

Ma mise en scène d'Aïda

Wieland Wagner

Le 29 septembre 1961, le Deutsche Oper de Berlin présentait en première mondiale une production d'*Aïda* réalisée par Wieland Wagner, qui appliquait à l'opéra de Verdi les principes qu'il avait précédemment adoptés à Bayreuth pour représenter l'œuvre de son grand-père.

Il semble au premier abord surprenant que vous ayez choisi de mettre en scène un grand opéra si représentatif de Verdi. Peut-être était-ce le désir de travailler, pour une fois, autre chose que Wagner ?

C'était cela tout d'abord : traiter un matériau inhabituel, un monde d'une autre sorte, très éloigné du chemin suivi par Wagner et pourtant aussi très proche, comme cela apparut bientôt : car ce qui unit les deux compositeurs, c'est un sens exacerbé du théâtre, leur instinct de la scène dramatique. Wagner et Verdi sont des hommes de théâtre à l'état pur. Verdi, lui aussi, ne peut composer que lorsque la situation psychologique « colle », lorsque les passions sont vraies.

Il a assez parlé dans ses lettres de la « sincerita » et de l'« effetto »

Il est significatif aussi que Verdi, pour *Aïda* – et à l'occasion pour d'autres œuvres – ait écrit et composé lui-même de longs passages de texte et ne les ait fait versifier qu'après-coup par son librettiste. Il voulait sortir de la convention et recherchait la crédibilité profonde de la situation psychologique.

Et quelle vous paraît être la configuration psychologique centrale d'Aïda ?

Il s'agit de l'amour, qui ne peut s'accomplir par suite de l'hostilité de deux peuples. Le thème fondamental n'est pas si différent de celui de *Tristan* ou de *Roméo et Juliette*. Cela paraît téméraire : mais rappelez-vous : un amour se brise contre l'opposition de deux mondes, de deux familles, de deux peuples ; mais surtout l'essence de l'amour est révélée par la mort. La mort est éprouvée, dans l'esprit de l'idéologie romantique, comme détachement des choses de la terre, comme libération et révélation, et *Aïda*, du Prélude au chant de mort final, vise bien cette révélation de l'amour. La mort est une « percée »

vers la transcendance. Et lorsque Radamès, dans son conflit personnel, se décide pour Aïda, donc pour l'amour, il choisit de s'élever vers la liberté. C'est une fois de plus – avec d'autres moyens – comme chez Richard Wagner. Pour lui aussi la mort est un passage vers un ordre d'existence supérieure ; de même au fond que chez tous les romantiques.

La tension Amour-Mort est en effet le thème majeur d'Aïda ; mais ce n'est pas le seul.

Bien sûr que non. Il y a des situations fondamentales, vraies, humaines, avec les conflits amour de la patrie, trahison, ambition, haine, jalousie, disposition à la mort. En ce sens, *Aïda* est une œuvre indépendante de son temps, et c'est pourquoi Verdi a saisi ce thème avec enthousiasme. La vérité psychologique est le fondement premier, la tragédie découle logiquement des caractères donnés, tracés très clairement : l'esclave Aïda est la jeune fille amoureuse et désintéressée ; Amnérís est la femme aimant avec passion mais sans espoir, pour qui Aïda est une vraie fatalité, un sort, car en fait elle pouvait balayer cette esclave dès le premier tableau ; Amonasro est l'homme politique et le père négatif typique. Aïda se brise dans le conflit entre l'amour du père et de la patrie, et son amour pour Radamès, le général ennemi.

C'est Radamès qui, eu égard à sa propre force psychique, a de toutes ces attitudes la moins assurée, la moins personnelle

Je ne pourrais pas le dire. Il choisit pourtant sans équivoque l'amour. Bien sûr, il rêve de gloire et de noces, semblable, dans son rêve, à tel autre héros de la littérature. Mais ce n'est pas à la légère que Radamès choisit l'amour contre sa charge de défenseur de la patrie. Voilà pourquoi c'est l'acte du Nil qui est le plus important, et non le populaire quatrième tableau. Le conflit

1
2
3

atteint alors une invraisemblable intensité : d'abord Aïda seule, puis Aïda et son père, puis Aïda et Radamès, Radamès et le Prêtre ou bien Amnérís. Mais le thème fondamental est déjà donné dans le Prélude au thème de l'amour s'oppose un autre... qui n'est certainement pas celui du sacerdoce ou de quelque chose de semblable. L'amour s'oppose à un principe d'ordre étranger, inflexible.

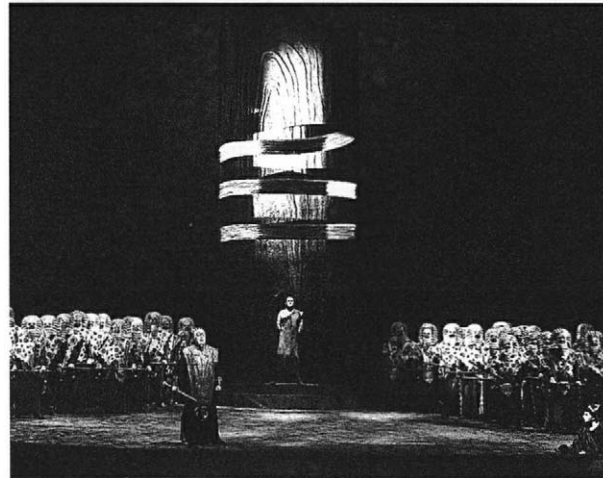
On comprend que votre conception de la matière d'Aïda - ainsi votre souci de mettre en évidence les situations et les tensions humaines fondamentales - vous permette de renoncer au décor égyptien habituel en le dépassant.

Voilà pourquoi j'ai eu l'idée d'envelopper Aïda dans la brume colorée qui lui vient, non du musée des Antiquités égyptiennes, mais de son climat général. Je crois que cette tentative n'a pas encore été faite. Assez d'art décoratif égyptien, assez de faux monuments d'opéra, au diable la peinture historique des films de Hollywood, et revenons à l'époque archaïque - à l'époque pré-dynastique, comme dirait un égyptologue ! En somme, au diable le grand opéra vénérable, qui sonne toujours le pathos creux et la fausse pompe. Au fond, entre le canal de Suez, les khédives et Aïda, il y a aussi peu de rapports qu'entre *Tristan* et l'empereur du Brésil, ce Don Pedro qui, comme on sait, commanda à Wagner un opéra italien dans le style léger. Le climat que l'on trouve ici évoque plutôt, me semble-t-il, celui d'un « mystère africain », si cette idée ne vous paraît pas trop audacieuse.

Y voyez-vous une influence directe de l'œuvre de Richard Wagner ?

Je dirais plutôt que cette évolution, au milieu du XIX^e siècle, était dans l'air, en quelque sorte. Wagner l'a saisie et façonnée à sa manière, Verdi avec ses moyens. Les deux sont légitimes. Et c'est là que réside, par-dessus toutes les particularités nationales, spirituelles, ou artistiques, la communauté intellectuelle historique : l'amour passionné du drame musical.

Propos recueillis par Dr Horst Goerges
traduits de l'allemand par Maurice Defive.
Publiés en 1961 par le Deutsche Oper de Berlin.



Aïda dans la mise en scène et les décors de Wieland Wagner, avec Christa Ludwig (Amnérís), Jess Thomas (Radamès) et Josef Greindl (Ramfis) :
1. Première scène de l'acte II.
2. Grande scène de la Consécration (Acte I, scène 2).
3. Scène du Jugement (Acte IV, scène 1). Willy Saeger