

Splendeurs et misères d'une courtisane

Georges Zaragoza, professeur de littérature comparée

« Tout droit de reproduction interdit sans autorisation »

Chacun le sait, c'est à Alexandre Dumas fils que Verdi doit le sujet de sa *Traviata*. Le maestro séjourne à Paris avec son épouse, la cantatrice Giuseppina Strepponi, de décembre 1851 à mai 1852 et le couple assiste à une représentation de *La Dame aux camélias* de Dumas fils, créée le 2 février 1852 au Théâtre du Vaudeville. S'il faut en croire ce que rapportait la fille adoptive du compositeur, il aurait immédiatement commencé à composer son futur opéra, alors qu'il ne disposait pas encore d'un livret. Il semble qu'il ait été très intéressé par la modernité du sujet. « Je monte *La Dame aux camélias* qui s'appellera peut-être *La Traviata*. C'est un sujet de notre temps. Quelqu'un d'autre n'en aurait peut-être pas voulu à cause des costumes, de l'époque et de mille autres objections bizarres, mais moi, je le fais avec un immense plaisir » écrit-il en janvier 1853 à Cesare de Sanctis. Et en effet, ce nouvel opéra sera le seul de la glorieuse carrière du maître de l'opéra italien à se fonder sur un sujet contemporain.

Le projet de Dumas était également de composer un drame qui lui offrirait l'occasion de peindre un milieu, celui d'une bourgeoisie d'argent engoncée dans ses contradictions morales et tout particulièrement en matière de relations sexuelles. Mieux encore, le dramaturge avouait sans réticence aucune que son personnage était très directement inspiré d'une personne très contemporaine :

« La personne qui m'a servi de modèle pour l'héroïne du roman et du drame *La Dame aux Camélias* se nommait Alphonsine Plessis, dont elle avait composé le nom plus euphonique et plus relevé de Marie Duplessis. Elle était grande, très mince, noire de cheveux, rose et blanche de visage. Elle avait la tête petite, de longs yeux d'email comme une Japonaise, mais vifs et fins, les lèvres du rouge des cerises, les plus belles dents du monde ; on eut dit une figurine de saxe,¹ »

en même temps qu'il développait assez longuement ses intentions satiriques et moralistes :

« Le jour où la société déclarera que l'honneur d'une femme et la vie d'un enfant sont des valeurs comme une douzaine de couverts ou un rouleau d'or, les hommes les regarderont à travers les vitres sans oser les prendre, et l'idée leur viendra de les acquérir et non de les voler². »

Les objectifs sont donc clairement affirmés : peindre la vie d'une courtisane en mettant en évidence qu'elle est la victime d'un système social et moral. Si l'on ajoute à cela que ladite courtisane, que Dumas appelle Marguerite Gautier, est phthisique et en meurt, comme d'ailleurs était morte Marie Duplessis, tous les éléments étaient réunis pour une oeuvre à scandale et (donc) à succès. Cette thématique n'était cependant pas nouvelle : Balzac avait écrit *Splendeurs et misères des courtisanes*, publié de 1838 à 1847, et Zola publiera *Nana* en 1880. Le sujet est donc dans l'air du temps, mais la publication d'un roman n'a pas la même force, la même virulence qu'une représentation théâtrale qui se tend comme un miroir invitant le spectateur à s'y voir sans aucune complaisance. Voyons donc ce que le librettiste de Verdi, mais Verdi également, puisqu'on sait qu'il suivait de très près l'écriture des textes sur lesquels il composait, ont fait de cette dénonciation.

La pièce de Dumas comportait cinq actes, l'opéra en comprend trois, mais avec deux tableaux pour le deuxième ; il serait donc plus pertinent de parler de quatre actes, si l'on considère qu'un changement d'espace, qui généralement nécessite une interruption du spectacle et de la musique, est la marque d'un changement d'acte. C'est le deuxième acte du drame que l'opéra ne retiendra pas.

¹ Alexandre Dumas fils, « A propos de la Dame aux camélias » in *Theatre complet*, tome 1, Calmann-Lévy, sans date, p.9-10.

² Ibidem, p.50.

Le premier du drame se déroule dans le « [b]oudoir de Marguerite. Paris » et celui de l'opéra dans « [u]n salon dans la maison de Violetta » : on admettra que les deux espaces sont fort proches, pour ne pas dire identiques. Dans les deux cas, il s'agit de montrer l'héroïne dans l'entourage qui est le sien et de la mettre en relation avec Armand/Alfredo qui lui déclarera sa passion.

Le troisième du drame et le deuxième de l'opéra se situent à la campagne : « Auteuil. Salon de campagne. Cheminée et glace sans tain. Porte de chaque côté de la cheminée. Vue sur le jardin » précise l'oeuvre de Dumas ; « Une maison de campagne près de Paris. Un salon au rez-de-chaussée. Au fond, face aux spectateurs, se trouve une cheminée, surmontée d'un miroir et d'une pendule, entre deux portes vitrées fermées, qui donnent sur le jardin. Au premier étage, deux autres portes, l'une en face de l'autre. Sièges, guéridons, quelques livres et le nécessaire pour écrire » pour le livret. Là encore nous devons constater que la similitude est remarquable. C'est dans l'un et l'autre cas, le moment capital de l'entrevue entre le père du héros et l'héroïne.

L'acte quatre du drame propose : « Un salon très élégant chez Olympe ; - Bruit d'orchestre ; danse ; mouvements, lumières. » et le deuxième tableau du deuxième acte de l'opéra : « Une galerie richement meublée et illuminée, dans l'hôtel de Flora. Au fond, une porte, et deux autres sur les côtés. À droite, plus loin, une table à jeu avec tout ce qu'il faut pour jouer ; à gauche, une belle table fleurie où sont posés des rafraîchissements ; des sièges et un divan. » Même atmosphère de fête chez une amie de l'héroïne, pour ces deux actes, ou, de part et d'autre, les deux amants se retrouvent et ou le jeune homme insulte publiquement la jeune femme.

Dans l'acte final, nous avons pour le drame : « Chambre à coucher de Marguerite. – Lit au fond : rideaux à moitié fermés. – Cheminée à droite ; devant la cheminée un canapé sur lequel est étendu Gaston. – Pas d'autre lumière qu'une veilleuse » et pour l'opéra : « Chambre à coucher de Violetta. Au fond, un lit dont les rideaux sont à demi tirés ; une fenêtre fermée par des volets intérieurs ; près du lit, un escabeau sur lequel se trouvent une carafe d'eau, un verre en cristal, divers médicaments. Au milieu de la scène, une coiffeuse, à côté un canapé ; plus loin un meuble où brûle une veilleuse. La porte est sur la gauche ; en face, se trouve une cheminée où brûle un feu. ».

Cette juxtaposition des préludes didascaliques des différents tableaux des deux oeuvres nous conduit à constater l'extraordinaire fidélité du livret par rapport à sa source ; cela n'est pas un fait isolé dans la production de Verdi et de ses librettistes parmi lesquels Piave fut un des plus fidèles et des plus efficaces. Dans l'histoire du genre, le librettiste n'était qu'un collaborateur technique, avec Piave, il « devient une sorte d'accoucheur » (G. De Van) ; on peut constater que le bon librettiste est celui qui donne du génie à son musicien comme dans le cas de Mozart et Da Ponte. Aussi l'apport de Verdi à la rédaction du livret est très ponctuel, et il a besoin d'une aide qui lui permette de passer de la perspective théâtrale à la perspective lyrique. Le librettiste était souvent un écrivain mineur qui, ne pouvant vivre que de sa plume, s'attachait à un théâtre qui lui passait commande pour un livret à partir d'une oeuvre. Il occupait également très souvent d'autres charges : ainsi Francesco Marie Piave est directeur de scène au théâtre de la Fenice de Venise. Verdi apprécie singulièrement ses dons de versificateur, mais se plaint régulièrement de sa prolixité. La collaboration des deux hommes correspond à l'intérêt de Verdi pour les destins individuels marqués par la passion, le sacrifice et la mort : on peut y voir une influence de Piave. Verdi a toujours traité son librettiste sans aucun ménagement, mais il avait confiance en lui : on peut ajouter que le ton des lettres de Verdi est la plupart du temps (pas seulement pour Piave) particulièrement rude et sans égards particuliers.

Verdi s'intéresse particulièrement au théâtre et à l'action dramatique ; pour lui, un bon livret n'est pas une simple occasion, un simple prétexte à composer et juxtaposer des « numéros », air, duos, ensembles, ballets, il faut que l'action soit forte, efficace et qu'elle progresse de façon dynamique ; c'est évidemment ces qualités qu'il trouvait chez Dumas qui connaissait parfaitement les exigences de la

dramaturgie et avait su les exploiter dans sa *Dame aux camélias*. Pourquoi, en ce cas, avoir sacrifié en sa totalité le deuxième acte dumasien ?

Si l'on observe l'articulation entre le premier acte et le deuxième de *La Traviata*, on en conclura que Piave procède à une ellipse temporelle assez importante ; en effet, à la fin du premier, Violetta invite Alfredo, dont elle vient de faire la connaissance, à lui rapporter la fleur qu'elle lui donne lorsqu'elle sera fanée, c'est-à-dire le lendemain. Et au début du deuxième acte, nous découvrons les deux jeunes gens installés dans une maison de campagne depuis trois mois (« Volaron già tre lune »). Cette ellipse correspond donc au temps pendant lequel Violetta et Alfredo sont devenus amants et ont pris la décision de passer l'été à la campagne, c'est-à-dire à une phase de leur histoire qui n'est pas dépourvue d'intérêt. C'est donc à cette étape que Dumas consacre son deuxième acte.

L'acte se déroule dans le cabinet de toilette de Marguerite, huit jours après la première rencontre à laquelle le premier acte nous a fait assister. Marguerite projette l'achat d'une maison à la campagne et en parle à Armand ; celui-ci la met en garde en citant *Manon Lescaut*, il ne jouera pas le rôle de Des Grieux, il refuse donc catégoriquement que Marguerite monnaie ses charmes pour pourvoir à l'achat de la maison : la jeune femme le rassure et le congédie. Elle reçoit alors le Comte de Giray à qui elle avait donné rendez-vous, pour lui emprunter quinze mille francs, sans contrepartie. À ce moment, elle reçoit une lettre d'Armand qui rompt avec elle de façon brutale, après avoir croisé le Comte arrivant chez elle : « pardonnez-moi le seul tort que j'aie, celui de ne pas être millionnaire, et oublions tous deux que nous nous sommes connus, et qu'un instant nous avons cru nous aimer. » (p. 105).

Peu après Armand revient, découvre sa méprise et demande pardon. L'acte s'achève sur la réconciliation des deux amants.

On comprend pourquoi Piave et Verdi ont sacrifié cet acte-là ; la situation n'a pas vraiment évolué : le couple est uni au début de l'acte, il l'est à nouveau à la fin. Et pourtant, cet acte deux n'est pas sans intérêt. En effet, l'argent est au centre de tous les échanges ; pas seulement l'emprunt qui permettrait l'acquisition de la maison de campagne. Dès la première scène, Prudence – la bien mal nommée – vient emprunter « trois ou quatre cents francs » que Marguerite lui donne, puis, il est question de Saint-Gaudens, un joyeux fêtard de la société que fréquentait Marguerite qui, selon le Comte, « perdait vingt-cinq louis [et] criait pour mille écus », et Armand rompt avec Marguerite car, il n'est pas « millionnaire », dit-il. Autrement dit, Dumas insiste, et cela est vrai de l'ensemble du drame, sur l'omniprésence de l'argent, sur le fait qu'il préside à toutes relations humaines ; dans ce contexte, l'amour des deux jeunes gens paraît d'un autre âge, il se heurte déjà à une puissance vénale dont on pressent qu'elle triomphera *in fine*. Marguerite a d'ailleurs une claire conscience de ce qui l'attend : alors qu'elle apprend qu'Armand cherche à la voir après lui avoir signifié leur rupture par un billet, elle dit ceci : « Ce garçon-là me rendra malheureuse. » (p. 110). La question que Dumas pose en filigrane est la suivante : « peut-on croire à un amour vrai et désintéressé dans une société dont la seule valeur est pécuniaire ? » Pour le reste de l'opéra, disions-nous, le librettiste reste très fidèle à l'œuvre théâtrale. Bien entendu, il faut réduire le texte, c'est un impératif absolu : on prend beaucoup plus de temps à chanter un texte qu'on ne prendrait à le dire. Il faut aussi que Verdi et son librettiste se conforment autant que faire se peut aux traditions et codes de l'opéra de son temps.

Ainsi, tout opéra au XIX^e siècle et en particulier ceux que l'on appelle grands opéras à la française (ce que *La Traviata* n'est pas, mais on peut supposer que Verdi voulait ménager par avance le goût du public français) comporte une séquence de ballet ; si l'introduction de cet intermède danse est relativement facile à insérer dans un grand opéra historique ou féerique, il est beaucoup plus délicat de le faire dans une trame dramatique fort proche de l'univers contemporain. Comment imaginer que des personnages qui trouvent leurs modèles dans les spectateurs eux-mêmes, se mettent soudain à danser, sans que la vraisemblance soit trop violemment chahutée ? La seule solution est d'imaginer

que la danse trouve sa place au nom d'un divertissement que peut s'autoriser une réunion mondaine, c'est ce que fait Verdi au deuxième acte de son opéra. Nous sommes chez Flora, qui, dès le lever du rideau, prévient que « [n]ous aurons une nuit égayée par des masques », ce qui autorise Verdi à faire entrer en scène quelques minutes plus tard un chœur de gitanes puis « d'autres amis en Matadors et en Picadors espagnols ». Il faut bien avouer que cette intrusion, qui se veut pittoresque, est peu convaincante ; le musicien lui-même, ne semble pas très inspiré en composant une musique bien plus convenue qu'à d'autres moments de l'acte. Les metteurs en scène, par conséquent, se trouvent eux aussi fort embarrassés par ce moment et l'artifice qu'il suppose ; bien souvent, ils estompent la part « folklorique » du ballet pour mieux l'intégrer au groupe social concerné par le drame, c'est le cas de la mise en scène de Jean-François Sivadier.

Une autre convention veut que librettiste et compositeur veillent à l'équilibre des interventions des solistes qui sont les personnages principaux de l'opéra. Le schéma, en la matière, et Verdi s'y conforme encore dans la plupart de ses compositions, consiste à organiser la partition autour de quatre rôles principaux : un soprano qui est la jeune première, un ténor qui est le jeune premier, un mezzo-soprano qui est une femme plus âgée ou une rivale du soprano, un baryton qui est un père ou un rival du ténor. Les deux voix les plus basses, mezzo et baryton, ayant la plupart du temps le rôle d'opposants à l'union des deux voix les plus aiguës (la soprano et le ténor). Pour *La Traviata*, les rôles des deux amants sont dans la tessiture attendue : Alfredo est un ténor et Violetta un soprano. Chacun des deux personnages aura des airs et si le drame originel n'en prévoit pas, sous forme de monologues, il faudra en ajouter : ainsi le fameux et très attendu final du premier acte de l'opéra, grand air de Violetta avec quelques interventions d'Alfredo en coulisses (« È strano ! È strano ! ») n'existe pas dans le drame de Dumas. De même la scène et air qui ouvre le deuxième acte (« Lunge de lei »), et qui sont confiés à Alfredo n'ont aucun équivalent au début du troisième acte de *La Dame aux camélias*. Il s'agit pour Verdi d'écrire un air brillant pour son ténor qui n'en a pas eu encore – que des duos dans le premier acte – et en même temps de proposer ce que l'on appelle, en termes de théâtre, une contre-exposition, c'est-à-dire une scène qui donne les informations nécessaires à la compréhension du passage d'un acte à un autre et dont nous avons déjà parlé.

En ce qui concerne les rôles féminins, le choix de Verdi sera plus original ; il sacrifie le rôle traditionnel du mezzo-soprano. Certes la tessiture de Flora, l'amie de Violetta est bien celle-là, mais Flora n'a pas d'air, ni de duos : rien de comparable avec les autres rôles de mezzos des autres opéras de Verdi comme la Princesse d'Eboli dans *Don Carlos*, Azucena dans *Le Trouvère* ou plus tard le si beau rôle d'Amneris dans *Aïda*. La conséquence immédiate est que le rôle de Violetta est écrasant. Elle est présente dans la totalité des premier et troisième actes, et quasi l'intégralité des deux tableaux du deuxième. Ajoutons à cela que Verdi exige de sa cantatrice d'avoir « plusieurs voix », à la fois « rossignol et [...] tragédienne » comme l'écrit André Tubeuf, c'est-à-dire capable des vocalises périlleuses du soprano colorature à l'acte premier et capable des accents profonds du grand soprano dramatique au dernier, une voix introuvable diront certains, ce qui fait que rares sont les cantatrices à être pleinement dans le personnage d'un bout à l'autre de l'ouvrage. En opérant ce choix sélectif, Verdi reste encore fidèle à Dumas qui n'entoure sa Marguerite que de faire-valoir féminins, ses amies Nichette ou Prudence.

Pour ce qui est du personnage de Germont père, le passage du drame au livret d'opéra puis à l'opéra lui-même est fort intéressant à observer. C'est pour Verdi l'occasion parfaite de composer un grand rôle de baryton, tâche dont il s'acquitte avec brio généralement, à tel point que les rôles écrits par lui pour cette tessiture ont pris le nom de baryton - Verdi, en raison des qualités particulières dont il faut disposer pour les interpréter, en particulier une voix de couleur assez sombre mais capable d'aigus faciles. Le rôle de Germont est de ceux-là. Mais le drame de Dumas ne concédait qu'une scène unique au père du héros, Georges Duval, scène 4 de l'acte III, scène longue et capitale, celle où ledit père demande à Marguerite de renoncer à Armand pour faire le bonheur de sa fille. Il était difficile pour

Verdi de ne confier à un chanteur de renommée – il en fallait un – qu'un rôle strictement ponctuel. Il fallait donc étoffer la présence du personnage. Ainsi la fin du premier tableau de l'acte II de l'opéra se trouve prolongée par rapport à la fin de l'acte III du drame et on peut le regretter sur un plan dramatique. En effet, chez Dumas, Armand reçoit la lettre de Marguerite qui lui dit, - on le saura plus tard – « Armand oubliez-moi, je suis la maîtresse d'un autre » et n'a que le temps de crier sa douleur en sanglotant dans les bras de son père qui revient à ce moment : « Ah ! mon père ! mon père ! » (p. 146) et le rideau tombe. L'effet est brutal, mais extrêmement frappant et dramatique ; Dumas avait raison, tout était dit et tout prolongement risquait d'affadir le moment. Et cependant, c'est le choix dangereux que fait Verdi : il compose un air pour Germont (« Di Provenza il mar, il suol »), cheval de bataille de tous les grands barytons verdiens dont la noblesse et la beauté sont incontestables, mais dont la valeur dramatique, elle, l'est beaucoup moins. L'air ralentit l'action, introduit une pause qui embarrasse tous les metteurs en scène : comment imaginer qu'Alfredo, au comble de sa souffrance, se taise si longtemps, ne parte pas, n'interrompe pas ce qui doit lui être insupportable ? Certes, l'opéra est un art de conventions, mais elles ont aussi leurs limites. Non content d'écrire cet air, Verdi ajoute un échange, un bref duo entre père et fils strictement inutile. Au-delà même de ce final de premier tableau du deuxième acte, Verdi fera revenir, contre toute vraisemblance, Germont dans la fête de Flora pour prendre la défense de Violetta offensée par son fils et encore aux tous derniers moments de l'opéra pour déplorer avec son fils la mort de Violetta. En conséquence de quoi, le rôle de Germont est dans l'opéra un rôle de tout premier plan, toujours tenu par des chanteurs de grand talent et qui généralement remportent de beaux succès. Notons encore que ce n'est peut-être pas seulement le besoin de donner plus de musique au baryton qui pousse Verdi à allonger le rôle, mais aussi le besoin, non plus seulement musical, de mettre en relief, de fouiller un personnage de père ; en effet, ce type de personnage inspire tout particulièrement le compositeur italien (Rigoletto, Philippe II, etc.).

En revanche, on est frappé par la fidélité extrême, quasi mot à mot, du livret par rapport au drame, à d'autres moments. L'exemple le plus frappant est celui de la grande scène entre Duval père/Germont père et Marguerite/Violetta. Il serait possible de mener une étude, en plaçant côte à côte les deux textes : cette confrontation conduirait à constater à quel point tout est scrupuleusement repris. Le plan des deux scènes est rigoureusement le même, les arguments identiques, les jeux de scène totalement repris. Ceci prouve à quel point le sens théâtral de Verdi et de Piave était sur : ils savaient prendre le risque d'une scène fort longue entre deux personnages dans un opéra relativement court, sachant à quel point elle était riche de sens et d'émotions. Paradoxalement, cette longue scène ne comporte aucune longueur ; au contraire, tout est nécessaire, la moindre parole, la moindre silence, la moindre inflexion de voix. Et bien entendu, c'est dans ces moments-là que Verdi est le mieux inspiré musicalement, moments où la musique « sculpte » vraiment l'émotion comme il en formait le souhait.

En s'inspirant de *La Dame aux camélias*, Verdi allait composer un de ses opéras parmi les plus réussis. Le drame de Dumas, nous l'avons dit, mettait l'accent sur un problème d'époque : la relation entre l'amour et l'argent. Il s'agissait d'un drame qui se voulait réaliste. À partir de la même intrigue, Verdi estompe cette obsession de l'argent pour développer une idée qui lui est chère, celle de la rédemption par l'amour et ce faisant, écrit un grand opéra romantique. Piave et Verdi, avec *La Traviata*, font la preuve, comme pour l'ensemble de leur collaboration, que l'opéra est avant tout du théâtre. En 1893, lors d'une représentation de *Falstaff* à Rome, une commission de musiciens vient rendre hommage « au plus grand musicien de leur pays », Verdi les interrompt et rectifie : « Non, non laissez tomber le grand musicien. Je suis homme de théâtre. »