

La prison heureuse

Alain Chastagnol

L'histoire d'*Aïda* est une quête de l'intimité pour laquelle la tombe finale joue le rôle essentiel. Cette tombe où est enterré vivant Radamès est une prison, mais une prison heureuse parce qu'elle signifie le retour vers soi, et vers l'intimité reconquise.

L'égyptologue français Mariette, qui dirige les fouilles de Thèbes, s'est laissé fasciner par le châtement égyptien qui consistait à enterrer vivants les coupables ; goût macabre qui trahit déjà un esprit « fin de siècle ». Mais ce thème parvient à Verdi déjà considérablement modifié par du Locle, son librettiste pour *Don Carlos*, nourri de littérature française. Le scénario très achevé pour lequel Verdi se passionne imagine déjà la mise en scène dramatique des personnages que nous connaissons, et l'ensevelissement constitue l'aboutissement de la tragédie amoureuse d'*Aïda* et de Radamès. L'idée initiale de Mariette subit donc une profonde transformation avec du Locle, qui s'accroît avec le travail complémentaire du librettiste italien Ghislanzoni et avec la composition de Verdi. La fascination mortuaire de la coutume judiciaire de l'antique Égypte s'efface. La mise en forme dramatique, en schématisant les personnages, en soulignant les grands affrontements, en suivant l'intériorisation progressive des conflits, transfigure la tombe, où les personnages sont enterrés vivants, en un véritable mythe romantique de la prison heureuse. C'est ce qui a séduit Verdi dans le schéma de du Locle et c'est ce qui fait la force de la scène conclusive d'*Aïda* qui résume la tragédie dans une « image-blason » impressionnante.

L'histoire d'*Aïda* est une quête de l'intimité, pour laquelle la tombe finale joue le rôle essentiel. Si l'atmosphère est épique au début de l'opéra, dans la première série de manifestations qui conduit le héros, général égyptien, à la guerre contre les Ethiopiens, le romanesque s'introduit dès avant la scène du Nil pour triompher à l'acte IV. La victoire de Radamès, le défilé célèbre du glorieux et jeune général, n'existent que pour accentuer le destin singulier du héros et en faire, dans une typologie wagnérienne, un surhomme adulé.

Mais c'est au jour de l'ascension héroïque que se prépare la lente descente romanesque vers les abîmes de l'amour, le retour que les psychanalystes appellent la « réversion » vers un monde imaginaire et maternel. La scène du Nil prépare cette réversion, qui conduit le héros à une conversion des valeurs : encore général, encore vainqueur, Radamès se laisse entraîner sur les bords du fleuve, dans les tourbillons de la féminité captieuse. *Aïda*, ayant résolu son choix entre la gloire de son amour et le salut de sa patrie, conduit Radamès à sa perte pour la société, avec une volonté infaillible très remarquable. Les valeurs changent de signe, pour l'un et pour l'autre, au cours de cette scène importante : là où il y avait gloire et service de la patrie, il n'y aura bientôt que secret, intimité amoureuse, éloignement du monde.

analystes appellent la « réversion » vers un monde imaginaire et maternel. La scène du Nil prépare cette réversion, qui conduit le héros à une conversion des valeurs : encore général, encore vainqueur, Radamès se laisse entraîner sur les bords du fleuve, dans les tourbillons de la féminité captieuse. *Aïda*, ayant résolu son choix entre la gloire de son amour et le salut de sa patrie, conduit Radamès à sa perte pour la société, avec une volonté infaillible très remarquable. Les valeurs changent de signe, pour l'un et pour l'autre, au cours de cette scène importante : là où il y avait gloire et service de la patrie, il n'y aura bientôt que secret, intimité amoureuse, éloignement du monde.

L'affrontement de deux féminités

Mais il y a deux femmes dans l'opéra : Amnérís et *Aïda*. La conversion des valeurs accomplies par la féminité se fait selon le schéma traditionnel de l'affrontement de deux types de féminités, que symbolisent deux types de rapports.

Le premier type de femme, celui d'Amnérís, est celui de l'amazone, femme dominante et énergique. C'est en littérature la guerrière Clorinde, la magicienne Armide, la Parisienne Mathilde de la Mole dans *Le Rouge et le Noir* ou surtout la Sanseverina dans *La Chartreuse de Parme*. C'est, à l'opéra, Elektra, Anna, la Reine de la Nuit, Vitellia, Médée, Ermione, Sémiramis, Norma... Toutes sont des femmes conquérantes et portent la marque théâtrale de leur énergie. Elles représentent pour le héros une épreuve, un piège à éviter. Le héros s'affronte à la féminité fatale.

L'amazone est dominatrice. Amnérís règne puisqu'elle est fille des Pharaons. Tout le pouvoir des anciens rois est en elle. Elle force *Aïda* à s'humilier devant elle, lors du Triomphe de Radamès. Ses pouvoirs sont occultes : elle dialogue constamment avec le Grand-Prêtre, n'hésite pas

cependant à l'agonir d'injures et à blasphémer, après la condamnation de Radamès, par caprice et en oubliant le souci de sa gloire. C'est cette féminité dangereuse que Radamès doit combattre à l'acte IV. Elle déploie diaboliquement devant lui toutes les séductions, la richesse, la puissance, et tour à tour le menace de la mort et l'invective avec la violence des Elektra, Vitellia, de la Reine de la Nuit, de Médée, de Norma...

Aidée par le cri strident et répété des trompettes, Amnérís nous offre le spectacle du déchaînement rageur de la féminité démoniaque. Radamès ne devient un héros romanesque qu'après avoir humilié la féminité fatale, en refusant au nom de sa fidélité à lui-même, de sa véritable rédemption amoureuse, la tentation d'Amnérís.

Ce qui fait de cette situation un archétype des rapports humains, c'est sa liaison avec la situation opposée. Si le héros triomphe de l'amazone, il est vaincu par « l'autre » femme. Ainsi Rodogune s'opposait à Cléopâtre. Ainsi Mme de Rénal à Mathilde de la Mole. Ainsi Clélia Conti à la Sanseverina... L'autre femme est l'image de l'amour pur, et cet amour a une composante maternelle. L'héroïne tendre est une créature céleste et le héros est à genoux devant elle. La « céleste Aïda » (comme Fiordiligi, comme Iliá, comme Servilia opposée à Vitellia, Glauké à Médée, Adalgisa à Norma...) croit aux vertus de la constance et de la fidélité, à ce qu'on appelle, depuis l'époque romantique, la sainteté de l'amour. Le vocabulaire de la dernière scène ne trompe pas : Aïda meurt « si pure et si belle ». « Le ciel l'a créée pour l'amour. » C'est « l'ange de la mort qui les emporte vers la joie éternelle ». C'est « le paradis céleste qui s'ouvre devant eux ».

A cela, une nuance : Aïda n'est vraiment céleste qu'à la dernière scène. Avant le départ de Radamès pour la guerre et pendant la scène du Nil, les débats qui l'agitent et sa dévotion pour la patrie la font davantage ressembler à une héroïne cornélienne. C'est que la femme maternelle et divine risque souvent de pâlir, à l'opéra, devant la *prima donna* « amazone », qui est plus expressive et fascinante et qui extériorise ses sentiments. Sa tendresse risque de lui donner le second rôle dans la mesure où la vertu est moins théâtrale que le vice. C'est le cas de Servilia ou de Glauké... Et pour qu'Aïda ne s'efface pas devant Amnérís, il n'est pas trop de deux grands airs de délibération politique, qui la mettent sur un pied d'égalité avec la fille des Pharaons au regard de l'histoire.

La féminité ainsi redoublée par Aïda et exorcisée des dangers fémininoïdes transmute l'héroïsme de Radamès en un mysticisme amoureux. La réversion de Radamès vers le bonheur d'un amour matriciel, qui domine l'antagonisme de deux femmes, apparaît d'une façon éclatante

dans le décor-clé de la fin du chef-d'œuvre : celui de la tombe. Cette tombe où il est enterré vivant est une prison. Mais une prison heureuse. Heureuse parce qu'elle est la demeure de l'aimée que Radamès retrouve comme par miracle. Heureuse surtout car elle est une image de la matrice originelle loin des atteintes de la vie.

Un décor mystique

Cette descente dans la tombe est un retour vers soi et vers l'intimité reconquise. Elle a d'ailleurs été de longue main préparée par l'opéra. Le saint amour d'Aïda et de Radamès réclame dans la scène du Nil l'isolement, la communion avec le beau et calme paysage naturel des bords du fleuve et le nocturne. Car la nuit, la nature et la solitude sont déjà des attributs significatifs de la protection et de la claustrophilie de l'amour matriciel.

Dans de nombreux opéras, l'intimité s'affirme ainsi et donne souvent naissance au thème du mariage secret. C'est aux noces secrètes d'Aïda et de Radamès que nous allons assister dans la tombe.

La tombe par rapport au décor des bords du Nil est une reconnaissance. Mais combien plus forte ! Cette prison est d'abord une sécurité : elle apporte protection contre les maléfices d'Amnérís, tranquillité contre les angoisses du monde : « tous les tourments cessent à partir de là ». Les deux héros n'ont aucun regret de quitter la « vallée de larmes » et ils reprennent l'expression romantique pour caractériser leur sécession d'avec le monde. Et la tombe est obscure, royaume de la nuit artificielle et plus totale.

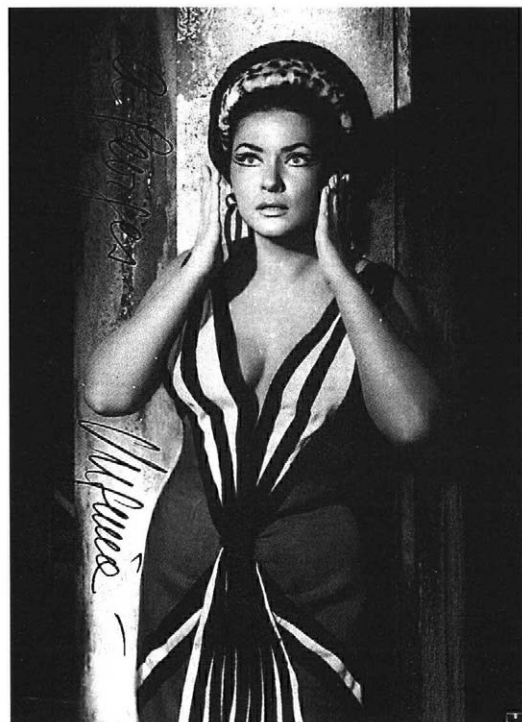
Cet amour, qui est du côté du recueillement, veut un décor mystique. Et il est incontestable que la situation de la tombe dans le temple même de Vulcain est une innovation heureuse. En souhaitant pour le spectateur une vision simultanée de la tombe et des prières d'Amnérís et des Prêtresses, Verdi a pu ainsi baigner toute la scène dans une atmosphère religieuse. Car, pour le public, les litanies adressées à Ptah évoquent les louanges au Dieu chrétien et il y a un glissement de la sainteté du culte vers la sainteté de l'amour. Hypallage religieuse dans la plus pure tradition de l'amour courtois, qui ressuscite l'idéal chevaleresque.

Mais la descente en cette tombe sainte permet surtout la réversion du héros vers l'intimité amoureuse. Alors que la prison était prédite par Amnérís et par les juges de Radamès comme un châtement terrible, alors que Radamès y voit un lieu d'effroi, avant d'y découvrir Aïda, leur extase amoureuse convertit leur peur en un bonheur tranquille. La tombe est pour eux l'anti-chambre du paradis. Dans le superbe duo lyrique qui termine l'opéra, deux amants accou-



Natalia Troïtskaya (Aïda) à l'Opéra de Vienne. Fayer

Virginia Zeani (Aïda) aux Thermes de Caracalla. D R



plés au terme de leur propre retour en arrière évoluent déjà parmi les anges et les astres. C'est un duo cosmique auquel nous assistons. Les barrières du monde se sont écroulées.

La tombe a permis la purification que représente cette anticipation du paradis, communion avec l'ordre divin et rédemption des âmes pures, qui ont été entraînées vers la trahison dans le seul monde des apparences. Nous sommes là très près du *Tristan et Isolde* de Wagner : la participation d'Isolde à la mort de Tristan et son naufrage cosmique proviennent de la même inspiration courtoise. Mais Verdi a choisi le vieux thème méditerranéen de la prison pour permettre l'accès et la communion des amants.

La présence d'Amnérís au-dessus de la pierre fatale dans le décor simultanément de cette dernière scène accentue le destin d'Aïda. La force de cette image-blason, qui résume l'opéra, réside dans l'inversion des valeurs, dont Aïda est seule responsable : la princesse toute-puissante, à qui tout appartient sur terre « hors le vent », pleure le lamentable échec de son amour déçu. Les condamnés qui subissent un châtiment terrible trouvent en mourant le bonheur absolu. Paradoxe suprême du bonheur mystique découvert dans le secret et l'éloignement. Dans toute passion amoureuse, il y a deux anachorètes en puissance.

La simultanéité des deux scènes souligne le paradoxe et le triomphe de la féminité maternelle et sainte. La victoire d'Aïda met fin à la tragédie épique. Le thème de la prison heureuse prend alors une force qu'il a rarement : la scène du tombeau dans *Roméo et Juliette* est parcourue d'une sensibilité trop nécrophilique pour mettre aussi bien en exergue la conversion des valeurs engendrées par l'amour. Chez Verdi, la prison de Don Carlos, ses retrouvailles avec Elisabeth au couvent, et plus tard la chambre de Desdémone, elle aussi réduit secret et intime, où se perpétue le meurtre d'Otello, toutes les cellules heureuses qui attestent la nature salvatrice de la réversion amoureuse, sont moins symboliques que le caveau d'Aïda. Le contraste avec Amnérís sert de repoussoir et le tableau final s'élève au rang des emblèmes mystiques de l'amour méditerranéen.

Enfermement propice à la promenade cosmique, nuit qui obscurcit la raison et exalte le mystère, mystique du don où l'on retrouve son identité primordiale : tous les éléments de la dialectique du *Tristan et Isolde* de Wagner sont là, dans la scène finale d'Aïda.

Mais ramassés, sans discours, dans un chaotiquement apollinien où le lyrisme verdien exprime le soleil de notre mer intérieure. Qu'il y a loin de la santé tranquille de ce mythe de la Déesse Mère aux miasmes équivoques voulus à l'origine par Mariette. ■