

« Aïda »

Alexandre Lazaridès

Number 73, 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28250ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Lazaridès, A. (1994). Review of [« Aïda »]. *Jeu*, (73), 179–182.

« Aïda »

Opéra en quatre actes¹ (1871). Livret d'Antonio Ghislanzoni, d'après un scénario de Camille du Locle sur une intrigue d'Auguste Mariette. Musique de Giuseppe Verdi. Mise en scène : Bernard Uzan ; chorégraphies : Renaud Doucet ; décors : Claude Girard et Bernard Uzan ; costumes : Claude Girard ; éclairages : Guy Simard. Interprétation : l'Orchestre symphonique de Montréal et le Chœur de l'Opéra de Montréal, sous la direction de Willie Anthony Waters. Avec Carolyn James, soprano (Aïda), Richard di Renzi, ténor (Radamès), Leslie Richards-Pellegrini, mezzo-soprano (Amnérís), Donnie Ray Albert, baryton (Amonasro), Louis Lebherz, basse (Ramfis), Rosendo Flores, basse (le roi d'Égypte), Jonathan Boyd, ténor (le messager) et Louise Marcotte, soprano (la prêtresse). Coproduction de l'Opéra de Montréal, du Utah Opera et du Pittsburgh Opera, présentée à la Salle Wilfrid-Pelletier de la Place des Arts les 19, 21, 24, 26, 30 novembre et 3 décembre 1994.

Un succès relatif

Après le médiocre *Werther* qui inaugurerait la saison 1994-1995, cette nouvelle production de l'Opéra de Montréal peut être considérée comme une réussite relative, surtout si l'on tient compte du fait que, œuvre populaire entre toutes, *Aïda* est aussi bien difficile à monter. Les chanteurs semblaient rodés à leurs rôles, les voix étaient belles et la conception d'ensemble manifestait de l'homogénéité. Cet opéra, qui précède *Othello* et *Falstaff*, ouvre la grande trilogie finale de Verdi où les exigences vocales et orchestrales sont portées à un degré supérieur. Les livrets en sont aussi plus rigoureux que ceux de ses opéras antérieurs ; le compositeur en avait lui-même minutieusement surveillé l'élaboration, rejetant tout ce qui ne servait pas le drame et la vérité des personnages.

À l'examen, malgré tout, on peut relever dans *Aïda* une invraisemblance drama-

tique de taille, celle qui, dans le troisième acte, dit « acte du Nil », fait se croiser, au même endroit et à une heure très avancée de la nuit, les quatre personnages importants de l'opéra, à savoir la fille du pharaon, Amnérís, venue passer au temple d'Isis la vigile des noces qui l'uniront à Radamès, le général vainqueur des envahisseurs éthiopiens ; Radamès lui-même qui, téméraire ou imprudent, a donné rendez-vous (il faut, du moins, le présumer) à Aïda près du temple et Amonasro, roi des Éthiopiens et père d'Aïda, venu là (on ignore à la suite de quels événements ou informé par qui) pour contraindre sa fille à soutirer à Radamès des informations stratégiques sur le déploiement de l'armée égyptienne ; enfin, Aïda elle-même, qui aurait préféré ne pas s'expliquer avec Amonasro sur son amour pour un ennemi de la patrie.

Ces rencontres sont bien peu, bien mal justifiées par le livret : Aïda prétend que « Radamès va venir », Amonasro que « rien n'échappe à [ses] yeux » et Radamès que « l'amour [le] guide » vers Aïda². La fragilité de ces diverses raisons, si nous étions en présence d'une pièce de théâtre, serait jugée inacceptable ; or, elle passe presque inaperçue dans l'opéra, parce qu'elle est largement rachetée par la force dramatique que Verdi insuffle à ses personnages : Aïda est déchirée entre l'amour pour son pays natal et celui qu'elle ressent pour Radamès, Amonasro soumet ses sentiments paternels aux raisons d'état en acculant, de façon cruelle, sa fille à la trahison, et Radamès doit choisir entre son patriotisme et la fuite

1. En fait, l'œuvre a été présentée sous la forme de trois actes ; les deux premiers actes originaux étaient données en quatre tableaux successifs avant le premier entracte.

2. Ces citations sont prises de la version française du livret par Camille du Locle et Charles Nutter, reprise dans *Livrets d'opéra*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1991, tome II, p. 637-664. « Version française » et non traduction : les infidélités à l'original italien en sont très nombreuses.

avec Aïda. Il choisira, comme il se doit pour un général d'opéra, l'amour, mais comprendra, quand Amonasro, jusqu'alors caché, se montrera, qu'Aïda a manœuvré pour lui soutirer un secret militaire important et que, de plus, loin d'être une simple esclave, elle est fille de roi.

Au moment où le trio s'apprête à fuir, voici qu'Amnérís, on ne sait trop pourquoi, sort du temple, aperçoit la manœuvre (il y a un clair de lune propice) et appelle du renfort ; pris de remords tardifs, Radamès, qui se laissait pousser dans le dos par Aïda et son père, se ressaisit et se rend au grand prêtre Ramfis. On apprendra au dernier acte que le roi éthiopien a été tué par les soldats du pharaon mais qu'Aïda a réussi à fuir ; Radamès la retrouvera tapie dans le souterrain du temple où il a été emmuré, et les deux amants mourront après un admirable adieu à la terre, tandis qu'Amnérís, accablée, invoque le dieu Ptah à l'étage supérieur.

Spectacle et décors

Outre les qualités proprement musicales du chef-d'œuvre de Verdi, ce sont les scènes spectaculaires qui en ont assuré le succès auprès du grand public, notamment le second tableau du deuxième acte, où l'on assiste à l'entrée triomphale de Radamès à Thèbes, suivi des dépouilles opimes emportées sur l'ennemi éthiopien ; la marche militaire et les thèmes musicaux de cette scène sont dans toutes les mémoires. Malheureusement, ce tableau héroïque était peu impressionnant dans la production montréalaise ; la scène semblait exiguë pour les figurants censés représenter le peuple égyptien ; densément refoulés à gauche et à droite pour libérer l'aire centrale à l'intention du défilé militaire, leur ensemble tenait, à vrai dire, plus de l'entassement figé que du rassemblement.



Leslie Richards-Pellegrini (Amnérís) et Carolyn James (Aïda).
Photo : Yves Renaud.

Quant au défilé lui-même, la rapidité et la monotonie de son trajet — entrée par le fond de scène et sortie côté cour — lassaient très vite ; tout ce monde avait l'air très peu convaincu, très peu en liesse. La panne d'inspiration du metteur en scène paraît d'autant plus étonnante ici que Bernard Uzan a souvent démontré une certaine habileté dans les scènes de grand déploiement. La coupure inexplicable du « ballabile », ou petit ballet, de la troupe de danseuses portant le trésor des vaincus, n'a fait qu'ajouter au désappointement, même si les deux brefs ballets qui précédaient ce tableau (la danse sacrée des prêtresses et la danse des petits esclaves maures) ne relevaient pas d'une chorégraphie bien brillante. Mais ce passage animé, d'un orientalisme quelque peu convenu, illustre le savoir-faire de Verdi orchestrateur ; on aurait donc aimé l'entendre. En re-

vanche, les scènes qui regroupaient les prêtres étaient traitées avec sobriété dans un climat de recueillement.

La publicité avait fait grand cas des décors de cette nouvelle production d'*Aïda*. La réalité décevait nos attentes. En fait, il n'y a qu'un seul décor modulaire dont les éléments de base — un grand escalier, quatre colonnes, quelques statues, un mur — sont agencés différemment d'un tableau à l'autre mais restent toujours reconnaissables, particulièrement les colonnes, d'un style et, surtout, d'un goût douteux. Même si, de temps en temps, quelque accessoire ou élément de décor nouveau s'y ajoutait, l'effet de déjà vu s'accroissait tout au long de la soirée, d'autant plus que le brunâtre régnait partout.

Sur ce fond plutôt terne, les personnages se détachaient quelquefois bien mal ; les costumes ne semblent pas avoir été l'objet d'un soin particulier. La rencontre d'Aïda, de son père et de Radamès, tous trois vêtus de couleurs sombres, dans le décor nocturne du troisième acte, s'est déroulée dans une grisaille visuelle éprouvante. Dans le tableau final, la lumière tremblotante de deux torches tenait lieu d'éclairage ; elles éblouissaient les spectateurs et n'éclairaient qu'à contre-jour Radamès et Aïda dont on avait peine à distinguer les traits ; la scène y perdait un peu de son étreignante force dramatique.

Entre chanter et faire

Un décor n'étant somme toute que fonctionnel, il y aurait lieu d'incliner à l'indulgence. Il en va autrement quand il s'agit du jeu des chanteurs, si l'on convient que leurs gestes expriment les sentiments des personnages tout autant que le chant. L'expérience du théâtre nous apprend que certains corps ont une présence scénique

inexplicable ; même immobiles, on les regarde, attiré malgré soi ; ils fascinent. C'est cette fascination qu'exerçaient Amonasro et, à un degré moindre, Amnérís, alors que, à l'inverse, l'impressionnante santé vocale de Carolyn James, n'étant pas accompagnée de l'instinct sûr de la comédienne, ne laisse pas un souvenir très vif du personnage d'Aïda ; j'en dirais autant de Radamès, avec cette réserve supplémentaire que son chant ne manifestait pas de qualité constante : son premier grand air, le célèbre « Celeste Aïda », a été débité de façon bien expéditive ; le chanteur gagnera de l'assurance dans les deux derniers actes et y sera bien plus persuasif.

La mise en place laissait parfois à désirer, et les personnages, livrés à eux-mêmes, y suppléaient par des va-et-vient erratiques qui empêchaient l'émotion d'atteindre un certain point de consistance. Du mouvement à tout prix, tel semble souvent être le mot d'ordre des chanteurs d'opéra — à condition que le metteur en scène y consente ; pourtant, l'immobilité peut exprimer douleur et stupéfaction tout aussi bien que la gesticulation, voire mieux, dans la mesure où elle ne distrait pas le spectateur de la situation et de la ligne vocale. Bien plus, les mouvements deviennent dérangeants quand leur disparité par rapport aux paroles et aux sentiments exprimés est par trop évidente. C'est ainsi que nous verrons Radamès, impatient d'apprendre de la bouche du pharaon le nom de celui qui doit prendre la tête de l'armée égyptienne, lui tourner soudain le dos, faire face à la salle et garder cette attitude même lorsque le souverain prononcera son nom : n'aurait-il pas été beaucoup plus vraisemblable qu'il ne se retourne vers nous qu'après avoir entendu sa nomination ?

Son attitude est tout aussi peu compréhensible lors de sa première rencontre avec

Amnérís, dont il ne connaît pas encore l'amour qu'elle lui porte et qu'il doit seulement considérer comme la fille du roi ; la voyant venir, il s'éloigne de façon méfiante et tourne le dos, alors que, en réalité, ce n'est qu'après ce jeu de scène prématuré que les insinuations d'Amnérís lui feront comprendre qu'il ne lui est pas indifférent. Cet amour l'importune, car il est secrètement amoureux d'Aïda. Sur ces entrefaites, Aïda arrive, silencieuse, et Radamès, le dos toujours tourné, s'écrie « Dessa ! » (« Elle ! ») sans même l'avoir vue et, par la suite, ne fera aucune tentative pour se rapprocher d'elle. La somme de ces erreurs de parcours fige toute la scène et empêche d'en sentir l'évolution dramatique.

Par ailleurs, le traitement d'Amnérís, plus Dalila que fille de roi, rapetissait le personnage et le rendait quelque peu antipathique ; pourtant, la rivale d'Aïda n'est pas sans grandeur et peut atteindre au tragique dans le dernier acte, quand elle mesure sa double impuissance, celle qui l'oppose, en tant que souveraine, à l'implacable caste sacerdotale sur le point de condamner Radamès à mort et celle qui la rend, en tant que femme, jalouse de l'une de ses propres esclaves. On la verra alors se prosterner et se jeter à terre à deux ou trois reprises ; ces prostrations sont, peut-être, de trop et, surtout, arrivent trop vite, parce qu'elles ne créent pas de gradation dans son accablement.

Mais la comédienne a rempli de sa seule présence intense toute la scène du jugement de Radamès, une des plus originales conçues par Verdi, puisque nous ne voyons rien du jugement lui-même, lequel se déroule dans les coulisses d'où nous parviennent les voix des prêtres qui interrogent le général traître, mais celui-ci refuse de se justifier et garde un silence digne et inflexible ; Amnérís, immobile, tout oreilles, écoute avec les signes d'un désespoir croissant et, par trois fois, lance des imprécations bien inutiles, avant de s'effondrer quand la sentence de mort sera prononcée.

Réussite relative, disais-je, mais n'importe, le public a chaleureusement applaudi.

Alexandre Lazaridès

Photo : Yves Renaud.

