

Aïda ou le crépuscule des héros

Bernard Dort

Aïda comporte à première vue tous les ingrédients du grand opéra. On y trouve le Nil, les palais aux portiques géants et aux colonnes peintes, les palmiers et les arcs de triomphe... Mais ce ne sont là que fâcheuses apparences. En fait, sous la splendeur et le faste se joue un drame, celui de trois êtres à tel point enfermés dans leur passion qu'ils consentent à la destruction, à la mort, au désespoir.

Aïda est généralement tenu pour le prototype, voire la caricature, du grand opéra du XIX^e siècle. Les circonstances mêmes de sa composition – la commande passée par Ismaïl Pacha, le Khédivé du Caire, les hésitations de Verdi et ses fabuleuses exigences financières, l'incroyable salade dont est sorti le livret, proposé en français par Camille du Locle, directeur de l'Opéra-Comique, d'après un argument de l'égyptologue Mariette promu Bey, puis élaboré en italien par Ghislanzoni et remanié par ce dernier sur des instructions épistolaires impérieuses de Verdi terré dans sa villa de Sant'Agata (une bonne cinquantaine de pages de la correspondance de celui-ci), les retards et les incertitudes de la première au Caire qui, prévue pour janvier 1871, n'eut lieu qu'à la veille de Noël 1871 – tout cela sent la fabrication, voire le roman. Et il faut bien le reconnaître : la plupart des représentations d'*Aïda*, aujourd'hui encore, apportent de l'eau au moulin de cette légende. *Aïda* est un opéra-mammouth. Un super-produit du grand spectacle du XIX^e siècle. Le triomphe d'un *bel canto* exacerbé qui exige presque l'impossible des chanteurs et du magasin des accessoires. Qu'*Aïda* soit resté le cheval de bataille des Arènes de Vérone ou des Thermes de Caracalla et soit donné aujourd'hui au Théâtre Antique d'Orange semble aller de soi : c'est par excellence un opéra monumental. Il lui faut des ruines, des temples, des colonnades... Rien n'est trop grand, trop pompeux pour *Aïda*.

Certes, *Aïda* comporte tous les ingrédients du grand opéra. On y trouve le Nil, les palais aux portiques géants et aux colonnes peintes, les palmiers et les arcs de triomphe... Un inextric-

able mélange, dont rendent bien compte les dessins de l'époque, de daïs à pompons, de plantes en pot, de sphinx et de pyramides (il ne va pas sans faire penser à l'architecture et à la décoration de certaines salles de l'Opéra de Paris, cette « grande boutique » à laquelle Verdi vouait une hargne solide). Et la partition n'omet aucune des scènes d'ensemble requises : de la désignation par Ramfis et les Prêtres du chef qui va mener au combat les armées égyptiennes, au Jugement – toujours par eux – de Radamès vainqueur mais traître par amour, en passant, bien sûr, par le départ de Radamès à la tête des troupes et par le trop fameux Triomphe précédé de l'inévitable ballet (à Vérone, la danse des négrillons ne manque jamais de déchaîner l'enthousiasme de l'auditoire).

Ajoutons-y ces fameuses trompettes égyptiennes pour lesquelles, après avoir lorgné du côté des « trompettes romaines » du Musée de Nîmes, Verdi se contenta de faire transformer des trompettes à piston de fanfares militaires en trompettes « droites, de forme égyptienne antique », les défilés de Prêtres chamarrés, coiffés de mitres, quelques mouvements de foule (assez rares au demeurant, le peuple intervenant peu), sans exclure, dans bien des cas, une exécution et une direction musicales qui rappellent fâcheusement les concerts publics d'orphéons municipaux... et *Aïda* oscillera entre l'emphase et le ridicule, anticipant, au mieux, les fastes des futures expositions coloniales.

Mais ce ne sont là que de fâcheuses apparences, non la réalité de l'œuvre. On l'a déjà souvent remarqué : avec *Aïda*, Verdi consomme sa rupture (déjà évidente dans *Don Carlos*) avec la

structure conventionnelle de l'opéra romantique, cette succession obligée et presque mécanique des airs, des cabalettes, des duos et des trios, culminant dans de grands ensembles choraux. Certes, *Aïda* n'est pas atteint de wagnérite ou de « germanisme », comme le diagnostiquait à l'époque Reyer. Verdi ne s'y convertit pas à « l'opéra continu », moins encore à la « mélodie infinie ». Mais il y réduit au minimum la part des airs : seuls « *Celeste Aïda* » et les deux grands airs d'Aïda sont nettement détachés du reste, les autres (qu'il s'agisse de ceux d'Amnérís, d'Amonasro ou de Ramfis) s'intègrent au tissu global de la partition. De plus, Verdi refuse énergiquement de sacrifier aux conventions. Il n'accepte pas que Ghislanzoni termine le duo du troisième acte entre Aïda et Amonasro par une *cabaletta*. Pas de *cabaletta* ici ! Dans l'état de terreur et de désespoir où elle se trouve, Aïda ne saurait chanter un passage mélodique assez long. Trouvez-moi simplement quelques paroles entrecoupées qu'elle puisse murmurer d'une voix creuse et assourdie. » Mais je n'insiste pas.

Bien d'autres, dont René Leibowitz, ont déjà, maintes fois, souligné « la dialectique lyrico-musicale nouvelle » que Verdi a mise en œuvre dans ses dernières œuvres, sans pour autant rompre avec ses propres procédés compositionnels, et la complexité de la structure musicale de celles-ci.

L'histoire d'un enfermement

En fait, sous la splendeur et le faste de cette Égypte triomphante, c'est un tout autre drame qui se joue. Non exactement celui d'un héros, partagé entre deux femmes, qui va trahir pour l'amour de l'une (Aïda) et être perdu par l'amour de l'autre (Amnérís) – c'est l'argument de l'un des premiers grands opéras romantiques *Norma* de Bellini – mais bien plutôt l'histoire d'un enfermement de trois êtres dans leur passion, celle de leur consentement à la destruction, à la mort ou au désespoir.

Cela est sensible dès l'air de Radamès qui ouvre presque l'opéra : après les trompettes glorieuses qui ponctuent son récitatif, la mélodie très simple, très soutenue de « *Celeste Aïda* » refuse tout accent héroïque et s'épanche comme une longue plainte amoureuse qui se termine sur un *piano* que bien des ténors renoncent à exécuter. Radamès n'est pas un Pollione, moins encore un Manrico. Son échec s'inscrit d'emblée dans son chant (qui traduit moins la tendresse qu'une profonde passion sensuelle). D'où, sans doute, la difficulté du rôle et la rareté des interprétations plausibles de Radamès. Le ténor, ici, est partagé entre l'héroïsme de ses prédécesseurs verdiens, le lyrisme de personnages donizettiens, et l'intro-

version ponctuée d'éclats hystériques d'Otello.

Et si le personnage d'Aïda est apparemment plus simple, il n'en rompt pas moins avec le stéréotype du soprano dramatique romantique, du type Léonore (celle du *Trouvère* plus que celle de *La Force du Destin*) : en elle aussi la sensualité et la mort ont partie liée (sans oublier une irrépressible nostalgie : celle de la captive pour son pays natal, qui joue ici le rôle d'une utopie de la nature perdue) – le mot de « mort » ne cesse de revenir dans sa bouche ; et ceci dès la fin de son premier air, « *Ritorna vincitor !* », qui conclut le premier tableau sur « Amour fatal, amour terrible, Brise mon cœur, fais-moi mourir ! »

Qu'on ne voie pas non plus dans cela un goût du malheur, l'expression de je ne sais quel « romantisme tardif », comme aiment à dire les Italiens. Ni Radamès, ni Aïda, ni même Amnérís (sur laquelle nous reviendrons) ne sont prédestinés à la mort. Ils ne portent pas leur destin en eux, par l'effet du décret d'un dieu. Ils sont les victimes d'une situation montée, dramatiquement et musicalement, par Verdi avec une rigueur et une concision exemplaires. Tout ce qui les entoure, même lorsqu'il s'agit de la pompe du triomphe, les étouffe, les emprisonne. L'Égypte d'*Aïda* n'est pas moins irrespirable que l'Espagne de *Don Carlos*. Le peuple n'y fait que de brèves apparitions. Le Roi lui-même n'y joue guère qu'un rôle de comparse.

Ce qui y domine, comme l'Inquisition dans *Don Carlos*, c'est Ramfis et ses Prêtres. Ramfis ouvre l'opéra ; le chœur des Prêtres et des Prêtresses le ferme. Et, à mesure, l'espace se fait plus dense, plus opaque : ce n'est plus au grand jour devant les portes de Thèbes que se jouent les derniers actes, c'est dans la pénombre humide des bords du Nil (éclairés par le fameux et, parfois, scéniquement redoutable, « clair de lune »), et c'est dans la crypte du Temple de Vulcain qu'il se termine, dans ce tombeau de pierre où le héros et l'esclave s'uniront dans un amour qui touche au délire. Mieux, la scène sera alors coupée en deux : en dessous, la crypte avec « de longues rangées de voûtes qui se perdent dans l'obscurité » et « des statues colossales d'Osiris, les mains croisées, [qui] soutiennent les piliers de la voûte » ; au-dessus, « l'intérieur du Temple de Vulcain resplendissant d'or et de lumière ». Et entre l'un et l'autre plan, les Prêtres « sont occupés à fermer la dalle » qui séparera à jamais le couple Aïda-Radamès du monde, qui consommera cette coupure radicale entre l'individu et la société dont tout *Aïda* décrit l'accomplissement. Car il n'y a plus, cette fois, convergence, conjonction entre le chant choral et le chant individuel. Ce dernier a beau rester au premier plan, il n'est plus, au moins à partir du troisième

acte, repris en charge par les chœurs. Ceux-ci s'opposent, au contraire, à lui : relégués dans le lointain, ils n'en pèsent pas moins lourd sur les épanchements des héros. Ils scellent leur mort, au propre et au figuré.

Des héros conscients

L'itinéraire d'Amnérís vaut la peine qu'on y garde d'un peu plus près. Elle est fille du Roi. Celui qui l'épousera héritera du trône (sinon du pouvoir, puisque celui-ci, ce sont les Prêtres qui l'exercent). Elle aime Radamès d'une passion violente, exacerbée. Sans doute est-ce elle qui, par un mensonge (la fausse annonce de la mort de Radamès), oblige Aïda à l'aveu, et c'est encore elle, mais, cette fois, sans ruse préalable (la ruse, alors, est du côté d'Amonasro, le père d'Aïda), qui prend Radamès en flagrant délit de trahison. Mais, en fait, elle est agie plus qu'elle n'agit. Elle se heurte d'une part à l'amour de Radamès et d'Aïda et d'autre part à la domination des Prêtres. Elle pourrait être toute-puissante et jouer les Turandot. Elle est peu à peu réduite à l'impuissance, prise au piège du pouvoir et de l'ordre dont elle détient en principe les clefs. De là, l'importance et la beauté de la première scène du quatrième acte où Amnérís se brise littéralement contre un Radamès qui ne cesse de célébrer l'amour et la mort, et contre l'essaim des Prêtres qui jugent un Radamès silencieux. Amnérís a gardé sa prééminence ; elle est, scéniquement, au premier plan. Mais elle ne peut plus rien décider. Tout se joue en dehors et en arrière d'elle. Il ne lui restera plus qu'à se prosterner sur la dalle scellée qui, elle aussi, la coupe littéralement en deux. *Aïda*, c'est aussi la tragédie d'Amnérís.

Dans *Aïda*, l'héroïsme ou la vengeance ne sont plus de saison. La forêt de Dunsinane (devenue, chez Verdi, forêt de Birnam) ne se mettra plus en marche pour nettoyer la société des hommes pervers par le pouvoir. Et ce qui l'emportera, ce n'est même pas, après une accumulation de quiproquos, d'affrontements, de serments et de poursuites, la « force du destin » qui unit dans la mort frère, amant, parricide et sauveur, et maîtresse. Il n'y a plus de champ pour l'aventure. Tout est joué d'avance. L'issue de la guerre ne fait guère de doute : le Triomphe de Radamès n'est là que pour mieux confirmer sa perte. Et l'on peut même douter que sa trahison ait la moindre conséquence (Amonasro s'échappe bien, entraînant avec lui sa fille Aïda, mais lorsque celle-ci revient, Dieu sait comment, s'en-sevelir vivante aux côtés de Radamès, elle se gardera de souffler mot de ce qui a pu se passer entre les armées égyptienne et éthiopienne).

En fin de compte, tous ces épisodes ne consti-

tuent que des rouages supplémentaires dans la machine infernale qui broie nos héros – des héros conscients d'être pris au piège et qui ne font pas un geste pour s'en échapper. C'est Eduardo de Filippo qui, au grand scandale des *aficionados* des Arènes de Vérone et autres lieux où *Aïda* est accoutumée de déployer ses fastes (plus il y a de chevaux – à moins que, par miracle, on n'ait des éléphants sous la main – et de négrillons, plus les applaudissements sont nourris), suggérerait de ne montrer du Triomphe que ce que l'on peut voir d'un défilé de l'intérieur d'un appartement, par une fenêtre entrebâillée. Qu'on ne prenne pas cela seulement pour une plaisanterie napolitaine. Une telle boutade en dit plus sur *Aïda* que bien des études. Car, dans cette œuvre, Verdi procède littéralement à un renversement du grand opéra. Il en conserve les formes, mais c'est pour les pervertir, pour les faire apparaître comme celles d'un cérémonial qui, loin de libérer les héros, de leur donner une chance ou un destin, les étouffe à coup sûr. Et ce qui était au premier plan, à savoir ce cérémonial du pouvoir et de la gloire, passe à l'arrière-plan et devient un impitoyable instrument d'oppression, tandis que ce qui était caché ou qui s'entendait seulement entre les lignes de la partition s'affiche, dans un monde de pierre et d'obscurité : une délectation de l'amour et de la mort qui ne peuvent être que conjugués dans une société définitivement figée dans ses rites (rappelons un des derniers échanges de répliques entre Aïda et Radamès, à propos du chant que les Prêtres entonnent, au-dessus d'eux, sur leur tombeau : « Comme ce chant est triste ! C'est l'allégresse des Prêtres Notre hymne de mort... »)

Le système du grand opéra identifié au mécanisme d'un monde pétrifié, régi par une Eglise lointaine et barbare, est devenu une machine à broyer des héros. Les trompettes d'*Aïda* n'annoncent pas une victoire : elles préparent une mise à mort. La mise à mort de héros consentants qui savent que, dans un tel royaume, il n'y a plus de place pour les individus. ■

