isolde, Tristan ich, nicht mehr Isolde ! »

nom — n'est pas possible, en tout cas pas au XIX^e siècle. Ce serait oublier que Wagner ne s'en est pas privé quand il le souhaitait vraiment. Rappelons-nous la fin (sublime) du 1^{er} acte de *La Walkyrie* et de la scène d'amour entre les jumeaux. Siegmund dit à Sieglinde : « Te voici, pour le frère, épouse et sœur : qu'ainsi fleurisse donc le sang des Wälsungen !... » Et les didascalies de préciser : « Il l'attire à lui avec une ardeur fougueuse. Avec un cri, elle s'abandonne contre sa poitrine. Le rideau tombe rapidement²³. » Car, comme ce fut dit à l'époque, s'il ne tombait pas, « on pourrait voir de drôles de choses » ! Bien sûr, l'évocation de l'acte sexuel, ici, est essentielle à l'intrigue : elle est commandée par le fil narratif de la *Tétralogie* : de l'union du frère et de la sœur, voulue par Wotan, doit naître le héros qui sauvera les Dieux. Mais les motivations du rapport de Wagner à la sexualité sont plus complexes, et seule une véritable typologie des relations amoureuses et sexuelles, dans ses opéras encore joués aujourd'hui, peut permettre de s'en approcher. (Nous écartons de cet examen le destin heureux d'Eva et Walter, car *Les Maîtres chanteurs* est une comédie qui met en scène d'autres aspects de la vie.)

La *Tétralogie* offre un éventail contrasté de ces types de relations. La scène de sexualité explicite, comme on dirait aujourd'hui, qui termine le 1^{er} acte de *La Walkyrie* est en réalité unique dans l'ensemble de son œuvre : c'est le seul moment de toute l'entreprise wagnérienne où l'union charnelle est suggérée sur la scène. Or il est significatif qu'il mette en jeu l'union incestueuse d'un frère et d'une sœur, jumeaux de surcroît, ce qui est sans doute la forme la plus étroite

²³ « Braut und Schwester bist du dem Bruder — so blühe den Wälsungen-Blut ! / (Er zieht sie mit wütender Glut an sich, sie sinkt mit einem Schrei an seine Brust — Der Vohang fällt schnell. ») Wagner, 1970, p. 111.

d'endogamie. Et dans le *Ring*, c'est de cette seule relation endogame que naît un héros positif et glorieux : Siegfried.

La non moins extraordinaire scène finale de *La Walkyrie*, entre Wotan et sa fille Brünnhilde, n'a pas sexuellement, à proprement parler, un caractère incestueux. Il n'en reste pas moins que l'expression de l'amour filial qui permet à Wotan de céder à la prière de Brünnhilde — « Ne me livre pas à la merci d'un lâche vantard²⁴ » ; « Ne livre pas [la vierge] à la honte la plus affreuse²⁵ ! » —, est probablement le duo d'amour le plus intense de toute la *Tétralogie*. Il s'agit encore d'une relation très étroite, ici entre le père et la fille, puisque, tout comme Brangäne par rapport à Isolde, Brünnhilde incarne la volonté profonde de Wotan : « Ainsi, tu as pu faire, toi, ce que j'aspirais tellement à réaliser, mais que la nécessité me contraignait... à ne pas faire²⁶ ! » Ici encore, l'issue est positive : ce sont les conséquences du geste compatissant de Wotan qui permettront la naissance de Siegfried.

Dans le reste de la *Tétralogie* et dans les autres œuvres de Wagner, les relations hétérosexuelles « classiques », elles, tournent toutes au fiasco. Il semble que, chez lui, plus une relation amoureuse est exogène, plus elle échoue. Si les duos entre Wotan et Brünnhilde, et entre Siegmund et Sieglinde, sont particulièrement intenses, tel n'est pas le cas du duo d'amour, au 3^e acte de *Siegfried*, entre Siegfried et Brünnhilde, qui n'est

²⁴ « dem feigen Prahler gib mich nicht preis ! », *ibid.*, p. 277.

²⁵ « gib nicht der grässlichsten Schmach sie [die Maid] preis ! », *ibid.*, p. 283.

²⁶ « So tatest du, was so gern zu tun ich begehrt, doch was nicht zu tun die Not zwiefach mich zwang ? », *ibid.*, p. 273. Sur cet aspect, voir Nattiez, 1994, p. 81-89.

que sa demi-tante²⁷. Il ne sort rien de bon de leur relation : Brünnhilde contribue à faire mourir Siegfried puis se suicide ; Siegfried, le Wälsung, qui a délaissé Brünnhilde pour Guttrune, une Gibichung, meurt d'être tombé amoureux d'une femme extérieure à son cercle immédiat. Les Walkyries, selon la très juste observation de Patrice Chéreau, n'ont de relations qu'avec des hommes morts. Guttrune, dont la liaison passagère avec Siegfried est interrompue par son meurtre, s'effondre de chagrin. Hagen, fruit du viol de Grimmhilde par Alberich qui a maudit l'amour, périt dans le Rhin. Wotan forme avec Fricka, son épouse, le seul couple légitime de la *Tétralogie* mais, pour autant qu'on le sache, il reste stérile. Ailleurs, Senta meurt pour sauver le Hollandais. Elisabeth meurt pour rédimier Tannhäuser, coupable d'avoir frayé avec Venus dans le « bordel » du Venusberg. Son bâton de pèlerin ne verdoie qu'après son décès²⁸. Elsa meurt après avoir posé à son mari Lohengrin, au seuil de la nuit de noces, la question interdite. Dans *Parsifal*, les réseaux complexes de relations mériteraient un traitement détaillé : Parsifal repousse les séductions des filles-fleurs, évoluant dans le jardin d'un château « d'un opulent style arabe » ; il se détourne du baiser de Kundry, de race sémite, ce qui est sans doute du point de vue de Wagner la pire forme d'exogamie, et Kundry meurt. Nietzsche a vu chez le Wagner de *Parsifal* un « apôtre de la chasteté »... (1974b [1888],

²⁷ Brünnhilde est la demi-tante de Siegfried, car ce dernier est le fils de Siegmund et Sieglinde, eux-mêmes enfants de Wotan et d'une Wälsung ; Brünnhilde est, comme les autres Walkyries, une fille adultérine de Wotan et de Erda.

²⁸ « Le bâton desséché en la main du pontife, Dieu l'a paré d'une fraîche verdure », [den dürren Stab in Priesters Hand hat er geschmückt mit frischem Grün] », dit le chœur final (Wagner, 1984, p. 115). Faut-il préciser que des psychanalystes ont vu dans cette crosse qui s'épanouit la représentation symbolique d'autre chose ?

p. 362-364) Le poète français Paul Verlaine a vu en Parsifal celui qui, à la fois, « a vaincu les Filles [...] et sa pente vers la Chair de garçon vierge » (1968 [1886], p. 336). Du reste, parce que Parsifal fuit les femmes, survit à Kundry et lui préfère la compagnie des chevaliers du Graal, on a parlé, à son propos, de penchants homosexuels (Fuchs, 1992 [1903], chap. IV), ce qui est une autre forme de relation endogame étroite. Pour revenir à *Tristan*, le roi Marke de Cornouailles est sans doute aussi « coupable » d'avoir voulu aller chercher femme en Irlande, et la princesse d'Irlande, d'avoir porté son regard sur un chevalier de Cornouailles. Les trois voyages de Tristan auprès d'Isolde soulignent la distance qui les sépare : elle n'est pas seulement géographique ; Isolde est l'étrangère. Chez Wagner, le seul destin positif de la « femme de l'avenir », même si, le plus souvent, c'est elle qui mène l'action, est de mourir ou de rejoindre l'homme dans la mort. L'issue, positive du point de vue du compositeur, d'une relation entre un homme et une femme n'est possible, chez lui, qu'au plan méta-physique comme en témoigne *ad nauseam* le texte de la mort d'Isolde, imbibé de philosophie schopenhauerienne. Et il convient ici de prendre à la lettre le sens que le préfixe « méta » donne au mot « métaphysique » : ce qui *dépasse* le physique.

*

* *

C'est ici que la musique intervient, elle qui nous emporte littéralement ailleurs. Aussi est-il temps de l'introduire dans l'analyse de la sexualité wagnérienne. Je l'ai délibérément laissée de côté jusqu'à présent pour tenter d'en éclairer le rôle spécifique. Car, comme le dit Boulez, au-delà du livret, pour indispensable qu'il soit, c'est « l'univers musical qui transmute

[les informations qu'il fournit] en un événement autre où le sonore joue évidemment le rôle primordial » (2005 [1996], p. 335). Dans le cas de *Tristan und Isolde*, si, comme j'espère l'avoir montré, le livret de cet opéra ne raconte qu'une histoire d'amour, intense certes, mais qui, dans le contexte de la société médiévale, ne transgresse jamais les limites imposées par l'exigence de chasteté, d'où vient que l'on ait pu voir en *Tristan* le plus extraordinaire monument élevé à l'amour humain, et ce, sous toutes ses formes, non seulement affectif et émotif, mais également sexuel ? Dans *Tristan*, écrivait autrefois Jacques Bourgeois, la musique « fait exister véritablement à nos sens ce qu'on n'a jamais pu, ce qu'on ne pourra jamais représenter sur la scène : l'acte d'amour mené jusqu'au spasme » (1959, p. 111). Si l'on peut tirer cette conclusion, c'est tout simplement parce que, ici, la musique dit autre chose que le texte.

Ce n'est pas la première fois. Au risque de choquer, j'interpréterais volontiers l'accord final du 1^{er} acte de *La Walkyrie*, intervenant alors que, selon la didascalie, le rideau est tombé depuis 20 mesures, non point comme une ponctuation, mais comme l'évocation musicale du coup de rein de Siegmund pénétrant Sieglinde. Si l'on compare la musique des duos Wotan-Brünnhilde et Siegmund-Sieglinde à celle du duo Siegfried-Brünnhilde, c'est bien la musique qui nous dit que Wagner est davantage intéressé par la relation entre le père et la fille et entre les deux jumeaux d'un côté qu'entre la demi-tante et le demi-neveu de l'autre. La musique infiniment sensuelle du 2^e acte de *Parsifal* nous dit que Wagner est sans doute beaucoup plus sensible que son héros au charme des filles-fleurs et de Kundry. La musique de *Tristan und Isolde*, quant à elle, est sexuelle de part en part.

Le fameux chromatisme de *Tristan*, présent dès les premières mesures (*fa-mi-ré# / sol# - la - la# - si / si - do - do# - ré*), crée un état de tension permanent : l'auditeur et l'auditrice attendent constamment la résolution de cette tension, ce point de repos analogue à celui que nous entendons à la fin d'une phrase musicale ou d'un morceau classique. Mais dans *Tristan*, à peine annoncé ou suggéré, ce moment est constamment différé. Le déroulement mélodique, un langage harmonique toujours à la limite de la rupture tonale, et une orchestration constamment puissante nous emmènent toujours ailleurs. D'où l'impression, pour l'auditeur, d'être toujours emporté plus loin, vers un assouvissement ultime, recherché et désiré, mais en fait toujours inaccessible.

Lequel ? Selon le processus qui nous fait interpréter toute musique en fonction de nos émotions et de nos expériences vécues, celle de *Tristan und Isolde* évoque irrésistiblement la montée du désir. Mais si, dans son *Boléro*, avec l'éclatement final des trombones, Ravel nous fait partager un épanouissement orgasmique ultime, rien de tel dans *Tristan* : dans le deuxième acte, cette montée du désir est perturbée, au bout de 40 ou 50 minutes selon les interprétations, par l'intervention du traître Melot qui, armé de l'épée castratrice, interrompt les deux amants au bord de l'extase ultime, provoquant musicalement un véritable *coitus interruptus*. Non sans raison, on a pu prétendre que toute la tension chromatique accumulée dans l'œuvre ne se résolvait qu'avec le dernier accord du 3^e acte. Pas de résolution, en effet, dans le duo d'amour du deuxième acte, dont le discours est toujours poussé « plus loin ». Quand le repos s'installe enfin avec l'ultime accord de *si* majeur, c'est au moment où Isolde connaît la « joie suprême », « höchste Lust », (p.241) non pas la joie de

l'orgasme, mais celle que lui apporte la mort : « [c]omme transfigurée, Isolde s'affaisse²⁹ » (p. 241).

Il serait donc inexact de dire, de manière tranchée, que le texte du livret véhicule la chasteté et la musique, la sexualité. Car à aucun moment, et à la différence de ce que propose Wagner à la fin du 1^{er} acte de *La Walkyrie*, la musique de *Tristan* ne suggère l'*accomplissement* orgasmique. Ce qu'elle fait est au fond plus subtil. Alors que l'action et le texte évoquent *de l'extérieur* la quête de la fusion androgyne parfaite entre les deux amants³⁰, la musique réussit à nous faire sentir ce que les deux héros éprouvent *de l'intérieur* : la tension sublime du désir sexuel dont le plaisir est continuellement renouvelé parce que l'*accomplissement* ultime en est constamment différé. Même musicalement, Tristan et Isolde demeurent chastes. Mais ce qu'ils ressentent au-dedans d'eux-mêmes et que décrit la musique, c'est bien autre chose.

Voilà sans doute pourquoi tant de mélomanes placent *Tristan und Isolde* au zénith de l'art musical occidental. À elle seule, et indépendamment du livret et de l'action, la musique de *Tristan* semble illustrer, 75 ans plus tard, la définition que Kant avait donnée du sublime dans sa *Critique de la faculté de juger* : « Est sublime ce qui [...] démontre une faculté de l'âme qui dépasse toute mesure des sens. » (1975 [1790], paragraphe 25) Comme l'a affirmé Georges Duhamel, un écrivain français un peu oublié aujourd'hui, « si l'œuvre wagnérienne exerce sur la jeunesse une très puissante influence, il n'en faut pas douter,

²⁹ « Isolde sinkt, wie verklärt »

³⁰ Sur l'androgynie chez Wagner et tout particulièrement dans *Tristan und Isolde*, voir Nattiez, 1990, p. 157-186.

c'est qu'elle donne, à tout instant, le sentiment de la grandeur. » (1944, p. 50) Mais il y a plus.

Le sentiment du sublime que nous éprouvons à l'écoute de *Tristan* est imprégné de sexualité, et cela nous explique bien des choses. D'abord, que, chez plus d'un mélomane, ce soit à l'adolescence, à l'âge où les hormones se mettent en folie, que se déclare la passion pour Wagner. On se souvient de la diatribe antiwagnérienne de Nietzsche, aussi brillante qu'injuste, regrettant que « les jeunes gens [aient] été longtemps soumis à cette contagion », qu'ils soient les victimes de « la perversion des nerfs » : « Ah, le vieux brigand ! Il nous ravit nos jeunes gens [...] et les entraîne dans son antre... Ah ! le vieux Minotaure. Que ne nous a-t-il déjà coûté ? » (1974a, p. 349) Même Duhamel, défenseur de Wagner malgré tout, reconnaît en lui le « distillateur de poisons » de sa jeunesse et chez ses enfants (1944, p. 64). Plus techniquement, on ne peut manquer de relever que la peinture musicale du sublime trouve son accomplissement au moment d'une évolution du langage musical où les repères de la tonalité permettent encore la perception des tensions et l'attente des résolutions évitées. Enfin, la musique de *Tristan und Isolde* montre sans doute pourquoi ce que nous considérons comme des émotions esthétiques est en réalité, bien souvent, la traduction, par nos sens et par nos mots, de nos réactions biologiques et neuropsychologiques à l'univers des formes et des sons, d'autant plus sollicitées et remuées que le souffle de la musique en est intense et puissant. Après tout, et même s'il le disait dans le contexte d'un de ses pamphlets contre Wagner, Nietzsche avait raison d'affirmer que « l'esthétique n'est en fait qu'une physiologie appliquée » (1974b, p. 349). C'est pourquoi le duo d'amour du 2^e acte de *Tristan* est, pour beaucoup, ce moment

unique de l'histoire de la *musique* occidentale où désir sexuel et sentiment du sublime se rejoignent, où, plus profondément, il nous est montré à l'évidence — parce que nous le ressentons sans qu'il soit nécessaire de le démontrer — que le fondement du sublime esthétique est de nature sexuelle.

Bibliographie

- BAILEY, Robert. (1985), « Historical Background », *Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde*, edited by Robert Bailey, New York, Norton Critical Scores, p. 3-43.
- BOULEZ, Pierre. (2005 [1996]), « Wagner librettiste », dans *Regards sur autrui (Points de repère, II)*, Jean-Jacques Nattiez éd., Paris, Christian Bourgois.
- BOURGEOIS, Jacques. (1959), *Richard Wagner*, Paris, Plon.
- FUCHS, Hanns. (1992 [1903]), *Richard Wagner und die Homosexualität*, Berlin, Verlag Barsdorf, chap. IV ; rééd., Berlin, Janssen Verlag.
- DUHAMEL, Georges. (1944), *La Musique consolatrice*, Monaco, Éditions du Rocher.
- KANT, Emmanuel. (1975 [1790]), *Critique de la faculté de juger*, Paris, Vrin.

- NATTIEZ, Jean-Jacques. (1990), *Wagner androgyne*, Paris, Christian Bourgois éditeur.
- . (1994), « Wotan personnage principale de *la Walkyria* », programme du Teatro alla Scala pour *Die Walküre*, Milan, saison 1994-1995, n° 1, p. 81-89.
- . (2007), « Castità e sessualità in *Tristan und Isolde* », paru dans le programme de *Tristan und Isolde*, Milan, Teatro alla Scala, p. 171-181.
- NIETZSCHE, Friedrich. (1974a [1888]), *Le Cas Wagner, Œuvres philosophiques complètes*, traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémerly, Paris, Gallimard, vol. 8-1, p. 15-55.
- . (1974b [1888]), *Nietzsche contre Wagner, Œuvres philosophiques complètes*, traduit de l'allemand par Jean-Claude Hémerly, Paris, Gallimard, vol. 8-1, p. 343-378.
- VERLAINE, Paul. (1968 [1886]), « Parsifal », *Revue wagnérienne*, 8 janvier 1886 ; réimpr., Genève, Slatkin Reprints, 1968, vol. I.
- WAGNER, Richard. (1970), *Die Walküre / La Walkyrie*, traduction française de Jean d'Arièges, Paris, Aubier-Flammarion.
- . (1974), *Tristan und Isolde / Tristan et Isolde*, traduction française de Jean d'Arièges, Paris, Aubier-Flammarion.
- . (1984), *Tannhäuser*, traduction française de Georges Pucher, *L'Avant-Scène Opéra*, n° 63-64,

Résumé

L'auteur imagine tout d'abord qu'on lit le livret de *Tristan und Isolde* sans rien connaître de sa mise en musique. Ce qui est alors au premier plan, ce sont les règles d'honneur de la chevalerie médiévale, véritable toile de fond de leurs amours. Dans cette perspective, c'est au caractère sensuel de la musique que revient la tâche d'exprimer le désir profond des deux personnages dont l'union, vu les contraintes sociales, ne pourra être scellée que dans la mort. Après un bilan des modalités de représentation de la sexualité dans les opéras de Wagner, il est suggéré que c'est elle qui, de façon plus générale, est à la base du plaisir esthétique.