

Aïda ou la subjectivité ensevelie

Patrice Henriot

Les voix et l'orchestre d'*Aïda* donnent souvent une sensation d'espace, émotion proche de celle que provoque la contemplation des formes architecturales. Comment Verdi parvient-il par la musique, art du temps, à créer l'équivalent d'une immensité architecturale, art spatial ?

La situation d'*Aïda* dans l'œuvre de Verdi, entre *Don Carlos* (Paris, 1867) et *le Requiem* (Milan, 1874), est tout aussi singulière que l'attitude du public à l'égard d'une œuvre tantôt chérie, tantôt méprisée. Verdi, depuis quelques années, compose moins, et moins vite. Les délais entre ses œuvres s'allongent : un opéra chaque année à l'époque de *Nabucco*, d'*Ernani*, d'*I due Foscari* ; *Le Trouvère* et *La Traviata* la même année ; mais trois ans du *Bal masqué* à *La Force du destin* ; cinq ans de *La Force* à *Don Carlos* ; quatre ans de *Don Carlos* à *Aïda*, avant le silence de seize ans pendant lequel mûrira *Otello*.

Verdi, qui a écrit *La Force* pour Saint-Pétersbourg, *Don Carlos* en français pour Paris, songe, dans une lettre de 1869, à un opéra pour un pays lointain. Le Khédivé égyptien Ismaïl Pacha, de son côté, cherche un opéra pour inaugurer le Théâtre du Caire et célébrer l'ouverture du canal de Suez, mais aussi pour glorifier le passé de son pays. Curieux appel à la forme artistique où s'unissent tous les arts occidentaux à l'occasion d'un triomphe de la technique occidentale. Or Verdi n'a reçu aucune culture livresque et, s'il a appliqué l'esthétique du romantisme avant de l'assujettir de plus en plus à la recherche d'un métier classique, c'est spontanément. Cet homme est à lui-même son propre père. L'envoûtement qu'il ressent pour l'univers pharaonique ne doit rien consciemment – à l'*Esthétique* de Hegel. C'est pourtant la terminologie hégélienne que nous tenterons de lui appliquer, à partir de deux constatations : 1. l'art symbolique (architectural) convient à la « terre de l'énigme » ; 2. Cet art est ici plastiquement présent par les décors, mais musicalement par un jeu subtil d'équivalences : primat des masses chorales, importance de la chorégraphie, discours musical dépourvu d'ornements.

Il est loin le temps où Verdi devait ruser avec la censure autrichienne pour porter à la scène le

patriotisme du *Risorgimento*. Désormais, il compose – sur commande officielle – un opéra où le patriotisme est vaincu (Amonasro-Aïda) ou trahi (Radamès). Hommage à l'Égypte, oppresseur non seulement de l'étranger mais aussi des siens ? La grandeur est du côté d'Aïda et d'Amonasro. Par une coïncidence de l'Histoire, la dé faite française (qui va retenir dans Paris assiégé les décors d'*Aïda*), survient alors que Verdi achève sa partition. Une lettre à Clara Maffei (30 septembre 1870) dit assez la réaction de Verdi à la morgue du vainqueur pour qu'on n'imagine pas bien différents ses sentiments à l'égard du triomphe pharaonique : « ... j'aurais préféré nous voir signer la paix, vaincus aux côtés des Français, plutôt que de rester dans cette inertie qui nous fera mépriser un jour. » Un jour, on jouera *Aïda* en l'« honneur » de l'entrée des troupes mussoliniennes dans Addis-Abeba... Dans *Aïda*, la patrie est une marâtre qui détruit les siens : « *Oh patria... quanto mi costu !* » s'exclame Aïda lorsque, cédant au chantage d'Amonasro, elle va tenter d'arracher à Radamès son secret.

Verdi inaugure ici la lente désintégration des héros et des valeurs simples qui ont jusqu'alors animé son œuvre. Bientôt viendront les valeurs inverses : triomphe du nihilisme avec Iago, ruine d'*Otello* (« *addio, della gloria d'Otello, è questo il fin !* »), dérision d'un Falstaff qui ne trouve que dans l'ivresse un recours au « *reo mondo* » : « *tutto declina* ». Ici, tout en s'identifiant aux opprimés et aux captifs, Verdi ne nous montre plus ni leur soulèvement ni leur victoire. Si les captifs hébreux de *Nabucco* trouvaient en leur foi la force d'affirmer la souveraineté de l'esprit (« *Va, pensiero* »), dans *Aïda*, le défilé des Ethiopiens n'excite que la compassion et aucun surnaturel ne vient convertir Ramfis, alors que Nabucco relevait de ses mains le Temple d'Israël. A cet écrasement des héros, la forme musicale concourt. *Aïda* est sans doute l'ouvrage de Verdi

où la présence chorale se fait la plus pressante, les chœurs incarnant massivement différentes instances supérieures aux protagonistes, ou dont ceux-ci ne se détachent que, comme du mur, le bas-relief.

Acte I

- a) Hymne guerrier : officiers, prêtres, ministres :
Su ! del Nilo al sacro lido, « *Guerra, guerra !* ».
b) Chant religieux dans le temple de Vulcain.

Acte II

- a) Chœur des esclaves d'Amnérís.
b) A l'entrée de Thèbes : scène du Triomphe. Verdi manie ici, comme dans l'Autodafé de *Don Carlos*, des masses chargées de sentiments divers et parfois contradictoires : Egyptiens (le peuple, les femmes, les Prêtres), puis les captifs, privés d'espérance, puis dialogue choral entre le peuple et les Prêtres, dont l'enjeu est la grâce des captifs, troisième groupe choral. La scène s'achève par l'entrelacement du motif choral initial avec l'hymne des Prêtres et un quatuor vocal dans lequel Amonasro, en une phrase haletante, évoque sa vengeance prochaine.

Acte III

Le Nil : chœur (au loin) dans le temple d'Isis.

Acte IV

- a) Une salle dans le palais du Roi. Chœur des Prêtres dans la crypte des jugements. Imprécations de Ramfis et du chœur tandis que Radamès garde le silence. Supplication d'Amnérís au chœur, soudé en un bloc implacable : « *E traditor ! morrà !* »
b) Chœur sacré pendant le supplice de Radamès et d'Aïda.

De même, la danse, élément plastique, enserre étroitement les scènes où paraissent les protagonistes.

Acte I

- b) Danse des Prêtresses.

Acte II

- a) Danse des petits esclaves maures chez Amnérís.
b) Lybiens, Asiatiques, Ethiopiens, esclaves.

Acte IV

- b) Danse des Prêtresses : « les danses sacrées, dans leurs évolutions, ont un sens mystérieux elles représentent symboliquement le mouvement des grands corps célestes » (Hegel, *Esthétique*).

Limités par l'élément collectif choral et chorégraphique, les solistes le sont davantage encore parce qu'ils incarnent des types, où s'affrontent intérêts et causes collectifs : Amonasro, chef guerrier, vit pour la vengeance de son peuple ; le Pharaon et Ramfis, ses symétriques, incarnent l'institution et leur personnalité propre n'apparaît pas. Plus caractérisés, Aïda et Radamès sont dé-

chirés entre l'amour et la patrie. Structure binaire. L'écriture des rôles d'Amonasro, du Pharaon et de Ramfis est monolithique et déclamatoire.

Passant de la menace au désespoir avec une déconcertante violence, Amnérís, sorte d'Eboli antique, est sans doute le personnage le plus humain de l'ouvrage. Implacable avec Aïda (« *Trema, vil schiava !* ») comme Eboli avec Carlos et Posa (« *Trema per te* »), brisée comme elle (« *Sacerdote, quest'uomo che uccidi...* », « *O don fatale. o mia regina* »), Amnérís, à la différence de la princesse espagnole, reste seule en scène et conclut l'ouvrage dans l'apaisement (« *Pace t'imploro.. Isi placata.. pace* ») tandis que les violons reprennent le thème supra-terrestre des héros ensevelis.

De rôle aussi complexe, peut-être Verdi n'a-t-il réalisé qu'avec ses barytons (Rigoletto, Renato, Bocanegra, Iago). Les Ulrica, Azucena, Preziosilla des opéras antérieurs ne sont pas dégagées de la convention romantico-fantastique. Si, par baryton, l'on entend non pas un *emploi* (comme ceux des ténors et des basses), mais cette versatilité de couleurs, cette vérité humaine qui font du baryton la réussite vocale et dramatique la plus marquante de Verdi, à coup sûr, c'est plutôt Amnérís qui est ici le baryton. Amonasro (qui est à Aïda ce qu'Azucena est à Manrico) ne se distingue guère de son peuple et de sa royauté dramatiquement, il est basse ou contralto.

L'échec du personnage le plus individualisé renforce le pessimisme général de l'ouvrage. Jusqu'alors, il y avait toujours chez Verdi quelque issue pour la volonté. Carlos échappait à Philippe et à l'Inquisition. Ici, le caveau final symbolise assez le lot commun : Amonasro périt au combat, Amnérís reste seule en vie, mais morte à sa passion. Aïda et Radamès ne trouvent cohérence qu'en congédiant la vie (« *O terra addio* »).

Si ce qui précède constitue une hypothèse acceptable, on peut, en employant la terminologie du plus grand esthéticien du XIX^e siècle, affirmer qu'avec *Aïda* Verdi se forge le métier qui doit permettre à la musique (art romantique selon Hegel, c'est-à-dire signifiant) de traiter un contenu « architectural » (art symbolique où l'immensité de la forme étouffe et manifeste le sens caché). Verdi fut toujours d'un parfait détachement à l'égard des écoles et des critiques, mais extrêmement attentif aux exigences internes de ses sujets ; la réussite est la seule poétique qui vaille : « *mélodie, harmonie, déclamation, chant fleuri, effets d'orchestre, couleur locale* (termes dont on se sert tant, et qui, la plupart du temps, marquent un manque total d'idées) ne sont que des moyens. Avec ces moyens, faites de la bonne musique : j'admettrai tout, et tous les genres » (à Arrivabene, 1886).

Verdi parviendrait par la musique, art du temps, à donner l'équivalent d'une systématique architecturale, art spatial. L'immensité monumentale de Vérone, d'Orange, des Thermes de Caracalla convient mieux à *Aïda* que l'espace restreint de nos théâtres. Avec l'architecture (égyptienne), « l'esprit est encore retenu dans la réalité extérieure », celle de « monuments mystérieux et muets parce que l'esprit n'a pas encore trouvé la vie qui lui est propre » (Hegel, *Esthétique*). Paradoxe ? Si le propre de la musique, c'est « l'élément subjectif lui-même » (*idem*), avec un tel sujet, il faut que le matériau musical, l'orchestre, les voix (« la voix humaine se fait reconnaître comme l'écho de l'âme elle-même ») soient, dans leur rigueur et leur équilibre, l'équivalent d'une construction architecturale. Stravinsky, grand admirateur du génie verdien, même s'il a la coquetterie de préférer *La Traviata* à *Falstaff*, insiste sur cette définition de la musique comme construction. *l'expression* n'a jamais été une propriété immanente de la musique [...]. Le phénomène de la musique nous est donné à seule fin d'instituer un ordre dans les choses, y compris et surtout un ordre entre l'homme et le temps. Pour être réalisé, il exige donc nécessairement et uniquement une construction [...]. C'est précisément cette construction, cet ordre atteint qui produit en nous une émotion d'un caractère tout à fait spécial, qui n'a rien de commun avec nos sensations courantes et nos réactions dues à nos impressions de la vie quotidienne. On ne saurait mieux préciser la sensation produite par la musique qu'en l'identifiant avec celle que provoque en nous la contemplation du jeu des formes architecturales. Goethe le comprenait bien, qui disait que l'architecture est une musique pétrifiée » (*Chroniques de ma vie*, Denoël).

Aïda atteindrait par des moyens musicaux à l'immobilité d'un art où le sujet est englouti dans le système et où le sens se dissimule dans le chiffre. Terre du symbole qui se propose le déchiffrement de l'esprit par lui-même, murailles qu'on peut considérer comme les feuillets d'un livre mystérieux dont les caractères « frappent l'âme d'étonnement et excitent en elle des pensées vagues comme le son d'une cloche » (Hegel, *Esthétique*), mort que cache et révèle l'immense cristal de la pyramide, tel est le monde qu'il faut restituer par la musique. Ici apparaît une difficulté : pour Hegel, l'art symbolique-architectural reste imparfait par l'écart qui s'y maintient entre l'idée et son expression ; l'art classique-sculptural grec atteint une perfection vite menacée ; l'art romantique, dont la musique est le second moment, intermédiaire entre la peinture et la poésie, est voué à se dissoudre dans l'expression.

Chez Verdi, le *Requiem* est sans doute le plus romantique et le plus « chrétien », au sens hégélien, des ouvrages du compositeur et rend hommage au poète (la poésie, troisième moment de l'art romantique) Manzoni.

Or ce *Requiem* (1874) appartient strictement à la même période du développement verdien qu'*Aïda*, dont il n'est séparé que par le *Quatuor à cordes* Teresa Stolz, illustre *Aïda*, en interpréta la partie de soprano, chargée dans le *Libera me* des affres de la créature devant la mort et le jugement effroyable : « *Tremens factus sum ego et timeo* ». Même voix qu'*Aïda*, mais la partie n'est gagnée que de haute lutte : art chrétien-romantique du « sourire à travers les larmes » (Hegel, *Esthétique*).

Aïda, au contraire, au terme d'une œuvre ouvertement dramatique, trouve d'emblée la sérénité sans vie (soulignée par le *pianissimo* des violons, poursuivie par le triple « *Pace* » d'Amnérís) que l'art chrétien et sacré du *Requiem* doit conquérir dans le déchirement. Par une inversion spatiale audacieuse, les amants ensevelis, situés à la partie inférieure du plateau, chantent une mélodie qui s'élève vers le registre aigu tandis qu'Amnérís, au-dessus d'eux dans le temple, demeure dans le bas médium de sa voix, à l'unisson avec les chœurs (« *Pace* », « *Immenso Fthà* »). On nous pardonnera d'y voir... un symbole, celui de la supériorité de l'esprit sur la vie, que Verdi nous fait retrouver par une construction quasi architecturale.

Avec *Aïda* commence l'ère de chefs-d'œuvre de plus en plus adéquats aux exigences d'une poésie propre à chaque argument. Alors que, du XIX^e siècle, vont se défaire tous les idéaux dont Verdi a porté la représentation jusqu'à l'incandescence, dès *Aïda* le Maître les transmue et prend à leur égard un recul serein. « Le sérieux est le propre de la vie. La sérénité appartient à l'art » (Schiller, cité par Hegel) « *O terra addio* » d'*Aïda*, « *O ! Gloria ! Otello fu !* », puis le grand parti d'en rire, la « *risata final* ». ■

L'Egypte mise en scène :
Acte II scène 1, production Sonja Frisell,
Metropolitan Opera de New York 1988.

Winnie Klotz

Finale du deuxième acte, production de Franco
Zeffirelli et Lila De Nobili, Scala de Milan 1976.

E. Paccagliani

