

--> See the **erratum** for this article

## Exploration morphologique et sémantique des leitmotive communs à *Tristan und Isolde* et aux *Wesendonck-Lieder* de Richard Wagner

Russ Manitt

Volume 27, Number 1, 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1013159ar>  
DOI: <https://doi.org/10.7202/1013159ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités  
canadiennes

### ISSN

1911-0146 (print)  
1918-512X (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Manitt, R. (2006). Exploration morphologique et sémantique des leitmotive  
communs à *Tristan und Isolde* et aux *Wesendonck-Lieder* de Richard Wagner.  
*Intersections*, 27(1), 16–53. <https://doi.org/10.7202/1013159ar>

### Article abstract

The article attempts to demonstrate the well known, but rarely studied, connection between Wagner's *Tristan und Isolde* and *Wesendonck-Lieder*. Starting from Molino and Nattiez's semiological model, the author bases his illustration of the works' affiliation on (1) an inquiry into their inception, (2) a literary analysis of the words put to music, and (3) a paradigmatic-style of analysis of the motives common to both works. Specifically, at the heart of this exercise in applied semiotics, is the connection between Wagner's and Mathilde Wesendonck's texts, the composer's music and Schopenhauer's philosophy.

---

## EXPLORATION MORPHOLOGIQUE ET SÉMANTIQUE DES LEITMOTIVE COMMUNS À *TRISTAN UND ISOLDE* ET AUX *WESENDONCK-LIEDER* DE RICHARD WAGNER

Russ Manitt

---

Entre l'automne 1857 et le printemps 1858, Wagner compose les *Fünf Gedichte für eine Frauenstimme mit Pianoforte-Begleitung* (WWV91A), communément appelés les *Wesendonck-Lieder*, au même moment où il met en musique son drame lyrique *Tristan und Isolde*. Chose rarissime dans son œuvre lyrique, Wagner n'est pas l'auteur des textes des *Wesendonck-Lieder*, mais les poèmes « Der Engel », « Träume », « Schmerzen », « Im Treibhaus » et « Stehe Still! » sont dus à la plume de Mathilde Wesendonck, et ils sont eux-mêmes inspirés par une lecture que le compositeur fait à la jeune femme du livret de son futur opéra (Voss 1983, 24; Livio 1983, 373). Ainsi, les deux œuvres de Wagner sont non seulement contemporaines, mais elles sont clairement engagées dans un dialogue riche et complexe où, notamment, le livret de *Tristan* inspire librement le poème « Träume » de Mathilde Wesendonck, puis le lied de Wagner, qui, à son tour, inspire la musique de l'acte II — notamment le duo d'amour de cet acte — et où, par ailleurs, « Im Treibhaus » — aussi librement inspiré de l'acte I — inspire les motifs de l'acte III.

De manière générale, le présent article propose une analyse sémiologique des leitmotifs communs aux deux œuvres, pour cerner leur signification, de manière à démontrer que les deux œuvres sont loin d'être étanches, et que les lieder peuvent jouer un rôle capital dans le processus exégétique. De manière plus spécifique, cette analyse se fonde sur la conception tripartite de la sémiologie musicale telle que développée par Jean Molino et Jean-Jacques Nattiez en 1975. (1) Au niveau poïétique (soit sur le plan de la conception de l'œuvre), l'étude des écrits théoriques et des lettres de Wagner suggère que, suite à sa lecture de Schopenhauer, le compositeur a développé les idées musicales de *Tristan* et des *Wesendonck-Lieder* dans un rapport d'interdépendance avec les textes, et même, dans certains cas, indépendamment de ceux-ci. Ce dernier n'aurait donc plus pour fonction de gouverner la structure musicale. Le processus poïétique engendre des traces que prend en charge (2) l'analyse du niveau neutre (l'approche dite immanente). D'une part, l'analyse comparative des motifs musicaux communs aux deux œuvres, et des contextes dramatiques et poétiques auxquels ils sont associés, permettra d'observer la similitude des fonctions symboliques exercées par les motifs des deux œuvres. D'autre part, la comparaison permettra d'établir la généalogie des motifs musicaux, c'est-à-dire de reconstituer les rapports chronologiques et structuraux qui relient les motifs. Cette analyse mènera

enfin au (3) niveau esthétique, qui tente d'explicitier la sémantique des motifs. Ce niveau implique donc une perception qui est la mienne, mais qui est fondée sur les traces relevées au niveau neutre. Les sections centrales de l'article porteront essentiellement sur « Träume » et « Im Treibhaus » ainsi que sur les deux derniers actes de *Tristan*, puisque c'est là qu'on observe la concordance la plus fréquente entre les motifs.

L'article est divisé en quatre parties :

- (1) Je propose d'abord une chronologie commentée du cheminement poétique, pour aider à comprendre la généalogie des motifs. D'une part, je précise les liens de « parenté » d'un motif à un autre, et d'autre part, je discute de l'influence de Schopenhauer sur la musique de Wagner. Ceci alimentera la discussion ultérieure du niveau sémantique.
- (2) J'aborde la place qu'occupent les lieder de Wagner dans l'histoire de ce genre.
- (3) Je discute les liens qui relient entre eux les motifs communs aux deux œuvres, puis
- (4) Je présente un « tableau » des motifs, dans leur état initial ou transformé, et des contextes textuels dans lesquels ils se trouvent, dans le but de proposer une interprétation desdits motifs.

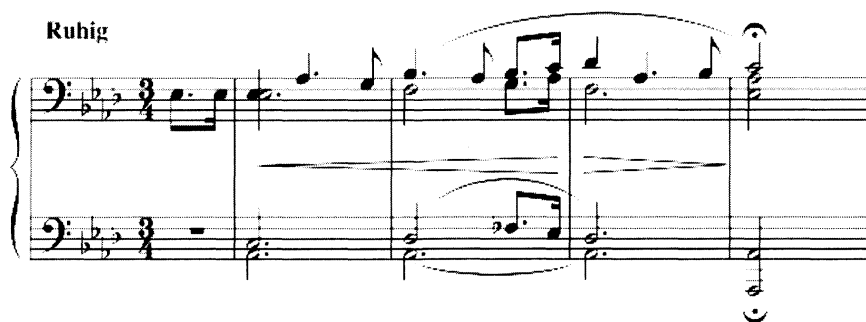
### CHRONOLOGIE COMMENTÉE<sup>1</sup>

En juin 1853, Wagner compose *Eine Sonate für ein Album von Frau M.W.* (WWV 85). Cette œuvre nous intéresse d'une part car elle est dédiée à Mathilde Wesendonck, et d'autre part, elle est écrite en *la* bémol majeur, une tonalité que Wagner, selon Robert Gauldin, utilise délibérément pour évoquer sa relation avec la jeune femme (Gauldin 1979 et 2004). Le théoricien cite entre autres le lied en question, et le duo d'amour de l'acte II de *Tristan*, lui-même inspiré par *Traume* (Gauldin 2004, 24). De plus, l'auteur voit dans le premier geste mélodique de la sonate (exemple 1a), l'origine possible du motif du Chant de mort (exemple 1b) du même duo d'amour de l'acte II de *Tristan*<sup>2</sup>.

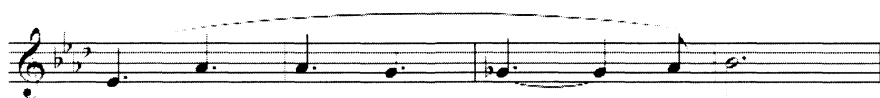
---

<sup>1</sup> Étant donné les divergences d'un auteur à l'autre, il m'a semblé important d'établir une chronologie plus précise et complète. Pour ne citer qu'un exemple, Millington (1996) situe la composition des lieder en septembre 1857 alors que Wagner n'a pas terminé, selon Livio, sa lecture du livret de *Tristan* avant le 28 septembre (Livio 1983). La datation de Millington est également contredite par le catalogue des œuvres de Wagner (*Wagner Werke Verzeichnis*), qui note que « Der Engel », le premier des lieder à avoir été mis en musique, date du 30 novembre 1857. Plus importantes encore sont les contradictions bien connues de Wagner lui-même au sujet de la datation de ses œuvres.

<sup>2</sup> La dénomination « Chant de mort » est de Cotard (1895, 80). Je choisis cette source parmi les nombreux catalogues de motifs, parce qu'il s'agit du premier répertoire francophone que l'on connait.



Exemple 1a



Exemple 1b

À l'automne 1854, Wagner lit *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*Le monde comme volonté et comme représentation*, 1819) de Schopenhauer. Cette lecture est importante pour comprendre la place dominante qu'occupe la musique dans le contexte de la philosophie du renoncement qui inspire Wagner (tout comme Mathilde). Nous verrons d'ailleurs que Schopenhauer est plutôt explicite sur ce point. Cette philosophie réinterprétée fut, on le sait, adaptée à l'histoire de *Tristan et Isolde*, où l'amour sensuel se substitue à la contemplation esthétique en tant que rédemptrice de la volonté<sup>3</sup>. Les thèmes du renoncement et de la volonté, donc, apparaissent non seulement dans la correspondance entre Wagner et Mathilde, mais forment aussi la base des concepts qui sous-tendent les poèmes des *Wesendonck-Lieder*, le livret de *Tristan* et la mise en musique de ces textes. Le projet de *Tristan*, par ailleurs, fut conçu à l'automne de cette même année 1854. Une lettre de Wagner, datée du 16 décembre 1854, et adressée à Liszt, annonce sa découverte de l'œuvre de Schopenhauer. Elle annonce aussi, ce qui est significatif, la conception de *Tristan et Isolde* :

À côté des progrès si lents de ma musique, je me suis occupé exclusivement d'un homme qui est venu dans ma solitude comme un présent — présent simplement littéraire — qui m'est tombé du ciel. Cet homme est Arthur Schopenhauer, le plus grand philosophe depuis Kant, dont il a été le premier à penser complètement les idées jusqu'au bout, comme il s'exprime lui-même [...] Son idée maîtresse, la négation finale de la volonté de vivre, est d'un sérieux terrifiant, mais c'est la seule qui implique la délivrance

<sup>3</sup> « And while he was composing *Tristan* he outlined in a letter to Mathilde Wesendonck a 're-vision' of Schopenhauer's metaphysics — instead of redeeming the 'will' by means of aesthetic contemplation it should now be possible to achieve the same end by means of love, and sexual love at that : the naivety of which would have provoked the philosopher to nothing more than a shrug. » (Deathridge et Dahlhaus 1984, 73) La lettre dont il est question est datée du 1<sup>er</sup> déc. 1858.

[...] je n'ai trouvé qu'un calmant qui m'aide à trouver le sommeil dans les nuits d'insomnie : c'est le sincère, l'ardent désir de mourir; je voudrais l'inconscience totale, le néant absolu, la fin de tous les rêves, la délivrance unique et définitive! [...] Mais comme, dans mon existence, je n'ai jamais goûté le vrai bonheur que donne l'amour, je veux élever à ce rêve, le plus beau de tous les rêves, un monument dans lequel cet amour se satisfera largement d'un bout à l'autre. J'ai ébauché dans ma tête *Tristan et Iseult*; c'est la conception musicale la plus simple, mais la plus forte et la plus vivante; quand j'aurai terminé cette œuvre, je me couvrirai de la « voile noire » qui flotte à la fin, pour... mourir. (Wagner 1943, 295–6)

Notons cette idée d'une « conception musicale » car en novembre 1856, dans une lettre à la princesse Marie Wittgenstein, alors que Wagner travaillait sur *Siegfried*, le compositeur dit s'être retrouvé, « sans s'en apercevoir, dans *Tristan* ». Il poursuit : « C'est une musique sans paroles pour l'instant » (Deathridge et Dahlhaus 1984, 173). Les premières esquisses musicales de *Tristan* sont d'ailleurs datées du 19 décembre 1856 (WWV, 433), soit neuf mois avant l'esquisse en prose du livret. Notons également qu'une lettre envoyée à Mathilde au début de l'année 1857 inclut une esquisse sans paroles de *Tristan*<sup>4</sup>.

C'est donc en 1857, dans le faubourg zurichois d'Enge, que Wagner travaille sur le livret de son drame lyrique à l'Asyl, une maison attenante à la villa des Wesendonck : le début de l'esquisse en prose est daté du 20 août (WWV, 426; 431, II)<sup>5</sup>, le livret en vers, lui, sera achevé le 18 septembre (WWV, 431, III). La lecture en sera donnée à l'Asyl entre le 20 et le 28 septembre en présence d'Otto et Mathilde Wesendonck, Cosima et Hans von Bülow, et Minna, l'épouse de Wagner (Livio 1983, 373). La même année, Wagner compose une première ébauche musicale de l'acte I (1<sup>er</sup> oct. — 31 déc. 1857), ainsi qu'une deuxième ébauche qui chevauche la première (5 nov. 1857 — 13 jan. 1858) (WWV, 335)<sup>6</sup>.

Entre temps, la lecture que Wagner avait faite de son livret inspire à Mathilde la composition de poèmes. Selon le journal de Mathilde, Wagner termine la première version du lied « Der Engel » (« L'Ange ») le 30 novembre 1857 (WWV, 456), il complète la première version de « Träume » (« Rêves ») le 4 décembre, puis finit rapidement sa révision le 5 décembre (WWV, 451). Une troisième « version » de « Träume », écrite pour violon solo et petit orchestre (WWV 91b), est créée le 23 décembre 1857 pour l'anniversaire de Mathilde (WWV, 454). Quelques jours auparavant, Wagner complétait les premières versions de « Schmerzen », le 17 décembre 1857 (WWV, 451) et « Stehe Still! », le 22 février de l'année suivante (1858) (WWV 452; sans titre selon le Grove (171)). « Reste calme », en effet, puisque de grandes « douleurs » s'abattent

<sup>4</sup> Le Grove ne précise pas la date (p. 173), mais il existe effectivement une lettre de Zurich non datée incluant l'arpège de l'accord de *Tristan* (Wagner 1972, 7). Par ailleurs, ceci se réfère peut-être au manuscrit que Wagner a envoyé à Otto Wesendonck le 22 décembre 1856 (WWV, 434, Ie, Blatt XIV). Il existe aussi deux autres lettres incluant des extraits sans paroles de *Tristan*, quoique celles-ci datent d'avril 1859, alors que la composition de l'opéra était bien entamée.

<sup>5</sup> Les dates indiquées sont généralement tirées du WWV, à moins d'avis contraire.

<sup>6</sup> Ce que l'on nomme « première ébauche » est généralement, chez Wagner, son esquisse de composition et la « deuxième ébauche » son esquisse d'orchestre.

le 7 avril 1858 (Grove, 42) alors que Minna Wagner intercepte une lettre de Richard à Mathilde. Le compositeur quitte l'Asyl le 17 août 1858 après avoir écrit la première version de « Im Treibhaus » (« Dans la serre ») le 1<sup>er</sup> mai (WWV, 452)<sup>7</sup> ainsi que la première ébauche du deuxième acte de *Tristan*, commencée le 4 mai et achevée le 1<sup>er</sup> juillet 1858 (WWV, 452). La deuxième ébauche (donc la version orchestrée) suivra de près, entamée le 5 juillet et achevée, à Venise, le 9 mars 1859 (WWV, 436)<sup>8</sup>. C'est à Venise, à l'automne 1858, que Wagner, ayant déjà envoyé l'ensemble des *Wesendonck-Lieder* à Mathilde, doit recomposer les lieder à partir de ses seules ébauches afin de les envoyer à Schott pour la publication (WWV, 457)<sup>9</sup>. C'est à ce moment qu'il ajoute aux lieder « Träume » et « Im Treibhaus » l'indication « Studie zu Tristan und Isolde ». L'édition Schott, qui paraît en 1862, est donc fondée sur les dernières versions vénitiennes de 1858. Par ailleurs, c'est à Lucerne que Wagner compose l'acte III de *Tristan*, dont le début de la première ébauche est daté du 9 avril 1859 et l'achèvement de la partie d'orchestre (donc de la deuxième ébauche) du 19 juillet 1859 (WWV, 435-6)<sup>10</sup>.

Cette chronologie nous conduit à trois conclusions. D'abord, certains procédés et motifs strictement musicaux ont été développés dans les compositions pour Mathilde (sa sonate, « Träume » et « Im Treibhaus ») avant que la composition des deuxième et troisième actes de *Tristan* ne soit même amorcée. De plus, la musique et les poèmes des lieder sont inspirés, respectivement, de la musique d'un premier acte déjà bien avancé et d'un livret complet. Et finalement, les concepts exprimés dans les textes et l'importance significative de la musique — pour ne pas dire sa primauté — proviennent *en partie* de l'interprétation de la philosophie schopenhauerienne qu'en font Wagner et Mathilde Wesendonck.

## LA PHILOSOPHIE DE SCHOPENHAUER

Deux concepts clés de la philosophie schopenhauerienne ont retenu l'attention de Wagner : la volonté et le rêve. Jean Lefranc résume bien la place prépondérante que prend la volonté dans la philosophie de Schopenhauer :

C'est le monde tout entier que le métaphysicien va penser, analogiquement, comme volonté [...] L'intellect se développe chez l'homme avec le langage et le raisonnement, mais il apparaît chez l'animal dès la première ébauche de cerveau, et il reste entièrement au service du vouloir-vivre. C'est donc une même volonté qui ne cesse de s'affirmer, de s'objectiver en une multitude de phénomènes, dans une perpétuelle lutte de survie qui ne donne qu'une apparence d'ordre, puisqu'elle se dévore elle-même aveuglément hors de tout plan divin (Lefranc 1998, 1378).

<sup>7</sup> Une esquisse de « Im Treibhaus » se trouverait au verso des pages 57 et 103 des partitions d'orchestre du Premier Acte (WWV, 436, V).

<sup>8</sup> « Endlich!/Venedig. 9 März 59/RW » (WWV, 436) Le Grove note le 18 mars comme date d'achèvement de la partition orchestrale (42).

<sup>9</sup> Voir la lettre à Mathilde du 9 octobre 1858.

<sup>10</sup> Le Grove date la fin de l'orchestration le 6 août 1859 (171).

L'objet, le « monde tout entier », n'est qu'une représentation qui « existe seulement pour le sujet [...] Notre propre corps lui-même est déjà un objet, et par suite, mérite le nom de représentation » (Schopenhauer 2004, 27). Mais il faut préciser : « le monde perçu par l'intuition dans l'espace et le temps, le monde qui se révèle à nous tout entier comme causalité, est parfaitement réel et est absolument ce qu'il se donne pour être; or, ce qu'il prétend être est entièrement et sans réserve, c'est représentation, et représentation réglée par la loi de causalité. En cela consiste sa réalité empirique » (Schopenhauer 2004, 39). Le « réel » n'est donc pas une chose extérieure à notre représentation; il *est* notre représentation même. Par ailleurs, la raison, l'intelligence, propres au sujet, comme l'était le corps à l'âme — en fait, toute la « forme » du sujet-objet — est soumise à la volonté, c'est-à-dire au « vouloir-vivre » :

[La] représentation suppose déjà, comme telle, une forme, celle de l'objet et du sujet, et [...] par conséquent elle est relative ; [...] enfin, si nous nous demandons ce qui subsiste, abstraction faite de cette forme et de toutes celles qui lui sont subordonnées et qui sont exprimées par le principe de raison, ce résidu, considéré comme différent en tout point [...] de la représentation, ne peut être que la volonté, c'est-à-dire la chose en soi proprement dite. Chacun a conscience qu'il est lui-même cette volonté, volonté constitutive de l'être intime du monde ; chacun aussi a conscience qu'il est lui-même le sujet connaissant, dont le monde entier est la représentation (Schopenhauer 2004, 213).

Ainsi, on ne doit pas confondre la volonté avec le libre-arbitre qui, selon Schopenhauer, n'existe pas : l'homme est esclave du désir qui s'exprime comme souffrance lorsqu'il n'est pas assouvi et comme ennui lorsqu'il l'est. Schopenhauer s'inspire de la croyance bouddhiste selon laquelle la souffrance serait notre condition permanente. Harald Höffding, dans un résumé extrêmement succinct des deux premiers livres de l'ouvrage de Schopenhauer, retrace la réflexion du philosophe jusqu'à la question de la souffrance.

Du monde comme simple représentation [qui est l'objet du premier livre], il remonte à la volonté comme à l'essence la plus intime du monde; c'est là qu'est la solution de l'énigme du monde. Le deuxième livre donne une description détaillée des différents degrés et des différentes formes de la volonté dans la nature. Il dépeint la volonté de vivre comme la tendance aveugle à l'existence qui est active en toutes choses, avançant de degré en degré, employant la connaissance à son service et finissant par prendre conscience de toute sa misère. La question se pose alors de savoir s'il n'est pas possible de se délivrer de cette malheureuse aspiration incessante (Höffding 1924, 225).

Même s'il encourage, l'oubli (ou le don) de soi, l'amour, apaisement éphémère, n'est lui-même qu'une manifestation paradoxale du vouloir-vivre. Selon Schopenhauer en effet, la volonté

[...] est en chaque phénomène tout entière et indivisible, et voit tout autour d'elle l'image répétée à l'infini de sa propre essence. Quant à cette essence

en soi, à la réalité par excellence, c'est au-dedans d'elle-même, là seulement, qu'elle se trouve. Voilà pourquoi chacun veut tout pour soi, chacun veut tout posséder, tout gouverner au moins; et tout ce qui s'oppose à lui, il voudrait pouvoir l'anéantir (Schopenhauer 2004, 418).

Quelle consolation reste-t-il? Elle existe d'abord, mais temporairement, dans la contemplation esthétique désintéressée qui, selon Schopenhauer — et contrairement à la thèse de Kant, de qui vient l'idée —, est une connaissance métaphysique. C'est-à-dire qu'il s'agit d'une recherche rationnelle de l'être absolu, des causes et des principes premiers. « La musique est un exercice de métaphysique inconscient, dans lequel l'esprit ne sait pas qu'il fait de la philosophie » (Schopenhauer 2004, 338). Ainsi, c'est la musique qui sert le mieux la contemplation. En effet, elle « est une objectivité, une copie aussi immédiate de toute la volonté que l'est le monde, que le sont les Idées elles-mêmes dont le phénomène multiple constitue le monde des objets individuels. » (Schopenhauer 2004, 329) Cependant, puisque « la volonté, l'existence elle-même est une douleur constante », la musique, qui est l'expérience directe de la volonté, « n'est qu'une consolation provisoire pendant la vie » (Schopenhauer 2004, 341–342). Comme le dit Höfding :

Dans l'observation esthétique de la nature et de la vie il semble que la roue du temps s'arrête et que la volonté soit apaisée. Mais cela ne réussit que pendant des instants isolés. Pour que le but soit complètement atteint, il faut — ainsi que montre le *quatrième livre* — supprimer totalement sa volonté de vivre dans la pitié ou dans l'ascétisme. (Höfding 1924, 225)

Ainsi, seul le renoncement, dont l'objectif est l'acceptation du moment présent, peut éliminer la souffrance de façon permanente, en visant, pour les nier, le vouloir-vivre et l'individualité : « Si donc il existe un être que satisfait la vie comme elle est faite, et qui s'y attache par tous les liens, il peut avec assurance la prendre pour illimitée, et bannir la peur de la mort, y voir une illusion, qui mal à propos l'effraie » (Schopenhauer 2004, 356).

Selon une telle conception du monde, le rêve (le deuxième concept dont j'ai parlé plus tôt) crée nécessairement un conflit avec les impressions de l'extérieur — avec la « réalité » — au moment de l'éveil. D'ailleurs, nous dit-on souvent, nous prenons conscience que nous avons rêvé qu'au moment où nous nous réveillons. Aussi, « si l'on se place, pour juger des choses, à un point de vue supérieur au rêve et à la vie, on ne trouvera dans leur nature intime aucun caractère qui les distingue nettement, et il faudra accorder aux poètes que la vie n'est qu'un long rêve » (Schopenhauer 2004, 43). Schopenhauer se permet lui-même une image poétique :

La vie et les rêves sont les feuillets d'un livre unique; la lecture suivie de ces pages est ce qu'on nomme la vie réelle; mais quand le temps accoutumé (le jour) est passé et qu'est venue l'heure du repos, nous continuons à feuilleter négligemment le livre, l'ouvrant au hasard à tel ou tel endroit et tombant tantôt sur une page déjà lue, tantôt sur une que nous ne connaissons pas; mais c'est toujours dans le même livre que nous lisons (Schopenhauer 2004, 43).

## LES *WESENDONCK-LIEDER* DANS L'HISTOIRE DU LIED

Comment cette philosophie rejoint-elle les *Wesendonck-Lieder*? Walther Dürr souligne que les cinq poèmes de Mathilde ne forment pas un cycle : il n'y a pas de récit, il n'existe aucune progression entre eux (Dürr 1992)<sup>11</sup>. Toutefois, poursuit-il, le ton est commun aux poèmes et au livret de *Tristan*. Cela dit, remarque Dürr, si l'intonation (qu'il se garde bien de définir) n'est pas la même, les concepts, eux, semblent parfois contradictoires. Par exemple, le concept de volonté, selon l'interprétation qu'en firent Wagner et Mathilde, et le désir de renoncer à cette volonté sont exprimés dans les deux premières strophes de « *Stehe Still!* »<sup>12</sup>. Par opposition, le poème « *Im Treibhaus* », lui, trahit l'angoisse de l'homme devant le néant. Ainsi, le désir d'être délivré du vouloir est paralysé par la conséquence de cet oubli qui n'est pleinement possible que par le renoncement absolu, le néant.

Par ailleurs, Dürr pose la question de savoir si la musique s'inscrit dans le style des lieder de l'époque. Sa réponse est : « parfois ». « *Stehe Still!* » serait, selon Dürr, l'exemple parfait d'un lieder de la quatrième époque (selon la catégorisation de Nägeli), c'est-à-dire d'un style qui se rapprocherait d'un « *Gesamtkunstwerk* » du lieder. Ce lieder, donc, commence avec une figure de doubles croches sur quatre mesures (exemple 2a). En conjonction avec l'absence de direction harmonique, cette figure traduit, toujours selon Dürr, la force créatrice et inéluctable de la vie. La modulation est une métaphore de la vie qui procède de façon aveugle. Le chant s'y inscrit de manière presque indépendante, mais y est inévitablement lié. Et voilà qu'il y a retour aux paroles « *laß mich sein!* » (exemple 2b). C'est la voix qui commence à se libérer pour enfin dominer l'instrument, qui doit la doubler, à partir de « quand l'âme est plongée dans l'âme d'un autre »<sup>13</sup> (exemple 2c). Il existerait donc un parfait équilibre entre la poésie et la musique, puisque la poésie raconte « une utopie de soi » (Dürr 1992, 212), un espoir de réalisation, tandis que la musique est l'avènement de cette utopie. Le *diminuendo* et le *ritenuto* progressif du piano soulignent l'oubli, en le symbolisant, alors que le moi s'impose sur la force créatrice aveugle. Aucune partie, considérée isolément, ne peut servir au sens global.

<sup>11</sup> Je remercie Antonietta Sottile d'avoir traduit pour moi l'article de Dürr, et Jean-Jacques Nattiez de me l'avoir procuré.

<sup>12</sup> « Rapide, grondante roue du temps/lame de l'éternité/sphères lumineuses dans l'espace lointain/ fermées sur le globe de la terre/première création, arrête ton tour/assez d'existence, laisse-moi.//Retiens-toi, pouvoir d'engendrement/pensée primale, créateur éternel/arrête ton souffle, retiens ton désir/taies-les seulement pendant quelques secondes!/Impulsion qui enfle, retiens ton coup/termine le jour interminable du vouloir! » Cette traduction anonyme, ainsi que toutes les traductions des poèmes de Mathilde Wesendonck dans cet article, proviennent du livret de disque d'une recompilation des interprétations de Kirsten Flagstad (EMI 2004).

<sup>13</sup> « *Wesen in Wesen sich wieder findet* ».

Bewegt  
Con moto

Sau - sen des, brau - sen des

Exemple 2a

ich - ge - he - des, Was - des, Lass - dich - geh -

Exemple 2b

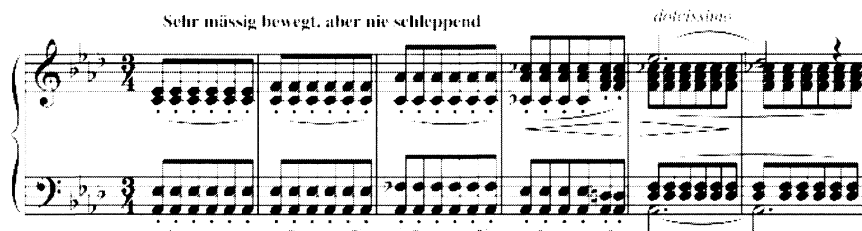
Müssiger als je vor

We - sen in We - sen sich wie - der - fin - det, und al - les

Exemple 2c

La même affirmation n'est pas applicable, selon Dürr, à « Träume » (exemple 3a). La musique fait fi de la majeure partie du texte en ne retenant qu'un seul mot, « Träume », qu'elle répètera sans cesse à l'aide d'une figure de rhétorique unique : l'appogiature (exemple 3b). Loin d'être l'œuvre totale typique du lied au XIX<sup>e</sup> siècle, « Träume » se rapproche plutôt d'un air d'opéra (et en sera un, en quelque sorte), où quelques mots seuls sont retenus, et où la musique suffit pour exprimer le reste du contenu du poème. L'orchestration de « Träume » pour

violon solo et petit orchestre témoigne, en ce sens, du renoncement à la parole. Cela dit, la figure signifiante, l'appogiature, réussit merveilleusement à illustrer *un seul* signifié, le mot « Träume » (qui reste, par ce fait qu'il est un mot, un signifiant)<sup>14</sup>.



Exemple 3a



Exemple 3b

La musique de « Im Treibhaus », en revanche, s'émancipe effectivement de toute référence au texte. Composé dans un style instrumental, ce lied permet de se priver presque entièrement du chanteur : la partie instrumentale se suffit à elle-même, à une exception près, au moment du récitatif. Cependant, même lorsque advient le passage récité, la voix reste étrangère malgré, ou peut-être à cause, de son ton explicatif. De façon générale « [le] chant demeure artificiel, même aride » (Dürr 1992, 215)<sup>15</sup>.

Dürr arrive donc aux conclusions suivantes : il y dépassement du modèle du lied du XIX<sup>e</sup> siècle, défini selon la pratique de Schubert et les critères de Nägeli. L'équilibre entre le texte, le chant et la musique instrumentale est remplacé par une prédominance de la musique. De ce fait même, (1) le lied se rapproche d'un air d'opéra, où le texte fournit une idée générale sans déterminer la structure de

<sup>14</sup> S'il est vrai, donc, comme le dit Nattiez (2003, 14), que « lorsque j'écoute *l'Appassionata*, je n'entends pas Beethoven me dire : « Longtemps je me suis couché de bonne heure », il est intéressant de songer qu'un retard puisse signifier « Träume ». Mais cela ne résout évidemment pas pour autant le problème de la polysémie musicale.

<sup>15</sup> « Con ciò si spiega la linea spesso sorprendentemente secca, artificiale, anche arida del canto. » Le ton blafard de Tristan au début de l'acte III soutient cette idée d'une voix absente et éteinte.

la musique dans son ensemble; (2) la voix reçoit un traitement symphonique (en particulier dans « Im Treibhaus »), c'est-à-dire que les lieder adoptent un style instrumental avec accompagnement vocal (ouvrant la voie à Liszt et, particulièrement, à Hugo Wolf, sous l'influence directe de ces lieder ou de celle de la musique de Wagner en général). À cela j'ajoute le rapport étroit entre les poèmes de Mathilde et la philosophie de Schopenhauer, qui se manifeste en particulier dans les thématiques de la souffrance, du renoncement, et de la suprématie de la musique libératrice, mais qui ne doit pas faire oublier les divergences (dont la plus importante est sans doute, nous le verrons, la rédemption à travers un amour transcendant).

### LES MOTIFS COMMUNS AUX *WESENDONCK-LIEDER* ET À *TRISTAN*

La pertinence de cet examen est évidente. Il montre que l'influence de la philosophie schopenhauerienne porte Wagner à relativiser la préséance du texte (telle que prônée dans son *Oper und Drama* de 1851), afin de conférer dans ses œuvres vocales une place plus importante, voire dominante, à la musique<sup>16</sup>. Comme nous l'avons vu, cette nouvelle tendance se traduit musicalement dans les *Wesendonck-Lieder*. Poursuivons encore l'enquête dans cette direction, pour observer maintenant l'influence de Schopenhauer sur la *signification* véhiculée par les motifs. Pour les besoins de mon propos, je compte trois motifs communs aux *Wesendonck-Lieder* et à *Tristan*<sup>17</sup>. Le premier, déjà cité à l'exemple 3a, est connu sous le nom de l'Invocation à la nuit<sup>18</sup>. Il est caractérisé (1) par l'arpège de l'accord de Tristan, qui, selon plusieurs commentateurs, peut être analysé en la bémol majeur — soit, on s'en souvient, la « tonalité de Mathilde » — et (2) par la présence du retard discuté précédemment. Il apparaît dans les six premières mesures de l'introduction de « Träume », que l'on retrouve dans l'exemple 3a.

Les deuxième et troisième motifs, eux, sont communs à la première scène de l'acte III de *Tristan* et à « Im Treibhaus » des *Wesendonck-Lieder*. Le deuxième motif comporte les cellules motiviques de la Fatalité et de l'Abandon (marquées a et b sur l'exemple 3c ci-dessous). Il se présente au piano ou à l'orchestre, et débute par un mouvement conjoint de quatre notes, dont la troisième est une longue appoggiature (sur l'accord de tonique, ici en ré mineur), et se conclut par une longue ascension de la même cellule, transposée et transformée.

<sup>16</sup> La question du rapport entre texte et musique chez Wagner est cependant beaucoup plus complexe et mériterait, ce que je ne peux faire ici, une discussion plus approfondie.

<sup>17</sup> Remerciements à Marie Goffette : son recensement des classifications des motifs dans *Tristan* (Goffette 2005) a été un point de départ indispensable pour ma recherche.

<sup>18</sup> Je ne fais pas référence ici aux titres issus du recensement que fait Cotard (1895) des leitmotive de *Tristan* à titre significatif. En accord avec Cooke (1979) et Deathridge/Dalhaus (1984), je préfère me concentrer sur le « vocabulaire musical » pour l'examen sémantique des motifs en question. Ceci étant dit, je ne vois pas de problème immédiat dans l'utilisation des dénominations conventionnelles des motifs à l'étude. Au contraire, elle permet de discuter un peu plus simplement d'un problème qui est déjà suffisamment complexe.

*a* *b*

Hoch ge-wölbt-e Blät-ter-kro-nen. Blät-ter-chü-ne vor Smä-ragol.

*p* *ff* *p*

### Example 3c

Le troisième motif, dit motif de la Privation d'amour, est reconnu, du moins tel qu'il paraît dans « Im Treibhaus » (exemple 3d), par l'alternance entre un saut de tierce (« réelle » ou par enharmonie) et une suite conjointe de trois notes, le tout dans un mouvement quasi-ininterrompu de croches. Il est également caractérisé par une figure retournée qui descend par tons et par un trait chromatique final.

Musical score for the song "Komm, der ihr aus der neuen Zionen, saget mir, wann ihr klagt?". The score is written for voice and piano. The voice part is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower two staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Allegretto". The score includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "Komm, der ihr aus der neuen Zionen, saget mir, wann ihr klagt?". The piano accompaniment features a prominent bass line with chords and a treble line with chords and single notes. The score is divided into measures by vertical bar lines.

### Example 3d

Mais encore... Si je peux décrire les motifs — somme toute isolés — ci-haut, il est important de noter que le développement motivique, en général, et notamment chez Wagner, ne peut pas être compris comme étant une suite de variations sur un thème. « Plutôt, ils sont tous des impressions différentes du même matériel, et ont tous, essentiellement, un statut égal » (Deathridge et Dahlhaus 1984, 112)<sup>19</sup>. L'image schopenhauerienne des « feuillets d'un livre unique » vient également à l'esprit. Nous devons donc, dans l'analyse d'inspiration paradigmatique qui suit, comprendre tous les syntagmes comme étant des points à l'intérieur d'un vaste réseau, de sorte que chaque « impression » « jette une

<sup>19</sup> Traduction libre de « Rather, [the motifs] are all different impressions of the same material, and all principally equal in status ».

lumière musicale sur une situation, un trait de caractère, ou un élément d'une idée, sans admettre que le motif correspond "réellement" à une chose et seulement approximativement à une autre »<sup>20</sup> (*ibid.*). En ce sens, les paradigmes ont le potentiel de devenir les syntagmes d'un autre paradigme et vice versa. Bref, ce n'est pas parce que je choisis arbitrairement une unité paradigmatique comme « modèle » que les *relations* qui existent entre les paradigmes sont arbitraires.

Cette nature plastique du motif, qui lui permet de s'apparenter tantôt à un modèle, tantôt à un autre, se retrouve évidemment dans les motifs de *Tristan* et des *Wesendonck-Lieder* décrits plus haut, c'est-à-dire le motif de l'Invocation à la nuit, le motif de la Privation d'amour, et le complexe des motifs de la Fatalité et de l'Abandon.

Le premier motif, celui de l'Invocation à la nuit, tel qu'il apparaît dans *Tristan* et dans les *Wesendonck-Lieder* (exemples 3a et 4a), s'apparente formellement au complexe motivique de l'Aveu et du Philtre (exemple 4b), caractérisé principalement par la présence de l'accord de *Tristan*. Cet accord se trouve dans sa forme arpégée dans le motif de l'Invocation à la nuit (exemple 4a). Nous pouvons remarquer, dans le complexe motivique de l'Aveu et du Philtre, l'arpège partiel de l'accord en plus de sa présence sous forme d'agrégat (exemple 4b, mes. 2). Notons également la ligne ascendante commune aux deux motifs dont la fin est caractérisée par une appoggiature (résolue par le bas, dans un cas, et par le haut, dans l'autre). Notre premier motif s'apparente aussi, par le biais du complexe motivique de l'Aveu et du Philtre — on pourrait donc dire qu'ils sont cousins germains —, au motif de la Passion révélée (exemple 4c) qui, comme le motif de l'Invocation à la nuit, est terminé par un retard et se résout une seconde majeure plus bas. Enfin, notre « modèle » pourrait aussi s'apparenter, mais de loin, au motif du Chant de la mort (exemple 1b) par l'utilisation d'une même tonalité, soit celle de *la* bémol majeur dont il a déjà été question.



Exemple 4

Le motif de la Privation d'amour (exemple 5a, voir p. 30) s'allie aux motifs de La Colère (exemple 5b), de l'Attente (exemple 5c), de la Félicité (dénomination de Hans von Wolzogen, exemple 5d), de l'Assoupissement (dénomination de

<sup>20</sup> « ...each impression throws one particular feature of a situation, one trait of a character or one element of an idea into musical relief, without admitting of the motif as 'really' corresponding to one thing and only 'approximately' to another. »

Wolzogen, exemple 5e), de Marke (dénomination de Cotard, exemple 5f) et de la Malédiction d'amour (exemple 5g). Les motifs cités ci-dessous mettent en relief, à l'aide d'encadrements, le matériel commun aux motifs, dont la descente de trois notes conjointes, le plus souvent précédée d'un saut, est une des caractéristiques. Une réduction de ce matériel met en valeur l'importance du mouvement conjoint dans le contour d'une tierce. Les cellules encadrées (où le rythme joue souvent un rôle primordial) soulignent les similarités entre certains motifs où l'on remarque aussi les éléments explicités par l'encadrement.

La première moitié du complexe motivique de la Fatalité et de l'Abandon (exemple 6a), enfin, est reliée au complexe motivique de l'Aveu et du Philtre (exemple 6b), de La Passion révélée (exemple 6c), du Héros (exemple 6d), et du Breuvage d'amour (exemple 6e), par la présence d'un mouvement conjoint de quatre notes dont l'avant-dernière est une appoggiature qui se résout vers le haut (ou vers le bas). Il rejoint aussi, par extension, le motif de l'Invocation à la nuit (voir l'exemple 4).

Le champ d'étude nécessaire à l'élucidation de la signification d'un motif qui, étant donné le réseau de parentés qui rapproche les motifs, semble loin d'être un « absolu », s'élargit davantage. Si je peux démontrer qu'il existe des relations entre les différents « modèles motiviques », c'est-à-dire entre les paradigmes, cela est d'autant plus vrai pour les « variations » des paradigmes en question. Ainsi, le caractère arbitraire de la nomenclature des motifs, de leur signifiant, demeure. D'ailleurs, les nombreux recensements en sont une preuve convaincante. Par contre, et c'est ce que démontrent les analyses d'inspiration paradigmatique, les transformations — comme nous l'avons déjà mentionné — n'en sont pas moins remarquables. Enfin, si mon étude ne fait rien d'autre que soutenir la proposition de Dahlhaus et Deathridge selon laquelle « l'auditeur, dont la familiarité avec l'œuvre lui permet de regarder en avant et en arrière, est conscient du fait que les formes musicales et les fonctions dramatiques ne sont que relatives, et non absolues » (114), elle aura déjà atteint un de ses objectifs.

Cependant, étant donné cette complexité des relations entre les motifs, l'arbitraire évoqué au niveau de la nomenclature des motifs vaut aussi pour la signification des motifs, même d'un point de vue structuraliste, pour ne rien dire de la perspective phénoménologique. Il faut le répéter : lorsque nous tentons de faire sens d'un motif quelconque, nous devons considérer l'effet cumulatif de ses différentes occurrences dans la dynamique de la trame dramatique : alors que le motif lui-même se transforme, la signification du motif, elle, même lorsque le motif n'est pas modifié mais se retrouve simplement dans un contexte dramatique différent, se transforme davantage, se nuance, se contredit, se complexifie, *s'épaissit* — et ce d'autant de manières qu'il existe de perceptions.

5a

*p espressivo* *poco cresc.* *f dim. più p*

5b

*f*

5c

*p*

5d

*p*

5e

*pp*

5f

*p*

5g

## Exemple 5

S'il n'est pas possible de rendre compte de toutes les perceptions, il est cependant concevable de recenser tous les endroits, autant dans *Tristan* que dans les *Wesendonck-Lieder*, où nous pouvons observer la présence des motifs examinés, y compris les motifs fragmentés et transformés. Ce sera l'objet de la dernière partie de cet article.



Exemple 6

### LA SYMBOLIQUE DES TROIS MOTIFS SÉLECTIONNÉS DANS LEURS CONTEXTES D'UTILISATION<sup>21</sup>

Livrons-nous maintenant à un exercice de comparaison des différents passages où les trois motifs sélectionnés sont employés (le motif de l'Invocation à la nuit, le complexe motivique de la Fatalité et de l'Abandon, et le motif de la Privation d'amour), aussi bien dans les *Wesendonck-Lieder* que dans *Tristan und Isolde*. La confrontation des différents textes qui leur sont associés permettra d'évaluer la stabilité de la signification de ces motifs musicaux.

Dans sa forme intégrale, le motif de l'Invocation à la nuit (illustré dans l'exemple 3a) apparaît au début et à la fin du lied « Träume », mais il n'y est associé à aucune parole. Il est seulement introduit par l'indication « Dans un mouvement très modéré, mais sans traîner »<sup>22</sup>. Au mieux, sa version en diminution est associée aux vers « de telle manière qu'ils n'ont pas comme des bulles vides passé dans l'oubli? Les rêves [...] »<sup>23</sup>. De plus, les retards caractéristiques de ce motif apparaissent à plusieurs reprises sur les mots *Rêves*, *êtreindre*, *bulles*, et *peindre*<sup>24</sup>. Cela dit, le poème est encadré par la forme intégrale du motif, et il nous apparaît donc utile de citer le texte en entier :

Dis-moi, quels rêves merveilleux  
 tiennent mon esprit en extase  
 de telle manière qu'ils n'ont pas comme des bulles vides  
 passé dans l'oubli?

<sup>21</sup> L'utilisation des crochets dans les citations indique les paroles qui ne sont pas directement associées au motif discuté.

<sup>22</sup> « Sehr mäßig bewegt, aber nie schleppend. »

<sup>23</sup> « daß sie nicht wie leere Schäume/ sind in ödes Nichts vergangen?/ Träume... »

<sup>24</sup> Träume, umfassen, Schäume, et malen.

Les rêves, qui à chaque heure,  
chaque jour deviennent plus clairs<sup>25</sup>  
et passent à travers mon âme avec des bénédictions  
et leur message paradisiaque!

Des rêves qui, comme les rayons célestes  
pénètrent mon âme même  
et y peignent un portrait qui ne s'efface point  
d'oubli et de souvenir!

Des rêves qui, comme le soleil du printemps,  
Tirent d'un baiser des fleurs de la neige,  
Elles sont nées d'une joie insoupçonnée  
Et saluent le nouveau jour,

Puis elles poussent et fleurissent  
Rêvant, elles donnent leur parfum,  
Se rafraîchissant sur votre sein  
Puis sombrant dans la tombe<sup>26</sup>.

(Traduction anonyme, EMI 2004)

La première strophe souligne la persistance des rêves qui, par ailleurs, ne sont pas « vides » (« leere ») mais porteurs d'un sens, d'un « message paradisiaque ». Les deuxième et troisième strophes renvoient à cette même idée de permanence (« chaque heure », « chaque jour »; « point d'oubli », « point de souvenir »). L'évocation de l'aspect divin (« paradisiaque », « céleste ») de ces rêves suppose aussi l'Éternel, l'Infini. Cependant, ces rêves peignent aussi un « portrait » qui, comme un amoureux, fera naître « d'un baiser » des fleurs heureuses, mais mortelles. Selon l'interprétation de Schopenhauer, le rêve nocturne, c'est aussi ce phénomène qui nous permet de réaliser que la vie est un long songe, et que le monde n'est rien de plus que *ma* représentation. À ce titre, le rêve nous offrirait un éclaircissement. Il ne peut cependant nous offrir la paix, seul le renoncement à la vie détient ce pouvoir.

Est-ce que la même interprétation convient aux passages de *Tristan* où se manifeste le motif de l'Invocation à la nuit? Il est certes question du rôle salvateur de la Nuit, domaine du rêve, lors de la première apparition du motif, lorsque Tristan chante : « Alors, la nuit commença en moi son règne tendre et gracieuse : [mon jour était terminé] » (Acte II, scène 2, mm. 942-948; p. 122-3)<sup>27</sup>.

<sup>25</sup> Littéralement, « éclosent avec plus de beauté ». Par ailleurs, nous notons la précision temporelle - avec « chaque heure, chaque jour » - des rêves, ainsi que la joie qui les accompagne.

<sup>26</sup> « Sag, welch wunderbare Träume/ halten meinen Sinn umfassen,/ daß sie nicht wie leere Schäume/ sind in ödes Nichts vergangen?// Träume, die in jeder Stunde,/ Jedem Tage schöner blüh'n,/ und mit ihrer Himmelskunde/ selig durchs Gemüte ziehn!// Träume, die wie hehre Strahlen/ in die Seele sich versenken,/ dort ein ewig Bild zu malen:/ Allvergessen, Eingedenken! », « Ödes », dans l'expression « ödes Nichts », traduit ici par l'« oubli », a également le sens de « fade, désertique, triste », et « odieux ».

<sup>27</sup> « da erdämmerte mild erhab'ner Macht im Busen mir die Nacht [mein Tag war da vollbracht] ». Les traductions du livret de *Tristan* proviennent généralement de la traduction de Jean d'Arièges (Wagner 1974). La référence aux volumes I, II et III de l'édition critique de Voss et Vetter (Wagner 1990-3) est mise entre parenthèses (rôle : acte (volume) /scène/mesures; page).



## Exemple 7a

De plus, la Nuit n'est pas que domaine du rêve, mais également royaume de l'amour, et elle permet non seulement l'oubli, mais aussi une forme de séparation de la vie terrestre — on pourrait dire de la vie mondaine, remplie d'illusions et de futilités. En effet, le motif de l'Invocation à la nuit accompagne les paroles de Tristan : « Oh! Descends sur nous, nuit de l'amour, [Fais-moi oublier que je vis, Accueille-moi dans ton sein, Sépare-moi du monde!] » (Acte II, scène 2, mm. 1119–1127; p. 145)<sup>28</sup>. Plus encore, la Nuit, hôtesse du rêve et de l'amour, amène aussi la fin des choses. Cependant, il ne faut pas croire ici à un nihilisme absolu. De la nuit naîtra l'éclaircissement, la perte d'illusions. Tristan affirme : « C'est le sombre pays nocturne d'où ma mère m'a fait venir quand, en mourant, elle donna le jour à celui qu'elle avait conçu sous l'aile de la mort... » (acte II, scène 3, mm. 1931–1936; p. 242)<sup>29</sup>. La Nuit, en ce sens, est clairement une source divine de compréhension (le motif de l'Invocation à la nuit est ici modifié et tronqué) : « [J'étais où j'ai été depuis toujours, où je me rends pour toujours :] au royaume illimité [lointain, vaste] de la nuit des mondes... [Là, une seule chose nous reste : l'oubli immémorial, divin, éternel!] » (acte III, scène 1, mm. 305–322; p. 18)<sup>30</sup>. Cet oubli des choses terrestres, ce désillusionnement, est d'ailleurs désiré (le motif est ici à nouveau modifié et tronqué) : « Quand fera-t-il nuit dans la maison? » (acte III, scène 1, mm. 437–440; p. 33)<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> « O sink' hernieder, Nacht der Liebe [gib Vergessen, dass ich lebe; nimm mich auf in deinen Schoss, löse von der Welt mich los!] »

<sup>29</sup> « es ist das dunkel/ näch't'ge Land,/ daraus die Mutter mich entsandt,/ [als, den im Tode sie empfangen,/ im Tod sie liess/ an das Licht gelangen. »

<sup>30</sup> « [Ich war, wo ich von je gewesen, wohin auf je ich geh' :] im weiten Reich der Weltennacht. [Nur ein Wesen dort uns eigen : göttlich ew'ges Uergessen!] ».

Notons, par ailleurs, la ressemblance entre la mélodie du début de cet extrait, celles des exemples 3b et 1a et la musique qui précède immédiatement les mesures 1931–1936 de la troisième scène de l'acte II.

<sup>31</sup> « Wann wird es Nacht im Haus? »



Exemple 7b

Soulignons ici le chevauchement qui existe entre l'amour et la mort. Le « règne » qui « termine [le ] jour » est « tendre ». « Sous l'aile de la mort », sa mère lui donne naissance, le rejette en quelque sorte de son sein, le met dans le monde. La nuit qui « descend » sur Tristan est celle de l'amour, mais elle lui permet « d'oublier qu' [il] vit ». Par ailleurs, en le « séparant du monde », elle lui permet d'en faire réellement partie en l' « accueillant dans [son] sein » : de la mort Tristan naquit, à la mort il retourne. L'Éternel, enfin, est évoqué : l'amour existe pleinement et éternellement dans la mort, dans « l'oubli immémorial ». La mort, en éliminant les souffrances terrestres qui accompagnent l'amour matériel, concret et physique, permet une réunion transcendante, donc spirituelle, et est ardemment attendue : « Quand fera-t-il nuit dans la maison? ». Ainsi, si l'on compare toutes les énonciations du motif de l'Invocation à la nuit dans *Tristan* et les *Wesendonck-Lieder*, nous remarquons non seulement l'union entre l'amour et la mort, dits opposés, mais aussi entre l'espace du rêve, c'est-à-dire la nuit, et l'effet d'éclaircissement, de transcendance, que ce rêve provoque par le biais de la Nuit. Comme les fleurs « rêvant » qui sombrent « dans la tombe », « se rafraîchissant sur [son] sein » — le sein de la Nuit, l'espace des rêves, de l'amant aussi — Tristan recherche aussi cette « nuit des mondes ». Ainsi, le seul endroit qui permette au *soi* romantique de s'oublier, c'est la Nuit. Ce *soi*, malgré l'hostilité que lui portaient les Romantiques, deviendra leur principale caractéristique (comme le dira Harold Bloom). Ce *soi* et l'autre ne peuvent fusionner que dans la mort.

La signification du complexe motivique de la Fatalité et de l'Abandon s'exprime par de multiples contradictions, comme le motif de l'Invocation à la nuit. Ici, il s'agit des contradictions du désir (des désirs). Dans « Im Treibhaus », sous l'indication *Langsam und schwer*, le complexe motivique est énoncé de manière diatonique dans la première partie, et avec une présence de chromatisme dans la seconde, en ré mineur, sur les paroles « Des couronnes de feuilles hautement archées des baldaquins d'émeraude »<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> « Hochgewölbte Blätterkronen Baldachine von Smaragd. »



Nous retrouvons plus loin le motif tel qu'énoncé au début du lied, mais cette fois-ci dans le registre grave, en octaves. De plus, il sera transposé et subira certains changements intervalliques, puisqu'il se trouve de nouveau dans un contexte diatonique : « Comme le soleil se retire heureusement / de la vaine lumière du jour / celui qui souffre vraiment / se voile dans le noir du silence »<sup>35</sup>.



Exemple 8c

Les contradictions sont manifestes. Le désir est clairement évoqué par les gestes de l'arbre. C'est le désir lui-même qui, créant le manque dont il est question dans ce poème, provoque la souffrance. La solution à cette souffrance apparaît dans l'avant-dernière strophe : se voiler dans l'obscurité, dans le néant. Le jeu se poursuit, donc, entre le Jour obscur et l'illumination que permet la Nuit. Mais cette soi-disant ouverture au néant est compromise à la strophe suivante, où nous apprenons que l'obscurité ne serait pas aussi bienvenue qu'on le croyait. C'est pourtant la libération des souffrances dont il est question. Y aurait-il la persistance d'une peur devant la mort? Est-ce le « vouloir-vivre » qui se révolte contre cette tentative de renoncement?

Poursuivons, pour l'instant, avec les passages où se manifeste le complexe motivique de la Fatalité et de l'Abandon dans *Tristan*. Étant donné le style symphonique du motif, il n'est pas surprenant de le retrouver pour la première fois aux cordes seules, dans le Prélude de l'acte III. À la fin de l'acte précédent, Tristan nous apparaissait blessé, peut-être mortellement, à la tombée du rideau. Tristan se présente maintenant dans le jardin d'un château : « À l'avant-plan, à l'ombre d'un grand tilleul, Tristan repose, inerte, étendu sur un lit de camp. » (acte III, scène 1, mm. 1-10; p. 1)<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> « Und wie froh die Sonne scheidet / Von des Tages leerem Schein, / Hüllet der, der wahrhaft leidet, / Sich in Schweigens Dunkel ein. »

<sup>36</sup> « Im Vordergrund, an der inneren Seite, liegt Tristan, unter dem Schatten einer grossen Linde, auf einem Ruhebett schlafend, wie leblos ausgestreckt. » La présence du tilleul me semble d'une très grande importance. Cet arbre occupe un rôle privilégié dans le folklore allemand et est-européen. Le plus souvent relié à la foi et à l'amour conjugal, mais aussi à la mort, le tilleul exprime son ambiguïté dans le poème *Der Lindenbaum* de Wilhelm Müller dans lequel il devient, en tant que lieu de rencontre amoureuse, lieu potentiel de suicide : « Ich schnitt in seine Rinde so manches liebe Wort »; « Und seine Zweige rauschen, als riefen sie mir zu : Komm her zu mir, Geselle, hier findest du deine Ruh. » C'est par ailleurs, selon mon hypothèse, l'arbre auquel fait référence Mathilde Wesendonck dans son poème « Im Treibhaus ».



Exemple 8d

C'est dans cette même atmosphère funeste que Kurwenal s'adresse au berger : « S'il s'éveillait, ce ne serait que pour rendre l'âme » (acte III, scène 1, mm. 101–109; p. 4)<sup>37</sup>. Si le motif de l'Abandon (le *b* de l'exemple 3c) est transformé, il reste qu'il demeure ascendant suivant les deux répétitions du motif de la Fatalité (le *a*). Voir l'exemple 8e.

Peu après, le motif de l'Abandon se présente isolément pour la première fois dans l'opéra, comme on peut le voir dans l'exemple 8f, sans avoir été précédé du motif de la Fatalité. Ceci sur les paroles de Kurwenal au berger : « N'as-tu rien vu encore, aucun navire sur la mer? » (acte III, scène 1, mm. 114–119; p. 5)<sup>38</sup>.

Le mystère de l'horizon sans fin et l'espoir ténu d'une réponse persistent. Une variante du complexe motivique accompagne la répartition Kurwenal au berger : « Renonce à la question [« Qu'est-ce qui afflige notre maître? »] : tu ne pourras jamais l'apprendre. Guette avec zèle et si tu vois un navire, joue un air joyeux et sonore! » (acte III, scène 1, mm. 128–135; p. 5–6)<sup>39</sup>. Comme pour l'extrait à l'exemple 8e, nous observons, dans l'exemple 8g, une répétition du motif de la Fatalité suivi d'une ligne mélodique ascendante. À ce titre, on peut considérer cette terminaison soit comme la cellule *b* (le motif de l'Abandon) modifié, ou encore comme une extension du motif de la Fatalité.

<sup>37</sup> « Erwachte er, wär's doch nur, um für immer zu verschneiden. »

<sup>38</sup> « Sah'st du noch nichts ? kein Schiff noch auf der See? »

<sup>39</sup> « Lass die Frage : du kannst doch nie erfahren. Eifrig spähe, und siehst du ein Schiff, so spiele lustig und hell. »

Erwachte er war's doch nur um ihn zu sein zu ver-

schien zu schien zu

Exemple 8e

Sahst du noch nichts? kein Schiff noch auf der See!

Exemple 8f

Lass die Frage da kannst doch mehr erfahren. Ent'rig späht' und siehst du ein  
 Schiff, so spiele le lustig und hell!

## Exemple 8g

Suit immédiatement une réitération du motif de l'Abandon (exemple 8h). En réalité, je considère cette montée comme une reprise du motif de l'abandon de l'exemple 8f (associé, on l'a dit, au motif b de l'exemple 3c). Si les intervalles diffèrent entre cet extrait et celui de l'exemple 8f, la construction interne demeure essentiellement la même : le motif comporte 16 notes, sur trois octaves (ou presque), il est le résultat d'une « cellule » reprise en séquence (avec des altérations rythmiques dans le cas présent — de sol à sol, à trois reprises, et donc en élision; et dans le cas de l'exemple 8f, de do à do, en élision toujours, à deux reprises, dans un rythme égal). De plus, cette cellule est composée uniquement de tierces et de secondes disposées de façon presque identique (cf. 8f de si bémol à sol; 8h de do à si bécarré). Enfin, cet énoncé correspond à l'indication dramaturgique : « *Le berger se retourne, et, la main au-dessus des yeux, regarde en direction de la mer* » (III/ 1/ mm. 135–140; p. 6)<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> « *Der Hirt wendet sich und späht, mit der Hand überm Auge, nach dem Meer aus.* »



Exemple 8h

Si l'exemple ci-après (8i) ne permet pas autant de rapprochements intervalliques avec les  $\flat$  précédents, je l'inclus pour les raisons suivantes : le rythme est identique à celui des extraits 8a et 8d; la texture est la même (quatre voix, dont les deux ou trois parties supérieures, en mouvement similaire et en rapport homorythmique, se déplacent sur une basse tenue); et, bien que nous ne retrouvons plus les intervalles de secondes caractéristiques des  $\flat$  précédents, les tierces sont omniprésentes à la voix supérieure. Par ailleurs, le thème d'une distance impénétrable, qu'elle soit physique ou métaphysique, demeure. À la question de Tristan « Suis-je en Cornouailles », Kurwenal répond « Non, à Karéol. », et Tristan reprend « Comment suis-je venu ici? » (III/ 1/ mm. 236–241; p. 14)<sup>41</sup>.

Exemple 8i

Quelques mesures plus tard, nous retrouvons la partie *a* du complexe motivique, mais cette fois dans le registre grave, obstinément traitée en séquence, et sans le *b* subséquent (exemple 8j). En fait, cette section ressemble beaucoup à celle des *Wesendonck-Lieder* que j'ai présentée à l'exemple 8c<sup>42</sup>. Par ailleurs, notons une rétrogradation de *a* sept mesures plus loin (voir aussi III/ 1/ mm. 305–322), au moment où nous retrouvons la présence de la ligne mélodique et du motif que nous avons associés à « Träume ». Le tout se présente dans la tonalité de *la* bémol majeur et sur des paroles qui rappellent le voile nocturne de la mort évoqué en 8c :

<sup>41</sup> « Bin ich in Kornwall? » Kurwenal : « Nicht doch : In Kareol. » Tristan : « Wie kam ich her? »

<sup>42</sup> Même les lignes vocales s'apparentent.

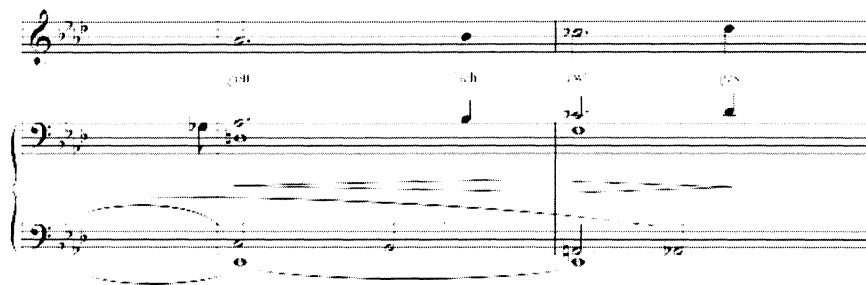
Crois-tu cela? Je sais qu'il en va tout autrement, mais je ne puis pas t'expliquer... Là où je me suis éveillé, je n'ai pas séjourné : mais je ne puis te dire où j'ai séjourné!... Je ne voyais pas le soleil, je ne voyais ni pays, ni gens : mais ce que je voyais, cela, je ne puis te le dire (Tristan : III/ 1/ mm. 277-304; p. 17-18)<sup>43</sup>.

#### Exemple 8j

Peu après, dans un geste rarissime, la partie *a* du motif est énoncée à nouveau, doublée, enfin, par la partie vocale, sur les paroles : « [l'oubli immémorial] divin Éternel » (Tristan : III/ 1/ mm. 319-320; p. 18)<sup>44</sup>.

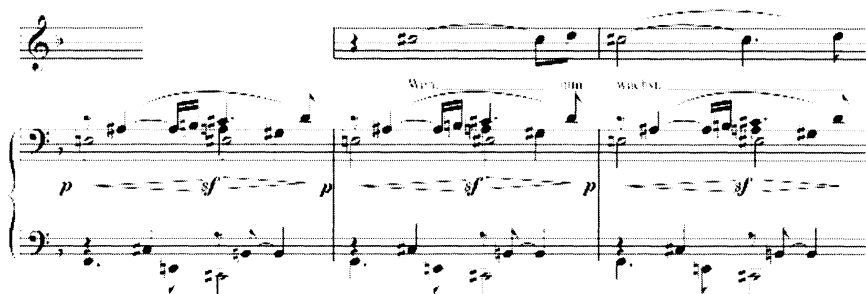
<sup>43</sup> « Dünkt dich das? Ich weiss es anders, doch kann ich's dir nicht sagen. Wo ich erwacht weit' ich nicht; doch wo ich weilte das kann ich dir nicht sagen. Die Sonne sah ich nicht, noch sah ich Land und Leute : doch, was ich sah, das kann ich dir nicht sagen. »

<sup>44</sup> « ...[im weiten Reich der Welten Nacht. Nur ein Wissen dort uns eigen :] göttlich ew'ges [Urvergessen!] » Ceci rappelle aussi le vers de Mathilde dans Träume : « Allvergessen, Eingedenken! » (point d'exclamation à l'appui).



Exemple 8k

La partie *a* de notre complexe motivique continue à subir des transformations (exemple 8l), analogues, encore une fois, aux transformations qu'elle subit dans les *Wesendonck-Lieder* au moment où il est question de l'étreinte du vide (voir l'exemple 8b). Nous soulignons une fois de plus la texture contrapuntique et l'écriture chromatique de ce passage qui est, par ailleurs, conclu par une montée marquée : « [le sort de Tristan]... Hélas! Voici que s'accroît, livide et menaçante, la pression sauvage du jour. Perçant et trompeur, son astre éveille mon cerveau au leurre et à l'illusion!... » (Tristan : III/ 1/ mm. 393–404; p. 29–30)<sup>45</sup>.



Exemple 8l

Enfin, le chromatisme se développe de manière telle que, comme nous l'avons noté plus haut, le motif *a*, dit « de la fatalité », semble plutôt s'apparenter au complexe motivique de l'Aveu et du Philtre et au motif de la Passion révélée qu'au « modèle de départ ». Tristan : « Ah! Isolde, douce Isolde!... Quand, finalement, quand, oh! Quand éteindras-tu la torche, pour quelle m'annonce mon bonheur?... La lumière... Quand s'éteindra-t-elle?... (*Il retombe doucement, à bout de forces.*) Quand fera-t-il nuit dans la demeure? [Kurwenal : (*bouleversé, mais dominant son abattement*) Celle que j'ai bravée jadis par fidélité pour toi, voici que je dois maintenant, avec toi, aspirer à elle! ] » (III/ 1/ mm. 420–449; p. 32–34)<sup>46</sup>.

<sup>45</sup> « Weh, nun wächst bleich und bang, mir des Tages wilder Drang; grell und täuschend sein Gestirn weckt zu Trug und Wahn mir das Hirn. »

<sup>46</sup> « Ach, Isolde, süsse Holde! Wann endlich, wann, ach wann löschest du die Zünde, dass sie mein Glück mir künde? Das Licht—wann löscht es aus? [(Er sinkt erschöpft leise zurück) Wann wird es Nacht

Zu dir, aus der Nacht, die dich nach dir nun muss ich mich sehen.

Der einst ich

nicht, im Haus? zu dir, mit dir nach ihr nun muss ich mich sehen.

## Exemple 8m

Et pourtant, dans un revirement à la fois exalté et antithétique, Tristan échappe à la nuit tant convoitée. Tristan : « Isolde vit et veille : elle m'a arraché à la nuit! [Kurwenal : Si donc elle vit, laisse l'espoir te sourire.] » (III/ 1/ mm. 466–476; p. 35–36)<sup>47</sup>. Voir l'exemple à la page suivante.

im Haus? [Kurw. : (nach grosser Erschütterung aus der Niedergeschlagenheit sich aufraffend) Der einst ich trotz', aus Treu' zu dir, mit dir nach ihr nun muss ich mich sehen.] »

<sup>47</sup> « Isolde lebt und wacht, sie rief mich aus der Nacht. [Kurwenal : Lebt sie denn, so lass dir Hoffnung lachen.] »

Schnell belebend  
Strängens schön

kurven

Lebt... se... den... str... du... Hoff... n... le... chen

## Exemple 8n

Mais l'espoir est, au contraire, source de douleur, comme le démontre — dans le même ton que l'exemple 8l — l'extrait suivant : « Oh! Le rayon dévorant de ce soleil, comme il me brûle le cerveau d'un tourment incandescent! » (Tristan : III/ 1/ mm. 790–794; p. 68–69)<sup>48</sup>.

Im... der... Son... zu... werden... O... die... ser

So... ne... sen... der... Strahl... wie... mir... das... Hirn... se... glü... he... de

## Exemple 8o

Certaines dualités sont clairement présentes : jour-nuit, présence-absence, illusion-vérité. Ces dualités renvoient à l'idée schopenhauerienne qui oppose le phénomène à la chose en soi, l'intellect à la volonté, le désir au renoncement. Ce qui ressort davantage dans ce jeu de contraires, c'est l'Inévitable, qu'il soit manifeste dans l'inévitabilité du *désir* ou dans celle de la *frustration* d'un désir inassouvi. Dans « Im Treibhaus », les branches se tendent à la rencontre du vide;

<sup>48</sup> « O dieser Sonne sengender Strahl, wie brennt mir das Hirn seine glühende Qual! »

si Tristan se réveillait « ce ne serait que pour rendre l'âme »; la mer « vide » se présente aux regards du berger; enfin, même l'évocation du séjour dans la Nuit, dans l'« Oubli immémorial », n'est qu'un souvenir, une chose recherchée. Le jour est revenu, le désir est de retour, et l'objet du désir, Isolde, est celui-là même qui « a arraché [Tristan] à la nuit! ». Mais la dynamique est encore plus sournoise : on peut aussi désirer l'absence de désir. Ainsi, le pessimisme philosophique de Schopenhauer se développera chez les Romantiques comme fétiche de la Mort, réponse unique au désir d'un renoncement total du Soi au profit d'une compassion absolue avec l'Un. Soulignons que le caractère sinistre du motif, ici, semble être relié à ce renoncement absolu tant désiré, mais empêché par la force du vouloir-vivre.



#### Exemple 9a

Dans « Im Treibhaus », le motif de la Privation d'amour ne connaît pas de transformations notables. S'il est vrai qu'il est transposé sur un *si* bémol aux deux dernières énonciations, il garde pour l'essentiel le même dessin mélodico-rythmique qu'à sa première apparition. Nous retrouvons donc ce motif sur les paroles suivantes :

« Enfants d'un lointain climat / dites-moi, pourquoi ce deuil? »  
 « Et comme témoin silencieux du chagrin / une douce odeur s'élève. »  
 « Je vois de lourdes gouttes suspendues / Qui perlent sur les bords  
 (Saum)<sup>49</sup> des feuilles »<sup>50</sup>.

L'espoir vaincu, ou le désir inassouvi, semble encore dominer : la complainte, le chagrin, les larmes sont le résultat d'une rencontre « les bras [étendus] dans

<sup>49</sup> Saum est, en fait, mieux traduit par « ourlet ». À propos, je crois qu'il y a ici une référence implicite aux Moires, divinités du destin dans la mythologie grecque, qui tissaient la trame de la vie de tous, y compris celle des dieux. Comme c'est le cas pour les désirs, nul ne peut se soustraire au tissage des Moires, espèces d'incarnations du temps déterminé. Le mot *Weben*, qui veut dire « mouvement (trouble) », « animation », mais aussi « tissage », et que l'on retrouve au début de cette dernière strophe semble confirmer mon point de vue :

Stille wird's, ein säuselnd Weben  
 Füllet bang den dunkeln Raum :  
 Schwere Tropfen seh' ich schweben  
 An der Blätter grünem Saum.

Tout devient tranquille, un mouvement [...]  
 remplit l'espace obscurci de chagrin.  
 Je vois de lourdes gouttes suspendues  
 Sur les bords verts des feuilles.

<sup>50</sup> « Kinder ihr aus fernen Zonen,/ Saget mir warum ihr klagt? »

« Und der Leiden stummer Zeuge,/ Steiget aufwärts süßer Duft. » « Schwere Tropfen seh' ich schweben/ An der Blätter grünem Saum. »

un désir qui anticipe » et « l'affolante horreur vide de l'espace vide » du motif précédent. Le poème fait l'analogie entre un arbre « d'un climat lointain », enfermé à l'intérieur d'une serre, et la narratrice qui, semble-t-il, se reconnaît dans l'expérience aliénante de l'arbre. Bref, le désespoir exprimé par ce motif est double. D'une part, il existe dans la souffrance que provoquent les désirs humains. D'autre part, il est le résultat de l'impuissance à renoncer à ces mêmes désirs, et il ajoute en quelque sorte du sel dans la plaie.

Voyons maintenant si l'analyse littéraire du motif de la Privation d'amour se maintient dans le contexte de *Tristan et Isolde*. D'abord, notons les transformations que subissent le motif de la Privation d'amour dans l'opéra, à partir de « Im Treibhaus ». En fait, il n'y a que deux niveaux où la transformation est notable entre les premières apparitions du motif dans chaque œuvre : celui du rythme (voir l'exemple 9a) et celui de l'harmonie. Premièrement, dans les *Wesendonck-Lieder*, le motif est rythmiquement continu, sauf pour un bref moment d'arrêt (créé par une liaison) avant d'aboutir à la cadence. Dans *Tristan* (exemple 9b), il est caractérisé par la présence d'une syncope (dans le mètre de 4/4 plutôt que le 6/8 des *Wesendonck-Lieder*).

Deuxièmement, l'harmonie, quoique identique « à l'interne », est composée de telle sorte que, dans le lied, le motif s'arrête sur la dominante (en ré mineur) avant de passer au complexe motivique de la Fatalité et de l'Abandon — dont nous venons de discuter — qui, lui, débute sur une harmonie de sous-dominante avant d'enchaîner avec l'accord de tonique. Dans le cas de *Tristan*, le motif de la Privation d'amour se termine sur la dominante de la dominante (en fa mineur), avant de se prolonger de la même manière que dans « Im Treibhaus ». Ces deux transformations nourrissent davantage le désir de résolution et, par ce fait même, se prêtent encore mieux au sentiment évoqué ci-haut.



Exemple 9b

Kurwenal : «[S'il se réveillait, ce serait uniquement pour rendre l'âme,] à moins que n'apparaisse d'abord celle qui pourrait le guérir, la seule qui puisse nous aider... » (III/ 1/ mm. 109–113; p. 5)<sup>51</sup>.

Dans *Tristan*, comme dans « Im Treibhaus », le motif ne subit pas de transformations au point de devenir méconnaissable. Cela dit, l'extrait suivant, dont

<sup>51</sup> « erschien zuvor die Ärztin nicht, die einz'ge, die uns hilft. »

l'exemple 9c n'est qu'une partie, regorge de séquences et, par conséquent, est associé à un volume de texte important.

Tristan : « ... celui que j'ai chéri, tu le chérissais... Tant que j'ai servi avec dévouement le bon roi Marke, tu lui fus d'une fidélité à toute épreuve!... [Quand j'ai dû trahir le noble souverain, comme tu l'as trompé allégrement!... Ne t'appartenant plus, uniquement voué à moi,] tu compatis lorsque je souffre : pourtant, ce que je souffre, cela, [tu ne peux pas le souffrir!... Ce désir effroyable qui me ronge, cette ardeur languissante qui me consume, si je voulais te les nommer, si tu pouvais les connaître,] tu ne t'attarderais pas ici, tu devrais courir au donjon : et là, dans une aspiration de tout ton être, tu devrais scruter l'horizon là où les voiles du navire se gonflent, là où, sous le vent, pour me trouver, poussée par son amour brûlant, Isolde vogue vers moi!... » (III/ 1/ mm. 560-609; p. 44-50)<sup>52</sup>.

Isolde elle-même subit, dans l'exemple 9d, la spoliation du désir : « Durant tous les jours d'inquiétude, elle a attendu avec un tel désir de veiller avec toi une heure encore : Tristan la frustrera-t-il, frustrera-t-il Isolde de cet unique et ultime bonheur universel, éternel dans sa brièveté? » (III/ 2/ mm. 1347-1363; p. 127-8)<sup>53</sup>.

Ainsi, l'« aspiration » de l'« être entier » de même que l'attente et la frustration du désir d'Isolde appuient l'interprétation littéraire qui a été suggérée lors de la discussion de la présence du motif de la Privation d'amour dans « Im Treibhaus » : le *pathos* provoqué par un objet de désir fuyant. De plus, comme je l'ai dit plus haut, l'exploitation dans *Tristan* d'éléments (rhétoriques) musicaux qui suscitent le désir de résolution me convainc du sens véhiculé par ce motif.

Évidemment, la création de cette attente est une caractéristique séduisante et sans doute déterminante de la musique de *Tristan* dans son ensemble, et donc de la musique de « Traum » et de « Im Treibhaus ». Ce qu'il faut souligner, c'est que cette création de l'attente dans les contextes où nous avons pu l'observer est *justement* d'ordre musical. C'est par ailleurs dans cette attente que l'auditeur, n'étant plus qu'un simple observateur d'une représentation, devient lui-même partie intégrante du drame en tant qu'être qui veut. La toile motivique que tisse Wagner tend, en outre, à une confusion de tous les désirs, de sorte que l'auditeur, en sympathie avec Tristan et Isolde, implore une résolution à leurs tourments et, de ce fait, aux siens propres.

---

<sup>52</sup> « ...wen ich geminnt, den minntest du. Dem guten Marke, dient' ich ihm hold, wie warst du ihm treuer als Gold! [Musst' ich verraten den edlen Herrn, wie betrogst du ihn da so gern! Dir nicht eigen, einzig mein,] mit leidest du, wenn ich leide : nur was ich leide, [das kannst du nicht leiden! Dies furchtbare Sehnen, das mich sehrt; dies schmachkende Brennen, das mich zehrt; wollt' ich dir's nennen, könntest du's kennen :] nicht hier würdest du weilen, zur Warte müsstest du eilen, - mit allen Sinnen sehnd von hinnen nach dorten trachten und spähen, wo ihre Segel sich blähen, wo vor den Winden, mich zu finden, von der Liebe Drang befeuert, Isolde zu mir steuert! »

<sup>53</sup> « So bange Tage wachte sie sehnd, um eine Stunde mit dir noch zu wachen : betrügt Isolden, betrügt sie Tristan um dieses einzige, ewig kurze letzte Weltenglück? »

The image displays four systems of a musical score for Wagner's *Wesendonck-Lieder*. Each system consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are in German. The first system begins with a forte (*ff*) piano marking, followed by a piano (*p*) marking. The second system starts with a piano (*p*) marking. The third and fourth systems are marked with forte (*f*). The lyrics across the systems are: "Kannst du mich nicht sehen", "wie wirst du sein", "als ich", "erlebe", "den Sinn", "dein", "von der", "nach", "den", "und", "sagen", "wenn", "Se", "ge", "ich", "ge", "hen".

## Exemple 9c

En ce sens, l'analyse comparative des textes de *Tristan* et des *Wesendonck-Lieder* me permet d'affirmer que l'amour parfait — parfait parce qu'il ne désire plus — ne pourra se manifester qu'une fois la contingence des corps évacuée, c'est-à-dire lors d'une réconciliation parfaite. Le seul moyen permanent d'y parvenir, semble-t-il, est la mort. (Le fait que cette mort ne permette que la réunion de Tristan et Isolde, à l'exclusion de toute autre personne, pose déjà un problème logique flagrant et s'écarte, par ce fait, de la philosophie de

Schopenhauer.) Mais Wagner et Mathilde semblent suggérer, par ailleurs, qu'il existe aussi un autre moyen d'échapper aux tourments du désir : en les assouvissant; même si, comme nous le savons, cet amour ne sera jamais assouvi. Car si la Nuit est le symbole de la mort, elle est aussi le moment où l'amour se consume. Ces rapprochements entre l'amour et la mort ont été mentionnés plus haut, entre autres lors de la discussion sur le motif de l'Invocation à la nuit. « La nuit de l'amour » permet à Tristan « d'oublier qu'[il] vit ». (163) L'amour, et peut-être même l'amour sexuel spécifiquement<sup>54</sup>, permet de déjouer le néant qui accompagne la mort en permettant toutefois d'atteindre l'objectif commun aux deux : l'oubli de soi. Cependant, comme c'est le cas de la contemplation esthétique chez Schopenhauer, cet amour paraît n'être qu'une consolation temporaire. Mais il est quand même question d'éternité — d'être, plutôt que de *devenir* — dans les passages associés au motif de l'Invocation à la nuit, même s'il est paradoxalement et principalement caractérisé par la présence de l'accord « irrésolu » de Tristan. L'amour permettrait-il le même renoncement que la mort? Kurwenal en témoigne : « S'il se réveillait, ce serait uniquement pour rendre l'âme, à moins que n'apparaisse d'abord celle qui pourrait le guérir, la seule qui puisse nous aider. » (III/ 1/ mm. 102–107). Le problème est peut-être tout simplement qu'Isolde arrive trop tard. Quoi qu'il en soit, le motif de l'Invocation à la nuit exprime un rapprochement entre l'amour et la mort en ce sens qu'ils offrent tous les deux un répit des souffrances. Le complexe motivique de la Fatalité et de l'Abandon, quant à lui, souligne la frustration que provoque la peur de la mort, celle-ci apaisant pourtant les souffrances. Enfin, le motif de la Privation d'amour souligne la frustration que provoque, pour ce même apaisement, l'absence de l'amour. Cette insistance sur la frustration est exprimée par le texte, bien sûr, mais aussi par la présence d'accords « instables » en fin de phrase — même lorsqu'ils sont parfaits (je pense au motif de la Privation d'amour, tel qu'il est présenté, notamment, dans « Im Treibhaus »), ils sont disposés de façon à ce que la quinte soit à la voix supérieure. L'absence de mouvement harmonique dominante-tonique est également influente.

## CONCLUSION

Nous pouvons également interroger la signification de ces motifs autrement, en demandant : qu'est-ce que la musique ajoute au sens des concepts de volonté et de renoncement (ou d'assouvissement) véhiculés par le texte auquel elle est associée? Elle offre, je crois, le sens *pratique*, car en nous offrant les promesses du passé, et les possibilités de l'avenir, elle nous permet l'expérience *présente* du désir et de la souffrance dans sa déception. À l'inverse, le moment où Isolde s'éteint ne nous procure-t-il pas un certain bonheur morbide, ou peut-être même une stimulation?

---

<sup>54</sup> Voir la citation de Deathridge et Dahlhaus à la note 3.

Steh - er - bleib - er - wach!

So - um - pe - re - wach - be - d - sch - am - e - de

Steh - er - bleib - er - noch - zu - wach - chen - Die - trü - be - sel - den - Da - trü - be - so -

### Exemple 9d

Enfin, comment les *Wesendonck-Lieder* permettent-ils une meilleure compréhension de ces motifs musicaux? Superficiellement, ils permettent de souligner l'importance que Wagner accorde aux motifs que partagent son drame musical et les lieder. Ensuite, ce partage, qui offre inévitablement un plus grand corpus de traitements musicaux des motifs et donc un volume plus important de texte, permet de raffiner la signification de chaque motif en soi, mais aussi d'établir la signification des relations entre les motifs dans leur ensemble. Enfin, ces motifs permettent d'établir une dialectique entre le privé, qui est l'espace des *Wesendonck-Lieder*, et le public, qui est l'espace de *Tristan*. En ce sens, ils incarnent aussi la tension entre la contingence et l'universel, le particulier et la définition, l'instant musical unique et le modèle auquel il se réfère, le soi et l'union des amoureux. Cela peut sembler étrange pour une œuvre qui s'est faite à deux, mais, bien que ces « deux » aient voulu ne faire qu'« un », ce projet, comme nous l'avons vu, est impossible.

### RÉFÉRENCES

Bloom, Harold, et Lionel Trilling, éd. 1973. *Romantic Poetry and Prose*. New York : Oxford University Press.

- Cabaud, Judith. 1990. *Mathilde Wesendonck ou le rêve d'Isolde*. Paris : Actes Sud.
- Cooke, Deryck. 1979. « Wagner's Musical Language » dans *The Wagner Companion*. New York : Cambridge University Press.
- Cotard, Charles. 1895. *Tristan et Iseult : Essai d'analyse du drame et des leitmotifs*. Paris : Fischbacher.
- Dalle-Nogare, Pierre, éd. 1991. *Tristan et Iseut : le manuscrit de Vienne, Codex 2537*. Vesoul : Philippe Lebaud.
- Deathridge, John. « Post-Mortem on Isolde », *New German Critique*, n° 69 (Automne 1996) : 99–126.
- Deathridge, John, et Carl Dahlhaus. 1984. *The New Grove Wagner*. New York : W.W. Norton and Company.
- Deathridge, John, Martin Geck, et Egon Voss, éd. 1986. *Wagner Werk-Verzeichnis*. Mainz : Schott's Söhne.
- Dürr, Walther. 1992. « I Wesendonck-Lieder di Richard Wagner e la tradizione ottocentesca del Lied » dans *Zeichen-Setzung : Aufsätze zur musikalische Poetik*. Édité par Werner Aderhold et Walburga Litschauer, 202–216. New York : Bärenreiter.
- Gauldin, Robert. 1979. « Wagner's Parody Technique : « Träume » and the *Tristan Love Duet* ». *Music Theory Spectrum* (1) : 35–42.
- . 2004. « Tragic Love and Music Memory ». *Music Theory Online : A Journal of Criticism, Commentary, Research, and Scholarship*, 10 (4).
- Goffette, Marie. 2005. Exemple de son exposé « La problématique des leit-motive dans *Tristan et Isolde* de Richard Wagner ». Séminaire *Connaissance de Wagner*. Université de Montréal.
- Goodman, Nelson. 1990. *Langages de l'art*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon. Trad. fr. *Languages of Art. An approach to a theory of symbols*. Indianapolis : Cambridge University Press, 1976.
- Höfding, Harald. 1924. *Histoire de la philosophie moderne*. Tome second. Trad. P. Bordier, 3<sup>e</sup> éd. Paris : Librairie Félix Alcan.
- Imberty, Michel. 1979. *Entendre la musique : sémantique psychologique de la musique*. Paris : Bordas.
- Lefranc, Jean. 1998. « Schopenhauer, Arthur ». Dans le *Dictionnaire des philosophes*. Paris : Encyclopædia Universalis.
- Livio, Antoine. 1983. *Richard Wagner : L'Œuvre lyrique*. Paris : Le Chemin Vert.
- Magee, Bryan. 2000. *Wagner and Philosophy*. London : Penguin Press.
- Millington, Barry. 1996. *Wagner : Guide raisonné*. Paris : Fayard. Trad. fr. de *The Wagner Compendium: a guide to Wagner's life and music*. New York : Schirmer, 1992.
- Molino, Jean. 1975. « Fait musical et sémiologie de la musique », *Musique en jeu*, n° 17 : 37–62.
- Nattiez, Jean-Jacques. 1975. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris : Union Générale d'Éditions.
- . 2003. « Modèles linguistiques et analyse des structures musicales », *Revue de musique des universités canadiennes* 23 (1–2) : 10–61.

- Parsons, James, éd. 2004. *The Cambridge Companion to the Lied*. New York : Cambridge University Press.
- Rosen, Charles. 1997. « Schubert's Inflections of Classical Form » in *Cambridge Companion to Schubert*. New York : Cambridge University Press.
- Saussure, Ferdinand de. 1964. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot.
- Schopenhauer, Arthur. 2004. *Le monde comme volonté et comme représentation*. Paris : Presses Universitaires de France. Trad. fr. de *Die Welt als Wille und Vorstellung*.
- Tarasti, Eero. 1994. *A Theory of Musical Semiotics*. Indianapolis : Indiana University Press.
- Voss, Egon. 1983. « Richard Wagner: Fünf Lieder nach Gedichten von Mathilde Wesendonck ». *Neue Zeitschrift für Musik* 1 : 22–26.
- Wagner, Richard. 1906. *Tristan and Isolde: Opera in Three Acts*. Partition vocale de Richard Kleinmichel, version anglaise de H.G Chapman. New York : G. Schirmer, Inc.
- \_\_\_\_\_. 1943. *Correspondance de Richard Wagner et de Franz Liszt*. Paris : Gallimard.
- \_\_\_\_\_. 1971. *The Works of Richard Wagner III: Tristan und Isolde*. Édité par Frederick Freedman. New York : Da Capo Press Reprint Edition.
- \_\_\_\_\_. 1972. *Richard Wagner to Mathilde Wesendonck*. Trad. William Ashton Ellis. New York : Vienna House.
- \_\_\_\_\_. 1974. *Tristan und Isolde*. Trad. fr. de Jean d'Arièges. Paris : Aubier-Flammarion, Paris.
- \_\_\_\_\_. 1976. *Klavierlieder*. Édité par Egon Voss. Volume 17 du *Sämtliche Werke*. Édité par Carl Dahlhaus. Mainz : B. Schott's Söhne.
- \_\_\_\_\_. 1982. *Opéra et drame*, Trad. de J.-G. Prud'homme. Paris : Éditions d'aujourd'hui.
- \_\_\_\_\_. 1990–1993. *Tristan und Isolde. Handlung in drei Aufzügen*. WWV 90. Édité par Egon Voss et Isolde Vetter. Volume 8, I, II et III du *Sämtliche Werke*. Édité par Carl Dahlhaus. Mainz : B. Schott's Söhne.
- Wesendonck, Mathilde. 2004. Trad. fr. anonyme des poèmes des *Wesendonck-Lieder*. Dans le livret du disque « Kirsten Flagstad. Wagner : *Wesendonck-Lieder*. Arias ». EMI Classics.

## RÉSUMÉ

L'article tente de démontrer les relations souvent citées, mais rarement explicitées, entre *Tristan und Isolde* et les *Wesendonck-Lieder* de Wagner. Faisant appel au modèle sémiotique de Molino et Nattiez, l'auteur illustre la correspondance entre les œuvres en s'appuyant (1) sur une étude des origines de leur composition, (2) sur l'analyse littéraire des textes mis en musique, ainsi que (3) sur une analyse d'inspiration paradigmatique des motifs communs aux deux œuvres. Les liens entre les textes de Wagner et Mathilde Wesendonck, la musique du compositeur et la philosophie de Schopenhauer sont notamment explorés dans cet exercice de sémiotique appliquée.

**ABSTRACT**

The article attempts to demonstrate the well known, but rarely studied, connection between Wagner's *Tristan und Isolde* and *Wesendonck-Lieder*. Starting from Molino and Nattiez's semiological model, the author bases his illustration of the works' affiliation on (1) an inquiry into their inception, (2) a literary analysis of the words put to music, and (3) a paradigmatic-style of analysis of the motives common to both works. Specifically, at the heart of this exercise in applied semiotics, is the connection between Wagner's and Mathilde Wesendonck's texts, the composer's music and Schopenhauer's philosophy.