Rivista di Studi Indo-Mediterranei IX (2019)
Plurilingual e-journal of literary, religious, historical studies. website: http://kharabat.altervista.org/index.html
Rivista collegata al Centro di Ricerca in "Filologia e Medievistica Indo-Mediterranea" (FIMIM) Università di Bologna
cod. ANCE (Cineca-Miur) E213139 ISSN 2279-7025

Danielle Buschinger

Tristan et Isolde. Un exemple du syncrétisme wagnérien

Index 1. Le roman de *Tristan* au Moyen Age 2. La redécouverte du roman de Tristan à l'époque moderne 3. Les sources de Wagner: les personnages, l'action, trois actes et trois situations 4. Suppression du principe d'individuation 5. Calderon et Wagner 6. Wagner et le Romantisme allemand: *Les affinités électives* de Goethe, *Les Hymnes à la nuit* de Novalis, *Lucinde* de Friedrich Schlegel 7. Platon et Feuerbach 8. Influence déterminante du bouddhisme 9. La mort. Conclusions

Mots-clés. Tristan, Moyen Age, Wagner, Calderon, Romantisme allemand, Platon, Feuerbach, bouddhisme

1. *Le roman de Tristan au Moyen Age*

Tous les romans de Tristan remontent directement ou indirectement à une seule et même œuvre, le *Tristan primitif* (*Ur-Tristan*); la tradition a donné pour nom l'*Estoire* à cette œuvre qui n'a pas été transmise et qui fut composée en ancien français. Ce *Tristan* primitif a été composé vraisemblablement vers 1158, à la cour d'Aliénor d'Aquitaine et de son époux, Henri II Plantagenêt ; il est peut-être né en Angleterre, mais en anglo-normand puisque, depuis la conquête de l'Angleterre par Guillaume le Conquérant en 1066, on ne parlait à la

cour que ce dialecte de l'ancien-français. Néanmoins, l'auteur devait être au moins bilingue. Il lui fallait maîtriser la langue française et la langue celtique et être enraciné dans les deux cultures, la culture française et la culture celtique.

En effet, dans les œuvres conservées, se trouvent des motifs et des épisodes qu'on rencontre également dans des récits irlandais du Moyen Age ; on peut donc supposer que des influences irlandaises se sont, entre autres, exercées sur le Tristan primitif.

Les œuvres suivantes sont directement dérivées de ce Tristan primitif :

1. trois romans français : deux romans en vers, transmis fragmentairement, celui de Béroul (vers 1190 ?), celui de Thomas d'Angleterre (vers 1160-1170 ?) et un long roman en prose (1225-1235) ;
2. deux poèmes épisodiques en langue française, la *Folie* de Berne et la *Folie* d'Oxford (fin du XIIe ou début du XIIIe siècle) ;
3. le roman en vers allemand *Tristrant et Isald* d'Eilhart von Oberg (vers 1170), la seule version romanesque complète du Moyen Age qu'on ait conservée, et en même temps le seul témoin avec l'aide duquel on peut reconstituer la version primitive française ; ce roman présente donc une importance capitale pour l'histoire littéraire française, aussi bien que pour l'histoire littéraire allemande. Cependant, on ne doit pas considérer le *Tristrant* comme une simple traduction de l'*Estoire*. C'est une « adaptation créative », de même nature que le deuxième roman en vers allemand, le *Tristan* de Gottfried de Strasbourg, texte qui repose sur la version de Thomas d'Angleterre. Le *Tristrant* d'Eilhart a été mis en prose à la fin du XVe siècle (le premier imprimé date de 1484) ; c'est sur cette mise en prose que s'appuie Hans Sachs pour écrire cinq chants de maître (1551) et une tragédie (1553).

Parmi les œuvres qui dérivent indirectement du *Tristan* primitif, le poème de Gottfried de Strasbourg joue le rôle le plus éminent : c'est l'exemple parfait d'"adaptation créative", genre pratiqué en Allemagne au Moyen Age par les auteurs classiques prenant pour modèles des œuvres françaises. Gottfried a écrit son œuvre, adaptation du *Tristan* de Thomas d'Angleterre, dans la première décennie du XIIIe siècle (1205–1210). Toute la tradition manuscrite jusqu'à 1300 est située en Alsace, la patrie de Gottfried. Son *Tristan* est demeuré inachevé. Deux poètes allemands ont tenté de lui donner une fin, Ulrich von Türheim (1230/35) et Heinrich von Freiberg (1290–1300).

2. *La redécouverte du roman de Tristan à l'époque moderne*

En 1722, le juriste et bibliophile Zacharias Conrad von Uffenbach (1683-1734) fait recopier un manuscrit du XVe siècle contenant entre autres le *Tristan* de Gottfried de Strasbourg et la *Continuation* d'Ulrich von Türheim ; c'est le manuscrit dit de Hambourg, perdu depuis la seconde guerre mondiale, et qui était lui-même une copie d'un manuscrit perdu de Strasbourg qui datait de 1489[1]. Gottfried a été édité (avec la *Continuation* de

[1] Cf. Peter Jörg Beckers, *Handschriften und Frühdrucke mittelhochdeutscher Epen.* Wiesbaden 1977, pp. 50 sqq.

Heinrich von Freiberg) en 1784 par Christoph Heinrich Myller, l'élève de Bodmer (1698-1783)[2], surnommé par Wieland « Ältervater » (l'ancêtre) et qui est l'un des initiateurs de la redécouverte du Moyen Age. En 1780, Bodmer avait publié dans *Deutsches Museum* un commentaire des poèmes de Gottfried et de Heinrich, de même que de l'*Iwein* de Hartmann. Christoph Martin Wieland (1733-1813) s'intéresse lui aussi au thème de Tristan : le 16 janvier 1777 il mentionne pour la première fois le projet qu'il nourrit d'écrire, après avoir achevé *Gyron le Courtois,* une autre œuvre, *die gar schöne kurzweilige und herzrührende Historia von Ritter Tristan von Lionnois,* (« la très belle, divertissante et émouvante Histoire du chevalier Tristan de Lionnois »[3]). Cette œuvre projetée, une œuvre importante qui devait comprendre des chants nombreux, mais assez brefs, devait faire partie des œuvres dont les sujets seraient empruntés à des chroniques sur les chevaliers de la Table Ronde. Il serait bon, dit-il, que ses compatriotes allemands, qu'il désigne de noms ironiques, apprennent davantage de choses sur la vieille chevalerie, pour mieux comprendre ses propres œuvres. L'idée de ce poème a été inspirée à Wieland par la *Bibliothèque des romans,* où un extrait de l' « Histoire du Chevalier Tristan » avait été publié dans le numéro d'avril 1776 par Louis-Elisabeth de la Vergne, comte de Tressan (1705-1783). En outre, il s'est également intéressé au *Tristrant* d'Eilhart von Oberg, dans le manuscrit M 42 de la Sächsische Landesbibliothek de Dresde. Mais Wieland a-t-il vraiment entrepris la composition de cette œuvre qui semblait lui tenir beaucoup à cœur ? Il n'en existe aucune trace. Le *Tristan* va le hanter vingt ans encore. Pour finir, il se sent trop âgé pour traiter avec feu des scènes d'amour. Une nouvelle édition du *Tristan* de Gottfried paraît en 1821 (Eberhard von Groote) et en 1823 (Friedrich Heinrich von der Hagen).

Au XIXe siècle, l'accueil reçu par le *Tristan* est d'abord enthousiaste ; Johann Bernhard Docen y pressent par exemple, en 1809, une beauté divine primitive (« die Ahnung des ursprünglichen, göttlichen Schönen ») ; ensuite, il est beaucoup plus réservé, voire négatif. Karl Lachmann, l'éditeur de la *Chanson des Nibelungen,* de Wolfram von Eschenbach et de Walther von der Vogelweide, y voit blasphème et amoralisme, ou même immoralisme ; à l'époque des guerres antinapoléoniennes, où apparaît un nationalisme allemand et une opposition antifrançaise, on y décèle l'influence néfaste de la France. C'est également le jugement que porte Georg Gottfried Gervinus dans son *Histoire de la poésie allemande.*

La première édition critique, qui satisfait aux exigences scientifiques, est parue seulement en 1843 (Ferdinand Massmann). De nouvelles éditions furent faites par Reinhold Bechstein (1879/80), Karl Marold (1906) et Friedrich Ranke (1930).

Cette réserve à l'égard de la matière de Tristan explique sans doute que tous les romans de Tristan au cours du XIXe siècle, avant Wagner, n'aient pas été menés à leur fin.

---

[2] Voir essentiellement la thèse de Max Wehrli, *Johann Jakob Bodmer und die Geschichte der Literatur.* Leipzig 1936 (Wege der Dichtung XXVII).

[3] *Wielands Briefwechsel.Briefe der Weimarer Zeit…,* op. cit., pp. 584-585.

3. Les sources de Wagner

Même si Wagner écrit dans une lettre du 30 Mai 1859 à Mathilde Wesendonk qu'il n'apprécie pas le roman de Gottfried von Straßburg ce roman était sa source principale. Eu égard aux livres qu'il possédait, il est cependant certain qu'il connaissait toute la tradition médiévale de Tristan. Dans la bibliothèque de littérature médiévale qu'il avait constitué à Dresde entre 1842 et 1849 il possédait pour *Tristan et Isolde*[4], qui nous intéresse ici, les ouvrages suivants : les deux éditions du roman de Gottfried de Strasbourg, celle de H.F. Massmann (Leipzig 1843) et celle de F.H. von der Hagen (Breslau 1823), avec introduction et lexique, les continuations de Ulrich von Türheim (1235) et de Heinrich von Freiberg (1280), les chansons d'amour de Gottfried, le *Sir Tristrem* moyen-anglais, avec un lexique moyen-anglais/anglais moderne et le répertoire des noms propres, le *Tristan* du poète français Béroul (vers 1190), le *Lai du Chèvrefeuille* de Marie de France (vers 1180), un poème gallois avec une traduction en anglais moderne, enfin le fragment de Magdebourg du *Tristrant* d'Eilhart von Oberg (1170). A cela s'ajoute la traduction en allemand moderne du *Tristan* de Gottfried par Hermann Kurtz. Il disposait également du dictionnaire moyen-haut-allemand d'A. Ziemann avec une introduction grammaticale.

Wagner disposait de la sorte de tous les témoins littéraires médiévaux de la légende de Tristan. Et on peut être certain qu'il les a lus. Ces ouvrages de la bibliothèque de Dresde n'étaient cependant plus à sa disposition lorsqu'il entreprit d'écrire son *Tristan.* Il connaissait également la traduction de Gottfried par Karl Simrock (1855), et très certainement aussi le ‚Volksbuch' dans l'édition de son beau-frère Gotthold Oswald Marbach (1836).

Wagner considère l'histoire comme connue de tous et décrit sa démarche ainsi: il se concentre sur le tragique de la situation, conservant le caractère profondément subversif de la légende, et élimine tous les personnages et faits accessoires (*Beiwerk*). Les remaniements mis en œuvre sont les suivants.

Les personnages

Wagner prend deux personnages de Gottfried, Mariodo et Melot (qui, constamment épient Tristan et Isolde) et les fond en un seul, Melot, dont il fait un amoureux de la reine (comme l'était Mariodo) ; c'est par jalousie que Melot dénonce les amants. Le compositeur fait de Morolt, non l'oncle d'Isolde, mais son fiancé. Il invente au premier acte le matelot, au troisième le berger et le pilote ; il supprime le personnage d'Isolde aux Blanches Mains dont il n'avait que faire, et conserve, outre Tristan, Isolde et Marke, les confidents des deux héros, Kurvenal et Brangene.

---

[4] Voir en particulier pour les sources médiévales, notamment *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes.* Edition publiée sous la direction de Christiane Marchello-Nizia, avec la collaboration de Régis Boyer, Danielle Buschinger, André Crépin et al., Pariqs, Gallimard, 1995 ; pour Wagner les articles de Volker Mertens, « Richard Wagner und das Mittelalter », in :*Richard Wagner-Handbuch.* Hg. von Ulrich Müller und Peter Wapnewski. Stuttgart 1986 (pp. 40-46) et in :*Richard Wagner und sein Mittelalter.* Hg. von Ursula und Ulrich Müller. Anif/ Salzburg 1989, pp. 52-62; les ouvrages de Peter Wapnewski, *Tristan der Held Richard Wagners.* Berlin 1981 et *Der traurige Gott. Richard Wagner in seinen Helden.* München 1982.

Il est vrai que, chez Wagner comme chez Gottfried, Marke d'un côté et les amants de l'autre appartiennent à deux sphères antinomiques, sans communication l'une avec l'autre. Marke est incapable de comprendre l'amour de Tristan et d'Isolde, la sphère de l'amour véritable lui est entièrement fermée (chez Gottfried, il ne peut pénétrer dans la grotte d'amour ; Wagner fait dire à Tristan à l'adresse de Marke : « O roi, cela je ne peux te le dire : et ce que tu me demandes, tu ne pourras jamais l'apprendre. »[5]). Cependant, Gottfried fait de Marke un homme sensuel, qui n'aime Isolde que pour son corps et qui, de surcroît, ne distingue pas une femme d'une autre femme (« une femme était pour lui comme une autre femme », dit Gottfried lors de la nuit de noces où Marke étreint l'une après l'autre Brangene et Isolde sans voir de différence entre elles), Gottfried disqualifie et condamne Marke en tant qu'homme et amant, autant que comme figure sociale et politique : le roi sert de repoussoir au héros dont l'amour pour Isolde est légitimé.

Chez Wagner, au contraire, qui sans doute n'a pas pu tolérer qu'Isolde partage aussi bien la couche de Tristan que celle de son époux, comme c'est le cas dans tous les textes médiévaux, Marke n'a jamais consommé son union avec Isolde et son amour est dépourvu de toute sensualité. Il le dit lui-même à l'acte II en évoquant Isolde en ces termes : « Celle que ma volonté n'osait jamais approcher, celle à qui mes vœux renonçaient saisis de respect, celle qui splendide et sublime devait me délecter l'âme » (vers 1556-1563) (et non le corps, comme chez Gottfried). Ce n'est pas tant dans son honneur de roi, de souverain, que Marke est touché par la double trahison de Tristan, son neveu et son vassal, que dans ses sentiments de père adoptif et dans sa profonde amitié pour le héros.

L'action

Wagner élague considérablement le récit traditionnel. Il élimine tout ce qui faisait du *Tristan* de Gottfried un roman courtois (par exemple, il supprime tout le contexte social avec les rituels de la politique féodale, les valeurs aristocratiques et courtoises, les descriptions de la vie courtoise : fêtes, tournois, combats chevaleresques). Il supprime la triste histoire des parents de Tristan, l'histoire de la jeunesse du héros, ses exploits d'enfant prodige, chevalier parfait et artiste hors-pair, de même que toute la deuxième partie du roman avec le bannissement de Tristan hors de Cornouailles, son union avec Isolde aux Blanches Mains et ses retours auprès de sa bien-aimée, Isolde la reine. Il ne conserve que les éléments essentiels. Cependant, ce qui est nécessaire à la compréhension des événements est relaté par les personnages au moyen d'allusions.

C'est ainsi qu'à l'acte III, Tristan fait une brève allusion à l'histoire de ses parents, à la mort de son père peu après la conception du héros et à la mort de sa mère au moment où elle lui donne le jour. Comme dans le poème médiéval, l'origine de Tristan le prédestine à son destin préfiguré dans le destin tragique de ses parents (« Lorsque mon père m'engendra et mourut, lorsque ma mère en mourant me mit au monde", vers 1923-1924).

A l'acte I, Wagner amalgame la première venue de Tristan en Irlande avec la seconde. C'est à la suite du combat contre Morold, et non après le combat contre le dragon, supprimé par le compositeur, que la princesse guérit Tristan. Elle le reconnaît, malgré le pseudonyme de

[5] Traduction de J.P.Krop, dans Richard Wagner, *Tristan et Isolde.* L'Avant Scène Opéra. N°34-35, p.114.

Tantris, comme meurtrier de Morold ; Wagner fait de Morold, non l'oncle, mais le fiancé d'Isolde, ce qui renforce les liens affectifs avec la princesse et intensifie son désir de vengeance : Isolde veut tuer Tristan dans son bain, et c'est le regard que pose sur elle le héros qui l'empêche d'accomplir l'acte.

Chez Wagner, comme chez Gottfried, Tristan et Isolde s'aiment avant de boire le philtre, mais Wagner le fait de façon plus explicite que le poète médiéval. Chez Gottfried, c'est après avoir confondu le sénéchal qui prétendait être le vainqueur du dragon, séquences supprimées par Wagner, que le mariage d'Isolde avec Marke est arrangé pour faire la paix entre l'Irlande et la Cornouailles. Dans l'œuvre de Wagner, Tristan repart pour la Cornouailles sans qu'Isolde ait révélé qui il était, et revient aussitôt sous sa véritable identité afin de demander pour Marke la main d'Isolde. Tous ces événements ont été résumés par Wagner dans des tirades adressées par Isolde à sa suivante Brangene.

Trois actes, trois situations

Wagner moule en trois actes l'action qui se concentre sur trois situations fondamentales : le philtre et la déclaration de l'amour, la nuit d'amour avec la consommation de l'amour (?) et la découverte des amants, la mort des héros.

L'amour des héros l'un pour l'autre naît, chez Wagner, lors du premier voyage de Tristan en Irlande (chez Gottfried, lors du second). C'est ce que dit, chez Wagner, la musique, avec le motif du Désir qui retentit quand Tristan prononce pour la première fois le nom d'Isolde et quand Isolde évoque son sort devant Brangene : vivre aux côtés d'un homme qu'elle aime et qui ne l'aime pas : « Ungeminnt (non aimée) » (vers 397). Mais la suivante se trompe sur l'identité de celui auquel ce terme s'applique : elle croit qu'il s'agit de Marke, alors qu'Isolde pense ne pas être aimée de Tristan. Et Brangene lui rappelle le philtre d'amour. Cependant, Isolde aspire à la mort avec Tristan, puisqu'il ne lui est pas possible de vivre avec celui qui était « Mir erkoren (pour moi élu) » (vers 91) et qui l'a vendue à Marke. Elle veut donc boire le philtre de mort avec le héros. Alors que chez Gottfried, c'est une suivante (*ein edlez juncvrouwelin*) qui, par erreur, donne à Tristan et Isolde le philtre d'amour, chez Wagner, c'est par affection pour Isolde que Brangene fait l'échangeentre le philtre de mort et le philtre d'amour. Mais ils n'ont pas besoin de philtre d'amour pour s'aimer. Bien sûr, Tristan a percé le dessein de la princesse, et tous deux, croyant mourir dans l'instant, veulent aussitôt s'avouer leur amour.Cela, Wieland Wagner l'a très bien compris : dans sa mise en scène de 1962 à Bayreuth Tristan et Isolde se jettent dans les bras de l'un et de l'autre pour ne pas perdre un seul instant de bonheur dans l'amour. C'est dans cette mesure que le philtre de mort est devenu philtre d'amour.

Comme le dit Jacques Chailley[6], c'est une trouvaille géniale de la part de Wagner d'avoir placé la scène du philtre juste avant l'arrivée en Cornouailles, « si bien que l'ivresse de la révélation n'est pas encore apaisée lorsque le navire accoste ». Au reste, Wagner ne fait pas consommer leur amour par Tristan et Isolde sur le bateau (en fait, ils n'en ont pas le temps) : Isolde doit arriver vierge. En effet, le poète-compositeur ne voulait narrer ni l'épisode burlesque de la fiancée substituée, stratagème destiné à dissimuler à Marke

[6] Op.cit., p. 9.

qu'Isolde n'est plus vierge, ni la tentative de meurtre sur Brangene fomentée par Isolde, désirant éliminer le seul témoin de la supercherie.

Toutes les rencontres secrètes des amants chez Gottfried sont réunies en une seule chez Wagner. Il s'inspire de la *Chanson d'Aube*, c'est-à-dire de *l'alba* des troubadours occitans et du *Tagelied* des *Minnesänger* allemands. C'est un genre que Wagner a pu connaître, non seulement grâce aux poèmes de Wolfram von Eschenbach présents dans les traductions du *Parzival* et du *Titurel* qu'il a lues en 1845 à Marienbad,[7] mais aussi grâce à la traduction du *Tristan* de Gottfried par Karl Simrock. Dans sa postface, Simrock met en effet le roman de Tristan en relation avec *Romeo et Juliette* de Shakespeare, et dans ce contexte, il évoque le genre de l'*aube*.

Les amants sont réunis à la faveur de la nuit et, après une nuit d'amour, l'arrivée du jour les oblige à se séparer. Un troisième personnage, un ami, prévient les amants de la venue de l'aube, c'est le guetteur de la tour. La *chanson d'aube* est dominée par le dialogue des amants dans lequel l'assurance d'un amour ardent et fidèle se mêle à la douleur de l'adieu. C'est le genre littéraire de l'*aube* qui, non seulement a donné à Wagner le schéma du second acte de son *Tristan,* avec les deux interventions que chante Brangene pour mettre en garde les amants (chez Gottfried la fidèle suivante veille en silence), mais qui lui a également inspiré le thème de la malédiction du jour. Au reste, Wagner remplace le signe convenu des copeaux (par lesquels Tristan dans les poèmes médiévaux fait savoir à Isolde qu'il l'attend dans le verger, „Rendez-vous épié dans le verger"), par la torche, symbole du jour, du monde ordinaire, alors que l'obscurité est liée à l'amour et à la nuit ; Isolde éteint le flambeau en riant : « même s'il était la lumière de ma vie » (vers 962). Je reviendrai sur ce motif.

4. Suppression du principe d'individuation

Le roman de Gottfried a également inspiré à Wagner le thème de la « suppression du principe d'individuation ». Wagner a sans nul doute utilisé pour cela la scène au cours de laquelle, chez Gottfried, Marke surprend les amants endormis, si étroitement serrés l'un contre l'autre que leurs bras et leurs mains, leurs épaules et leur poitrine semblent soudés de façon si intime que l'on pourrait penser qu'on a moulé une statue d'airain ou d'or pour les représenter (18204-18211). En outre, dans son monologue d'adieu, construit comme une fugue, Isolde fait une série de variations sur le thème de l'union indissoluble qui l'unit à Tristan et sur celui de l'amour éternel. Ils sont unis pour toujours, ils sont « un seul cœur et une seule fidélité, un seul corps, une seule vie »[8], la mort de Tristan sera sa perte à elle, la mort d'Isolde sera sa perte à lui et le baiser qu'ils échangent avant de se séparer est le sceau de leur union indissoluble jusqu'à leur mort : *niwan ein Tristan und ein Isot* (18358). *Tristan und Isolde, Ihr und ich, wir beide sind für alle Zeiten ein einziges Ding* (18352-354). « Le baiser amoureux est le premier sentiment de la mort, le moment où l'individualité disparaît »,

[7] *Wolfram von Eschenbach*, hrsg. v. Karl Lachmann, Berlin 1833, ou in: *Wolfram von Eschenbach: Lieder, Wilhelm von Orange und Titurel von Wolfram von Eschenbach, und der jüngere Titurel von Albrecht in der Übersetzung und im Auszuge, nebst Abhandlungen über das Leben und Wirken Wolfram's von Eschenbach und die Sage vom heiligen Gral*, hrsg. v. San-Marte, Magdeburg: 1841.

[8] Op.cit., p.620-621 (vers 18331 et 18344).

dit Wagner à Cosima le 15 août 1869[9]. Gottfried illustre cette perte de l'individualité et l'union indissoluble des amants, aussi bien par le chiasme « un homme, une femme, une femme, un homme, Tristan, Isolde, Isolde, Tristan » dans le prologue[10], qu'ici par cet autre chiasme « je suis à vous et vous êtes à moi ». Sur ce thème Gottfried brode de nouvelles variations dans une sorte d'ivresse : « Isolde et Tristan, vous et moi, nous serons tous deux à jamais une seule et même chose » (18352-354)[11].

Cette scène du *Tristan* de Gottfried a incontestablement inspiré à Wagner le grand duo de Tristan et Isolde au second acte, qui s'achève par ces paroles :

> « Tristan :
> 'Tristan toi,
> Isolde moi,
> plus de Tristan !'
> Isolde :
> 'Toi Isolde.
> Moi Tristan,
> plus d'Isolde !'
> Les deux :
> 'Plus de nom,
> plus de séparation,
> nouvelle révélation,
> nouvel embrasement,
> à jamais à l'infini,
> d'une seule conscience !
> la plus intense volupté amoureuse
> d'un cœur brûlant d'ardeur !' ».

Le 15 août 1869 Cosima écrit à ce propos que le baiser d'amour est la première perception de la mort, l'abolition de l'individualité („Der Liebeskuss ist die erste Empfindung des Todes, das Aufhören der Individualität").[12] Cette indissoluble unité des amants est représentée par Gottfried dans le prologue par les chiasmes *ein man, ein wip, ein wip, ein man* et *Tristan Isolt, Isolt Tristan* (128-130), de même que par l'acrostiche qui parcourt toute l'œuvre TIIT, RSSR, IOOI, SLLS. Chez Wagner comme chez Gottfried, les amants sont interchangeables et ne sont plus perçus comme des individus. Ils ont perdu leur identité propre, leur individualité a disparu et ils se fondent l'un dans l'autre en formant une unité supérieure, qui peut être comprise comme une *unio mystica*. Gottfried symbolise cette union, dans l'épisode de la grotte d'amour, par « les accents conjugués de la harpe et de la voix »[13], quand Tristan et Isolde font ensemble de la musique et échangent leurs rôles à volonté (17209-17214). Déjà, dans le *Tristan* médiéval de Gottfried, bien avant les romantiques,

[9] Cosima Wagner, *Journal*. Texte établi, préfacé et commenté par Martin Gregor-Dellin et Dietrich Mack. Traduit de l'allemand par Michel-François Demet. I 1869-1872. Paris, Gallimard 1976, p. 161.
[10] Op.cit., p. 391.
[11] Op.cit., p. 621.
[12] Cosima Wagner, *Die Tagebücher*. Band I 1869-1877. Ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack. München/ Zürich 1976, S. 140.
[13] *Tristan et Yseut. Les premières versions européennes.* Op.cit., p. 606.

comme par exemple chez Novalis[14], et avant Schopenhauer, le principe d'individuation est aboli.

Pour écrire son livret Wagner n'a pas seulement recouru à l'œuvre médiévale. Il a également inséré dans son poème des thèmes et les éléments d'autre provenance. Il a utilisé *La vie est un rêve* de Calderon, les *Affinités électives* de Goethe, de même que des œuvres du romantisme allemand, ce qu'on appelle le « romantisme nocturne allemand » (deutsche «Nachtromantik»), par exemple les *Hymnes à la nuit* de Novalis, qu'il cite même parfois mot à mot, et *Lucinde* de Friedrich Schlegel, mais aussi Platon et Feuerbach, et principalement le bouddhisme, dont il venait de faire connaissance à Londres en 1855 avec l'ouvrage d'Eugène Burnouf paru en 1844 à Paris : *Introduction au buddhisme indien*. Toutes ces œuvres confluent avec le *Tristan* de Gottfried dans l'opéra de Wagner.

5. *Calderon et Wagner*

Au premier acte, Tristan est représenté comme encore prisonnier du monde, de ses valeurs et de ses conventions. Wagner vers 1858 lisait le théâtre de Calderon alors qu'il travaillait sur *Tristan* et, comme il l'écrit lui-même, il est redevable à l'auteur espagnol de la haute place accordée à l'honneur et à la gloire[15]. « Honneur de Tristan – éminente fidélité ! Détresse de Tristan – téméraire défi ! » chante Tristan (vers 717-720), et Isolde dit de lui : « Ce Tantris que j'ai laissé partir sans paraître le reconnaître, revient audacieusement en tant que Tristan ; sur un fier navire de haut bord, il vient demander en mariage l'héritière d'Irlande pour le roi fatigué de Cornouailles, son oncle. » (vers 301-310). « Dans l'éclat de sa victoire, vigoureux et superbe, il m'a désignée d'une voix haute et claire : 'Ce serait là un trésor, mon seigneur et oncle. » (vers 344-350).

Wagner reproduit dans son œuvre la conception qu'avait Calderon de l'honneur qu'il plaçait plus haut que l'amour. Wagner écrit à propos de Calderon, dans une lettre adressée de Paris à Liszt le 24 ou 25 janvier 1858, alors qu'il vient de terminer le premier acte de *Tristan* : « C'est lui […] qui m'a fait voir ce qu'est réellement l'Espagne. […] Le caractère de la nation, mélange de délicatesse et de passions profondes, trouve dans l'idée de l'« honneur » une expression dans laquelle les sentiments les plus nobles et en même temps les plus terribles deviennent une seconde religion, dans laquelle l'égoïsme le plus effroyable et l'abnégation la plus sublime cherchent également leur satisfaction. […] ; les peintures les plus saisissantes du poète ont pour objet le conflit entre cet « honneur » et la sympathie, ce sentiment profondément humain ; c'est l'honneur qui détermine les actions que le monde approuve et exalte ; la sympathie blessée se réfugie dans une mélancolie presque inexprimée, mais d'autant plus profonde, une mélancolie généreuse qui nous fait reconnaître ce qu'il y a de

[14] Cf. L'article de Jean-François Candoni, *Tristan et Isolde* ou le crépuscule du romantisme. In : *Tristan et Isolde*. L'Avant Scène Opéra N° 34-35. Nouvelle édition, pp. 132-135.
[15] Jean Matter, « De Gottfried à Schopenhauer : influences ». In : Richard Wagner, *Tristan et Isolde*. L'Avant Scène Opéra. Nr. 34-35, p.10.

terrifiant et de futile dans la nature du monde. »[16]

A l'Acte II, Tristan avoue que c'est « le jour–soleil des honneurs de ce monde qui baignait ma tête et mon front de sa lumière resplendissante ». Isolde explique le comportement de Tristan, qui sacrifie à l'honneur l'amour qui point en lui (c'est ce que trahit la musique au moment où Brangene vient, au début de l'acte I, lui apporter le message d'Isolde), par le fait que Tristan alors était sous l'emprise du jour : « N'était-ce pas le jour qui mentait par sa bouche lorsqu'il vint en Irlande me conquérir comme épouse de Marc ? » (vers 1060-1064). Et Tristan, qu'Isolde qualifie de « valet vaniteux du jour » (vers 1129) lui répond : « Ce qui t'auréolait d'une magnificence sublime, éclat des honneurs, puissance de la gloire, l'illusion me retenait prisonnier pour que je les eusse à cœur. (1085-1090) ; « la disgrâce qui commençait à peser sur mon honneur et ma gloire, je les ai bravées, et fidèlement, j'ai décidé pour garder saufs mon honneur et ma gloire, de faire le voyage d'Irlande. » (1123-1128). Mais là, ce seront l'amour et la Nuit qui vaincront. Comme l'écrit Nietzsche dans sa *Quatrième Intempestive*[17], « Deux amants, ignorant tout de leur amour partagé, se croyant au contraire profondément blessés et dédaignés, désirent boire, chacun des mains de l'autre, le mortel breuvage, apparemment pour expier l'offense, mais mus en vérité par un ressort inconscient ; ils veulent s'affranchir dans la mort de toute séparation et de toute dissimulation ; la mort qu'ils croient proche délivre leur âme et les mène à un bonheur aussi bref que terrible, comme s'ils avaient réellement échappé au jour, à l'illusion, à la vie même : tel est le motif de *Tristan et Isolde.* »

6. *Wagner et le Romantisme allemand*

Les affinités électives de Goethe

On reconnaît, dans cet Acte II du *Tristan* de Wagner, un certain nombre de parentés avec *Les affinités électives* de Goethe ; comme chez Gottfried, il y a union intime entre les amants, qui, comme le dit le poète, ne font plus qu'un : « Alors il n'y avait plus deux êtres humains, mais un seul être au contentement absolu et inconscient, satisfait de lui-même et du monde »[18]. On y décèle de même l'influence du romantisme allemand, dont le *Tristan* est l'un des points d'aboutissement, avec sa glorification de la nuit.

Les Hymnes à la nuit de Novalis

On reconnaît par exemple *Les Hymnes à la nuit* de Novalis, dont pourtant Wagner jamais ne prononce le nom. Dans l'Acte II, où nous trouvons le même style exalté, les amants se qualifient eux-mêmes de « Nacht-Geweihte », d'« adeptes de la nuit », d'êtres « voués à la nuit », une expression que, peut-être, Wagner a reprise à Novalis. En effet, elle figure dans le

---

[16] *Correspondance de Richard Wagner et de Franz Liszt. 1841-1882.* Traduit par L. Schmidt et J. Lacant. Avant-Propos de G. Samazeuilh. Paris, Gallimard, 1943, p. 415. Une nouvelle traduction de cette correspondance est en préparation chez Gallilmard (Danielle Buschinger, Arnaud Jamin, Georges Liébert).

[17] *Considérations inactuelles. IV. Richard Wagner à Bayreuth, XI,* in : Nietzsche, *Œuvres I*, édition publiée sous la direction de Marc de Launay, avec, pour ce volume, la collaboration de Michèle Cohen-Halimi, Marc Crépon, Pascal David, Paolo d'Ioro, Francesco Fronterotta, Max Marcuzzi et Pierre Rusch. Paris, Gallimard, 2000 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 723.

[18] Goethe, *Die Wahlverswandschaften/ Les affinités électives*. Traduction originale, introduction et notes par J.F. Angelloz. Paris, Aubier-Flammarion, 1968, T. II, p. 269.

deuxième hymne : « Heiliger Schlaf – beglücke zu selten nicht der Nacht Geweihte in diesem irdischen Tagewerk » (« Divin sommeil. Ne ménage donc point tes bienfaits aux adeptes de la Nuit dans leur labeur journalier »)[19]. Nuit, amour et mort sont associés dans le *Tristan et Isolde* comme chez Novalis. Il y a la même opposition entre le jour, qui est le royaume de la « vaine agitation »[20], et la « sainte et mystérieuse Nuit »[21], dont le royaume « existe hors du temps et de l'espace »[22], qui dépasse l'individu, abolit la frontière entre les individus (« Car je t'appartiens, comme je m'appartiens moi-même. […] Que ta flamme spectrale consume mon corps, que je m'unisse plus intimement à toi en effluve subtile et que dure éternellement la nuit de nos noces »[23]). La nuit permet au poète de rejoindre sa fiancée morte et de s'unir avec elle : « L'éternité reposait dans ses yeux. Je lui pris les mains, et nos larmes formèrent un lien étincelant, indissoluble. »[24]. Il y a aussi la même assimilation entre la « Nuit et […] l'Amour créateur, qui en est le surgeon »[25], le même appel de la nuit et de la mort, source de jouvence : « Louée soit l'éternelle Nuit/ Loué l'éternel sommeil »[26].

Lucinde de Friedrich Schlegel

On découvre enfin l'influence, inavouée elle aussi par Wagner, de *Lucinde* de Friedrich Schlegel, œuvre que Wagner avait découverte dans la bibliothèque de son oncle Adolf à Leipzig[27] : on note, dans le dialogue d'amour entre Lucinde et Julius, l'opposition entre la stérile aspiration et le vain éclat du jour et la grande nuit d'amour: « O nostalgie éternelle ! – Le jour avec son stérile désir et son vain aveuglement finira cependant par décliner et s'éteindre, et une grande nuit d'amour se sentira alors dans une éternelle quiétude.»[28].

7. *Platon et Feuerbach*

Wagner ne s'intéressait pas seulement à des œuvres littéraires, mais aussi à des œuvres philosophiques telles que celles de Platon et de Feuerbach. On y découvre l'influence du *Banquet* de Platon que Wagner dit avoir lu[29], alors qu'il travaillait à *Lohengrin* (en 1847). Dans le discours d'Aristophane au début de la première partie, on lit que l'être humain était à l'origine un être unique, total, que les dieux, dans leur jalousie, ont divisé en séparant les sexes ; l'amour est conçu comme le désir des êtres divisés de recouvrer la perfection, l'unité et la totalité originelles en retrouvant l'autre moitié dont on a été séparé ; Eros sert de guide

---

[19] Novalis, *Hymnes à la nuit. Cantiques spirituels.* Traduit de l'allemand et présenté par Raymond Voyat. Giromagny, Orphée. La Différence, 1990, pp. 26-27.
[20] Novalis, *Hymnes à la nuit*…, op.cit., p. 27.
[21] Novalis, *Hymnes à la nuit*…, op.cit., p. 23.
[22] Novalis, *Hymnes à la nuit*…, op.cit., p. 27.
[23] Novalis, *Hymnes à la nuit*…, op.cit., p. 27.
[24] Novalis, *Hymnes à la nuit…,* op.cit., p. 29.
[25] Novalis, *Hymnes à la nuit*…, op.cit., p. 33. Le texte allemand est plus poétique : l'amour est qualifié de fille de la nuit, comparaison possible en allemand où « Liebe » (l'amour) est féminin.
[26] Novalis, *Hymnes à la nuit…, op.cit.,* p. 51.
[27] Martin Gregor-Dellin, *Richard Wagner. Sa vie, son œuvre, son siècle…*, p. 382.
[28] Friedrich Schlegel, *Lucinde.* Introduction, traduction et commentaire de Jean-Jacques Anstett. Paris, Aubier-Flammarion, 1971, p. 231.
[29] Richard Wagner: *Mein Leben*: Zweiter Teil: 1842-1850, p. 284. Voir aussi la lettre de Wagner à Mathilde du 23. Mai 1859.

dans cette quête de l'aimé/de l'aimée, qui lui convient vraiment ; le couple réuni se fond pour former un être unique en retrouvant sa totalité et son unité originelles ; Eros sert de guide dans cette recherche des bien-aimés qui conviennent véritablement. Dans *L'Essence du Christianisme*, Feuerbach exprime une idée analogue : par l'amour, l'homme et la femme se complètent mutuellement et représentent, unis de la sorte, l'espèce, l'être humain parfait ; l'individu est imparfait, incomplet, faible, par l'amour il devient fort, parfait, satisfait, complet et il retrouve sa vraie nature ; ce n'est que dans l'amour qu'on peut véritablement devenir un être humain.

C'est ainsi que, dans sa conception de l'amour tristanesque, Wagner combine les idées de Platon et de Feuerbach avec celles de Gottfried de Strasbourg, de Goethe et du romantisme allemand. La nuit est le lieu de la perfection et de la totalité originelles, le lieu où ce qui, pendant le jour, est séparé, divisé, aliéné – moi et toi, homme et femme – est de nouveau réuni. Le jour, dans la lumière, c'est-à-dire dans le monde social, l'homme est aliéné ; la nuit, dans l'obscurité, cette aliénation est abolie sous le signe d'Eros.

Le livret de Wagner repose sur l'opposition entre jour et nuit. Le jour, à la lumière, c'est-à-dire dans le monde social, l'être humain est aliéné; dans la nuit, dans l'obscurité, cette aliénation est supprimée. Au deuxième acte de l'opéra, Tristan qualifie le jour de perfide (1038) et il en était le valet („eitler Tages-Knecht", 1129). Au contraire, la nuit est le lieu de la perfection et la totalité originelles, le lieu où ce qui pendant le jour était séparé, divisé, aliéné – Toi et moi, homme et femme – est de nouveau réuni.

8. Influence déterminante du bouddhisme

Or, la réponse nous est donnée par le bouddhisme. En effet, il faut voir dans le *Tristan* de Wagner l'influence déterminante du bouddhisme qu'il connaît à travers *L'introduction à l'histoire du buddhisme*[30] *indien* d'Eugène Burnouf.

Le compositeur commence la lecture de l'ouvrage à Londres dès avril 1855 et poursuit la lecture pendant l'hiver 1855-1856. Souffrant d'érysipèle facial, Wagner trouve un « dérivatif » à ses maux dans l'étude de l'ouvrage de Burnouf. Wagner est depuis longtemps passionné par les mythologies orientales et la philosophie hindoue, et le livre de Burnouf va jouer un rôle déterminant dans sa création. Eugène Burnouf (1801-1852), orientaliste français, ami du sanskritiste qu'est August-Wilhelm Schlegel, a publié en 1826 un *Essai sur le pâli*, langue sacrée du Sri Lanka (anciennement Ceylan) et du bouddhisme méridional, langue dans laquelle ont été transcrites les prédications de Buddha à partir du 1er siècle de notre ère ; Burnouf déchiffre et restitue à l'aide du sanskrit la langue zend, dont il découvre les affinités avec les langues germaniques. L'*Introduction à l'histoire du Buddhisme indien* paraît à Paris en 1844, à l'Imprimerie royale. Le livre est fondé sur des documents sanskrits découverts peu de temps auparavant au Népal ; mais Burnouf n'a pu achever son livre (il n'y a qu'un seul volume de 649 pages). Burnouf nous fait savoir « comment (le Bouddhisme) s'est propagé au sein du Brahmanisme, en essayant de le réformer, quels sont ses dogmes essentiels, les phases principales par lesquelles il a passé à ses débuts » et nous fait connaître « le Bouddhisme

[30] *Buddhisme* est la graphie adoptée par E. Burnouf.

indien jusqu'au moment où il entre dans l'histoire »[31]. Comme nous l'avons vu, cet ouvrage inspire à Richard Wagner - il le dit dans *Ma Vie*- un sujet nouveau de drame qu'il appelle *Die Sieger* (*Les Vainqueurs*), et dont il rédige l'esquisse en prose le 16 mai 1856, fondée sur la doctrine bouddhique de la métempsychose et des notions de renoncement et de rédemption. Il reprend la légende telle que la raconte Eugène Burnouf (p. 205-6). Ananda, le disciple préféré de Bouddha, demande un jour à boire à Prakriti, une jeune fille Mâtangi, d'une caste qu'il n'a pas le droit d'approcher, celle des Tchandalas. Celle-ci s'éprend sur l'heure du jeune homme, et la mère de Prakriti tente par magie de le séduire. Mais Ananda reconnaît le danger et appelle le Buddha à son aide. Celui-ci détruit les charmes de la mère. Puis, grâce à un stratagème, le Buddha parvient à la convertir. En fait, Prakriti expie pour ainsi dire la faute commise par son père dans une des anciennes existences de la fille du Tchandala, comme le raconte Burnouf p. 207. Le père de Prakriti, qui était d'une noble famille de Brahmanes, avait, plein d'arrogance, refusé sa fille en mariage à un roi Tchandala qui la lui demandait pour son fils. Le Brahmane lança au Tchandala : « Comment oses-tu, misérable, demander l'union du plus noble avec l'être le plus vil ? Les bons, en ce monde, s'unissent avec les bons, les Brahmanes avec les Brahmanes. Tu demandes une chose impossible en voulant t'allier avec nous, toi qui es méprisé dans le monde, toi le dernier des hommes. Les Tchandalas s'unissent ici-bas avec les Tchandalas.[…] Nulle part, on ne voit les Brahmanes s'allier aux Tchandalas ». L'autre lui répond, avec une profonde humanité, que « le Brahmane est né d'une matrice de femme, tout comme le Tchandala. Où vois-tu la cause qui ferait que l'un doit être noble et l'autre vil ? » et il fait étalage de sa science, d'ordinaire accessible seulement aux Brahmanes. On peut sans difficulté, comme nous le verrons, transposer cette légende en la rattachant à *Parsifal.* Dans une lettre de début 1860 à Mathilde Wesendonk[32], Wagner écrit : « D'après le beau dogme bouddhiste, la pureté immaculée de Lohengrin devient explicable ; en toute simplicité, par le fait qu'il est la continuation de Parsifal, lequel d'abord conquérait la pureté. Ainsi, dans sa réincarnation, Elsa de même atteindrait à la hauteur de Lohengrin » et il conçoit le plan des *Vainqueurs* « comme la suite et la conclusion de *Lohengrin* ». Wagner abandonne ensuite ce projet pour lui substituer *Parsifal.* Mais, en 1878, il avait encore l'illusion qu'après *Parsifal*, *Les Vainqueurs* étaient encore possibles. La lecture du livre d'Eugène Burnouf a été également déterminante pour *Tristan.*

De fait, nous découvrons dans le *Braunes Buch. Tagebuchaufzeichnungen 1865 bis 1882*[33] une équation écrite en mai 1868 où Wagner s'explique sur l'opposition jour/nuit:

Wahrheit = Nirwâna = Nacht

Musik = Bramâ = Dämmerung

Dichtkunst = Sansarâ = Tag

Ce qui attire l'attention en premier lieu est la double équation "Nirwâna = Nacht" et "Sansarâ = Tag". Le jour est assimilé au *samsâra,* la funeste migration des âmes, la

[31] J. Barthélemy-Saint Hilaire, *Eugène Burnouf. Ses travaux et sa correspondance.* Paris, 1891, p. 42.
[32] Richard Wagner à Mathilde Wesendonk, *Journal et lettres. 1853-1871.* Traduction originale par G. Khnopff complétée par Stanislas Mazur. Paris, Parution, 1986, p. 227.
[33] Richard Wagner, *Das Braune Buch.* Tagebuchaufzeichnungen, Zürich / Freiburg im Breisgau 1975, S. 176-178.

renaissance, dont la raison est le désir, à moins que la renaissance permette à l'être humain d'atteindre provisoirement une plus grande perfection avant dêtre admis au Nirwâna ; Wagner écrit en effet dans son *Braunes Buch*[34]: „Neue Weltbildung: aus dem Dhyâna steigen die Wesen wieder in die Welt hinab, welche dort die Belohnung für früheren Tugend-Dienst im richtigen, nun gefüllten Maasse empfangen haben, um jetzt von Neuem in den Kreis der Geburten, zur Ereichnung noch grösserer Vollkommenheit, einzutreten". Peut-être s'appuie-t-il sur l'ouvrage de Fr. Koeppen, *Die Religion des Budda und ihre Entstehung*, 2 volumes, Berlin 1857-59, par exemple p. 288-289 ou 587-593 du premier volume, où il est question du *dhyâna*, dont on peut être rappelé dans la vie.

La nuit de son côté est identifiée avec le principe opposé, c'est-à-dire la libération totale,[35] la mort qui n'est pas suivie d'une renaissance. Nirwâna est l'extinction totale de l'âme, écrit Koeppen,[36] l'extinction dans le Néant, l'extinction définitive de la succession des âmes. Nirwâna est le néant de l'ame: le bouddhisme est l'Evangile de l'anéantissement.

Citons également Eugène Burnouf, la source principale de Wagner :[37] « L'acception propre de ce terme (Nirvâna) est celle d'*extinction.* […] Le sens d'*extinction* est si intimement propre à ce terme de *Nirvâna,* que c'est à un feu qui s'éteint que l'on compare le Nirvâna, auquel on dit que parvient un Buddha, quand la mort achève de l'affranchir des liens du monde. »[38]

Or, on a déjà noté qu'à la place des copeaux de bois par lesquels Tristan fait savoir à sa bien-aimé qu'il est arrivé au lieu du rendez-vous, Wagner utilise une torche comme signal. Ce motif, Wagner l'a emprunté à Burnouf. En relation avec le Nirvâna au sens d'extinction, on découvre en effet chez Burnouf (p. 589-590) une allusion à „une lampe qui est offerte au Buddha par une femme, et qu'Ananda, son serviteur fidèle, ne peut éteindre".

Ce motif du flambeau manque dans l'esquisse en prose (20-28 août 1857, tandis que le texte dans son ensemble a été terminé le 18 septembre 1857).[39] Dansl'esquisse en prose Brangene doit simplement ouvrir la porte.[40]. La raison de cette modification est sans nul due au fait que, au moment où il écrivait le poème de son *Tristan* Wagner s'intéressait intensivement au livre de Burnouf et au bouddhisme.

Alors que Brangene, la fidèle suivante et amie d'Isolde, pressent un danger et supplie sa souveraine de laisser brûler le flambeau („Der Gefahr leuchtendes Licht – / nur heute! Heut! –/ die Fackel dort lösche nicht", 946-948), Isold, qui est arrivée la première l'éteint en riant. („Die Leuchte – / wär's meines Lebens Licht, – / lachend / sie zu löschen zag' ich

[34] S. 177.
[35] „definitive Befreiung" (Koeppen, p. 304-306).
[36] Koeppen, p. 304-306. dem „Tod, dem keine Wiedergeburt folgt […] Nirwâna ist […] das totale Verlöschen der Seele, das Verlöschen in Nichts […], das endliche, definitive Erlöschen der Reihenfolge oder Succesion von Seelen. […] Nirwâna ist das seelige Nichts: der Buddhismus ist das Evangelium der Vernichtung".
[37] Voir infra.
[38] Eugène Burnouf, l'*Introduction à l'histoire du Buddhisme indien*. Op. cit., p. 589-590.
[39] Pour la genèse et l'analyse musicale de *Tristan* voir Serge Gut, *Tristan et Isolde. L'amour, la mort et le nirvana. Suivi d'une étude sur „Le traitement orchestral dans* Tristan et Isolde" par Jean-Jacques Velly. Paris, Fayard, 2014.
[40] Siehe Curt von Westernhagen, *Wagner*, Zürich und Freiburg im Breisgau, Atlantis Verlag, 1968, S. 228-229.

nicht“, 962-964). Par là, comme le souligne Wolf-Daniel Hartwich,[41] elle se libère au sens figuré définitivement de l’existence des sens, du monde des sens, la sensualité“ („im übertragenen Sinne die sinnliche Existenz endgültig“). La rencontre nocturne des deux amants est brutalement interrompue par Marke. Chez Gottfried von Strassburg il est clair que l’amour de Tristan et d’Isolde avait déjà été consommé sur le navire, avant l’arrivée en Cornouailles, car Isolde n’est plus vierge quand elle épouse Marke et que Brangene doit être remplacée par Brangene pendant la nuit de noces. Chez Wagner au contraire on peut se demander si c’est le cas: comme métaphore pour l’intrusion de Marke dans la nuit d’amour avec Tristan, on peut parler avec précaution d’interruption du climax rhétorique et de l’orgasme musical. On pourrait vraiment se demander si, chez Wagner, Tristan et Isolde ont jamais consommé leur amour et si Isolde n’est pas demeurée vierge. Au premier acte ils n’ont pas eu le temps de se retrouver, car la scène du philtre se situe juste avant l’arrivée en Cornouailles et que Isiolde arrive vierge. Dans son article „Between memory and desire: Wagner’s libretto and late Romantic subjectivity“ Arthur Groos semble le suggérer: „It is important to emphasize that the ambiguity of *Liebeslust* (771 und 1460) and *Lust* (2381) at the climactic moments of *Tristan und Isolde* articulates a particularly intense tension between desire and fulfilment that the arrival of King Marke interrupts in Act I and II, suddenly transforming joy to longing, and perhaps even leaving ambiguous the apparent resolution of their deaths at the end of Act III.“[42]

Le jour („Der öde Tag“) se lève pour la dernière fois (1462-1463) chante Tristan tourmenté par les fantômes du jour („Tags-Gespenster[n]“ 1489) et il montre à Isolde le chemin dans „le royaume merveilleux de la nuit“ („das Wunderreich der Nacht“) dans lequel le soleil ne brille pas (1617 et 1606), avant de se précipiter sur l’épée de Melot. Il sera une nouvelle fois question du flambeau à la fin du troisième acte,, comme nous le verrons.

Revenons au texte: La ‚nuit d’amour‘ de Tristan et Isolde est en tant que telle le symbole de la mort, qui supprime l’individuation et révèle l’identité parfaite de nature, l’accord intime, du moi et du roi. C’est ce mystère de l’identité de nature des amants, de l’unité du moi et du monde qui était le thème principal du duo d’amour du deuxième acte:

Stünd‘ er vor mir,
der mächt’ge Tod,
wie er mir Leib
und Leben bedroht’, -
so willig lasse!-
wie wär’ seinen Streichen
die Liebe selbst zu erreichen?“ (1327-1334)

[41] „Auslöschung. Richard Wagner und die buddhistische Mythologie des Jenseits“, p. 92.
[42] In: *Richard Wagner. Tristan und Isolde*. Hg. von Arthur Groos. Cambridge, Cambridge University Press, 2011, S. 41.

9. La mort

Comme Tristan und Isolde appartiennent au monde de la nuit, donc au *nirvâna*, leur amour ne peut pas être réalisé. Car pour le bouddhisme le désir est est à l'origine de la douleur; c'est pourquoi le désir doit être étouffé, éliminé. C'est pourquoi Tristan, à la fin de l'acte II, s'offre sans défense à l'épée de Melot, demandant à Isolde de le suivre dans la mort. L'unique issue au conflit qui atteint son paroxysme quand Marke surprend les amants est la mort. La réalisation de l'amour, dont Tristan et Isolde étaient proches, n'est que transitoire, n'est qu'un moment, car l'amour n'est que désir. C'est ce que dit Tristan au 3ème acte : « L'antique mélodie me le redit : me consumer de désir – et mourir ! Non ! Ah non ! Ce n'est pas ce qu'elle signifie ! Désirer ! Désirer ! Désirer au-dedans de la mort et non mourir de désir » (1934-1942).

Mais, grièvement blessé, il est transporté par Kurwenal à Kareol, son pays natal. Ces détails, Wagner les a ajoutés au roman médiéval, afin qu'une blessure, volontairement reçue, soit responsable de la mort de Tristan, et non une blessure due au hasard de ses aventures, comme dans la reconstitution de Kurtz qui suit ici la mise en prose du roman allemand d'Eilhart[43].

Lorsqu'il se réveille, Tristan raconte ce qu'il a vu dans sa demi-mort ; il parle de « l'immense empire de la nuit universelle » (vers 1957-1958), dont il s'est éveillé en naissant (1618). Wagner a décrit la naissance de Tristan d'une façon analogue à celle de Bouddha. Lors de sa naissance Tristan a été envoyé hors du pays „dunkel nächt'ge(n) Land" (1607-8), il s'est éveillé hors du merveilleux royaume de la nuit (aus dem „Wunderreich der Nacht", (1617-18). Il est sorti du nirvâna pour une nouvelle, pour une dernière naissance. Comme Tristan Bouddha s'était décidé de quitter le ciel, le „quatrième ciel des dieux" (den „vierten Götterhimmel"[44]). Wagner a identifié ce „quatrième ciel des dieux" avec le *nirvâna.* C'est là qu'il voulait retourner quand il s'est jeté dans l'épée de Melot. Malheureusement il a été „aus dem weiten Reich / der Welten Nacht" (1757-8) „neu dem Licht / des Tages […] zugetrieben" worden.

Dans cet « immense empire de la nuit universelle » Tristan ne voyait ni le soleil, ni « pays ni gens » (vers 1751), alors qu'Isolde était encore « au royaume du soleil » (vers 1774-1775). Il parle de „Trug und Wahn" (de leurre et d'illusion) auxquels le jour éveille son cerveau (1804-1805) . Ce lieu où se trouvait Tristan était sans doute un des quatre degré du *dhyâna* (ou de la contemplation) dont parle Koeppen[45] et qui mènent jusqu'à l'endroit où on ne voit ni n'entend plus rien, où on ne ressent rien, où on ne pense à rien et où on peut savourer, vivant, un avant-goût du *Nirvâna*.

Dès le premier degré du *dhyâna* on est libéré du désir, libéré des conditions du péché et du vice [46]. Comme Wagner le dit dans le *Braunes Buch*, les êtres peuvent sortir du *dhyâna* et retourner dans le monde, pour rentrer à nouveau dans le circuit des reincarnations pour

[43] Kurtz, *op.cit.*, p. 595.
[44] Koeppen, S. 74f.
[45] Zum Beispiel S. 255-260 oder S. 587.
[46] Koeppen, p. 587.

atteindre une plus grande perfection[47]. Nul être ne peut, cependant en mourant, entrer dans le *Nirvâna* sans avoir parcouru les quatre degrés du *dhyâna.*[48] C'est pourquoi Tristan, tourmenté par son désir terrible qui le blesse („furchtbares Sehnen, / das (ihn) sehrt (d.h. verletzt), retourne dans le monde du soleil, dans le monde des sens où le flambeau brûle éternellement (1811-12)[49], pour atteindre la parfaite indifférence, le parfait détachement du quatrième degré[50], qui lui permettra d'éteindre définitivement le flambeau, de s'éteindre lui-même, c'est-à-dire entrer dans le *nirvâna*.

Plus tard il croit apercevoir le navire d'Isolde : « Il approche ! Il approche ! Le pavillon flotte, flotte au mât. Le navire! Le navire! Là-bas, il frôle le récif! Ne le vois-tu pas? », chante-t-il (vers 1903-1910) et il retombe, évanoui. Après s'être réveillé une nouvelle fois, il croit de nouveau voir le navire: „Et à bord, Isolde, comme elle me fait signe. – […] Bienheureuse, noble et douce comme elle traverse les champs de la mer !" (vers 2035-2044). Il la voit sourire. Ce sont des hallucinations dues à la fièvre. Finalement, Isolde arrive, il va en titubant vers elle et ils se rencontrent au milieu de la scène : il s'affaisse lentement entre ses bras et, le regard fixé sur elle, tombe à terre, sans vie. („Tristan sinkt langsam in ihren Armen zu Boden. […] Sterbend zu ihr aufblickend"). Wagner modifie le symbole des deux voiles : ce n'est plus le mensonge d'Isolde aux Blanches Mains, personnage qu'il a supprimé, qui cause la mort du héros : c'est lui-même qui, arrachant le bandage de ses blessures, en fait jaillir le sang (et la vie), s'écriant : « Disparaisse le monde devant ma hâte exultante ! » (2161-2162).

Tristan, pour lequel l'amour représente „un terrible tourment"[51], avait maudit le philtre, et par là l'amour (v. 2011-2012 : « sois maudit, terrible philtre ! Maudite celle qui t'a brassé !"). Au sens bouddhiste, la malédiction de Tristan pourrait être comprise comme un détournement du désir, une délivrance de la joie des sens, joie qui pour le bouddhisme est la cause de la souffrance humaine, une des causes du mal. Tristan avait arraché son bandage, ce qui trahissait qu'il voulait mourir, ce qui est symbolisé par l'image du flambeau qui s'éteint : „Wie hör' ich das Licht? / Die Leuchte – ha! / Die Leuchte verlischt! / Zu ihr! Zu ihr!" (2164-2167). L'extinction du flambeau, ici comme à la fin de la première scène du deuxième acte est synonyme du renoncement définitif au monde des sens, de l'entrée au *nirvâna,* puisque *nirvâna* signifie „extinction". Burnouf cite un texte dans lequel „le Buddha complètement parfait qui entre dans le *nirvâna* définitif (*parinirvâṇ a*) est comparé à un feu qui s'éteint faute d'aliments".[52]

Auparavant Tristan était tout près du *nirvâna,* dans le royaume intermédiaire du *dhyâna,* où il a séjourné un moment avant de parvenir à la pureté absolue, à l'indolence et la

[47] P. 176 ss.
[48] P. 587.
[49] Le motif du flambeau, de la lumière est répété trois fois en dix vers (1812-1821).
[50] Koeppen, p. 258.
[51] Comme Wagner le dit dans sa lettre du 23 août 1856 à August Röckel: „Leider bin ich davon voller, als ich bedarf, denn außer den Nibelungenstücken habe ich noch einen Tristan und Isolde (die Liebe als furchtbare Qual) und einen neuesten Stoff »die Sieger« (höchste Erlösung, buddhistische Legende) im Kopf, die mir so nahe liegen, daß ich sie mit großer Hartnäckigkeit, den Nibelungen zu lieb, zurückdrängen muß." [Sämtliche Briefe: Bd. 8: Briefe April 1856 bis Juli 1857, S. 222-3. Digitale Bibliothek Band 107: Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 12835-6 (vgl. Wagner-SB Bd. 8, S. 156)].
[52] Burnouf, S. 590.

viduité absolues, qui sont justement l'accès au *Nirvâna.* [53] Wagner a sans doute concentré les quatre degrés du *dhyâna* en un seul. Maintenant que Tristan a éteint le flambeau et s'est détaché complètement du monde des sens, il s'élève jusqu'à la sphère suprême, jusqu'à l'anéantissement complet, jusqu'à l'extinction, et entre presque tel un saint bouddhiste dans le *nirvâna* – cependant seulement presque! Car il chante encore „Zu ihr! Zu ihr!" et après avoir maudit le philtre il aspire désespérement à revoir Isolde. Toute la scène de Tristan au 3ème acte est une hallucination extrême, caractérisée par les contradictions entre la nostalgie de la mort et la nostalgie déterminée pathologiquement de la bien-aimée. Ses dernières paroles s'adressent encore à la bien-aimée! En outre, le suicide qu'il accomplit à l'arrivée d'Isolde (il s'arrache dans ce but le bandage pour faire couler le sang) est un acte contraire au bouddhisme. Par là Tristan acccumule encore davantage de mauvais karma. Dans sa prochaine vie il souffrira sans nul doute de nouveau les mêmes souffrances d'amour que maintenant. Tristan *essaie* d'obtenir la rédemption dans le sens du bouddhisme, mais il n'y réussit pas car il reste prisonnier de son désir et de sa pulsion de mort. Wagner a cependant lu trop de Schopenhauer qui a propagé l'idée de la négation du vouloir vivre – tout à fit à l'oppoosé du bouddhisme. Contrairement à Schopenhauer le bouddhisme ne parle pas de la négation du vouloir vivre. Comme Roger-Pol Droit l'écrit,[54] « Le Bouddha chirurgien entend *guérir la vie* (alors que Schopenhauer veut) *guérir de la vie* […] Vivre sans désirer n'est pas souffrir … mais pour Schopenhauer, ce n'est pas vivre ».

Les réminiscences du bouddhisme méritent d'être notées: elles montrent à tout le moins que Tristan tente de se libérer dans le sens du bouddhisme de sa langueur amoureuse, de ses tourments d'amour.

Suit ce qu'on appelle communément la mort d'amour („Liebestod"), dans laquelle on reconnaît nettement l'influence bouddhiste[55]. Isolde entonne son dernier chant: „dans la respiration de l'univers, dans le souffle du tout – se noyer – sombrer – inconsciente – joie suprême » (vers 2375-2381).

Cette „respiration de l'univers », dont il est question au vers 2375, est-elle identique à l' « âme universelle », dont parle Koeppen („Weltseele")? Celui-ci écrit: „Die Wesen wandern: von der Weltseele ausgestrahlt, sollen sie in dieselbe heimkehren. Diese Heimkehr ist zugleich Reinigungsprozess."[56] Tristan a, par sa mort, montré le chemin à Isolde, comme il l'avait fait à la fin du deuxième acte, quand il se jetait sur l'épée de Mélot. Tristan, en tant que Bodhisattva, ou même de saint bouddhiste, a accompli de la sorte son œuvre rédemptrice („Erlösungswerk"), a montré le chemin („den Pfad") qui permet de sortir du „Sansara" (cycle des naissances) et d'entrer dans le *nirvâna* et qui fait passer les êtres humains (ici Isolde) de l'océan des naissances et de la mort dans l'au-delà de la délivrance[57]. Il y a cependant encore une deuxième interprétation possible: le suicide de Tristan est un acte violent avant que les dernières mesures du chant d'Isolde invoquent encore une fois et de façon très subjective les

[53] Koeppen, S. 255.
[54] Roger-Pol Droit, « Schopenhauer et le bouddhisme : une admirable concordance ? ». In : Eric von der Luft, *Schopenhauer. New Essays in Honor of His 200 th Birthday.* Lewiston-Queenston-Lampeter 1988, S. 132.
[55] Voir Carl Suneson, *Richard Wagner und die indische Geisteswelt.* Leiden u.a., 1989, S. 59.
[56] Koeppen, S. 35.
[57] Op. Cit., p 309.

exaltations voluptueuses auxquelles s'adonnaient les amants. Ce n'est que dans la toute dernière mesure qui apporte la seule résolution harmonique de l'œuvre que la musique devient quasi „bouddhiste".

Donnons de nouveau la parole à Wagner: „Maintenant le désir, l'aspiration, l'allégresse et la misère de l'amour ne prenaient plus fin; le monde, la puissance, la gloire, l'honneur, l'esprit chevaleresque, la fidélité, l'amitié – tout s'était évanoui comme un rêve vain ; une seule chose vivait encore : le désir, le désir, l'aspiration insatiable, qui renaissait toujours à nouveau, et se languir; seule délivrance : la mort, mourir, périr, ne plus se réveiller ! » [58][59] Cette délivrance, Tristan et Isolde la trouvent dans la mort commune: „Suprême délivrance ! – Elle s'effondre, comme transfigurée dans les bras de Brangene sur le corps de Tristan. Une profonde émotion saisit tous les assistants. Marke les bénit alors".[60] On pourrait comparer cette dissolution dans le tout à une entrée dans le *nirvâna*, la mort étant de toutes les façons conçue comme une délivrance totale et parfaite.

La dissolution d'Isolde dans le tout peut être interprétée comme une admission (commune?) dans le *nirvâna*, ce qui est une libération définitive et complète dans la mort, d'autant plus que *nirvâna* est le retour dans l'âme universelle[61]. Comme Dieter Borchmeyer le souligne de façon pertinente[62], une véritable mort d'amour doit conduire au *Nirvâna*. La question demeure de savoir si une rencontre des âmes dans l'au-delà, dont rêve Isolde dans sa „Liebesverklärung" (Transfiguration par/dans l'amour), n'est pas contraire au sens de la libération boudhiste (!). On pourrait également objecter que sur le chemin du bouddhisme vers la rédemption il n'y a plus d'Eros. Il est nié car il est l'origine de la souffrance et de la douleur. La musique de Wagner qui est le fondement du drame est cependant très érotique.[63] Elle célèbre le désir jusqu'à la dernière mesure, dans laquelle on remarque une sorte de rédemption, de libération du feu des passsions. Puisque l'amour, vu d'un point de vue bouddhiste, n'est que désir, la musique de Wagner célèbre le désir total; c'est pourquoi nous n'avons qu'avec l'accord final du dernier acte une résolution harmonique dans la musique.[64]

Conclusion

Nous avons, avec le *Tristan und Isolde* de Richard Wagner, l'œuvre d'un créateur qui récrit la légende médiévale. Il adapte l'histoire à ses besoins, utilisant, à côté de la tradition médiévale, d'autres sources, Platon, Feuerbach, des œuvres du romantisme allemand, comme

---

[58] Sämtliche Schriften und Dichtungen: Bd.12, S. 344.

[59] „Nun war des Sehnens, des Verlangens, der Wonne und des Elendes der Liebe kein Ende; Welt, Macht, Ruhm, Ehre, Ritterlichkeit, Treue, Freundschaft - Alles wie wesenloser Traum zerstoben; nur Eines noch lebend: Sehnsucht, Sehnsucht, unstillbares, ewig neu sich gebärendes Verlangen, Dürsten und Schmachten; einzige Erlösung: Tod, Sterben, Untergehen, Nichtmehrerwachen!" Sämtliche Schriften und Dichtungen: Zwölfter Band, S. 610. Digitale Bibliothek Band 107: Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 6626 (vgl. Wagner-SuD Bd. 12, S. 344). Traduction DB.

[60] Voir *SSD* XI, 542. Digitale Bibliothek Band 107: Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe, S. 5871 (vgl. Wagner-SuD Bd. 11, S. 343).

[61] Koeppen, p. 308f.

[62] Borchmeyer, „*Die vertauschten Köpfe*, S. 70.

[63] Siehe Dieter Schickling, *Abschied von Walhall*. Stuttgart 1983, S. 174f.

[64] Je remercie Frank Piontek pour cette remarque.

la *Lucinde* de Schlegel ; il utilise le lyrisme nocturne de Novalis, les *Affinités électives* de Gœthe ou encore les idées de Calderon. Toutes ces œuvres et tendances confluent avec bouddhisme d'une manière très singulière. L'équation *Nirwâna = Nacht* et *Sansarâ = Tag* que pose Wagner en mai 1868 permet de jeter un regard tout à fait nouveau sur l'œuvre. Quand Tristan se précipite à la fin du deuxième acte sur l'épée de Melot, il veut en tant que *bodhisattva,* même en tant que saint bouddhiste, opérer une œuvre de rédempteur et montrer à Isolde comment se libérer du samsara, comment sortir du circuit des réincarnations pour entrer dans le *nirvâna.* La dissolution d'Isolde dans le tout, dans l'âme universelle signifie, comme Wagner le souligne, « la suprême libération, la rédemption ! » pour tous deux, l'entrée dans le *nirvâna,* le retour dans l'âme universelle, d'où tout est issu.[65] Là-desssus se greffent les propres idées de Wagner, son propre imaginaire. Un exemple très bien réussi de syncrétisme !

[65] Koeppen, S. 58 und 309.