

Fondation culturelle Jean-de-Brébeuf

Série de cours – automne 2020 (document n° 2)

VERDI ET LA CENSURE

ARGUMENT DE *LA TRAVIATA*

ACTE I – *Un salon dans la maison de Violetta.* Violetta Valéry fête son retour dans le monde après une crise, brève mais aiguë, de tuberculose. Parmi ses vieilles connaissances figure un nouveau venu, originaire de province, qui s'éprend de la jeune femme. Violetta tente de se montrer ironique et de jouer les coquettes pour calmer cette ardeur qui la touche, mais elle se sent saisie par le charme de l'amour. Une fois les invités partis, elle entend résonner au fond d'elle-même la déclaration d'amour d'Alfredo.

ACTE II – *Tableau 1. Une maison de campagne, non loin de Paris.* Alfredo et Violetta se sont retirés à la campagne afin de se consacrer entièrement à leur amour. Le tendre amoureux n'a aucun sens pratique. La servante lui apprend que Violetta vend ses biens pour couvrir leurs dépenses. Honteux, il se rend à Paris pour trouver de l'argent. Son père, Giorgio Germont, profite de son absence pour rendre visite à Violetta et lui demander de renoncer à Alfredo, afin de ne pas ternir la réputation de la famille. Après s'être désespérément opposée à cette idée, Violetta consent à se séparer d'Alfredo, auquel elle écrit une lettre d'adieu. Alfredo se montre surpris, désespéré et blessé dans son amour propre. Les paroles de consolation hypocrites de son père ne lui sont d'aucun secours. Alfredo n'a plus qu'un désir : se venger de Violetta. *Tableau 2. L'intérieur du palais de Flora.* La séparation de Violetta et d'Alfredo est le tout dernier sujet de conversation à la fête costumée donnée par Flora, qui se réjouit de la présence de son amie. Violetta est venue avec le baron Douphol, qu'Alfredo prend pour son nouvel amour. À la table de jeu, les deux adversaires se font face et Alfredo fâche le baron avec ses remarques incisives. Pour éviter un scandale, Violetta tente de le raisonner. Comme elle ne lui indique pas la raison de sa rupture, il jette à ses pieds tout l'argent qu'il a gagné, la traitant ainsi comme une véritable prostituée. Le baron le provoque en duel. Le père d'Alfredo voit Violetta humiliée et les invités tout en émoi. Il réprimande son fils, car celui-ci a manqué à l'étiquette.

ACTE III – *La chambre de Violetta.* Violetta est arrivée au stade terminal de sa tuberculose. Elle ne croit pas le médecin qui prétend qu'elle va bientôt guérir. Alfredo a blessé le baron en duel, mais n'a pas été lui-même touché. Il s'est réfugié à l'étranger. Informé du sacrifice de Violetta par son père repentant, il revient à Paris pour lui demander pardon. Les deux amoureux rêvent de vivre à nouveau ensemble, mais il est trop tard. Violetta meurt dans les bras d'Alfredo.

HISTOIRE. « Selon une tradition familiale », nous dit la biographe de Verdi, Mary Jane Phillips-Matz, « le couple [Verdi et Giuseppina Strepponi] assista à une représentation de *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils, créé le 2 février 1852 [...] ». Verdi aurait commencé à noter ses premières idées dès la sortie du Théâtre du Vaudeville. À la fin de l'été, il reçut un exemplaire de la pièce, bien qu'on puisse supposer qu'auparavant il avait lu le roman dont elle est l'adaptation, et qui date de 1848. En janvier 1852, il avait accepté de composer un nouvel opéra pour le carnaval de 1853 à La Fenice de Venise, mais à condition qu'une distribution conforme à ses désirs soit réunie; il tenait visiblement à éviter les mauvaises surprises du *Trouvère*. Ironie du sort, la question donna lieu à de longues tractations, pour aboutir à l'échec de l'opéra lors de sa création. Si les candidatures du ténor Graziani et de Felice Varesi furent rapidement acceptées, il fallut passer en revue plusieurs sopranos avant d'opter pour Salvini-Donatelli, ou plutôt de s'y résigner, les autres candidates étant soit indisponibles, soit malades. Durant toutes ces palabres, Verdi hésitait encore quant aux choix du sujet. Un des grands mystères de la biographie verdienne porte sur le livret que Piave aurait alors achevé pour lui et dont toute trace a disparu. Car soudain, en octobre 1852, Verdi décide sur un coup de tête de le jeter au panier, et d'adapter la pièce de Dumas-fils. Le scénario est envoyé à la censure vénitienne qui, en dépit du sujet, limite ses exigences au seul changement du titre « *Amore e morte* ». À tout hasard, on plaça l'action... « du temps de

Richelieu », circonstance parfaitement oubliée de nos jours, alors que toutes les éditions jusqu'en 1914 en portent la mention. Verdi compose la musique du nouvel opéra parallèlement à celle du *Trouvère*, tout en essayant par tous les moyens d'empêcher La Fenice de confier le rôle principal à Salvini-Donatelli. Cependant, son refus définitif étant parvenu après les délais, il dut plier. La création fut un fiasco, du moins en partie : si le public aima beaucoup le premier acte, il changea d'avis dès le deuxième, allant jusqu'à rire de certaines scènes. La critique vénitienne défendit la protagoniste en attribuant la responsabilité de l'échec aux deux autres chanteurs et au compositeur qui, déçu et furieux, s'opposa à toute tentative de reprise ultérieure, avant de céder aux injonctions de Ricordi, donnant, un an plus tard, son accord au Teatro San Benedetto de Venise. Il reprit toutefois cinq numéros dont une nouvelle rédaction fut promptement acheminée vers Venise. La production, créée le 6 mai 1854 (Filippo Coletti en Germont-père, Francesco Landi en Alfredo et Maria Spezia en Violetta), fut couronnée d'un succès triomphal, suivi immédiatement de très nombreuses reprises en Italie et à l'étranger. Comme on pouvait s'y attendre, le sujet encourut néanmoins les plus vives critiques sur le plan moral, la censure s'en donnant à cœur joie. Des années plus tard, à la question de savoir lequel de ses opéras il considère comme le meilleur, Verdi répondit : « En tant que professionnel, *Rigoletto*; en tant qu'amateur, *La Traviata*. »

Contrairement à *Rigoletto* et *Le Trouvère*, le sort de *La Traviata* repose sur les épaules de l'interprète principale, et ce sont ses titulaires avant tout qui marquent l'histoire de l'oeuvre (Marietta Piccolomini, Théâtre Italien et Her Majesty's Theater, 1856; Adelina Patti, New York, 1860, Paris 1864-69, Londres 1875-85, La Scala 1893; Christine Nilsson; Nellie Melba, Covent Garden 1898-1913; Gemma Bellincioni; Marcella Sembrich, première au Metropolitan, 1883; Lillian Nordica). Première hirondelle du « réalisme » lyrique, le rôle leur impose en outre une exigence inédite, celle de l'apparence compatible avec la condition physique de l'héroïne. Si plusieurs Violetta de légende, à commencer par la toute première, défièrent ce principe avec insolence (Luisa Tetrazzini – Covent Garden 1907-09, Metropolitan 1911-12 – monumentale à tous les sens du terme), d'autres l'illustraient avec éclat (Rosina Storchio, Milan 1906; Geraldine Farrar, Metropolitan 1908; Maria Kouznetsova, Opéra-Comique 1910-23; Fanny Heldy, création à l'Opéra de Paris, 1926), tandis que d'autres encore le faisaient simplement oublier par la grâce de leur génie vocal et interprétatif (Amelita Galli-Curci, vif-argent, Metropolitan 1921-28; Claudia Muzio, tragédienne souveraine, Metropolitan 1934, avec Toscanini; Rosa Ponselle, miracle vocal, Metropolitan 1930-35). Le point de non retour fut cependant franchi un certain 28 mai 1955 où La Scala découvrit, sous la baguette de Carlo Maria Giulini, la Violetta de Maria Callas qui, ayant auparavant chanté le rôle à Florence (1951), Mexico (1951-52), Parme (1951), Vérone (1952), Venise (1953) et Chicago (1954), le portait à incandescence sous la direction de Luchino Visconti. En 1958, Callas portera son interprétation sur d'autres scènes (Metropolitan, Lisbonne, Londres et Dallas), imposant une vision inégalée. Cela n'autorise cependant pas à oublier les personnalités aussi variées, et les incarnations aussi indispensables que celles de Renata Scottò (La Fenice 1956), Victoria de Los Angeles (Metropolitan 1957), Joan Sutherland (Covent Garden 1959-1975, Metropolitan 1963-1970), Anna Moffo (Metropolitan 1959-1970), Mirella Freni (La Scala 1964), Teresa Stratas (Munich 1965), Montserrat Caballé (Covent Garden 1972), Beverly Sills (La Fenice 1972) ou Ileana Cotrubas (Munich 1975, dir. Carlos Kleiber).

OEUVRE. Si *Le Trouvère* est un chef-d'oeuvre en dépit de son scénario, *Rigoletto* et *La Traviata* partagent la vertu d'un texte pratiquement sans faille. Certes, Dumas-fils n'est pas Tchekhov, mais cette histoire simple, linéaire, aux émotions bien définies et aux motivations claires, est faite pour l'opéra – tout comme pour son héritier, le cinéma, où elle triomphera quelque quatre-vingts ans plus tard grâce au regard de Greta Garbo. L'affinement progressif de la matière littéraire s'est déroulé en deux étapes : du roman au théâtre, où l'auteur se débarrassa d'une bonne partie du contenu réaliste, ainsi que de ses souvenirs personnels (Marie Duplessis, célèbre demi-mondaine qu'il avait aimée, et qu'il transforma en Marguerite Gauthier), puis du théâtre à l'opéra, où il ne reste plus rien de scabreux, nulle odeur de « vie vraie », rien que le mythe de la courtisane sauvée et sacrifiée, incarné dans le plus pur des mélodrames. Verdi le magnifie avec des moyens dont la limpidité et la puissance étonnent – d'autant qu'ils sont à mille lieux du pittoresque entêtant du *Trouvère*. Cela commence par l'orchestration, allégée et raffinée dès l'étonnant prélude qui dit l'histoire de l'héroïne dans l'ordre chronologique inversé : déclin, amour, insouciance. L'introduction et le chœur initial plantent en quelques traits l'ambiance festive et un rien délétère d'un salon parisien. Le dialogue qui suit épouse cette agitation orchestrale avec un naturel mozartien; nul besoin de recourir au récitatif pour reproduire les tons et les accents d'une conversation. La scène culmine dans le célèbre *Brindisi*, premier parmi les nombreux mouvements à 3/8 qui donnent à la

partition sa « couleur » valsée; dans un décor « Richelieu », ce rythme devait sonner non moins anachronique que le menuet à la cour de Mantoue! Le duo Alfredo/Violetta est une merveille de caractérisation : lui hésitant, souffle court, évoluant dans un bas médium subjugué, avant de gagner en assurance jusqu'à l'éclatant « *Di quell'amor* » qui parcourra l'oeuvre comme la plus éloquente expression de l'amour; elle moqueuse, volage, riant sur de pétillantes triple croches qui entortillent les ardeurs du jeune homme comme autant de guillemets. Une nouvelle intrusion du chœur mène à l'un des airs les plus redoutés du répertoire, où la forme consacrée de cavatine/cabalette est détournée au profit de la variété psychologique grâce à la présence – presque envahissante – de la voix d'Alfredo reprenant son « *Di quell'amor* ». La pyrotechnie vocale devient alors l'expression d'une résistance d'ores et déjà désespérée : comme dans un effet de montage cinématographique, nous savons que le personnage s'apprête à faire le contraire de ce qu'il affirme. Ajoutons que le *mi* bémol suraigu souvent entendu à la fin ne doit rien à Verdi. Le second acte, ouvert sur l'expression de « juvénile ardeur » d'Alfredo (un air charmeur et une cabalette conventionnelle, dont on ne regrette guère le fréquent sacrifice), s'articule autour du duo Violetta/Germont-père, chef-d'oeuvre d'architecture et d'invention. C'est aussi le passage que Verdi revisa avec le plus de soin entre la création et la reprise de 1854. Depuis l'entrée de Germont sur un motif orchestral imposant, le duo se développe en huit épisodes brefs, chacun construit sur une idée nouvelle, chacun apportant une nouvelle touche aux deux personnages et à leur relation qui, de l'appréhension initiale, évolue vers une complicité teintée de tendresse, une très verdienne relation père-fille. La scène de la lettre, déployée sur un thème de résignation semblable à celui utilisé dans *Luisa Miller*, mène au retour d'Alfredo et le mémorable « *Amami, Alfredo* », entendu dans le prélude. Autant le premier acte invite à l'engagement, pour le rôle-titre, d'un soprano d'agilité riche d'extravagances, autant le second – et surtout ce passage lourd de pathos – réclame ce qu'exigeait Verdi : « *una donna di prima forza* », autrement dit une... Maria Callas, tragédienne chantante aux moyens illimités. Avant que le rideau ne retombe sur le premier tableau, Germont aura son ravissant *cantabile* teinté de couleurs « méditerranéennes » dans les vents, et une cabalette aussi oubliable que celle du fils. Le second tableau offre des divertissements « exotiques », seule page où flâne le souvenir du *Trouvère*, avant une longue séquence dramatique construite avec l'assurance d'un final mozartien, et couronné d'un *concertato* sans *stretta*, d'où s'envole le chant douloureux de Violetta; c'est une autre page retravaillée par Verdi entre La Fenice et le San Benedetto. Le troisième acte commence par un autre prélude rayonnant où, comme le dit Julian Budden, Chopin et Bellini se donnent la main. Suit, en prolongement du prélude, une brève et poignante scène avec le docteur Grenvil, puis la célèbre lecture de la lettre (qui l'a mieux fait que l'immortelle Claudia Muzio?), alors que les violons se souviennent du cri « *Amami, Alfredo* ». De l'air qui suit, on n'entend habituellement que la première strophe – défi considéré sans doute comme suffisant par la cantatrice devant allier une ligne limpide, un contrôle dynamique parfait, et le plus subtil dosage du pathos; le souvenir du « *Dove sono* » de la Comtesse mozartienne est justifié. L'entrée d'Annina avec la bonne nouvelle exploite l'ancien procédé menant à la cabalette, dont nous serons, fort heureusement, frustrés. À sa place, les retrouvailles extatiques des deux amants en introduction d'un bref duo faussement idyllique, et la révélation d'une terrible réalité : pas une mesure de trop, pas un battement de coeur qui ne trouve son juste poids de notes. Le mouvement rapide du duo, en noires martelées impitoyablement, est tout aussi bref – d'ailleurs, il fut encore abrégé en 1854. Les trois protagonistes se rejoignent dans la dernière prière de Violetta, un *Andante sostenuto* qui, pour une fois, ne semble pas se moquer de la condition d'une héroïne mourante : phrases courtes, essoufflées, lyrisme aussi déchirant que prudemment dosé. Dernier rappel de « *Di quell'amor* », en faux miracle de guérison, et c'est la fin – dont on soustrait souvent les dernières paroles des survivants, ne laissant parler que l'orchestre.

Dans *La Traviata*, Verdi réalise enfin son vieux rêve d'opéra réaliste et contemporain, le camouflage « Richelieu » nonobstant. Son sujet et sa dramaturgie sont clairement en avance sur son temps; Puccini pourrait en être l'architecte. Et pourtant, Verdi n'empruntera plus jamais ce sentier, se retirant dans le passé, pour se cacher sous des costumes les plus divers. C'est que la littérature de son temps (Ibsen, Flaubert, Dickens, Tourguéniev...) ne trouve aucun langage commun avec sa muse métaphorique, et ne fabrique pas de mythes à sa mesure.

[Commentaires de **Piotr Kaminski** extraits de *Mille et un opéras* publié chez Fayard en 2003]

L'ESSENTIEL SUR LA TRAVIATA

Le livret – Le livret de Francesco Maria Piave pour *La Traviata* de Verdi est une adaptation de la pièce *La Dame aux camélias* (1849) qu'Alexandre Dumas fils avait tirée de son roman du même titre (1848). La pièce ne sera créée qu'en 1852 à cause de la censure parisienne.

La création – L'opéra de Verdi est créé sur la scène du Teatro La Fenice de Venise le 6 mars 1853. C'est un échec. Verdi retire son opéra après quelques représentations. L'oeuvre, dans une version remaniée, est reprise à Venise, mais au Teatro San Benedetto, le 6 mai 1854. C'est alors un triomphe. De nos jours, on donne toujours l'oeuvre dans cette seconde version. Du vivant de Verdi et à cause des pressions de la censure, on donnait toujours l'oeuvre dans des décors et costumes de l'époque de Louis XV (sauf pour une production parisienne où Verdi put enfin réaliser son rêve d'un opéra en décors et costumes contemporains).

Le titre – *La Traviata* signifie « La Dévoyée ». On traduit aussi parfois par « La Femme égarée » ou « La Femme perdue ». Le titre original de l'opéra était *Amore e Morte* (*Amour et Mort*).

L'esthétique – Cette oeuvre marque l'entrée en force du « réalisme » dans le domaine musical, mais elle possède également un héritage belcantiste très important. Autrement dit, elle se situe à mi-chemin entre naturalisme et stylisation. Pendant plusieurs décennies, on a tiré l'oeuvre du côté du « vérisme » ; depuis Maria Callas, on s'efforce de remettre en valeur sa dimension belcantiste.

Les (fâcheuses !) coupures traditionnelles :

- La deuxième strophe de l'aria de Violetta du Ier acte
- La cabaletta d'Alfredo au IIe acte (ou seulement sa reprise)
- La cabaletta de Giorgio Germont au IIe acte (ou seulement sa reprise)
- La deuxième strophe de l'aria de Violetta du IIIe acte
- La « reprise » de la section lyrique du duo Violetta-Alfredo du IIIe acte
- La « reprise » de la cabaletta du duo Violetta-Alfredo du IIIe acte

Les minutages (moyennes des durées d'exécution des enregistrements « intégralissimes » disponibles) :

- Acte I = 32 minutes
- Acte II (tableau 1) = 43 minutes
- Acte II (tableau 2) = 21 minutes
- Acte III = 34 minutes
- Total = 130 minutes

Les pourcentages de la présence scénique des différents personnages (approximations) :

- **Violetta** : environ 80% du temps scénique
- **Alfredo** : environ 58% du temps scénique
- **Giorgio Germont** : environ 35% du temps scénique

Les emplois vocaux :

- **Violetta** : soprano *assoluto* (le rôle possédant une triple dimension vocale : lyrique, dramatique et colorature) doté d'une très riche palette expressive
- **Alfredo** : ténor lyrique, mais à la tessiture essentiellement centrale et capable d'accents dramatiques au IIe acte (ténor lirico spinto ?)
- **Giorgio Germont** : baryton-Verdi, mais essentiellement lyrique et à l'ambitus moins large que d'autres emplois de barytons verdiens plus « brillants »