

Verdi et L'Orient



Le mauresque et la turquerie

L'orientalisme en art débute véritablement avec les Croisades. Leur récit, en particulier le *Roland furieux* de l'Arioste et *la Jérusalem délivrée* du Tasse, forge l'identité occidentale face à un ailleurs, l'Orient, mystérieux, violent et fascinant.

La Renaissance développe une forme de spectacle populaire appelé « mauresque » mêlant danses, théâtre et compétitions, où Sarrazins et chrétiens s'affrontent, mais il est bien difficile aujourd'hui de se représenter clairement la part d'exotisme de ces musiques car il nous reste peu d'exemples conservés de ces temps reculés. Les ballets princiers de la fin du XVI^e siècle au XVII^e siècle, comme les carrousels, en sont la résultante. *Le Combat de Tancrède et Clorinde* de Monteverdi en 1624 ouvre la voie aux premiers opéras baroques (Cavalli, Lully, etc.) où seuls les décors et costumes font voir un Orient éblouissant.

Avec les comédies-ballets de Lully créées en collaboration avec Molière (dont *Le Bourgeois Gentilhomme* en 1670), la vogue des turqueries est lancée : des percussions reproduisent la musique militaire des janissaires, Lully baragouine en lingua franca, dialecte de marchands à base de latin, français, italien, arabe et turc.

Le ton est à la bouffonnerie autant qu'à l'admiration qui prend forme dans un style martial visible chez Campra (*L'Europe galante*, 1697), Rameau (*Les Indes galantes*, 1735), Glück (*Les Pèlerins de la Mecque*, 1764) et Mozart (*L'Enlèvement au sérail*, 1782). La Hongrie, reconquise il y a peu à l'Empire turc, sert aussi de modèle.

Le XIX^e siècle

Au XIX^e siècle, l'engouement pour l'Orient est très prononcé. Les voyages sont plus nombreux, facilités par la navigation à vapeur et le chemin de fer.

Des événements historiques amplifient ce phénomène :

- la campagne d'Égypte (1798-1799)
- la guerre d'indépendance de la Grèce (1821-1829)
- le conflit avec l'Égypte de Méhémet-Ali (1821-1841)
- la prise d'Alger par les Français (1830)
- la guerre de Crimée (1854-1855)
- l'ouverture du canal de Suez (1869).

Les écrivains également se captivent pour l'Orient : lord Byron (1788-1824), grand voyageur, parcourt l'Égypte, l'Albanie, la Grèce, l'Empire ottoman et

publie *le Giaour*, *la Fiancée d'Abydos*, *le Corsaire* et *Lara* ; Victor Hugo écrit *les Orientales* (1829) ; Goethe découvre la poésie persane de Hafez de Chiraz et compose son dernier recueil de poésies le *Divan occidental-oriental* (1827) ; plus tard, Théophile Gautier rédige son *Roman de la momie* (1857).

En musique, le romantisme délaisse le mode comique du XVIII^e siècle pour une poésie du merveilleux : Isouard (*Aladin*), Catel (*Les Bayadères*, 1810), Weber (*Oberon*, 1826), Auber (*Le Dieu et la Bayadère*, 1830), Cherubini (*Ali Baba ou les quarante voleurs*, 1833). Et si Rossini, dans *l'Italienne à Alger* (1813), conserve la veine comique, il émeut aussi en se faisant l'organe de la cause grecque avec le *Siège de Corinthe* (1826), à l'instar d'un Beethoven (*Les Ruines d'Athènes*, 1811) ou d'un Berlioz (*La Révolution grecque*, 1825-1826).

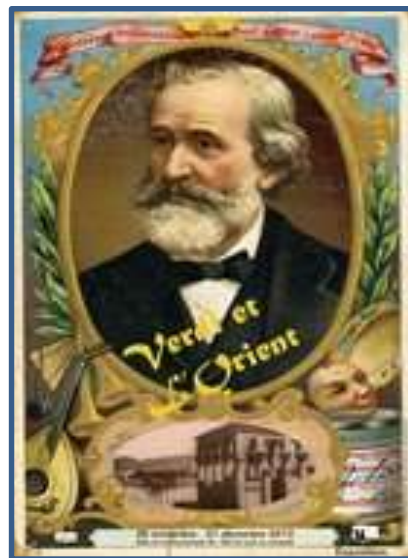
Vers 1850, l'orientalisme musical est partout en Europe, en Russie, et particulièrement en France : Glinka (*Rouslan et Ludmila*, 1842), Peter Cornelius (*Der Barbier von Bagdad*, 1858), Charles Gounod (*La Reine de Saba*, 1862), Bizet (*Les Pêcheurs de perles*, 1863), etc.

L'opéra est le lieu de prédilection de ce rêve d'Orient, même si Félicien David compose en 1844 son ode-symphonie *Le Désert* ou Rimski-Korsakov *Shéhérazade* (1888).

Une plus grande authenticité, de la « couleur locale », gardées pour les passages dansés ou les chœurs percent et annoncent les années fastes autour de 1870 : Saint-Saëns (*Samson et Dalila*, 1877), Delibes (*Lakmé*, 1883), Borodine (*Le Prince Igor*, 1887), Massenet (*Thaïs*, 1894), Rimski-Korsakov (*Le Coq d'or*, 1909), etc.

On collecte maintenant des mélodies lors de voyages dans les pays du Levant, la Turquie, l'Égypte, l'Afrique du Nord, l'Espagne.

La femme orientale, almée ou bayadère, se livre à une danse dont la sensualité frôle parfois le scandale (*Salomé* de Strauss) sur une musique modale à la couleur feutrée et mystérieuse d'influence wagnérienne (*Parsifal*).



Nabucco (1842)

Opéra en quatre parties sur un livret de Temistocle Solera (1815-1878) tiré de *Nabuchodonosor* (1836) d'Auguste Anicet-Bourgeois et Francis Cornue, la création a lieu le 9 mars 1842 à la Scala de Milan qui devient vite la première salle d'opéra d'Italie.

Le premier grand succès de Verdi est basé sur un ancien sujet « oriental » et biblique : il raconte l'esclavage et l'exil des Juifs à Babylone par les Assyriens, dont le chœur *Va pensiero* des Hébreux permet aux Milanais alors sous occupation autrichienne de s'identifier.

Le rôle d'Abigaille est tenu par Giuseppina Strepponi (1815-1897), plus tard seconde femme de Verdi.

Les décors, de récupération, proviennent du grand ballet en cinq parties daté de 1838 d'Antonio Cortese, directeur de la Scala.

C'est une immense réussite. Verdi, nerveux, prend l'exaltation du public pour des huées : « Le triomphe de *Nabucco* suscite un enthousiasme tel qu'on n'en avait jamais vu de pareil. A Milan, le soir de la première, personne ne dort (...); les modistes, les cuisiniers eux-mêmes s'approprièrent son nom, proposant des chapeaux à la Verdi, des châles à la Verdi, des sauces à la Verdi. »

Il devient à ce jour le maître absolu des chœurs, chœurs qui contrastent, par leur énergie, avec les œuvres auxquelles est accoutumé le public milanais et se distingue par des intrigues rocambolesques, une caractérisation schématique des personnages, un sens de l'effet dramatique. Une carrière commence.

Le chœur des Hébreux a été à plusieurs reprises pressenti pour être l'hymne national italien.

Ernani (1844)

Opéra en quatre actes sur un livret de Francesco Maria Piave (1810-1876) tiré de *l'Hernani* de Victor Hugo, *Ernani* est créé au Teatro La Fenice de Venise le 9 mars 1844.

Sollicité par tous les directeurs d'opéra d'Italie, Verdi accepte d'écrire, à la demande du comte Mocenigo, directeur de la Fenice, un nouvel opéra. Le public vénitien a la réputation d'être cultivé et difficile.

Le drame de Victor Hugo a déjà séduit Bellini, Gabussi et Mazzucato, mais la seule mention du poète français attire la défiance : le romantisme est politiquement dangereux et la police autrichienne de Venise censure largement le scénario.

Le librettiste Piave se concilie l'amitié de Verdi sa vie durant.

Ernani fait partie des œuvres de jeunesse du compositeur : sa préférence va à la mélodie et au chœur au détriment de l'harmonie et de l'orchestre.

Les Vénitiens s'enflamment et après eux, l'Italie, Paris, Rio de Janeiro, Londres, Copenhague, Constantinople, Corfou, La Havane et Vienne où Gaetano Donizetti dirige en personne l'opéra.

L'Espagne de la Renaissance, porte de l'Orient, autrefois sous domination musulmane, est la toile de fond de ce drame historique qui tire son nom d'une ville espagnole, Ernani, Hugo rajoutant à ce toponyme l'initiale de son nom. Ce même Victor Hugo s'oppose, à Paris, à la représentation de l'opéra de Verdi sous cette forme : *Ernani* devient *Il Proscritto* sur la scène du Théâtre italien, l'intrigue se déroule en Italie, les personnages sont tout autres...

Jérusalem (1847)

Jérusalem est un grand opéra à la française en quatre actes sur un livret d'Alphonse Royer et Gustave Vaëz repris des *Lombardi alla prima crociata* (1843) de Verdi avec un livret de Temistocle Solera. Cet opéra est créé en français à l'Opéra Le Peletier de Paris le 26 novembre 1847.

En 1843, Verdi demandait à Solera : « Ce qu'il me faut ici, ce sont des mots brûlants, des mots d'amour, avec quelque chose qui suggère l'Orient, la Palestine, ce genre d'atmosphère... »

Les croisés lombards du premier opéra sont maintenant français, et Milan devient Toulouse, en 1095, après le Concile de Clermont, la scène se déplaçant ensuite en Palestine.

Don Carlos (1867)

Grand opéra à la française en cinq actes écrit sur un livret de Joseph Méry (1797-1866) et Camille du Locle (1832-1903), d'après Friedrich Schiller (1759-1805), *Don Carlos* est créé le 11 mars 1867 à l'Opéra de Paris.

Emile Perrin, directeur de l'Opéra de Paris, commande à Verdi un nouvel opéra dans le cadre des manifestations artistiques organisées pour l'exposition universelle de 1867 à la gloire du Second Empire. Verdi fixe son choix sur un drame de Schiller, auteur qu'il a déjà distingué par trois fois (*Giovanna d'Arco*, 1845, *I Masnadieri*, 1847 et *Luisa Miller*, 1849) et dont il aime l'idéal romantique patriotique : Don Carlos, fils de Philippe II d'Espagne, est livré par son père à l'Inquisition et à la mort. Verdi se plaît aux choses graves. La source majeure du poète allemand est l'abbé de Saint-Réal avec *Don Carlos* (1672). Nous retrouvons l'ambiance hispanique déjà dépeinte dans *Ernani*.

Sur fond de guerre austro-prussienne, l'Italie prenant à nouveau les armes contre l'Autriche, Verdi ne se ménage pas pour réaliser cette nouvelle œuvre : c'est l'un de ses rares opéras écrits dans une autre langue que l'italien, en français, langue qui lui est familière ; son librettiste Joseph Méry meurt avant de mettre fin à la rédaction du livret ; ses relations avec la « grande boutique » (l'Opéra de Paris) ne sont toujours pas sans peine, les répétitions se prolongeant outre mesure ; son père, Carlo Verdi, s'éteint le 14 janvier 1867 et il ne peut se rendre aux funérailles.

Le 11 mars 1867, en présence de l'empereur, de l'impératrice et de nombreuses personnalités, l'opéra connaît un succès d'estime. L'impératrice Eugénie, catholique ultramontaine et espagnole, et admiratrice de Wagner, stigmatise certaines répliques entre le roi et le Grand Inquisiteur. L'anticléricalisme du compositeur et son hostilité politique à l'égard de Pie IX sont ici évidents. Quelques compositeurs français, dont Saint-Saëns, s'irritent de ce qu'on a préféré pour cette commande un « étranger » et Georges Bizet reproche à Verdi de « faire son Wagner » quand le Maestro ne connaît encore que l'ouverture de *Tannhäuser*. Seuls Jules Claretie et surtout Théophile Gautier émettent un jugement favorable.

Remanié et traduit en italien en 1884, cet opéra devient *Don Carlo*.

Aïda (1871)

Opéra en quatre actes sur un livret d'Antonio Ghislanzoni (1824-1893) d'après le scénario d'Auguste-Edouard Mariette (1821-1881), *Aïda* est créé le 24 décembre 1871 à l'Opéra du Caire.

Petit-fils de Méhémet-Ali, le vice-roi (ou khédive) d'Égypte Ismail Pacha nourrit le projet de construire un nouveau théâtre qui serait bâti pour les cérémonies d'inauguration du canal de Suez. Souhaitant donner à entendre une création pour l'ouverture du théâtre, il charge Camille du Locle de choisir entre les trois compositeurs les plus renommés du temps, Gounod, Wagner ou Verdi. Du Locle envoie à Verdi un court texte de quatre pages faisant revivre une histoire dans l'Égypte ancienne, récit inventé par l'égyptologue français Mariette qui dirige au Caire le service des antiquités. On voit jouer sur scène l'intrigue amoureuse entre un officier égyptien, Radamès, et une esclave éthiopienne, Aïda, contrariée par la guerre opposant leurs deux peuples. Ils sont condamnés à mourir emmurés dans un tombeau. L'épisode original se trouve dans les *Ethiopiennes* d'Héliodore.

Mariette impose de respecter « une couleur strictement égyptienne aussi bien dans les costumes et les décors que dans le livret » : « Il ne sera pas facile d'adapter les costumes antiques tels qu'on les

retrouve dans les temples aux nécessités de la scène moderne... Une des règles les plus absolues des Égyptiens est l'absence de barbe, règle d'autant plus essentielle qu'elle a un fondement religieux. Vous sentez-vous capable d'obliger tous les acteurs à raser leur barbe ?... » « C'est surtout dans les costumes que nous rencontrerons de la difficulté. Faire des Égyptiens de fantaisie comme ceux qu'on voit habituellement au théâtre n'est pas difficile [...]. Un roi peut être très beau en granit avec une énorme couronne sur la tête ; mais dès qu'il s'agit de l'habiller en chair et en os et de le faire marcher, et de le faire chanter, cela devient embarrassant et il faut craindre de ... faire rire. »

Le décor du troisième acte représente le temple d'Isis à Philae, le temple de Vulcain est une restitution du Ramesseum de Thèbes, les costumes des soldats sont copiés dans la tombe de Ramsès III. L'égyptomanie, en vogue dès le XVI^e siècle, s'emploie à faire revivre toute l'Antienne Égypte. Mariette a recours aux ouvrages de Prisse d'Avennes (1807-1879), Champollion (1790-1832), Lepsius (1810-1884) et à la *Description d'Égypte*, parue entre 1809 et 1826. Cet ouvrage collectif financé par le gouvernement français comporte dix volumes de 974 planches (certaines en couleur), neuf volumes de texte et un atlas cartographique. C'est l'étude la plus monumentale jamais publiée. Elle se compose de tomes consacrés aux antiquités, à l'époque moderne et à l'histoire naturelle.

Verdi reprend le livret et travaille en collaboration étroite avec Ghislanzoni pour la versification en italien. Le souci de l'authenticité archéologique le pousse à se renseigner sur l'Égypte ancienne, sur les instruments de l'époque (inspiré par la lecture de *l'Histoire générale de la musique* de François-Joseph Fétis (1784-1871), il fait fabriquer des trompettes de 1,20m), les danses. Il se hasarde à recréer une musique « à l'égyptienne » en reprenant par exemple un motif turc moderne de Constantinople utilisé par les derviches tourneurs ou en opérant des inflexions mélodiques et rythmiques qui imitent la musique arabe (*Air du Nil*).

Achévé en janvier 1871, l'opéra ne peut se jouer que le 24 décembre, une fois la guerre franco-prussienne terminée : les décors et costumes exécutés par Mariette et ses collaborateurs, les peintres français Chaperon, Rubé et Despléchin, ne peuvent sortir de Paris assiégé.

Verdi reprend le parti de Wagner d'un « orchestre invisible » : « L'idée n'est pas de moi, elle est de Wagner. Je la trouve excellente. Il est absurde aujourd'hui de tolérer ces queues-de-pie et ces

cravates blanches sur fond de costumes égyptiens, assyriens ou druidiques. »

C'est une synthèse entre le « grand opéra » français (triomphe militaire, scènes de rituel, de ballet, goût de l'exotisme, décor monumental, etc.) et le melodramma italien.

La représentation est un véritable triomphe.

Raccommo   avec la Scala, il accepte d'y monter *Aïda* pour le 8 février 1872. Un   gyptologue, Alessandro Melzi, assiste de ses conseils le décorateur Gerolamo Magnani (1815-1889). Le rôle d'Aïda est tenu par Teresa Stolz (1834-1902), grande amie du Maestro. Verdi est rappelé sur scène trente-deux fois. On lui fait don d'un sceptre d'ivoire et d'or. Désormais on parle en Italie d'un succès «    la *Aïda* ».

Otello (1887)

Otello est un opéra en quatre actes sur un livret de Arrigo Boito (1842-1918) d'après *Othello ou le Maure de Venise* de Shakespeare. Il est donné pour la première fois à la Scala de Milan le 5 février 1887.

Passionné par Shakespeare (il compose *Macbeth* en 1847, *Falstaff* en 1893 et mûrit toute sa vie un *Roi Lear*), Verdi a dès 1879 le dessein de créer un opéra d'après l'*Othello*, « le chocolat » comme il le désigne, poussé par Arrigo Boito, poète, compositeur et librettiste de cette œuvre, grand ami de Verdi, et l'  diteur Giulio Ricordi. Ce culte voué à Shakespeare est la marque d'une certaine élite intellectuelle et « libérale », surtout au milieu du siècle. Il s'arrête d'abord au titre de *Iago*, pensant au grand baryton français Victor Maurel (1848-1923) pour ce rôle.

Otello est considéré comme le chef-d'œuvre de Verdi : concision du livret, introspection psychologique, conflits où s'enchevêtrent amour, amitié et politique sont les caractéristiques du musicien au faîte de son art.

Le rideau se lève au XVI   siècle à Chypre, dans le port de Famagouste. Le général Otello vient de mettre à bas la marine turque en Méditerranée. Le personnage principal est un Maure, Noir originaire de l'Éthiopie. Verdi et Boito se servent pour écrire le livret des   ditions en vers de l'œuvre de Shakespeare de Rusconi et de Andrea Maffei (1798-1885), ami du compositeur : elles comportent des commentaires anthropologiques de August-Wilhelm Schlegel (1767-1845), tirés de son *Cours de littérature dramatique*,

sur la « nature sauvage » d'Otello, soumis à la « tyrannie du sang », la jalousie entraînant sa perte. Deux acteurs italiens les influencent pareillement : Ernesto Rossi (1827-1896) et Tommaso Salvini (1829-1915) tiennent ce rôle en accentuant le côté sauvage, barbare de l'oriental.

