HAL
open science

L'exécution dans l'opéra romantique italien

Martine Lapied

To cite this version:

Martine Lapied. L'exécution dans l'opéra romantique italien. Dix-Huitième Siècle, 2007, Le témoignage, 39, pp.245-254. hal-03643188

HAL Id: hal-03643188

https://amu.hal.science/hal-03643188v1

Submitted on 15 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'exécution dans l'opéra romantique italien

Martine LAPIED
Université d'Aix-Marseille, UMR 7303 TELEMMe , Aix-en-Provence

Au XIXe et au début du XXe siècle l'opéra s'inscrit intimement dans la vie culturelle de la société occidentale. C'est un spectacle complet qui mêle musique, art dramatique et, le plus souvent, danse.

La musique traduit les émotions, frappe les imaginations comme l'intelligence. Elle est, selon Schoppenhauer[1], « un langage général au plus au point ». À l'opéra, le public communie à travers la musique qui provoque, dans un phénomène d' émotion collective, l' union des individus présents dans la salle. Lorsqu'une musique adéquate accompagne une scène, une action, un décor, elle semble en révéler la signification la plus secrète. Tous les phénomènes intérieurs à l'homme, ses émotions, peuvent être exprimés par la musique. Dans le cadre de l'opéra, elle le permet d'autant mieux qu'elle sert un texte.

Le XIXe siècle est l'âge d'or du théâtre lyrique qui est de la même veine que le drame romantique et qui favorise l'expression des sentiments passionnés. D'ailleurs, dans la seconde moitié du siècle, c'est principalement dans le domaine musical que le romantisme continue de s'épanouir[2].

Au point de vue artistique, l'opéra du XIXe siècle se structure en un système avec une typologie des emplois dramatiques selon la tessiture de la voix, mais il construit aussi son propre monde sentimental et idéologique à partir d'une histoire structurée à laquelle adhère un important public[3]. C'est alors un art mimétique qui décalque et interprète la société ambiante mais c'est aussi un art de la représentation dans lequel le passé est mis en scène. Le nouveau système inventé par l'opéra du XIXe siècle pour structurer l'imaginaire est toujours admis par les amateurs actuels à une époque où l'opéra romantique ne crée plus, vit d'un passé parfois oublié, mais remplit des salles enthousiastes.

La mort est un ressort fondamental de l'opéra romantique qui, à de rares exceptions près, se termine par le décès de l'héroïne et souvent par celui du héros et de l'héroïne unis par la mort. Cette mort peut être provoquée par la maladie, mais assez rarement malgré la notoriété de La Traviatta et de Mimi, il s'agit beaucoup plus souvent d'une mort violente.

Dans les opéras majeurs, c'est-à-dire les plus représentés, donc les plus intéressants pour notre propos, de Gaetano Donizetti (1797-1848), Vincenzo Bellini (1801-1835), Giuseppe Verdi (1813-1901), Giacomo Puccinini (1858-1924), Umberto Giordano (1867-1948), l'exécution apparaît souvent, représentées ou sous forme de récits, concernant les héros ou des personnages annexes.

La représentation d'une exécution est l'occasion d'un grand moment scénographique et musical. Elle peut être l'occasion d'une critique politique de régimes arbitraires. Enfin elle permet aux héros d' exprimer différents types de sentiments : révolte contre une condamnation injuste, courage, douleur, passion amoureuse...

L'exécution comme spectacle

Les formes que revêtent ces exécutions diffèrent selon l'époque à laquelle est située l'action. Dans les opéras retenus pour cette étude les condamnés sont :

– emmurés vivants dans l'Égypte antique d'*Aïda* de Verdi (1871)

– décapités dans la Chine antique de *Turandot* de Puccini (1926), dans l'Italie de la Renaissance de *Beatrice di Tenda* de Bellini (1833) et de *Rigoletto* de Verdi (1851), dans l'Angleterre du XVIe siècle *d'Ana Bolena* (1830), *Maria Stuarda* (1834), *Roberto Devereux* (1837) de Donizetti

– brûlés sur un bûcher dans la Gaule romaine de *Norma* de Bellini (1831), l'Espagne du XVIe siècle et du début du XVIIe du *Trouvère* (1853) et de *Don Carlos* (1867) de Verdi

– guillotinés dans *Andrea Chenier* de Giordano (1896)

– fusillés dans les États pontificaux du début du XIXe siècle dans *La Tosca* de Puccini (1900).

Les émotions que les auteurs veulent provoquer à propos de ces exécutions sont diverses. Elles ne sont pas supposées être représentées avec réalisme sur scène : les condamnés montent au bûcher, à l'échafaud et le spectacle s'achève dans une apothéose musicale. Ce sont surtout la musique et le texte qui mettent en scène les exécutions. Ainsi les ministres de la princesse chinoise Turandot qui fait décapiter ses prétendants malheureux dénoncent-ils la cruauté de ses actions en rapportant les différentes formes des exécutions :

> « Cette porte est celle de la grande boucherie Ici, on étrangle !
> On empale !
> On écorche !
> On agrippe et décapite !

On tranche et éventre ! »[4]

Dans tous les cas, même lorsqu'elle est seulement évoquée en un récit, le caractère grandiose de l'exécution est exalté par la musique. Des voix sombres sont utilisées pour rendre la solennité et le caractère terrible de l'événement.

Dans *Le Trouvère*, l'exécution de la sorcière, qui n'est pas représentée sur scène, sert de sujet à deux récits l'un chanté par une basse, l'autre par une mezzo-soprano. Le récit de la mort de la sorcière par sa fille Azucena est conçu comme terrifiant, la description étant portée par une musique reflétant l'horreur éprouvée par la petite fille lorsqu'elle avait vu brûler sa mère :

> « La flamme crépite. La foule hurle, horde sauvage, court vers ce feu, heureuse en apparence.
> Des hurlements de joie, de rage à l'entour
> s' élèvent.
> Enchaînée, traînée, une femme au supplice s'avance. Sur les visages horribles, sinistre se reflète
> La sombre flamme qui, immense,
> Au ciel s'élance !
> La flamme crépite ! La victime enfin arrive,
> de noir vêtue, sans ceinture et pieds nus.
> Un cri féroce de mort s'élève ;
> De ravin en ravin, l'écho l'emporte et le répète... »[5]

L'exécution sert ensuite de ressort dramatique à tout l'opéra à travers la malédiction induite par cet acte injuste. C'est le cas également dans Rigoletto avec la malédiction solennelle jetée au duc et à son bouffon par la basse Monterrone, injustement exécuté.
Certaines de ces exécutions servent des mises en scène à grand spectacle. L'aspect grandiose du spectacle est particulièrement mis en valeur par les chœurs, la musique et la dramaturgie.

L'autodafé de *Don Carlos* permet de faire défiler la société d'Ancien Régime espagnole en costumes. La scène montre d'abord le peuple, content du spectacle que le monarque lui offre, chantant « Gloire au roi, gloire à Philippe » sur une musique dynamique ; les soldats défilent ensuite sur une musique sombre suivis des ecclésiastiques, majoritairement des Dominicains, et des pénitents chantant en portant des croix :

« Le jour de terreur est arrivé Ils vont mourir
Cette sentence est juste
Une autre musique plus douce indique
« Il y aura le pardon
Si le pêcheur se repent »

Tous ensemble entonnent ensuite un hymne de gloire à la monarchie, les trompettes résonnent et la Cour, en habits d'apparat, défile devant le peuple : courtisans, Grands d'Espagne, la reine et ses dames. Un hérault chante gravement « que la porte du temple s'ouvre » et le roi apparaît, au son des trompettes, tout le monde s'incline ou s'agenouille. Dans un air solennel, il proclame alors

« Quand j'ai été couronné
J'ai promis au peuple
De faire périr les coupable
Par le fer et par le feu »

Le roi Philippe II, comme le Grand inquisiteur, ont des voix de basse comme tous les personnages sombres disposant du pouvoir dans l'opéra romantique italien.

La foule entonne à nouveau « Gloire à Philippe » et les thèmes musicaux du début de la scène s'entremêlent tandis que paraissent les condamnés. Leur exécution sur le bûcher est marqué par des voix sombres évoquant « un jour de colère, de terreur et d'effroi » surpassées par une voix angélique de soprano qui chante :

« Envolez-vous vers le ciel Pauvres âmes
Pour être heureux
Dans la paix du seigneur »

La scène se termine par « Gloire à Dieu » chanté par l'ensemble des participants[6].

La dénonciation de l'injustice

Les exécutions sont présentées comme injustes, elles disqualifient donc le régime ou la personne qui les ordonne : il s'agit d'un régime autoritaire ou d'un tyran qui se sert de son pouvoir pour assouvir ses passions.

Le duc de Mantoue, dans *Rigoletto*, fait exécuter le père vengeur d'une jeune fille qu'il a séduite.

Les ministres de Turandot déplorent sa violence qui met en cause l'ordre de la Chine éternelle

> « O Chine, O Chine,
> qui souffres aujourd'hui soubresauts et hébétudes,
> comme tu as dormi heureuse,
> gonflée de tes soixante-dix mille siècles !
>
> Tout allait conforme à l'antique règle du monde. Puis naquit Turandot »[7].

Ils récitent ensuite le catalogue de tous les princes étrangers qui ont péri pour n'avoir pas su répondre aux énigmes posées par la princesse. La suite de l'opéra montre une princesse traumatisée par l'enlèvement d'une de ses aïeuls qu'elle veut venger mais, également, craignant le désir des hommes. Elle sera finalement vaincue par l'amour.

Les trois opéras de Donizetti, *Anna Bolena*, *Maria Stuarda*, *Roberto Devereux*, sont l'occasion de mettre en scène toute une période troublée de l'histoire de l'Angleterre. Néanmoins, l'aspect politique est peu mis en valeur si ce n'est en montrant des souverains, Henry VIII et Elisabeth Ière, laissant leurs sentiments dicter leur conduite. Henry VIII fait exécuter Anne Boleyn pour pouvoir épouser Jane Seymour. Elisabeth, dans l'opéra, fait exécuter Marie Stuart plus par jalousie, en raison de l'amour que lui porte Leicester, que pour des raisons politiques. De la même façon, Roberto Devereux, comte d'Essex, est exécuté pour son amour pour la duchesse de Nottingham, plus que pour des soupçons de trahison politique.

Par contre, dans le cas des opéras de Verdi, la représentation des exécutions participe d'une réflexion sur le pouvoir et la société, et le passé est mobilisé pour illustrer les idées libérales du compositeur patriote. Verdi demande à l' histoire de lui fournir un cadre pour développer des intrigues dramatiques dans lesquelles amour, patriotisme, haine, guerres, luttes pour le pouvoir ont une place essentielle. Son opéra est éminemment politique.

L'exécution anéantit, en général, ceux qui ont voulu vivre libres politiquement, religieusement, socialement ou sentimentalement. Elle peut aussi punir des actes accomplis par amour et qui sont considérés comme des trahisons.

Le poids de la religion, souvent mêlé aux attitudes politiques, est plus ou moins nettement dénoncé dans cinq cas sur huit. La religion qui opprime est fréquemment mise en scène (*Aïda*, *Don Carlos*). Les prêtres, qu'il soient les représentants de religions païennes comme dans *Nabucco* ou *Aïda*, ou chrétienne comme dans *Don Carlos,* réclament la mort de leurs adversaires.

Ce sont les prêtres égyptiens qui condamnent Radamès d'où la dénonciation enflammée de la princesse Amnéris :

> « ... Oh les monstres !
> Ils ne sont jamais assez payés de sang Et ils se disent ministres du ciel
> ...
> Prêtres vous commettez un crime ! Tigres infâmes, assoiffés de sang Vous outragez la terre et les Dieux Vous punissez celui qui n'a pas fauté. ...
> Race impie soyez maudite
> La vengeance descendra du ciel Soyez maudite »[8]

Dans *Tosca* sont dénoncés à la fois le pouvoir autoritaire et conservateur de l'État romain en 1800 et l'infamie du baron Scarpia qui utilise ses fonctions pour la satisfaction de ses désirs. Le héros exécuté, le jacobin Cavaradossi, est décrit comme un voltairien, un mécréant qui d'ailleurs refuse de voir un prêtre avant son exécution. Mais de son côté, il dénonce Scarpia comme un « satyre bigot qui affine par les pratiques dévotes sa frénésie de débauche et lui-même instrument au talent lubrique se fait le confesseur et le bourreau à la fois »[9].

La religion qui est dénoncée à travers l'injustice des exécutions est donc une religion dévoyée devenue instrument des passions et du pouvoir comme le montre également l'autodafé dans *Don Carlos*. Philippe II est présenté dans tout l'opéra comme un roi autoritaire qui, de plus, n'est pas maître de ses propres passions et doit céder aux exigences de l'Église. Il veut faire exécuter son fils dont il est jaloux. Lorsque le Grand inquisiteur veut obtenir de lui la mort du marquis Da Posa, ami du roi mais libéral, il le défend d'abord, fustigeant l'orgueil du prêtre. Mais après les menaces de l'Inquisiteur évoquant l'ombre de Samuel, conscient que son pouvoir repose sur le soutien de l'Église, il cède « Ainsi le trône devra toujours se soumettre à l'autel ? »

L'opéra *Andrea Chenier* est une dénonciation de la Terreur, par opposition à la glorification des débuts libérateurs de la Révolution[10].

La scène du tribunal révolutionnaire, dirigé par Fouquier-Tinville, montre des suspects insultés par les Tricoteuses et les Sans-Culottes et qui n'ont pas la possibilité de se défendre.

Le révolutionnaire Gérard lui- même, personnage complexe, dénonce les exécutions. Il regrette son enthousiasme et ses espoirs passés :

> « Jadis, j'étais heureux de passer seul
> Au milieu des haines, pur, innocent et fort.
> Je me croyais un géant !
> Je suis toujours un esclave.
> J'ai changé de maître : il faut obéir, aux passions les plus folles. Bien pis !
> Je tue et je tremble... Et quand je tue, je pleure !
> Fils de la Rédemptrice, j'ai, le premier,
> Entendu son cri libérateur
> Et j'ai mêlé mes cris aux siens !
> J'ai perdu maintenant les espoirs d'autrefois… »[11]

L'ancien défenseur du peuple condamne désormais une « foule toujours avide de sang et de larmes ». La Révolution se déshonore en sacrifiant le poète André Chenier qui était un de ses fils, elle dévore ses propres enfants.

Les exécutions injustes démontrent donc l'arbitraire du pouvoir et l'on aboutit à une critique des régimes autoritaires où la masse du peuple, asservie, est plus ou moins complice. Le peuple, lorsqu'il est présent est souvent d'accord avec l'exécution car elle concerne des personnages hors normes qui peuvent être considérés comme des traîtres ou, simplement, il apprécie le spectacle offert à cette occasion par les détenteurs du pouvoir.

Le peuple parisien applaudit à la condamnation des contre- révolutionnaires dans *Andrea Chenier*.

Dans *Don Carlos*, l'Autodafé est l'occasion d'une démonstration d'attachement à la monarchie catholique et d'union de la société espagnole autour de son roi qui la défend contre l'hérésie.

Dans *Norma*, les Gaulois approuvent l'exécution de leur ennemi, le général romain Pollione et celle de Norma qui a été sa maîtresse. Au moment de l'exécution ils chantent :

> « Norma
> Monte au bûcher
> et que ton supplice
> purifie l'autel
> et lave le temple
> Maudite sois tu encore dans la mort »[12]

Le peuple de Pékin, omniprésent dans l'opéra *Turandot*, est fasciné par l'exécution des princes prétendant à la main de leur princesse. Mais une certaine pitié pour les condamnés apparaît également : devant la jeunesse d'un des condamnés la férocité de la foule se change en pitié : elle chante d'abord au bourreau :

> « Graisse, aiguë, que la lame
> brille et que jaillisse le feu et le sang Le travail jamais ne languit
> où règne Turandot
> ...
> Mort - Mort - Mort »

puis :

> et la cruauté de la princesse est alors dénoncée.

L'exécution permet l'exaltation des sentiments

Lorsqu'elle concerne les héros, l'exécution marque l'apothéose et la fin de l'opéra. Ces derniers moments et leur prélude peuvent occuper tout le dernier acte.

L'exécution des héroïnes est prétexte à apitoyer le public par des airs touchants mais qui montrent aussi la grandeur d'âme de l'innocente condamnée. En général, elle pardonne à ceux qui l'ont vouée à ce sort funeste avant de mourir. Ce schéma se retrouve dans deux des opéras de Donizetti, qu'il s'agisse de l'air résigné d'Anne Boleyn « Mon destin est tracé », de la prière calme et pathétique de Marie Stuart. Il apparaît

> « oh qu'il est jeune Grâce - Grâce Pitié »[13]

également dans *Beatrice di Tenda* qui, injustement condamnée par son mari, prie, accorde son pardon et semble accueillir l'idée de la mort comme une victoire sur les tourments de la terre.

Persécutés par des souverains tyranniques, une religion intolérante, les héros connaissent donc un destin tragique. En général, le héros est condamné pour des raisons relevant plus ou moins de la politique. Sa voix de ténor lui permet alors un air de vaillance où ses sentiments de courage devant la mort, même injuste, sont affirmés.

André Chenier se défend avec brio devant le tribunal révolutionnaire qui le condamne.

> « Oui, je fus soldat !
> Et j'ai souvent affronté cette mort Que l'on cherche à me rendre vile. ...
> Si mon esquif fragile
> Va se perdre dans les écueils
> De la fatale mort et se brise

Soit ! En poupe, j'arborerai
Le drapeau qui triomphe des orages, Celui de la patrie ! »[14]

Dans Tosca, Mario Cavaradossi défie son bourreau, Scarpia, en éclatant de joie à l'annonce de la victoire de Bonaparte à Marengo.

> « Victoire ! Victoire ! L'aube vengeresse paraît qui fait trembler les impies ! La liberté se dresse,
>
> les tyrannies s'écroulent »![15]

L'héroïne rejoint ensuite volontairement le héros dans la mort par amour (dans *Aïda*, *Norma*, *Andrea Chenier*).

Une certaine ambiguïté peut alors paraître car la mort est parfois recherchée comme une purification (Aïda et Norma se sentent coupables) et une preuve d'amour. L'exécution peut, en effet, être le résultat d'une trahison et les personnages se sentant coupables, le plus souvent par amour, acceptent alors la mort.

Aïda, princesse éthiopienne a poussé le général égyptien Radamès à évoquer imprudemment les positions de son armée. Radamès se sent déshonoré et se livre volontairement au châtiment. Aïda qui a trompé Radamès par amour de son père et de sa patrie, le rejoint pour mourir avec lui.

Norma a trahi les Gaulois, par amour pour le général romain Pollione, et ses vœux de prêtresse en ayant deux enfants de lui. Pollione lui-même trahit l'amour de Norma en tentant de partir à Rome avec une jeune prêtresse. Voulant les dénoncer, Norma s'accuse finalement elle- même devant son peuple :

> « À votre colère je désigne la nouvelle victime. Une prêtresse parjure
> a violé les vœux secrets,
>
> trahi la patrie et outragé le dieu de nos pères. »[16]

Cela lui permet de mourir avec Pollione :

> « Un dieu, un destin plus fort que toi nous veut unir dans la vie et dans la mort. Sur le bûcher même qui me dévore,
>
> avec toi je serai encore sous terre. »[17]

Pour les femmes, l'aspect de dénonciation de l'exécution semble s'effacer devant le pardon ou la joie de la mort partagée, thème éminemment romantique.

Ainsi Aïda :

«... l'ange de la mort
s'approche de nous rayonnant,
il nous conduit vers le bonheur éternel sur ses ailes dorées,
Déjà je vois le ciel s'entrouvrir,
là, cessent tous les tourments,
là, naît l'extase

d'un amour éternel. »[18]

Et Norma meurt en chantant « Je suis heureuse » car Pollione, touché par sa grandeur d'âme, se repent et réaffirme son amour pour elle. À côté d'une résignation féminine assez générale, seule Tosca, se suicidant après l'exécution de Cavaradossi, montre sa révolte devant l'injustice et donne rendez-vous à Scarpia devant Dieu dans le splendide

crescendo musical qui marque la fin de l'œuvre.
Néanmoins, si les héros à l'heure du trépas ne célèbrent plus que l'éternité de leur amour, d'autres personnages dénoncent encore l'injustice de la condamnation, telle Amnéris dans sa malédiction des prêtres qui ont condamné Radames, Gérard devant la condamnation d'André Chenier. Dans cet opéra, celui où l'aspect politique est le plus nettement affirmé, l'exécution sert la vision négative de la Terreur que Giordano veut inspirer et la fin de l'œuvre, la mort d'André Chenier et de Madeleine de Coigny qui se substitue à une autre condamnée pour être guillotinée avec lui, achève ce sombre tableau et provoque en un ultime duo l'émotion des spectateurs devant ces victimes innocentes et attachantes. « Vive la mort ensemble » est la dernière phrase de l'œuvre.

Au total, une double vision se dégage donc de ces exécutions : émouvantes et grandioses, elles doivent mettre en valeur l'injustice de la condamnation mais aussi la victoire de l'amour dans la mort. Avec leurs possibilités de mises en scène spectaculaires, le fait qu'elles permettent aux héros d'exprimer leurs sentiments jusqu'au denier moment, il n'est pas étonnant qu'elles représentent une des formes de mort privilégiée dans l'opéra romantique.

NOTES

1 Dans « Welt als Wille und Vorstellung ».

2 Cf. Robert SCHNERB, *Le XIXe siècle,* Histoire générale des Civilisations, PUF, 1955.

3 Cf. Philippe Joseph SALAZAR, *Idéologies de l'opéra*, Sociologie d'aujourd'hui, PUF, 1980.

4 Traduction française Suzanne Lawson, livret Decca, 1972.

5 Traduction française Brigitte Pinaud, livret Decca, 1986.

6 Voir la mise en scène, classique, montée par Jean-Claude Avvray pour les Chorégies d'Orange de juillet 1984. L'aspect grandiose de cette scène, comme de l'ensemble de l'Opéra, était accentué par l'utilisation du cadre du théâtre antique.

7 Traduction française Suzanne Lawson, livret Decca, 1972.

8 Traduction française Pierre Tesi, livret Decca, 1962.

9 Traduction française Pierre Malbos, livret éditions Gérard Billaudot, 1982.

10 Cf. Martine LAPIED, « La vision de la Révolution dans l'opéra *Andrea Chenier* d'Umberto Giordano », dans *L'espace et le temps reconstruits. La révolution française, une révolution des mentalités et des cultures?*, Publications de l'Université de Provence, 1990.

11 Traduction française Paul Milliet, livret éditions Gérard Billaudot, s. d.

12 Traduction française J. Barnabé, livret Decca, 1987.

13 Traduction française Suzanne Lawson, livret Decca, 1972.

14 Traduction française de Paul Milliet, livret éditions Gérard Billaudot, s. d.

15 Traduction française Pierre Malbos, livret éditions Gérard Billaudot, 1982.

16 Traduction française J. Barnabé, livret Decca, 1987.

17 Traduction française J. Barnabé, livret Decca, 1987.

18 Traduction française Pierre Tesi, livret Decca, 1962.