

Fondation culturelle Jean-de-Brébeuf

Série de cours – automne 2020 (document n° 1)

VERDI ET LA CENSURE

« [...] la censure est un Interdit édicté par une autorité, visant à éliminer du champ social tel ou tel *objet*, matériel ou immatériel, considéré comme dangereux par sa puissance ou incompatible avec ses présupposés philosophiques, ses fondements idéologiques, ses intérêts économiques, ou injurieux, ou subversif à son égard ou à la personne qui l'incarne.

À strictement parler la censure dépend du pouvoir officiel, relève de l'autorité de l'État et de ses instruments (pouvoirs juridique, policier, administratif...).

Dans le domaine des arts, c'est l'un des moyens utilisé par ce pouvoir, lui permettant de supprimer toute relation entre une oeuvre et le (son) public, ou de la modifier en sorte qu'elle devienne recevable selon les critères en vigueur, respecte les interdits fondamentaux, et conforte les dominantes idéologiques, voire préserve certains privilèges. » (Michel Dupré, *L'art de la censure*, E.C. Éditions, 2012)

« [...] La censure préalable devrait être une mesure exceptionnelle, prise uniquement pour empêcher la menace imminente d'une atteinte grave et irréparable à des vies humaines ou à des biens. Un système dans lequel il faudrait automatiquement obtenir une autorisation officielle avant de diffuser tout contenu serait inacceptable, dans la mesure où ses conséquences négatives sur la liberté d'expression artistique et de création l'emporteraient sur tout effet bénéfique. Les pays dans lesquels existent des organes de censure préalable devraient envisager d'abolir immédiatement ces organes. » (La Rapporteuse spéciale dans le domaine des droits culturels de l'ONU, Comité des droits de l'homme 2013)

Deux enregistrements vidéo de référence pour le *Rigoletto* de Verdi :

Film-opéra de Jean-Pierre Ponnelle (Unitel 1983) – Luciano Pavarotti (Le Duc de Mantoue), Ingvar Wixell (Rigoletto/Monterone), Edita Gruberova (Gilda), Ferruccio Furlanetto (Sparafucile), Victoria Vergara (Maddalena) – d.m. Riccardo Chailly – m.s. Jean-Pierre Ponnelle [1 DVD ou 1 Blu-ray Deutsche Grammophon]

Production du Semperoper de Dresde (juin 2008) – Juan Diego Flórez (Le Duc de Mantoue), Željko Lučić (Rigoletto), Diana Damrau (Gilda), Georg Zeppenfeld (Sparafucile), Christa Mayer (Maddalena), Markus Marquardt (Monterone) – d.m. Fabio Luisi – m.s. Nikolaus Lehnhoff [1 DVD Virgin Classics]

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES (en français) SUR LA CENSURE

Jean-Michel Ducomte : *La censure*, Toulouse, 2007

Michel Dupré : *L'art de la censure*, E.C. Éditions, 2012

Nathalie Goedert : *Censure et libertés : atteinte ou protection?*, L'Harmattan, 2011

Jean-Pierre Krémer : *Le dictionnaire de la censure*, Scali, 2007

Emmanuel Pierrat : *Le grand livre de la censure*, Plon, 2018

Emmanuel Pierrat : *La liberté sans expression ? Jusqu'où peut-on tout dire, écrire, dessiner ?*, Flammarion, 2015

Emmanuel Pierrat : *Nouvelles morales, nouvelles censures*, Gallimard, 2018

Carole Talon-Hugon : *L'art sous contrôle*, PUF, 2019

Agnès Tricoire (sous la direction de) : *La création est-elle libre?*, Le Bord de l'eau, 2003

Agnès Tricoire (sous la direction de) : *L'oeuvre face à ses censeurs*, La Scène, 2020

Agnès Tricoire : *Petit traité de la liberté de création*, La Découverte, 2011

Agnès Tricoire : *Les droits des artistes*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2018

RIGOLETTO DE VERDI – RÉSUMÉ DE L'ACTION

ACTE I – Le rideau se lève sur une fête brillante à la cour de Mantoue, dont le Duc (*ténor*) est à la fois le monarque absolu et le premier libertin. Sa dernière aventure est une belle inconnue, mystérieusement recluse, qu'il suit incognito le dimanche à l'église. Mais il fait l'éloge de l'inconstance, et parle d'amour à la belle Comtesse Ceprano, sans égard pour le mari, que Rigoletto (*baryton*) se met à railler. Marullo annonce alors aux courtisans une hilarante nouvelle : Rigoletto a une maîtresse ! Rigoletto insulte féroce­ment Ceprano qui, ulcéré, organise sa vengeance avec les courtisans, tous excédés de son insolence. Le Comte Monterone (dont la fille a été déshonorée par le Duc), entre en scène pour demander justice. Rompant la consternation générale, Rigoletto se charge de lui répondre en le ridiculisant. Monterone (*baryton*) maudit le Duc et surtout son bouffon.

Rentrant chez lui bouleversé par cette malédiction, Rigoletto rencontre un homme caché, venu lui proposer ses services : c'est un tueur à gages, Sparafucile (*basse*). Une fois chez lui, Rigoletto est un autre homme. Il retrouve sa fille chérie, Gilda (*soprano*), qu'il cache jalousement au monde. Inquiété par un bruit, il sort un instant, et le Duc en profite pour se faufiler à l'intérieur. Rigoletto parti, Gilda s'ouvre à sa servante : elle aime le jeune homme qui la regarde le dimanche à l'église. À ce moment précis le Duc se jette à ses pieds. D'abord terrifiée, elle se laisse conquérir. Il doit s'éclipser. Une fois seule, Gilda chante son amour. Les courtisans dans la rue sont prêts à l'enlever pour se venger de Rigoletto. Mais celui-ci est revenu sur ses pas. Croyant aider à l'enlèvement de la Comtesse Ceprano, le bouffon (qu'on a affublé d'un masque et d'un bandeau) participe à l'enlèvement de sa propre fille.

ACTE II – Le lendemain matin, dans un salon du palais, le Duc, passionnément épris de Gilda, se lamente parce qu'elle a disparu. Les courtisans racontent au Duc l'enlèvement de la « maîtresse » de Rigoletto, qu'ils ont conduite ici même. Fou de joie, le Duc part la consoler. Mais voilà qu'entre Rigoletto qui cherche partout sa fille en cachant tant bien que mal son angoisse. Comprenant que Gilda est avec le Duc, il éclate de fureur et réclame sa fille aux courtisans, surpris mais indifférents, puis il pleure et supplie. Gilda surgit et se précipite dans les bras de son père, morte de honte. Les courtisans partis, Gilda lui raconte tout. Rigoletto la reconforte. Des gardes entrent, conduisant Monterone au supplice. Rigoletto lui promet de le venger.

ACTE III – Gilda et Rigoletto, à la nuit tombée, sur les bords de la rivière, sont devant l'infâme demeure de Sparafucile et de sa soeur Maddalena (*contralto*). Gilda aime toujours le Duc. Rigoletto la conduit vers une fissure dans le mur, d'où elle aperçoit le Duc en train de lutiner Maddalena. Désespérée, elle obéit à son père qui, voulant accomplir sa vengeance, lui ordonne de partir. Sparafucile sort pour négocier le meurtre avec le bouffon : celui-ci paiera la moitié de la somme quand il aura reçu le corps dans un sac. Un orage approche. Le Duc reste dormir sur place, à l'étage. En bas, le frère et la soeur préparent le meurtre. Maddalena, séduite par le Duc, fait tout pour convaincre son frère d'épargner le jeune homme. Gilda, qui n'a pu se résoudre à partir, entend la fin de la conversation (si quelqu'un frappe, on le tuera à sa place, conclut Sparafucile). Elle décide de se sacrifier pour le Duc. Au moment où Rigoletto va jeter le sac dans la rivière, on entend le Duc chanter. Un éclair lui permet de reconnaître Gilda dans le sac. Avant de rendre l'âme, elle plaide encore pardon pour le Duc. Le rideau tombe sur le cri de Rigoletto et le souvenir de la malédiction de Monterone.

COMMENTAIRE SUR *RIGOLETTO* DE VERDI – PAR WILLIAM WEAVER

La première représentation de la pièce de Victor Hugo, *Le roi s'amuse*, le 22 novembre 1832, fut loin d'être un triomphe. Un silence glacial accueillit le premier acte. Aux dires d'un témoin, il aurait été très mal joué et la scène du rapt de Blanche (qui deviendra Gilda chez Verdi) aurait lamentablement manqué son effet, le public restant perplexe devant ce père qui, les yeux bandés, ignore qu'il tient l'échelle utilisée par les ravisseurs de sa fille. Cela déclencha les rires de l'assistance. Dans la scène suivante, on se gaussa du costume du premier rôle masculin, et aux premières répliques du quatrième acte, lorsque le bouffon demande à sa fille : « L'aimes-tu? » et qu'elle répond : « Toujours », les rires fusèrent ainsi que les huées.

Cette première représentation fut aussi la dernière. Dès le lendemain, les autorités interdirent la production d'une pièce décrétée « immorale », et ceci malgré la célébrité dont jouissait Victor Hugo et ses protestations indignées, et aussi malgré la loi-charte alors en vigueur qui garantissait la liberté d'expression. Paris ne devait pas revoir *Le roi s'amuse* avant 1882, époque où, dans sa version pour l'opéra et sous le titre de *Rigoletto*, cette pièce connaissait un triomphe depuis trente ans déjà un peu partout, à Paris comme ailleurs.

Personne ne sait quand Verdi eut vent de la pièce de Victor Hugo pour la première fois. Ce qui est certain, c'est qu'il ne la vit jamais à la scène. En 1844, il avait monté avec un succès remarquable *Ernani*, du même auteur. Mais rien n'est mentionné au sujet de la pièce dont il composa *Rigoletto* parmi celles qu'il comptait monter en opéra dans les années qui suivirent, avant une lettre datée du 7 septembre 1849, où il essaie de la proposer à son librettiste napolitain, Salvatore Cammarano, alors qu'ils travaillent à *Luisa Miller* pour le Teatro San Carlo. Environ huit mois plus tard, le 28 avril 1850, au moment de signer un contrat avec le Teatro La Fenice, à Venise, Verdi écrit au poète dramatique, Francesco Maria Piave, le librettiste d'*Ernani* : « J'ai en tête un nouveau sujet qui, si la police veut bien ne pas l'interdire, est une des plus grandes créations du théâtre moderne. C'est un sujet magnifique, grandiose, qui met en scène un des personnages les plus extraordinaires jamais créés au théâtre et dans le monde entier. L'histoire est celle du *Roi s'amuse* et le personnage est celui de Triboulet ... »

L'association Verdi-Hugo-Piave-Fenice avait donné de si brillants résultats avec *Ernani*. Pourquoi n'en ferait-elle pas autant avec *Le roi s'amuse*? L'idée paraissait raisonnable, mais c'était sans compter avec ces messieurs de la censure autrichienne (la « police » que mentionne Verdi) qui s'empressèrent de dissuader le compositeur et son librettiste d'exécuter leur projet.

La pièce de Victor Hugo, avant de devenir le livret que nous connaissons, subit plusieurs changements dus à la censure, son titre se transformant du *Roi s'amuse* à *La maledizione* et au *Il duca di Vendôme* pour aboutir finalement à *Rigoletto*. Cette histoire est bien connue, point n'est besoin de la répéter. Finalement, les changements ne furent pas très importants : Paris devint Mantoue, le roi fut réduit au rang de duc, Triboulet changé en Rigoletto, etc. Le sujet du drame reste en substance le même et c'est cela qui importait le plus aux yeux de Verdi. C'est cela qui avait éveillé son inspiration et l'avait poussé à la lutte.

Au cours de cette lutte, Verdi écrit le 14 décembre 1850 au directeur de La Fenice pour défendre son point de vue et pour s'opposer aux corrections suggérées. Cette lettre est une leçon exemplaire du Maestro sur l'art du dramaturge. En voici un extrait : « Je constate que vous avez renoncé finalement à ce que Triboulet soit disgrâcié de la nature et contrefait. Pourquoi? Quelqu'un pourrait s'exclamer : « Tiens! Un bossu qui chante! » Eh bien! Pourquoi pas? Que cela produise un heureux effet ou non, je l'ignore ; mais si, moi, je l'ignore [...], celui qui propose de changer le caractère du personnage l'ignore tout autant. En fait, je crois que ce serait une très belle chose que de dépendre ce caractère à l'extérieur difforme en attirant les quolibets, animé intérieurement d'un amour profond et pathétique. J'ai choisi le sujet spécialement à cause de ces qualités et traits distinctifs. Si on les supprime, je ne puis écrire la musique ... En un mot, un drame remarquablement original et vigoureux se voit transformer en une banale et terne histoire. »

À examiner ce drame de plus près, qu'y trouvait-on de si répréhensible? Ce n'était pas la première fois qu'on voyait au théâtre et à l'opéra des scènes de séduction, de meurtre, voire de régicide. Cependant, l'immoralité de *Rigoletto* était autre. Dans d'autres opéras, la vertu et le vice étaient toujours facilement reconnaissables. La vertu étant immuablement belle ; le vice, repoussant. Tandis qu'ici, le libertin corrompu n'a rien de repugnant ; le bouffon difforme est l'incarnation de l'amour paternel désintéressé ; le caractère même de la douce Gilda n'est pas tout d'une pièce non plus : le vice a terni sa vertu ; en pardonnant à son séducteur, elle accepte tacitement son

péché et s'offre à la mort pour lui garder la vie sauve. Tous les personnages sont inattendus, paradoxaux ; ils ne répondent pas à la tradition, ils sont par conséquent inacceptables et choquants.

Rigoletto n'était pas le premier des personnages contradictoires de Verdi. L'on peut citer Abigaille, la pécheresse repentie de *Nabucco*, ou Macbeth, humain malgré sa vilenie, ou encore Carlo, dans *Ernani*. Mais leurs contradictions, étant plus superficielles, sont plus vraisemblables; ils ne font que changer d'avis. Malgré sa difformité qui le place en marge de l'humanité courante, Rigoletto reste la création la plus profondément humaine de Verdi et le plus complexe, le plus riche de tous ses rôles. Le duc aussi est un personnage abritant des contrastes et présentant presque autant de facettes que le premier rôle. En ramenant la pièce aux dimensions du livret, Piave y avait ajouté quelques détails, comme la scène du solo « *Parmi veder le lagrime* », souvent accusée d'être en contradiction avec la brutalité du comportement ultérieur du duc. Mais Verdi et Piave n'ont pas d'explications à fournir : le duc est effectivement un être paradoxal. Il « varie » autant que les femmes dont il se moque. Le débauché le plus endurci peut se laisser aller à des instants de pur sentiment et dans ce monologue nous sentons qu'il n'est pas réellement épris de Gilda, mais qu'il poursuit en elle une sorte de grand amour idéal. Sa tendresse fugitive est bien propre au personnage, même si elle apparaît aussi invraisemblable que n'est une reine de France jouant à la fermière au milieu de ses vaches.

Gilda, également, est un personnage plus riche que la plupart de ses interprètes – et critiques – ne se l'imaginent. Elle est trop souvent représentée avec une naïveté écoeurante. Verdi a choisi exceptionnellement pour ce rôle une voix qu'il utilisait rarement dans les grands rôles de ses autres oeuvres, un soprano-léger (une « tessiture » de ce genre ne se retrouve que dans Oscar, émule d'Ariel). Gilda ne doit pas paraître trop angélique. Car ne désobéit-elle pas dès le départ à son père en enfreignant ses ordres quand elle retourne sur les lieux de la trahison de son amant, et ne désobéit-elle pas aux commandements divins en courant délibérément vers la mort? Il semble évident qu'elle place l'amour au-dessus du Décalogue, car avant d'expirer, elle nous dit qu'elle sera bientôt au ciel.

La structure dramatique de l'opéra encadre les personnages et les rehausse. Les scènes d'une splendeur inouïe alternent régulièrement avec les scènes obscures et misérables. Nous passons de somptueux intérieurs au contraste de rues mal éclairées, à une auberge, pauvre mesure isolée. L'équilibre observé entre les personnages secondaires révèle beaucoup de finesse : les courtisans qui conspirent s'opposant au complot de Sparafucile et de Maddalena (cette Maddalena dont le coeur aussi est partagé). Lorsque Rigoletto prononce son « *Pari siamo* », il exprime la morale qui se dégage de toute l'oeuvre : le beau et le laid peuvent être également bons, également mauvais.

Dès ses débuts à La Fenice, le 11 mars 1851, *Rigoletto* fut un succès populaire immédiat, bien qu'il ne fût pas immédiatement bien compris. *La Gazzetta di Venezia* le critique : « Le compositeur, ou son librettiste, a été pris d'une affection posthume pour le satanisme d'une école démodée. Ils ont cherché leur idéal dans l'horreur et la difformité ... nous ne pouvons louer de tels goûts. » Et Chorley, tout en faisant l'éloge de l'opéra, écrivait dans ses *Musical Recollections* (1862) : « Le rôle de la fille du bouffon [...] est froid, trivial, puénil. L'air qu'elle chante avant son coucher du soir est d'une mièvrerie qui fait bâiller. Même dans le quatuor [...] dont l'ensemble est heureux, sa part consiste uniquement en une succession de sanglots intermittents [...] Ce sont des procédés appartenant à l'art du vulgaire. »

Rigoletto a survécu à l'incompréhension des critiques aussi bien qu'aux ciseaux de la censure. Il résiste même à l'interprétation la plus médiocre, à la production la plus pauvre. Sa richesse, sa profondeur, avec son originalité qui a su tout braver, lui ont conservé la vie. Qu'il nous suffise de l'écouter, de l'admirer et de nous laisser émouvoir.

William Weaver