

## QUAND LE CANON S'EXPORTE : NIVEAUX DE LECTURE DE L'IMPÉRIALISME DANS *AÏDA*

### Introduction

Dans son ouvrage *Culture et Impérialisme*, Edward Said s'attache à déconstruire le canon occidental en montrant, à travers l'analyse de certaines œuvres, que ce canon à valeur prétendument universelle peut en fait reposer sur des perspectives impérialistes. Dans le chapitre qu'il consacre à *Aïda*, « The Empire at Work : Verdi's *Aïda*<sup>1</sup> », il expose comment cet opéra, hautement représentatif de la culture artistique européenne, a été créé dans un esprit impérialiste et en témoigne encore dans sa forme définitive. L'analyse de Said met en rapport les conditions de production de l'œuvre, directement liées au contexte de la domination exercée alors par l'Europe sur l'Égypte, et son contenu qui, par son inspiration orientaliste, serait le véhicule esthétique de l'impérialisme occidental. Si la part de la démonstration consacrée aux conditions de production, qui est du reste la matière principale du chapitre, semble tout à fait incontestable, le traitement du contenu est plus problématique. En réalité, il ne consiste qu'en quelques remarques éparées sur le livret, la musique ou la mise en scène, visant notamment à exhiber la teneur orientaliste de l'œuvre, dans laquelle Said voit le point cardinal de sa dimension impérialiste. Mais un examen plus systématique du contenu et de l'esthétique de l'œuvre, lorsqu'on la rapporte notamment au genre dont elle procède, celui du grand opéra, montre que si *Aïda* est une œuvre de l'impérialisme européen, c'est moins directement, à cause d'éléments orientalistes par exemple, qu'indirectement, en tant qu'œuvre relevant d'un canon esthétique européen et créée dans un pays soumis à l'impérialisme de l'Europe. Pour soutenir sa démonstration, Said s'attache à montrer qu'*Aïda* est une œuvre singulière, à part dans la production de Verdi parce que dirigée vers l'expression de l'orientalisme ; nous aimerions tout au contraire souligner l'extrême cohérence avec laquelle cet opéra s'inscrit dans son genre, le grand opéra, et montrer qu'il est moins impérialiste en soi que par le biais de ce genre, c'est-à-dire que sa dimension impérialiste se situe en quelque sorte à un autre niveau, non pas tant celui de l'individualité de l'œuvre que celui du canon auquel elle appartient. Notre propos est donc de prolonger la démonstration de Said en la déplaçant, de la contester sur un plan pour la rejoindre sur un autre.

### Le grand opéra

Avant d'aborder la discussion linéaire des différents points problématiques du contenu qui sont soulevés par Said, il convient de s'arrêter un moment sur le genre du grand opéra, afin de mieux envisager les possibles enjeux politiques de l'esthétique d'*Aïda*. Le grand opéra, qui s'est développé en France dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, est un type d'opéra extrêmement lié à la question de la représentation artistique du pouvoir politique. Il naît sous Napoléon I<sup>er</sup>, entre les mains de compositeurs comme Spontini (*La Vestale*, 1807 et *Fernando Cortez*, 1809 en sont des prémices) qui écrivaient des œuvres à la gloire de l'empereur, et croît grâce aux capacités alors incomparables de l'Opéra de Paris. Ce centre de l'art lyrique européen, qui reste sans rival tout au long du siècle et ne cesse d'attirer les meilleurs compositeurs du continent, voit toutes ses ressources mises en valeur dans le grand opéra : décors monumentaux, riches peintures de scène, innovations techniques, grand

---

<sup>1</sup> Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, New York, Alfred A. Knopf, 1994, p. 111-132.

orchestre, chœurs imposants, chanteurs exceptionnels ; le ballet, obligatoire dans un grand opéra, est aussi un élément procédant directement de la représentation du pouvoir, puisqu'il satisfait aux exigences des riches mécènes, fort intéressés par les danseuses... On comprend aisément que cette forme d'opéra, que l'on pourrait qualifier d'art total, et dont les nombreuses composantes sont portées à un degré maximal de puissance et de splendeur, ait un penchant prononcé pour le spectaculaire. C'est même là un de ses traits essentiels : *La Muette de Portici* d'Auber (1828), que l'on reconnaît généralement pour le premier véritable grand opéra, se termine par une éruption du Vésuve, dans lequel se jette l'héroïne du drame. Enfin, du point de vue du sujet, le genre répond à quelques caractéristiques constantes : un grand opéra déploie généralement en cinq actes une intrigue tirée d'un événement historique, où l'on voit comment les relations d'amour et de rivalité de quelques personnages principaux cristallisent des tensions politiques de grande ampleur entre deux camps (deux partis, deux religions, deux peuples, etc.) et catalysent des bouleversements politiques majeurs, comme des révolutions ou des guerres. Le grand opéra, produit typique des goûts de la bourgeoisie parisienne de l'époque, est donc dans son esthétique même le relais et l'affirmation de ses valeurs, à quoi il faut encore ajouter l'aspect plus purement politique de la glorification de la patrie ; à titre d'exemple, la version initiale de la fin des *Troyens* de Berlioz montrait, à la manière d'une vision prémonitrice de Didon expirante, tout le destin de Carthage, depuis la conquête romaine jusqu'à la domination française au Maghreb. Il faut néanmoins noter que le bon goût des meilleurs compositeurs leur fit prendre des distances louables par rapport à cette tendance ; ainsi Berlioz supprima de son opéra cette fin chauvine autant qu'incongrue. Hors de France, le grand opéra passa notamment en Allemagne et en Italie ; parmi les compositeurs italiens, Verdi est sans doute celui qui composa les grands opéras les plus fameux, parmi lesquels on peut citer *Les Vêpres siciliennes* et *Don Carlos*, composés respectivement en 1855 et 1867 pour Paris.

Examinons à présent *Aïda* à la lumière de ces éléments. Malgré ses quatre actes, forme du reste privilégiée en Italie pour les opéras de grande ampleur, l'œuvre présente bien une intrigue historique où les rivalités amoureuses et politiques sont entremêlées, et se déploient sur fond de conflit entre deux peuples, les Égyptiens et les Éthiopiens. On recense plusieurs ballets, force chœurs, des possibilités de décors grandioses ; la seule scène 2 de l'acte II, avec sa marche triomphale, son grand ballet, ses chœurs et son ensemble monumental, rassemble tous les instruments du spectaculaire, et ce dans le cadre de la représentation d'un pouvoir politique. *Aïda*, quoiqu'elle ne soit pas intitulée « grand opéra », ne semble pas moins en présenter toutes les caractéristiques. Ces remarques préliminaires vont nous permettre de voir que la plupart des éléments de l'opéra que Said attribue à l'expression propre et singulière de valeurs impérialistes peuvent en fait être ramenés à des problématiques esthétiques qui dépassent *Aïda*, et que par conséquent la portée impérialiste de l'œuvre ne réside pas dans son discours idéologique ou dans son système de valeurs interne, mais dans le fait qu'elle relève d'un canon artistique européen qui prétend s'exporter en même temps que le pouvoir politique.

### **Discussion des points analysés par Said**

Said part d'une impression d'ensemble, en constatant qu'*Aïda* est un opéra qui, de manière exceptionnelle chez Verdi, sonne un peu faux<sup>2</sup>, reste dans une neutralité affective et surtout inhibe l'identification des spectateurs italiens contemporains de Verdi, sous prétexte

---

<sup>2</sup> Said reprend ici à son compte (en la citant) une remarque de Joseph Kerman dans *Opera as Drama*, New York, Alfred A. Knopf, 1956, p. 160.

que l'Égypte qui y est représentée n'aurait rien à voir avec l'Italie du *Risorgimento*, contrairement par exemple au monde hébraïque de *Nabucco*, où résonnent les accents de la lutte pour l'indépendance italienne<sup>3</sup>. Ce jugement est surprenant pour deux raisons : d'abord parce que les chants patriotiques de *Nabucco*, de *Macbeth* ou des *Vêpres siciliennes*, si propres à impliquer émotionnellement ces spectateurs, sont loin d'avoir des échos dans tous les opéras de Verdi, et que nombre d'œuvres de la fin de sa carrière, qu'elles se passent ou non en Italie, ne développent que très peu, voire pas du tout, la question de la patrie et du patriotisme (ainsi *Rigoletto*, *Le Trouvère*, *La Traviata*, *Un bal masqué*, *La Force du destin*, *Othello*, *Falstaff*) ; ensuite parce qu'*Aïda*, bien au contraire, est traversée par cette thématique, et que les invocations à la patrie adorée et opprimée ne cessent d'y revenir : que l'on songe seulement au grand air d'*Aïda* de l'acte III, « *O patria mia* » (l'un des plus fameux de la partition !), que l'on se rappelle les fières paroles d'Amonasro captif en II, 2 :

*Se l'amor della patria è delitto  
Siam rei tutti, siam pronti a morir*<sup>4</sup>!

Que l'on considère que, dans la même scène, Radamès est salué par le roi comme « *salvator della patria*<sup>5</sup> », lui qui a défendu le « *sacro suolo dell'Egitto*<sup>6</sup> », et l'on s'apercevra que la question du patriotisme est sensible d'un bout à l'autre de l'opéra. Said note que les représentations d'*Aïda* n'ont jamais occasionné de déchaînements d'enthousiasme dont on ait gardé la trace, comme cela a pu être le cas pour d'autres opéras de Verdi – mais il faut bien voir, pour ce qui relève des seules représentations en Italie, que lorsque *Aïda* est créée à Milan le 8 février 1872, l'unification italienne est complètement achevée depuis plusieurs mois, et le public a donc moins de raisons de s'enflammer aux accents patriotiques de l'opéra. Quant à la prétendue neutralité affective que Said attribue à l'œuvre, chacun en jugera d'après n'importe quelle interprétation convaincante...

Said se penche ensuite sur divers aspects du contenu de l'œuvre dans lesquels il relève une inspiration orientaliste, qu'il désigne comme étant dans *Aïda* la marque de l'impérialisme occidental. Il est indéniable qu'*Aïda* tient de la veine orientaliste, telle que Said l'a étudiée dans son autre ouvrage, *L'Orientalisme*<sup>7</sup> : elle nous montre, au prix de nombreuses caricatures et aberrations, un prétendu Orient, qui n'est en réalité que le miroir de fantasmes européens<sup>8</sup>. En revanche l'orientalisme, dans ce cas précis, ne peut se rattacher à l'impérialisme qu'indirectement dans la mesure où, comme n'importe quel grand opéra, *Aïda* recherche avant tout une « couleur locale », qui n'est pas spécifiquement liée à un Orient entendu comme Autre fantasmatisé de l'Occident. Pour le prouver, nous filerons une comparaison avec *Les Huguenots* de Meyerbeer, exemple choisi parmi de nombreux autres possibles, premièrement parce qu'il est l'un des plus fameux en matière de grand opéra, deuxièmement parce que l'objet de cet opéra est la France des guerres de religion, c'est-à-dire le cœur historique de l'impérialisme européen – et l'on verra à la faveur de cet exemple que la vision déformée et approximative que l'Europe propose de l'Égypte-Orient dans *Aïda* est exactement

---

<sup>3</sup> E. W. Said, *op. cit.*, p. 113-114.

<sup>4</sup> Verdi, *Aïda*, Mineola, Dover Publications, 1989, p. 215-216 [éd. d'après Verdi, *Aïda*, Milan, Ricordi, 1913]. Traduction : « Si l'amour de la patrie est un crime, nous sommes tous coupables, et prêts à mourir ! » (Nous traduisons chaque fois.)

<sup>5</sup> Verdi, *op. cit.*, p. 206. Traduction : « sauveur de la patrie. »

<sup>6</sup> Verdi, *op. cit.*, p. 40. Traduction : « sol sacré de l'Égypte. »

<sup>7</sup> Edward W. Said, *Orientalism*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1978.

<sup>8</sup> Il est d'ailleurs surprenant que Said ne relève pas les absurdités les plus évidentes, à commencer par l'intrigue elle-même : un général égyptien se consumant d'amour pour une esclave éthiopienne, alors qu'un mariage avec la fille du pharaon lui promet le trône...

pareille à celle qu'elle donne ailleurs d'elle-même, ce qui nous amènera à conclure que l'impérialisme dans *Aïda* ne se fait pas au niveau de l'œuvre, mais plutôt du genre auquel elle appartient.

Said note que Verdi s'appuie très fortement sur une documentation scientifique, mais celle d'un impérialiste (l'égyptologue Mariette, à l'origine du livret), ce qui oriente la prétendue précision historique de l'ouvrage. Cette précision, nécessaire pour trouver une « couleur locale », est en fait recherchée par tous les grands opéras et n'est pas proprement le fait de la vogue orientaliste. On s'en rendra compte en lisant les longues didascalies que Scribe insère dans son livret des *Huguenots*, par exemple celle qui introduit le premier acte :

Le théâtre représente une salle du château du comte de Nevers. Au fond, de grandes croisées ouvertes laissent voir des jardins et une pelouse, sur laquelle plusieurs seigneurs jouent au ballon [...]. D'autres seigneurs jouent aux dés, au bilboquet, etc<sup>9</sup>.

Ces précisions, parfaitement inutiles sur le plan dramaturgique, servent uniquement à construire l'image plausible d'un château Renaissance aux yeux des spectateurs du XIX<sup>e</sup> siècle : les « grandes croisées » signalent qu'on est sorti du Moyen Âge, de même que l'art des jardins importé d'Italie, et les jeux évoqués dans un luxe de détails suspect (jusqu'au naïf « etc. ») doivent bien sûr renvoyer à une époque culturelle déterminée et sympathiquement archaïque.

Selon Said, Verdi fait pire encore en s'affranchissant parfois des indications de Mariette, et en introduisant des invraisemblances ou des anachronismes. Il cite sur ce point les prêtresses qui apparaissent au début de l'acte III et à la fin de l'acte IV, et qui posent problème dans la mesure où les documents dont Verdi disposait ne mentionnaient qu'un clergé masculin ; Said met cela sur le compte de l'orientalisme, qui a tendance à introduire des femmes, et en particulier un érotisme féminin, un peu partout. Bien entendu, cette explication est légitime, notamment à propos du chant de la prêtresse de Ptah en I, 2, plus sensuel que liturgique. Mais il faut aussi prendre en compte une donnée purement structurelle : le chœur des prêtres étant le plus récurrent dans l'opéra (le peuple, les ministres, les soldats et les esclaves n'apparaissent que ponctuellement), il aurait été impensable qu'il ne fût que masculin, c'est-à-dire amputé de sa moitié féminine, puisque les chœurs italiens traditionnels et *a fortiori* ceux du grand opéra sont mixtes ; ici comme ailleurs, la vraisemblance historique a été sacrifiée aux exigences esthétiques du genre autant, si ce n'est plus, qu'à une vision européenne de l'Orient. On relèvera des incongruités semblables dans *Les Huguenots* : pourquoi Valentine, une jeune fille fraîchement mariée et dépourvue de toute importance politique, assiste-t-elle à l'acte IV à la conjuration des seigneurs catholiques ? Est-ce vraiment parce que

[...] son zèle ardent pour la foi catholique  
Permet que sans danger devant elle on explique  
De la reine et du Ciel les ordres absolus<sup>10</sup> ?

Évidemment non : Valentine ne doit rester sur scène que pour apporter une voix féminine dans un ensemble entièrement masculin, et construire ainsi un intéressant contraste entre son désarroi, qu'on jugeait sans doute alors d'autant plus touchant qu'il était féminin, et la

---

<sup>9</sup> Meyerbeer, *Les Huguenots*, Paris, Ph. Maquet & Cie, 1888, p. 6 [éd. d'après Meyerbeer, *Les Huguenots*, Paris, Brandus & Cie, 1860]. Nous soulignons.

<sup>10</sup> Meyerbeer, *op. cit.*, p. 344-345.

violence sanguinaire des hommes. Là encore, la musique prend le pas sur la vraisemblance culturelle. Citons encore le menuet du cinquième acte, sur lequel dansent Henri de Bourbon et son épouse Marguerite, et qui est un anachronisme puisque le menuet n'est apparu en France qu'au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle.

Said s'attaque ensuite aux caricatures orientalistes qu'incarnent à ses yeux certains personnages de l'opéra, au premier rang desquels le grand prêtre Ramfis. Said voit en lui un homme assoiffé de sang qui cache son esprit de vengeance derrière le légalisme, et explique ce caractère par l'anticléricalisme du *Risorgimento* et le poncif du despote oriental. Cette impression repose sur l'attitude inflexible du personnage en deux circonstances : lorsqu'il conseille au roi de ne pas gracier les prisonniers éthiopiens (II, 2), et lorsqu'il condamne à mort Radamès pour haute trahison (IV, 1). Mais l'avis de Said est contestable : premièrement, ce que Ramfis dit au roi, à savoir que les prisonniers risquent de profiter de leur grâce pour poursuivre la lutte au sein même du palais, s'avère plein de bon sens à l'acte suivant, où Amonasro trame aussitôt de nouvelles ruses contre ses ennemis ; deuxièmement, Radamès étant le premier à reconnaître sa trahison et ne s'en défendant pas, pourquoi un magistrat, au lieu de le mettre à mort pour un si grand crime, lui aurait-il fait grâce ? On ne peut que constater la parfaite propriété du caractère de Ramfis. Enfin, il faut souligner que ce personnage ne mérite pas qu'on s'y attarde outre mesure, tant il est marginal et peu travaillé. Pour s'en rendre compte, on le comparera avec le Grand Inquisiteur de *Don Carlos* (l'opéra qui précède immédiatement *Aïda* dans la carrière du compositeur). Ce personnage, lui, s'impose effectivement en une seule scène comme un prêtre barbare et sanguinaire, cible typique de la critique verdienne ; Ramfis, en comparaison, reste bien plus en retrait alors même qu'il apparaît d'un bout à l'autre de l'opéra. C'est plutôt le clergé dans son ensemble qui est visé dans *Aïda* en tant que pouvoir occulte, or le thème de la manipulation politique et religieuse (ou du fanatisme, selon le point de vue) est lui aussi présent dans plusieurs grands opéras, comme *Les Huguenots* ou *Le Prophète*.

Dans l'ordre de la caricature, Said mentionne aussi celle qui est dessinée par l'instrumentation, à travers l'usage, d'une part, d'instruments orientalisants comme les flûtes et la harpe et, d'autre part, des trompettes égyptiennes antiques, que Verdi fit fabriquer spécialement pour *Aïda*, et qui contribuent d'ailleurs fortement aujourd'hui à la célébrité de l'œuvre. Ici encore, un parallèle avec *Les Huguenots* s'impose, où l'on trouve une même utilisation des instruments censés faire « couleur locale » : les cloches qui annoncent le couvre-feu à l'acte III et donnent le signal de la Saint-Barthélemy aux actes IV et V, la viole d'amour dont les sonorités archaïsantes accompagnent la romance de Raoul au premier acte, les bois qui, au début du prélude, jouent le choral de Luther « *ein' feste Burg* » à la manière d'un orgue, les flûtes pastorales qui, au début du deuxième acte, accompagnent Marguerite de Valois dans le parc de Chenonceau, etc. Les cloches de l'Espagne catholique sont aussi le point cardinal de l'instrumentation de la grande scène de l'Inquisition dans *Don Carlos* (III, 2 dans la version en cinq actes), scène comparable dans sa fonction, ses proportions et son esthétique à la grande scène triomphale d'*Aïda*. Quant aux systèmes musicaux utilisés, si Verdi recourt dans *Aïda* aux gammes dites arabes, c'est dans le même esprit que Meyerbeer compose, sur un mode archaïsant, la chanson du veilleur de nuit au troisième acte des *Huguenots* : il s'agit d'évoquer un monde spatialement ou temporellement éloigné.

Le parallèle se poursuit évidemment dans le domaine des décors. Ceux que Mariette propose pour *Aïda* (temples égyptiens, rives du Nil) ne sont pas moins caricaturaux que ceux des *Huguenots*, qui représentent tour à tour les châteaux de la Loire (quelle image plus topique de la Renaissance française ?) et un Pré-aux-Clercs dont l'atmosphère bien romanesque ne se retrouvera pas par hasard dans *Les Trois Mousquetaires* de Dumas. En ce qui concerne les costumes, dont il reste des esquisses de Mariette, il faut rappeler qu'au XIX<sup>e</sup>



siècle, l'opéra (et le grand opéra en particulier) était l'occasion d'admirer de véritables créations vestimentaires, faites pour éblouir avec force bijoux et étoffes précieuses, presque un équivalent de notre haute couture, et que les costumes étaient donc de toute façon, Orient ou pas, moins respectueux de la vérité historique que de la fantaisie du costumier et de la richesse des matériaux mis à sa disposition.

Conséquence des traits caricaturaux qu'il perçoit dans *Aïda*, Said évoque le mauvais goût qui, selon lui, s'est exprimé à l'occasion de représentations de cet opéra en particulier. Il mentionne deux domaines : les mises en scène excessivement spectaculaires (avec par exemple la débauche d'animaux exotiques vantée par l'Opéra de Cincinnati en 1986) et les interprétations vocales du même ordre (Said cite précisément une interprétation de Maria Callas à Mexico, dans laquelle elle finit l'ensemble de II, 2 sur un contre-mi bémol, une octave plus haut que la note écrite par Verdi). Le premier problème peut être aisément ramené au goût du spectaculaire cultivé par le grand opéra ; le seul exemple du *Prophète* de Meyerbeer suffit à s'en convaincre : le troisième acte y donne à voir un ballet de patineurs sur un lac gelé, le quatrième un couronnement en grande pompe dans la cathédrale de Munster, et le cinquième rien moins que l'explosion d'un palais, dans laquelle on voit les personnages principaux disparaître au milieu des flammes. À côté de cela, avouons qu'*Aïda* fait plutôt pâle figure. Quant aux manifestations de mauvais goût auxquelles la scène du triomphe de l'acte II peut se prêter, la représentation des massacres de la Saint-Barthélemy à la fin des *Huguenots* n'est-elle pas autrement douteuse ? Si cet aspect d'*Aïda* est aujourd'hui si visible dans le paysage lyrique, c'est tout simplement que l'opéra de Verdi est pratiquement le seul grand opéra qui soit encore donné de nos jours, et qu'on a perdu le souvenir d'autres exemples bien plus outranciers. En ce qui concerne les interprétations, il faut ici se rapporter à la tradition de l'opéra italien en général, qui a pour caractéristique de mettre en avant les capacités des chanteurs indépendamment de toute idée d'intégrité des œuvres : il est tout à fait naturel, chez Donizetti ou Bellini, que les chanteurs qui en ont les moyens vocaux terminent un air en transposant la note finale une octave plus haut, simplement pour impressionner. Il est vrai que Verdi a cherché, tout au long de sa carrière, à se détacher de cette tradition, mais *Aïda* reste suffisamment fidèle aux schémas de l'opéra romantique italien pour qu'on excuse Madame Callas<sup>11</sup>... On voit donc que cette question du spectaculaire et d'un éventuel mauvais goût est loin d'être exclusivement liée à l'impérialisme occidental en Orient, et qu'elle s'explique facilement quand on considère le genre de l'œuvre et la tradition dans laquelle elle s'inscrit – plus ou moins malgré Verdi, nous en conviendrons.

Said s'étonne enfin de l'aspect monumental d'*Aïda*. Insistons sur le fait que cet aspect est loin d'être si prégnant quand on compare ce grand opéra à ses frères oubliés. Ainsi, la scène triomphale II, 2 est une scène à faire du genre, dont on retrouve un exemple dans *Don Carlos*, avec la scène de l'Inquisition déjà mentionnée, ses chœurs, ses volées de cloches, sa fanfare de cuivres. Selon Said, la monumentalité d'*Aïda* serait renforcée par la rigueur technique de la composition, jamais poussée à ce point par Verdi dans ses autres œuvres – et Said de mentionner le prélude en forme de canon qui ouvre l'opéra. Mais que dire alors des éléments de fugue qu'on peut entendre dans la fin de *Macbeth* et surtout de celle qui termine

---

<sup>11</sup> Ce point est du reste plus complexe qu'il n'y paraît. Said évoque une représentation de 1952 ; mais Maria Callas n'a chanté *Aïda* à Mexico qu'en 1950 et 1951, et il ne subsiste à notre connaissance que très peu d'enregistrements dans lesquels on puisse entendre son fameux contre-mi bémol (au moins deux, datés du 30 mai 1950 et du 7 juillet 1951), et ils font pratiquement figure d'exception dans la discographie – Maria Callas elle-même s'en tient à un mi bémol aigu dans ses enregistrements de studio, c'est-à-dire dans les conditions pourtant les plus confortables pour se livrer à ce genre d'excès vocaux. Il est d'ailleurs très probable que le contre-mi bémol du 30 mai 1950 soit en réalité dû, de manière tout à fait fortuite, à une rivalité avec le ténor, dans la plus pure tradition de l'opéra italien, donc...

*Falstaff*, le dernier opéra du *maestro* ? Verdi s'est livré à des démonstrations techniques dans bien d'autres endroits que le prélude d'*Aïda* et, si l'on considère d'autres exemples de grand opéra, on verra que de telles démonstrations sont en fait propres à ce genre ; ainsi, le triple chœur du début de l'acte III des *Huguenots* constitue un chef-d'œuvre de contrepoint qui n'a pas manqué de susciter l'admiration des contemporains et de faire des émules.

On voit donc que la plupart des points relevés de loin en loin par Said et mis par lui sur le compte de l'impérialisme trouvent une justification sur un plan esthétique, ou du moins ne sont pas seulement – et surtout, dans *Aïda*, pas spécifiquement – les éléments d'un discours politique ou idéologique sur l'Orient. En tant que grand opéra, *Aïda* ne fait qu'appliquer à l'Égypte antique les codes qui s'appliquent pareillement ailleurs à n'importe quelle sphère historique et géographique, à commencer par l'Europe occidentale elle-même. L'orientalisme, et l'exotisme en général, sont appréciés dans le grand opéra du XIX<sup>e</sup> siècle (cf. *Ferdinando Cortez* de Spontini, *L'Africaine* de Meyerbeer, etc.), mais ils sont très loin de dominer, et la plupart des œuvres s'intéressent soit à l'Angleterre des Tudors, soit à la France des Valois, soit à l'Espagne des Habsbourg, soit à l'Italie de l'Antiquité ou du Quattrocento ; en un mot à ce qui constitue le cœur historique de la puissance impérialiste européenne. Le propre du grand opéra, genre romantique par excellence, est de rechercher une « couleur locale » (dont l'attrait est lié à un éloignement moins géographique qu'historique), et de ce point de vue, les Égyptiens du temps des pharaons ne reçoivent pas dans *Aïda* un traitement différent de celui des Français du règne de Charles IX dans *Les Huguenots* ou de la cour espagnole de Philippe II dans *Don Carlos*. Plutôt que de considérer *Aïda* comme une œuvre spécifiquement orientaliste, il serait donc plus juste de dire qu'elle est la variation sur un mode oriental – avec, encore une fois, tout ce que cela peut impliquer d'absurdités – d'un genre occidental d'abord tourné vers l'Occident lui-même ; en conséquence de quoi la dimension idéologique de l'œuvre, pour ce qui est de l'impérialisme, n'est pas portée par son contenu propre, mais par son genre.

### **L'Orient et l'Occident dans *Aïda***

Un problème demeure, à savoir l'enjeu politique de cette variation orientale. Si la vision stéréotypée que le grand opéra propose de l'Europe elle-même ne fait qu'exprimer un système de valeurs et de représentations de soi (le concept de relecture de l'histoire nous semble ici un peu fort, voire déplacé), la transposition de ces stéréotypes dans un monde non européen et soumis à la domination de certains pays d'Europe tend à faire d'un opéra comme *Aïda* un instrument de l'impérialisme, dans la mesure où elle réaliserait en acte ce système idéologique, le dominant façonnant le dominé dans le champ des représentations artistiques au même titre que dans les domaines politiques, économiques ou sociaux. Si l'on définit l'impérialisme comme le fait d'imposer une vision du monde en supprimant toute altérité, et donc comme un mode de représentation binaire composé d'un pôle positif (le Soi) et d'un pôle négatif (l'Autre), on peut légitimement se demander si *Aïda* ne participe pas à l'opposition stéréotypée d'un Occident et d'un Orient qui caractérise la culture impérialiste.

Dans l'opéra de Verdi, l'Orient ne se présente pas comme un univers d'un seul bloc, comme l'autre terme, plein et cohérent, d'un couple antinomique Occident-Orient, qui serait en tant que tel l'objet d'un discours impérialiste en Occident : l'Égypte d'*Aïda* est en effet subdivisée en deux degrés d'« orientalité », à savoir l'univers égyptien proprement dit, où se déroule l'action, et l'Éthiopie, présente sur scène à travers quelques personnages (Aïda, Amonasro, les captifs de la scène triomphale) et évoquée dans le discours. L'Égypte apparaît, par rapport à l'Éthiopie, comme un Orient au premier degré, représentant la civilisation face à la barbarie d'un Orient au second degré. Cela est exprimé très explicitement par les répliques,

notamment celle du messenger qui, en I, 1, annonce au pharaon l'invasion éthiopienne en ces termes :

*Il sacro suolo dell'Egitto è invaso  
Dai barbari Etiopi*<sup>12</sup>.

Un peu plus loin, une fois connue la nouvelle de la victoire de Radamès, les servantes d'Amnérís s'exclament :

*Or dove son le barbare  
Orde dello stranier?  
Siccome nebbia sparvero  
Al soffio del guerrier*<sup>13</sup>.

Cette rhétorique rappelle étrangement celle de *Nabucco*, et notamment ce que dit le prophète Zacharie à propos des ennemis du peuple hébreu :

*Come notte a sol fulgente,  
Come polve in preda al vento,  
Sparirai nel gran cimento,  
Dio di Belo menzogner.  
Tu d'Abramo Iddio possente,  
A pagnar con noi discendi,  
Ne' Tuoi servi un soffio accendi  
Che dia morte allo stranier*<sup>14</sup>!

Or dans l'opéra biblique qu'est *Nabucco*, les Occidentaux, si l'on peut les nommer ainsi, sont les Hébreux, tandis que Nabuchodonosor est l'incarnation du despote oriental païen. Il semble donc, d'après la portée culturelle du langage attribué aux Égyptiens d'*Aïda*, qu'on puisse les considérer non pas comme des caricatures d'Orientaux mais bien au contraire presque comme des représentants de l'Occident en Orient. Pour résumer, on pourra opposer la peau claire des Égyptiens et la peau sombre des Éthiopiens, différence marquée par l'iconographie d'*Aïda* ; cette image permet de se rendre compte que dans *Aïda* l'Égypte devient presque un terme occidental face à la présence d'un terme encore plus oriental, l'Éthiopie. Cela ne vaut pas que d'un point de vue axiologique (dans le cadre du discours sur la civilisation et les barbares), mais aussi dans la manière dont l'Éthiopie est décrite : à l'acte III, Amonasro tente de rappeler sa fille à l'amour de la patrie en évoquant des paysages typiques des descriptions orientalistes :

*Rivedrai le foreste imbalsamate,  
Le fresche valli, i nostri templi d'or*<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> Verdi, *op. cit.*, p. 40. Traduction : « Le sol sacré de l'Égypte est envahi par les barbares Éthiopiens. »

<sup>13</sup> Verdi, *op. cit.*, p. 103-104. Traduction : « Où sont maintenant les hordes barbares de l'étranger ? Comme la brume, elles ont disparu sous le souffle du guerrier. »

<sup>14</sup> Verdi, *Nabucco*, Miami, Edwin F. Kalmus, 1980, p. 64-68 [éd. d'après Verdi, *Nabucco*, Milan, Ricordi]. Traduction : « Comme la nuit devant le soleil resplendissant, comme la poussière livrée au vent, tu disparaîtras dans la grande épreuve, dieu mensonger de Baal. Toi, puissant Dieu d'Abraham, descends combattre avec nous, allume dans le sein de Tes serviteurs un *souffle* qui apporte la mort à l'étranger ! » Nous soulignons les termes et concepts communs.

<sup>15</sup> Verdi, *Aïda*, éd. cit., p. 274. Traduction : « Tu reverras les forêts embaumées, les fraîches vallées et nos temples dorés. »



Il semble qu'il faille comprendre cette peinture comme caractéristique de l'Éthiopie par rapport à l'Égypte, dont Amonasro veut détacher Aïda. D'ailleurs Aïda elle-même, dans son monologue de la scène précédente, venait d'évoquer sa patrie en ces termes nostalgiques :

*O cieli azzurri, o dolci aure native,  
Dove sereno il mio mattin brillò,  
O verdi colli, o profumate rive,  
O patria mia, mai più ti rivedrò!  
O fresche valli, o queto asil beato,  
Che un dì promesso dall'amor mi fu<sup>16</sup>!*

Et plus loin, dans sa confrontation avec Radamès, c'est par la même évocation orientaliste qu'elle essaie d'attirer son amant vers le véritable Orient de l'Éthiopie, opposé à celui de l'Égypte en manière de surenchère par le comparatif :

*Ivi l'aura è imbalsamata,  
Ivi il suolo è aromi e fior.  
Fresche valli e verdi prati  
A noi talamo saranno,  
Su noi gli astri brilleranno  
Di più limpido fulgor<sup>17</sup>.*

Le retour de certains éléments comme les « fraîches vallées » (« *fresche valli* »), qu'on voit ici apparaître trois fois, construisent le discours sur l'Éthiopie comme un discours topique, précisément à la manière du discours orientaliste. Il est très net, dans cet acte III, que l'Éthiopie assume le rôle de l'ailleurs, de l'horizon lointain, promesse d'une vie meilleure mais en même temps paradis inaccessible, c'est-à-dire exactement ce que peut représenter l'Orient dans les œuvres d'art européennes du XIX<sup>e</sup> siècle.

Que faut-il en conclure ? Que l'opéra de Verdi montre, d'un point de vue occidental, un Orient à deux niveaux, ou bien qu'il présente le couple Occident-Orient transposé dans la sphère orientale ? Autrement dit, si l'on cherche à retrouver dans *Aïda* une dichotomie Occident-Orient, faut-il le faire sur un plan externe (les créateurs de l'œuvre sont occidentaux et le sujet de l'œuvre est oriental) ou interne (l'œuvre présente une mise en abyme de l'Orient et de l'Occident) ? Si l'on soutient la première hypothèse, comme semble le faire Said, on ne tient pas compte d'un axe de la structure de l'œuvre qui est essentiel pour sa compréhension. Si l'on choisit la seconde hypothèse, le problème se pose autrement : on a toujours affaire à un rapport de forces binaire, donc à un mode de représentation du monde typique de l'idéologie impérialiste, mais il s'agirait alors de voir quels sont les jugements portés sur les pôles constitués par l'Orient occidental et l'Orient oriental, et si le système de valeurs est lui aussi binaire ou plus complexe. Or il est impossible de trouver dans *Aïda* une distribution claire, pour ne pas dire manichéenne, des valeurs, qui sont en effet essentiellement conférées par le point de vue subjectif de chaque personnage : l'Éthiopie est symbole de la barbarie pour le roi, Ramfis ou Amnérís mais, pour Aïda, c'est un paradis perdu ; l'Égypte, patrie chérie de

---

<sup>16</sup> Verdi, *op. cit.*, p. 266-269. Traduction : « Ô ciels d'azur, ô doux éther qui m'a vue naître, où mon matin a brillé sereinement, ô vertes collines, ô rives parfumées, ô ma patrie, je ne te reverrai plus ! Ô fraîches vallées, ô cet asile heureux, qui un jour me fut promis par l'amour ! »

<sup>17</sup> Verdi, *op. cit.*, p. 321-323. Traduction : « Là-bas, l'air est embaumé, là-bas le sol n'est que parfums et fleurs. De fraîches vallées, de vertes prairies seront notre lit d'hyménée, au-dessus de nous les astres brilleront d'un éclat *plus limpide*. » Nous soulignons.

Radamès, est synonyme de servitude pour Aïda et les siens ; si l'Éthiopien Amonasro est déloyal envers ses adversaires et sans scrupules envers sa fille, les puissants d'Égypte ne sont pas plus sympathiques, qu'il s'agisse du froid Ramfis ou de la cruelle Amnérís. Du fait de leurs différents caractères, statuts, situations, les personnages font de l'univers d'*Aïda* un ensemble complexe où tout est intriqué et sujet à des interprétations contraires. Par ailleurs, s'il est vrai que le sens d'une œuvre d'art n'existe que dans ses différentes réceptions possibles, et si l'on juge *Aïda* selon le sentiment que notre époque a pu hériter du post-colonialisme, la grande scène triomphale de l'acte II, où l'armée égyptienne victorieuse défile en traînant à sa suite les captifs éthiopiens, pourra très bien apparaître comme la dénonciation ironique d'un impérialisme odieux – tel est du moins le parti de nombreuses mises en scène contemporaines. On voit donc non seulement que l'œuvre elle-même ne véhicule pas une idéologie impérialiste, mais même qu'à la manière dont le public la reçoit et s'en empare aujourd'hui, elle peut se lire comme une condamnation de cette idéologie.

### **Conclusion**

Nous avons essayé, en reprenant et en prolongeant l'analyse d'Edward Said, de montrer à quel niveau se situe la portée impérialiste d'*Aïda*. Pour chaque élément de son contenu où Said voit une inspiration orientaliste et par là impérialiste, nous avons proposé des explications d'un autre ordre, en ramenant la singularité supposée de l'œuvre au genre dans lequel elle s'inscrit. Dans cette perspective, l'étude des conditions de production prend tout son sens, puisque *Aïda* n'est pas impérialiste par son contenu, mais précisément par le fait qu'elle est comme l'exportation d'un canon esthétique européen dans un contexte politique de domination européenne. Toutefois, en tant que grand opéra, *Aïda* reste très liée aux questions de représentation du pouvoir et, à cause des stéréotypes et de la binarité qui caractérisent ce genre, nous nous sommes demandé dans quelle mesure l'opéra de Verdi pourrait, au-delà des quelques points mentionnés par Said, véhiculer l'idéologie impérialiste. Il ressort que cette œuvre propose plutôt un système de représentations complexe où le couple Occident-Orient est, sinon subverti, du moins assez largement déconstruit, notamment à travers le jeu des points de vue. Remarquons pour finir qu'il ne faudrait pas appliquer à *Aïda* la vision simpliste dont on lui fait reproche : la scène du triomphe, certes si célèbre, et sur laquelle Said s'appesantit, ne doit pas résumer à nos yeux la totalité de l'œuvre qui, passé les accents pompeux du deuxième acte, se termine au quatrième par la mort et le désespoir ; la scène du triomphe elle-même n'est du reste pas qu'une fanfare de trompettes, c'est aussi un moment dramatique où une esclave trouve son père dans les fers et voit son amant promis à sa rivale et maîtresse. *Aïda* raconte l'histoire d'une femme qui doit tout son malheur au fait d'être l'esclave d'une puissance étrangère, et cette évidence est peut-être, en fin de compte, ce qui devrait le plus amener à douter si *Aïda*, produit de l'impérialisme, en est pour autant le relais idéologique.

François VASSOGNE  
École Normale Supérieure, Paris