

## GIUSEPPE VERDI

## II

J'ai tenté de montrer la semaine dernière en quoi consistait l'originalité de Verdi, comment il avait cherché, à partir de 1857 (*Don Carlos*), à donner plus de « tenue » à sa musique, et comment ses efforts vers une forme plus pure, gênés par sa nature très accusée, n'avaient en somme abouti qu'à des ouvrages dignes de respect et d'admiration par parties, mais où se trahissait souvent une incohérence de style assez fâcheuse. Il me reste à parler de l'influence qu'il exerça par sa popularité, par sa conscience, par la situation « nationale » presque unique que lui avaient valu soixante ans de travail loyal et obstiné.

\*  
\* \*

Avec la sincérité des forts, Verdi n'a pas craint d'avouer ce qu'il devait à *Tannhäuser* et à *Lohengrin*.

L'étude qu'il fit des deux œuvres de Wagner (et plus tard, je pense, des *Maitres Chanteurs*) lui révéla ce qui manquait à ses propres ouvrages, Mais la personnalité de Verdi était trop marquée pour s'absorber en celle d'un maître, si grand fût-il. De Richard Wagner il ne fut pas l'imitateur ; il lui prit cela seulement qui pouvait s'adapter à sa propre nature. Ou, plutôt, il ne « prit » rien à Wagner. Il comprit, grâce à lui, qu'un drame *musical* pouvait être réalisé. Et il voulut le réaliser à sa manière, avec les procédés qui convenaient le mieux à son tempérament essentiellement italien : c'est-à-dire amoureux de clarté, de chant, et, comme on dit aujourd'hui, d'« extériorité ». Les personnages qu'il mettait à la scène, il ne cherchait pas à les construire « de l'intérieur », à analyser leurs sentiments et à en marquer le progrès. Il tentait de les montrer tels qu'ils étaient, à un moment donné de leur vie, puis à un autre moment, et à un autre encore. Et, de ces portraits successifs, résultait une image assez complète du personnage. Voyez, par exemple *Otello* ; dès le premier acte, sa fureur déchaînée contre Cassio, sa passion frémissante pour Desdémone, nous donnent de lui une esquisse assez exacte, que compléteront les esquisses suivantes, à mesure que les insinuations d'Iago développeront les inclinations que nous avons découvertes dans son caractère... « Au lieu d'expliquer longuement l'état d'esprit d'un personnage, nous cherchons l'action ou le geste que cet état d'âme doit faire accomplir fatalement à cet homme dans une situation déterminée (1)... » Cette phrase de Maupassant caractérise assez exactement la manière de

Verdi. Ce qu'il cherche à rendre, c'est l'action ou le geste de ses personnages.

Par suite, Verdi était amené à négliger d'abord le procédé principal de Richard Wagner (procédé qui, pour certains, cache la large théorie du *Drame*) : le « leitmotiv. » Et ce n'est pas seulement parce que l'insuffisance de ses premières études musicales lui interdisait les transformations et les développements de thèmes indispensables dans un drame construit de la sorte. C'est que son tempérament brusque, ardent, extérieur, le rendait plus sensible aux manifestations concrètes d'une situation dramatique, qu'à l'analyse abstraite des sentiments dont le choc amenait cette situation. Dans cette « manière », Verdi avait des devanciers, comme il aura des successeurs. Il est fort heureux qu'il y ait deux (au moins) formes de drame musical, comme il y a deux formes de roman ; et la première, comme la seconde, est capable de chef-d'œuvre...

Il faut reconnaître, toutefois, que la forme adoptée par Verdi exige, plus encore que l'autre, des moyens d'expression presque infinis dans leur variété. Ce n'est plus un thème qui, par les transformations musicales qu'il subit, traduit les modifications du personnage ou du sentiment qu'il exprime. Il faut, pour chaque nuance, ou plutôt pour chaque situation, trouver une expression « adéquate ». De ces moyens d'expression, Verdi manquait un peu. Il manquait, au moins, des seuls dont il voulût se servir désormais ; ceux-là, ce n'est pas le génie, ou l'« inspiration », qui les donne, c'est la souplesse acquise par de longues études... (Et si j'insiste de la sorte sur l'« inexpérience » de Verdi, ce qui paraîtrait assez facilement ridicule, c'est qu'il l'avouait et la déplorait lui-même ; l'on sait les conseils que, récemment encore, il donnait à ses jeunes confrères.) A mesure qu'il se perfectionnait dans son art, l'absence de ces moyens d'expression était plus visible. La meilleure de ses partitions est *Otello*. C'est celle, aussi, où se marque avec le plus d'évidence l'incohérence de style qui gâte ses derniers ouvrages.

Au surplus, pour nous rendre compte de ce qui constituait l'effort de Verdi vers le drame musical, prenons le moment le plus significatif de sa carrière, celui où, après avoir écrit *Don Carlos*, il se prépare à écrire *Aida*.

Le premier effort de Verdi a pour but la musique, la musique seule. Et il n'est pas inutile de remarquer que Verdi suit, en quelque sorte, un chemin opposé à celui de Wagner ; celui-ci, préoccupé de créer un drame paroles et musique, et frappé des obstacles qu'apportait à son dessein la forme traditionnelle de l'opéra tente avant tout de réformer le livret ; le poème du *Vaisseau fantôme* est beaucoup plus « avancé » que sa musique. — Verdi, au contraire, s'aperçoit

(1) Maupassant, *le Roman* (préface de *Pierre et Jean*).

que ses ouvrages, véhéments et mélodramatiques, manquent un peu de musique. C'est cela seulement qui le frappe d'abord, et son effort tend à rendre sa phrase plus expressive, plus nourrie, plus riche, plus musicale en un mot. Après *Don Carlos*, il compose le *Requiem* (celui de ses ouvrages, peut-être, où s'unissent le plus heureusement l'ancien et le nouveau Verdi), et *Aïda*.

Au point de vue de la forme dramatique, *Aïda* n'est autre chose qu'un opéra italien, tout pareil à ceux dont Verdi avait déjà écrit la musique. On y retrouve les conventions les plus déconcertantes du genre, celles qui fleurissaient dans *Ernani* et dans le *Trovatore*, et qui ont fini par le rendre insupportable. Les récitatifs, seulement, ont un peu plus de liberté, ils prennent parfois une tournure mélodique, et n'interrompent point toujours le morceau. Pour le reste, rien n'est changé. C'est le même dédain de la vérité et de la vraisemblance dramatiques.

Radamès et Aïda meurent de faim en vingt minutes à peine; et, sans forces et presque sans vie, ils ne rendent toutefois le dernier soupir qu'après avoir, de toute la puissance de leurs poumons, lancé les deux ou trois airs traditionnels, dont l'un au moins, pimpant, sautillant et cristallin, est un défi au plus simple bon sens.

Ailleurs (quatrième acte), Radamès et Amnérís ont à exprimer les sentiments les plus opposés; Amnérís supplie Radamès de se disculper: il refuse; elle l'adjure de vivre pour elle, qui l'adore, et qui le sauvera: il répond en proclamant, avec son désir de la mort, son invincible amour pour Aïda... Et ces sentiments contradictoires, tous deux les traduisent par des phrases identiques, qu'ils répètent, qu'ils reprennent l'un après l'autre, imperturbablement; parfois on dirait une gageure: Radamès accuse Amnérís d'avoir assassiné Aïda sur le même air que chantait Amnérís pour engager Radamès à se défendre... Et tout cela se termine par l'inévitable *stette*, qui ne se justifie pas mieux ici que dans les mille et trois opéras où elle figurait auparavant.

Mais si ces exemples, — auxquels il serait facile d'en joindre d'autres, — montrent qu'*Aïda* est, au point de vue dramatique, un opéra tout pareil aux opéras italiens traditionnels, elle en diffère fort heureusement au point de vue musical. Trop souvent, sans doute, des platitudes ou des vulgarités viennent gâter une scène, excellente par ailleurs. C'est ainsi que la belle phrase d'entrée d'Amonasro, au second acte, sert de prélude à un morceau d'ensemble dont la sonorité est assurément le seul mérite. Il n'est pas moins vrai qu'en général, la mélodie est plus pure, plus expressive et moins vide que dans les ouvrages antérieurs (voyez la belle phrase d'Aïda, au premier acte, dans le duo avec Amnérís, la plainte tragique

qui termine l'air assez médiocre d'Aïda, etc., etc.), L'orchestre est plus complexe. Chose assez curieuse et dont nous reparlerons plus loin, dans les scènes dramatiques son rôle n'est guère supérieur à celui qu'il remplissait naguère (avec un peu plus de soin dans le choix des timbres). Mais, ailleurs, il se manifeste non sans intérêt. Pour la première fois chez Verdi, dès le *prélude* apparaissent des violons divisés!... Il y a même, çà et là, quelque essai de *leitmotiv*, essai timide, mais qui n'apparaîtra même plus dans *Otello*. J'ai signalé la semaine dernière l'effort vers la personnalité méthodique, et l'effort plus réussi vers le pittoresque.

Résumons-nous. *Aïda*, dramatiquement, est un opéra italien conforme au genre, tout pareil à *Anna Bolena* ou à la *Sonnambula*. Musicalement, *Aïda* est infiniment supérieure aux précédents ouvrages de Verdi.

\* \* \*

Nouveau progrès avec *Otello*. Mais il ne s'agit plus ici de progrès musical; je crois, pour ma part, que les meilleures pages musicales d'*Otello* sont supérieures aux meilleures pages musicales d'*Aïda*... Peu importe. Verdi est maintenant maître de son métier. Son effort, désormais, va se tourner vers le drame. Et c'est ce nouvel effort, cette volonté acharnée, cette recherche inlassable du mieux qui ont valu à Verdi le respect de tous les artistes.

Une part de ce progrès, sans doute, est due au poème. J'ai fait à son sujet quelques réserves assez importantes lors de la représentation d'*Otello* à Paris. Il n'en reste pas moins que le poème de M. Boito est beaucoup plus simple, plus direct et moins conventionnel que celui d'*Aïda*. L'intimité qui existait entre les deux auteurs nous assure d'ailleurs que si le poème est tel, c'est que l'un et l'autre l'ont voulu. Il y a donc chez Verdi un dessein très visible et très arrêté de réaliser le drame musical, en le soutenant par la meilleure musique possible, et non seulement la meilleure, mais la plus dramatique. Après le tumultueux et saisissant début (la *Tempête*), c'en est fini du pittoresque; plus rien qu'une recherche acharnée de l'expression dramatique, un souci constant de traduire musicalement les sentiments des personnages; ce qui n'exclut ni la mélodie, ni, hélas! certaines vulgarités, plus offensantes parce qu'elles contrastent davantage avec la trame plus serrée du style.

Considérons le dernier acte. Rien de plus touchant que la chanson du *Saule*, rien de plus expressif, rien de plus libre; la phrase se développe ou s'interrompt, suivant exactement les sentiments de Desdémone; les récits sont d'une justesse parfaite. C'est un modèle de drame musical. Ici, du moins, l'on n'a rien à

reprandre. Mais voici le dénouement, le dénouement terrible et oppressant. Comment Verdi va-t-il le traduire ?

Il a renoncé aux erreurs dont nous signalions une ou deux dans *Aïda*. Il ne consentirait plus à faire mourir Desdémone et Otello sur la dernière note d'un air à effet. Il n'a d'autre souci que d'exprimer la situation tragique. Jadis, il eût terminé par un de ces morceaux qu'on dirait écrits « à coups de poing ». Il ne le fera plus. Il sait fort bien ce qu'il ne veut plus faire. Mais, ne faisant plus ce qu'il faisait jadis, il en arrive, si je puis dire, à ne rien faire du tout...

Est-il emporté par le mouvement éperdu de la scène ? A-t-il pour le texte un respect tellement excessif (alors il ne fallait pas y mettre de musique) qu'il n'ose l'envelopper d'harmonie ? Est-ce que ses ressources musicales, suffisantes pour traduire les crises d'Otello et la tendresse de Desdémone, ne le sont plus pour exprimer toute l'horreur du dénouement ? On ne sait. Ce qu'on sait, ce qu'on voit, c'est l'absence complète de musique. L'ancien Verdi semble renaître, avec sa brutalité, son dédain de l'expression mais sans les coups de génie dont il nous accablait. Otello, Desdémone, Barbara disent (musicalement) la même chose. A proprement parler, ils ne disent rien. Leurs propos s'échangent sur une seule et même note. Si divers, si épouvantés qu'ils soient, ils n'altèrent pas un instant la monotonie antimusicale du « récit ». Ça et là un dessin des cordes à l'unisson ; et la même note reprend, exprimant ou prétendant exprimer les plus effroyables tortures !... Je ne nie point, notez-le, que le dénouement, ainsi traduit, produise un effet de terreur. Mais cet effet est indépendant, parfaitement indépendant de la musique. Il serait tout aussi puissant, plus puissant même, si la musique se taisait, si la parole « parlée » donnait aux phrases des héros l'accent qu'elles exigent, et qu'è le texte musical leur enlève...

Si je reviens aujourd'hui sur ce dernier acte, dont j'ai longuement parlé naguère, c'est que cette brutalité, — plus anti-musicale encore que la brutalité du Verdi de jadis, — a eu non seulement des admirateurs, mais des imitateurs. Ceux-ci ont pris à leur modèle ce qu'ils pouvaient lui prendre. C'est dire qu'ils n'ont imité ni son travail constant, ni son admirable effort. Ils ont vu dans le dernier acte d'*Otello* comme un spécimen d'un drame nouveau, fait pour plaire au public, puisqu'il ne réclame de lui que le minimum d'attention et de compréhension, et dont la véhémence et la rapidité étaient, comme on dit, d'un effet sûr. Était-ce à des *Cavalleria rusticana* que devait aboutir l'effort de Verdi ?... M. Mascagni n'a « osé » qu'après *Otello* ! Après lui d'autres sont venus, mieux ou plus mal doués, mais tous de la même école ; et ils ont fondé cette chose

abominable et paradoxale : le drame en musique sans musique !...

L'influence de Verdi a été considérable. Il la devait au respect qu'inspirait son admirable conscience artistique, à sa longue carrière, à la popularité unique qu'il avait conquise par cinquante ouvrages acclamés. Mais, chose curieuse, pendant quarante ans, cette influence s'est manifestée surtout par ceci que la musique, en Italie, commençait et finissait en Verdi. On eût dit que nul ne pouvait grandir à son ombre. Les mieux doués de ses jeunes émules, les Faccio, les Ponchielli, les Boito, firent une ou deux tentatives, puis se turent. La vénération qu'ils avaient pour leur maître ne peut guère être invoquée ici. Il n'est pas d'affection ni d'admiration qui empêchent un artiste de produire. Ne serait-ce pas, plutôt que, lassés d'abord de l'opéra italien, ils pressentaient ensuite que Verdi faisait fausse route, que son travail, sa volonté, ses efforts, n'aboutissaient en somme qu'à des ouvrages dignes d'estime, mais manquant de l'unité nécessaire au chef-d'œuvre ? Les trente dernières années de la vie de Verdi, — on ne saurait dire assez l'admiration qu'elles doivent inspirer, — n'ont été qu'une longue lutte entre sa nature et sa volonté. Et peut-être, en fin de compte, celle-là avait-elle raison contre celle-ci. Il est probable qu'on le sentit autour de lui ; on comprit sans doute qu'à vouloir s'astreindre à un drame « raisonnable », la véhémence italienne perdrait sa spontanéité et sa force, et n'arriverait qu'à produire des ouvrages dépourvus d'unité... Quoi qu'il en soit, il est bien remarquable que le silence, gardé pendant un demi-siècle, se soit brusquement rompu aussitôt après *Otello*... Ne peut-on pas croire que la forme de drame qui s'y manifestait répondait à un secret instinct des musiciens italiens, puisque dix ouvrages parurent, en quelques années, qui procédaient tous du dernier acte d'*Otello* ?... Ainsi Verdi, après avoir fermé en quelque sorte le cycle de l'opéra italien d'antan, aurait ouvert une nouvelle carrière inaugurée par *Cavalleria*... Préférons pour lui la première tâche à la seconde. Il est certain que l'opéra à la manière de Bellini et de Donizetti ne pourra plus être fait. Mais que gagnerions-nous s'il devait être remplacé par le drame sec, dépouillé et sans musique, à la manière de M. Mascagni ?

Entre l'ancien opéra italien et le drame allemand, une place reste à prendre. Verdi, encore, l'avait marquée avec *Falstaff*. Et je voudrais que son génie incomplet, fruste et ardent, eût par là indiqué à la musique italienne, si glorieuse naguère, une voie nouvelle où pût marcher à son tour un génie plus complet, moins fruste et aussi ardent.

JACQUES DU TILLET.