

Fondation culturelle Jean-de-Brébeuf

Série de cours – automne 2020 (document n° 3)

VERDI ET LA CENSURE

ARGUMENT DE *UN BALLO IN MASCHERA*

ACTE I – Tableau 1 – *La salle d’audience au château du roi.* Audience du matin accordée par le roi Gustave III. Solliciteurs et courtisans sont introduits dans la salle. Parmi eux se trouvent les comtes Ribbing et Horn, qui préparent un attentat contre le roi, ainsi que leurs partisans. Le page Oscar remet au roi la liste des invités au prochain bal masqué. Sur cette liste figure entre autres Amelia, l’épouse de son meilleur ami et conseiller – le comte René Anckarström –, dont il est secrètement épris. Lorsque René le met en garde contre une éventuelle conjuration, Gustave III est soulagé de constater que son ami ne se doute pas de l’amour qu’il éprouve pour Amelia et ne tient nullement compte de sa mise en garde. Un juge demande de condamner à l’exil la devineresse Ulrica, mais le page Oscar intercède en sa faveur. Sa curiosité ayant été éveillée, Gustave III décide de rendre visite à la devineresse avec ses courtisans. Les conjurés voient là une chance de perpétrer leur attentat. **Tableau 2** – *La cabane de la devineresse.* Ulrica est entourée de beaucoup de monde. Un marin lui demande s’il sera enfin récompensé de tous les sacrifices qu’il fait pour le roi depuis des années. Gustave III lui remet en secret une lettre de promotion et de l’argent. Une noble dame demande à Ulrica un entretien. Gustave III épie la conversation des deux femmes. La noble dame n’est autre qu’Amelia : elle demande à Ulrica comment combattre un amour interdit. La devineresse lui recommande une herbe magique, qu’elle doit cependant aller cueillir elle-même dans le champ des supplices, près du gibet. Amelia a l’intention d’aller chercher cette herbe au cours de la nuit suivante. Gustave III se doute que c’est de lui dont elle est éprise. Il décide donc de la suivre. Auparavant, déguisé en pêcheur, il se laisse prédire l’avenir. Ulrica lui annonce une mort prochaine, mort que lui donnera le premier qui lui tendra la main. Le premier à le faire est René Anckarström, ce qui fait dire à tout le monde qu’Ulrica n’est pas infaillible. Égayés par cet incident, les courtisans entonnent un chant de louange au roi, que le peuple ne tarde pas à reprendre. Au milieu de cette foule en liesse, le roi est protégé de ceux qui cherchent à l’assassiner. Ulrica met en vain en garde ceux qui se moquent de sa prophétie.

ACTE II – *Une région déserte au pied d’une colline, près de Stockholm. La nuit.* Suivant le conseil d’Ulrica, Amelia cherche dans le champ aux supplices l’herbe magique susceptible de la guérir de son amour. Gustave III, qui l’a suivie sans se faire voir, lui révèle l’amour qu’il éprouve pour elle et parvient à lui faire dire que c’est lui qu’elle aime. René a aussi suivi son ami pour le mettre une nouvelle fois en garde contre l’attentat projeté. Les deux hommes échangent leur manteau et René raccompagne en ville l’inconnue recouverte d’un voile, sans s’enquérir de son identité. Les conjurés se pressent autour de celui qu’ils prennent pour le roi, à savoir Anckarström revêtu du manteau du roi. Amelia se jette entre lui et les conjurés, révélant ainsi son identité. Les conjurés se moquent du noble qui vient d’être dupé. Fou de jalousie, Anckarström invite les conjurés à se rendre chez lui le lendemain.

ACTE III – Tableau 1 – *Le cabinet de travail d’Anckarström.* René, qui veut tuer sa femme, ne prête pas attention à ses protestations d’innocence. Tout ce que cette dernière obtient, c’est un moratoire. Elle est autorisée à revoir son enfant une dernière fois. Pendant le délai accordé, la colère de René se retourne contre le roi. Il s’adjoint aux conjurés. Un tirage au soir permet de déterminer qui devra tuer le roi. Le sort tombe sur Anckarström. Oscar apporte l’invitation au bal masqué. Amelia se doute que ce bal se terminera mal pour le roi. **Tableau 2** – *Le cabinet du roi.* Déchiré entre son amour pour Amelia et sa fidélité en amitié, Gustave III décide finalement d’envoyer Anckarström et sa femme en Angleterre. Dans une lettre anonyme, Amelia le met en garde contre un attentat. Mais le roi ne fait pas plus de cas de cette mise en garde que des autres. **Tableau 3** – *Une grande salle de bal.* La fête bat son plein. Les conjurés se mêlent aux invités masqués. Sous la menace, le page révèle à René le masque sous lequel se cache le roi. Amelia tente de persuader le roi de quitter la fête, mais en vain. Il est tué par René. Gustave III, agonisant, montre à son ami le document par lequel il l’envoyait avec sa femme en Angleterre, et lui jure qu’il ne s’est rien passé d’inconvenant entre Amelia et lui-même. Il pardonne à son assassin et meurt.

HISTOIRE. En septembre 1857, Verdi commence à négocier un nouveau contrat avec le San Carlo de Naples, auquel il destine son adaptation du *Roi Lear*, dont le scénario, récupéré parmi les documents posthumes de Cammarano, avait été confié à Antonio Somma. Verdi avait fait la connaissance de Somma, avocat et dramaturge fort apprécié, lors de son séjour vénitien à l'occasion de *La Traviata*. Dès avant la première des *Vêpres siciliennes*, le livret de Somma, écrit sous l'étroite surveillance de Verdi, était prêt, et pourtant le compositeur tardait à le mettre en musique, passant son angoisse sur d'interminables tractations au sujet de la distribution. Et c'est finalement l'absence de chanteurs idoine qui lui sert de prétexte pour se soustraire à nouveau à ce rêve obsédant, et pour rechercher un autre sujet. Commence alors une histoire des plus mouvementées. Ayant écarté, entre autres, un certain *Ruy Blas*, Verdi tombe sur le vieux livret de Scribe écrit en 1833 pour Auber, sur un thème qui parcourut toutes les scènes d'Europe : *Gustave III ou le Bal masqué*. Le théâtre donna son accord, et Somma se mit au travail. Hélas, la censure napolitaine ne tarda pas à se manifester, présentant une liste d'exigences qu'il est instructif de citer, tant elles nous permettent de jeter un regard dans l'abîme effroyable de l'esprit censeur : le roi doit devenir duc; l'action doit être transférée en des temps préchrétiens où les croyances occultes sauraient être tolérées; le lieu de l'action doit se trouver quelque part au nord, mais ni en Norvège ni en Suède; l'amour du héros doit être chaste et plein de remords; les armes à feu sont proscrites. Somma et Verdi s'adonnent à d'hilarantes contorsions dont le fruit, intitulé *Una vendetta in domino* (« *Une vengeance en domino* »), est remis à la direction du théâtre en janvier 1858. Par malheur, le 13 janvier survient l'attentat contre Napoléon III qui annulent toutes les stipulations préalables, incitant le préfet à exiger une réécriture complète du livret; le rang du héros doit être abaissé d'un cran, l'épouse devient soeur, pas de danse ni de tirage au sort, meurtre derrière la scène. Devant la résistance des auteurs, le théâtre engage un autre librettiste qui transpose le tout au quatorzième siècle, en ajoutant, pour la bonne mesure, les incontournables Guelfes et Gibelins. Verdi se rebiffe, une action en justice est entamée, qui se solde par un règlement à l'amiable, pendant que le compositeur regarde déjà s'il ne peut vendre ailleurs le projet originel. Son choix se porte sur le Teatro Apollo de Rome, où la censure pose quelques conditions supportables; ainsi le roi Gustave III devient-il comte Warwick, gouverneur de Boston du temps de Charles II. Verdi, épuisé, jurait qu'on ne l'y reprendrait plus, et qu'il en finit avec le théâtre. À la création, il fut justement récompensé par le public en délire (vingt rappels), sinon par la critique, perplexe devant le curieux mélange des genres, une distribution peu conventionnelle et l'absence de cabalettes. La carrière de l'opéra avançait lentement, marquant toutefois une année triomphale : 1861, où il est repris à Paris (au Théâtre des Italiens, avec Rosina Penco que Verdi voulait pour Rome, Mario déjà sur le déclin, et Marietta Alboni en Ulrica), à Barcelone, New York, Londres (deux fois en un mois), Berlin et Saint-Pétersbourg. Depuis, les choses n'ont cessé de s'améliorer. Si ses prétendues incongruités stylistiques lui valent toujours des critiques, le *Bal masqué* demeure aujourd'hui un des opéras les plus aimés de son auteur, son histoire étant marquée par des productions aussi célèbres que celles de Covent Garden (1904, avec Caruso, Antonio Scotti et Giannina Russ; 1905, avec Giovanni Zenatello, Maria Sammarco, Celestina Boninsegna; 1919, dir. Thomas Beecham, avec Giovanni Martinelli et Emmy Destinn; 1975, dir. Claudio Abbado, avec Plácido Domingo, Piero Cappuccilli et Katia Ricciarelli), du Metropolitan (1905, avec Caruso, Pasquale Amato, Emma Eames, Louise Homer et... Pol Plançon et Marcel Journet dans les rôles de Samuel et Tom!; 1913, dir. Toscanini, avec Caruso, Amato, Destinn, Selma Kurz; 1940, avec Jussi Bjoerling, Alexander Sved, Zinka Milanov et Kerstin Thorborg; 1955, avec Richard Tucker, Leonard Warren, Zinka Milanov et, dans le rôle d'Ulrica, les débuts historiques de Marian Anderson, la première chanteuse noire à avoir foulé ces planches; 1966, avec Carlo Bergonzi, Robert Merrill, Leontyne Price), du Teatro Colón (1928, avec Gigli, Riccardo Stracciari, Bianca Scacciati, Adele Kren), de La Scala (1929, avec Aureliano Pertile, Carlo Galeffi, Scacciati, Margherita Carosio et Irene Minghini-Cattaneo; 1941, avec Gigli, Gino Bechi, Maria Caniglia; 1951, avec Bjoerling et Caniglia; 1957, avec Giuseppe di Stefano, Ettore Bastianini, Maria Callas et Giulietta Simionato; 1968, avec Bergonzi et Price; 1975, avec José Carreras, Renato Bruson, Montserrat Caballé; 1977, dir. Claudio Abbado, avec Luciano Pavarotti, Piero Cappuccilli, Mara Zampieri).

OEUVRE. Raillons d'emblée la tendance « politiquement correcte », consistant à remettre l'histoire dans son contexte suédois. Il est notoire que Verdi ne l'a jamais souhaité; hélas, nos metteurs en scène n'aiment rien tant que de combattre sans péril, certains (Göran Järvefelt, Cardiff 1982) poussant la « vérité historique » jusqu'à restituer au roi Gustave III ses troubles penchants originels, en lui prêtant des vues lascives sur le petit Oscar... Le triomphe du *Bal masqué* ne procède pas de la fidélité à une situation historique, mais de la virtuosité avec laquelle Verdi intègre le vocabulaire de l'opéra bouffe à une histoire tragique, en y mélangeant, en outre, d'évidentes influences françaises puisées autant dans l'opéra-comique que dans le grand opéra. En élargissant

ainsi sa palette stylistique, Verdi suscite des personnages et des situations plus complexes encore que ceux de *Rigoletto*, obtenant une « synthèse dialectique » entre l'opéra-comique d'Auber (1833) et le *dramma lirico* de Mercadante *Il Reggente* (1843) sur le même sujet. Au centre de l'intrigue, le personnage ambigu de Riccardo réunit l'irrésistible faconde du duc de Mantoue, la bravarde d'Ernani et la noble sincérité de Rodolfo de *Luisa Miller*. Parmi les ténors verdiens, aucun ne l'égale en *sex-appeal*. Depuis son bref air d'entrée où se déploie toute la veine amoureuse de Verdi, à travers le brillant « *Ogni cura si doni* », la grâce subtilement chromatique et ornée de « *Di tu che fedele* », le célébrissime « *E scherzo od è follia* », aux mille difficultés d'articulation (que les chanteurs inconscients masquent d'un hoquet grotesque, censé représenter le « rire véritable »), jusqu'à l'air final, aux modulations magiques, Riccardo traverse les styles et les émotions avec une grâce aristocratique : ce comte-là vaut bien une couronne. Amelia est plus solidement ancrée dans le tragique verdien, et ce n'est pas un hasard si Verdi avait voulu, pour l'incarner, sa première Leonora du *Trovatore*. C'est aussi la première primadonna verdienne affranchie de toute virtuosité, de tout « cabalettisme ». Son entrée chez Ulrica (sur un motif orchestral qui évoque déjà une autre Leonora, celle de « *La Forza del destino* ») est celle d'une âme héroïque et torturée; son récitatif du II^e acte exige l'ampleur et la sûreté d'attaque des égéries guerrières du jeune Verdi, mais l'air traduit la détermination du désespoir avec une simplicité sombre et concentrée qui leur furent inaccessibles. Signalons que son thème hymnique, présent déjà dans le formidable prélude symphonique, apparaît pour la première fois dans le trio Amelia/Ulrica/Riccardo au II^e acte, où sa signification précise n'est pas encore définie; il s'agit donc d'ébauche d'un leitmotiv de type « prophétique ». Le second air n'est plus que lyrisme résigné, et l'on sera d'autant plus surpris par l'audace avec laquelle Verdi lui fait reprendre, mais en mode mineur, le thème joyeux d'Oscar dans le quintette du III^e acte. À ces deux personnages que tout oppose, Verdi offre son plus extraordinaire duo d'amour d'avant *Otello*, sommet émotionnel de l'oeuvre. En regard du duo Violetta/Germont, la forme de celui-ci n'est que pure convention : trois mouvements avec cabalette à deux; tout est dans l'intensité et la richesse de la matière musicale, la force expressive des formules rythmiques, la pure séduction des mélodies, l'extraordinaire vivacité de l'orchestre. Le mari trompé ne serait qu'un baryton verdien jaloux si la seconde partie de l'intrigue ne lui conférait une dimension nouvelle, fruit de sa scène du III^e acte : un bref récitatif, autoritaire, résolu, puis un air lancé par un orchestre menaçant, cors et trompettes, incarnation de rage vengeresse, et qui se fond dans un second thème de tendre et tragique regret. Après une telle affirmation de caractère, la conjuration qui, jusque-là, patageait dans une impuissance comique, se nourrit enfin d'une motivation profonde et gagne en crédibilité menaçante. Ce triangle classique est éclairé par deux personnages plus surprenants. Ulrica, fille naturelle d'une sorcière de *Macbeth* et d'Azucena, évolue dans les registres les plus graves de la voix féminine, épatant son audience par un cabotinage solennel et incantatoire. Oscar, lui, brille en pleine lumière, incarnant la face puérile et irresponsable de son maître. Ses deux solos, chansons strophiques à la française, ainsi que son entrée piquante dans le quintette, en font la créature la plus souriante de tout l'univers verdien avant *Falstaff*, aspect d'autant plus troublant qu'il est l'instrument innocent de la tragédie. Le comique ne lui est pas exclusivement réservé, tant la partition en est parsemée : depuis le thème associé aux conjurés, à travers la scintillante *stretta* du premier tableau, le personnage de Silvano et le portrait du « public » d'Ulrica, avant la scène finale du II^e acte où, dans une séquence d'excellente facture dramatique (les rieurs ne soupçonnent pas qu'ils assistent à un drame), Verdi associe des motifs ricanants des conjurés avec la rage de Renato et le désespoir d'Amelia; le quintette du III^e acte où Oscar éclaire de sa présence une scène morbide; et enfin toute la scène finale avec une nouvelle gaffe d'Oscar menant au dénouement fatal, qu'accompagnent musique joyeuse et feux d'artifice. Le tragique et le comique ne seront que juxtaposés dans l'opéra suivant; ici, Verdi en réussit une mixture parfaite et vénéneuse, dont l'efficacité dépendra toujours d'un chef d'orchestre grand alchimiste.

[Commentaires de **Piotr Kaminski** tirés de *Mille et un opéras*, Fayard (Les Indispensables de la musique), 2003]

Enregistrement vidéo d'*Un ballo in maschera* utilisé pour le cour : Production du **Metropolitan Opera de New York (1991)** – Luciano Pavarotti (Gustavo), Aprile Millo (Amelia), Leo Nucci (Renato), Harolyn Blackwell (Oscar), Florence Quivar (Ulrica) – direction musicale : James Levine – mise en scène : Piero Faggioni

Enregistrement vidéo de *La traviata* utilisé pour le cour : **Production du Teatro Regio de Parme (2007) présentée à l'origine au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles (1987)** – Svetla Vassileva (Violetta Valéry), Massimo Giordano (Alfredo Germont), Vladimir Stoyanov (Giorgio Germont) – direction musicale : Yuri Temirkanov – mise en scène : Karl-Ernst & Ursel Herrmann