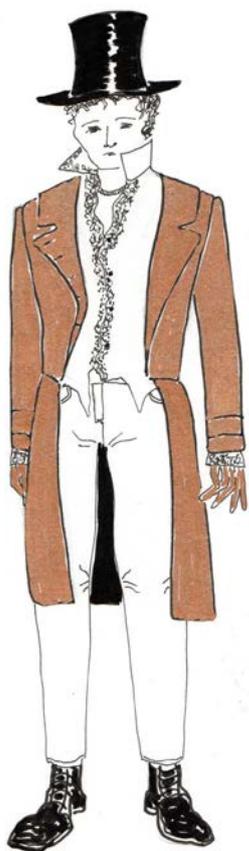
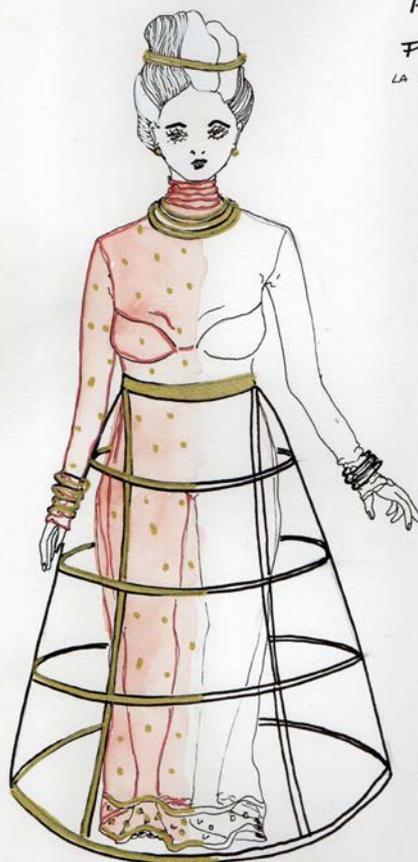


Dossier d'accompagnement
LA TRAVIATA / NO(S) DAMES
LA DÉFAITE DES FEMMES À L'OPÉRA ?



Alfredo
Act II. II
finale
LA TRAVIATA



Violetta
Act II. II
FINALE
LA TRAVIATA

VENIR À UN SPECTACLE

Nous sommes très heureux de vous accueillir à l'Opéra de Limoges !

Ce dossier vous aidera à préparer votre venue avec les élèves. Vous pouvez le diffuser et le dupliquer librement.

Le service d'actions éducatives et culturelles est à votre disposition pour toute information supplémentaire.

N'hésitez pas à nous envoyer tous types de retours et de témoignages.



INFORMATIONS PRATIQUES

La représentation débute à l'heure indiquée.

Nous vous remercions d'arriver au moins 30 minutes à l'avance, afin de faciliter votre placement en salle. Les portes se ferment dès le début du spectacle.

Nous rappelons aux enseignants et accompagnateurs que les élèves sont sous leur responsabilité pendant toute leur présence à l'Opéra. Ces derniers doivent demeurer silencieux pendant la durée de la représentation afin de ne pas gêner les artistes et les autres spectateurs.

Il est interdit de manger et de boire dans la salle, de prendre des photographies, de filmer ou d'enregistrer.

Les téléphones portables doivent être éteints.

Nous vous remercions de bien vouloir faire preuve d'autorité si nécessaire.



Cliquer sur les liens Internet dans le texte et accéder directement aux pages concernées.

AUTOUR DES CRÉATIONS

- **Spéciale dédicace « Peinture, maestro ! »**

Visite au sein des collections du musée en compagnie du chef d'orchestre Robert Tuohy.

Dimanche 30 janvier 2022 - 15h - Musée des Beaux-Arts de Limoges.

- **Conférence tout public**

L'opéra est-il vraiment la défaite des femmes ? Par Catherine Clément.

Vendredi 4 février 2022 - 18h30 - Foyer du public.

- **Parcours thématique scolaire autour de *La Traviata***

Rencontre avec l'équipe artistique.

Mardi 8 février 2022 - 14h30.

Représentation.

Visite et/ou atelier (réservation en début de saison).

- **A lire dans L'Agitateur lyrique :**

Entretien avec Catherine Clément (p.20) / Entretien avec Chloé Lechat (p.24) / L'Insta d'Amina (p.28) / Entretien avec Théophile Alexandre (p.30)

Nous vous souhaitons de très bonnes représentations !

CATHERINE CLÉMENT : L'OPÉRA EST-IL VRAIMENT LA DÉFAITE DES FEMMES ?

Philosophe et femme de lettres, **Catherine Clément** a publié une quarantaine d'ouvrages : des essais sur l'anthropologie et la psychanalyse (*La Syncope, philosophie du ravissement, Les Révolutions de l'inconscient : histoire et géographie des maladies de l'âme, ...*) et des romans qui ont remporté un grand succès en France et à l'étranger, *La Sultane, La Senora, Pour l'amour de l'Inde, Le Voyage de Théo ...*

En 1979, elle publie *L'opéra ou la défaite des femmes*, livre qui a eu du succès à l'époque, a fait scandale et suscité débats et critiques. Ce livre est encore souvent cité aujourd'hui et qui continue de faire référence.

Marcel Ditche, *L'Opéra ou la défaite des femmes* ? (extraits, conférence 2018, Les Amis du Festival d'Aix)

Dans ce livre, Catherine Clément dénonçait violemment la culture patriarcale qui régnait et s'exprimait partout dans le monde de l'opéra.

- La production du spectacle d'opéra, hors chanteuses et musiciennes, est presque exclusivement masculine : compositeurs, librettistes, metteurs en scène, chefs d'orchestre.
- Dans le public, les femmes participent à l'embellissement du spectacle par leur beauté, leur grâce et rehaussent le prestige du masculin : elles accompagnent les « pingouins » en redingote et rehaussent leur prestige.
- Surtout : elle s'attache à la lecture des livrets pour y lire, dans l'action dramatique, la destinée attribuée aux femmes. Une nouveauté, contre la *doxa* de l'époque et encore largement d'aujourd'hui, qui y est indifférente et considère que l'opéra, c'est d'abord du chant, aux paroles le plus souvent incompréhensibles (langues étrangères, sans sous-titres à l'époque, et hauteur de la voix), et de la musique, de belles voix. Peu importe l'intrigue, ce qui se raconte sur scène.

En prenant ainsi en considération l'histoire racontée par les livrets d'un grand nombre d'opéras, dont elle fait l'analyse, CC dévoile (c'est pour elle une évidence refoulée) qu'ils racontent l'éternelle défaite des femmes, condamnées par le pouvoir des hommes à renoncer à leurs désirs, à souffrir et à mourir, mieux à se suicider, ou sombrer dans la folie, de façon dramatique et spectaculaire, pour la plus poignante émotion et le plus grand plaisir des spectateurs masculins. Qu'elles soient princesses ou femmes du peuple, mères ou filles, vestales, sorcières ou prostituées, toutes partagent le même sort tragique de victimes. L'opéra, c'est échafaud pour les sopranos. La beauté des voix féminines, les prouesses techniques des vocalises de la soprano ne font qu'augmenter encore la jouissance du spectacle de la défaite des femmes.

Le sort fait à l'opéra à certains hommes, ceux qui ont une part de féminin (souvent des ténors), les fous, les bouffons ou les noirs, à qui il arrive des histoires de femmes, conforte encore la thèse de CC, qui ne souffre, selon elle, que de rares exceptions, comme *Fidelio*. L'opéra est une corrida, un rituel macabre qui culmine dans la mise à mort de la soprano, pour le plus grand plaisir du public d'hommes, avec à leurs côtés des femmes, qui assistent à l'achèvement de leurs semblables.

[...]

La thèse de CC se révèle en fait, sur le plan théorique, abusivement générale. Il conviendrait de la relativiser :

- d'un point de vue générique : il faudrait rapporter chaque personnage féminin au genre opératique où il apparaît. *L'opéra*

buffa par exemple impose une tradition de personnages féminins autre : les héroïnes n'y meurent pas, ridiculisent les hommes et les mènent par le bout du nez, parfois cruellement.

- d'un point de vue historique : CC elle-même dans ses *Mémoires* jette un regard critique sur sa thèse et affirme que, si elle devait réécrire l'ouvrage, elle se concentrerait sur l'opéra du 19^e siècle, époque où la domination bourgeoise masculine « broya le destin des femmes ». Mais c'est encore trop peu dire, car cette interprétation reste prisonnière de la théorie de l'œuvre d'art, et donc du personnage, comme reflet de la réalité historique, témoignage sur l'époque. Le contexte historique n'est en fait qu'un des aspects, l'autre étant la réponse apportée par l'auteur à ce contexte dans sa création.
- d'un point de vue intertextuel : la création joue avec d'autres paramètres que la réalité historique, comme les autres œuvres littéraires. Dans le cas d'un personnage, mythologique par exemple, avec les formes et significations prises par ce personnage dans les œuvres précédentes : la Didon de Purcell répond davantage sans doute à la Didon de Virgile et de la tradition qu'à la réalité de la condition des femmes de son époque. Les personnages d'opéra ne sont pas des « semblables », des êtres humains. Ce sont des représentations, des êtres fictifs, qui appartiennent au monde de l'art.

Mais le reproche le plus souvent fait à CC a concerné le privilège accordé par elle au récit du livret et à l'intrigue. Le triomphe des voix féminines à l'opéra, et en particulier de la plus sublime, celle de soprano, est interprété par elle comme un élément qui fonde encore davantage le plaisir pris par le public masculin à assister à la défaite des femmes. Si l'on redonne toute son autonomie au chant et à la musique, on peut, selon certains critiques, musicologues surtout, entendre à l'opéra davantage le triomphe des femmes que leur défaite. Il paraît cependant difficile de dire que la seule beauté des voix féminines compte et triomphe. L'opéra raconte et est un spectacle total. On ne peut, contre l'idée reçue encore aujourd'hui, se contenter de mépriser le livret et de ne s'occuper que de la musique et du chant. Le succès des divas ne saurait faire oublier la portée tragique des rôles qu'elles chantent. Le mérite de CC est de la prendre en considération, de la prendre au sérieux. Il convient ensuite de ne pas en faire une interprétation trop rigide mais de laisser jouer des perspectives diverses et des interprétations ouvertes, dont celles proposées par les mises en scène.

On voit que le livre de CC invite encore aujourd'hui à bien des réflexions et remises en question. C'est le propre de ce que l'on appelle aujourd'hui en critique un livre séminal.

Texte complet :

<https://amisdufestival-aix.org/wp-content/uploads/2018/09/Marcel-Ditche-15-MAI-site.pdf>



LA TRAVIATA DE GIUSEPPE VERDI

Dimanche 6 février 2022 – 15h

Mardi 8 février 2022 – 20h

Jeudi 10 février 2022 – 20h

Samedi 12 février 2022 – 20h

Chanté en italien, surtitré en français

Durée : 3h environ, entracte compris

La Traviata est un opéra en trois actes de Giuseppe Verdi sur un livret de Francesco Maria Piave d'après *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils.

Il fut créé à Venise au Théâtre de La Fenice, le 6 mars 1853.

A l'Opéra de Limoges, *La Traviata* est mis en scène par Chloé Lechat. La direction musicale est confiée à Robert Tuohy.

L'HISTOIRE

Violetta est une courtisane de santé fragile, qui, de fête en fête, mène une vie de plaisirs. Elle est surnommée La Traviata, la « dévoyée », celle qui ne suit pas le chemin des conventions.

Elle rencontre Alfredo Germont, un jeune provincial avec qui elle choisit de renoncer à la vie mondaine parisienne. Nouvelle vie à laquelle elle doit ensuite renoncer sur insistance du père d'Alfredo et par amour. De retour à Paris, elle reprend son statut de courtisane et meurt de la tuberculose.

L'EFFECTIF DE L'ORCHESTRE : 51 MUSICIENS

9 violons 1

7 violons 2

5 altos

4 violoncelles

3 contrebasses

2 flûtes - piccolo

2 hautbois

2 clarinettes

2 basson

2 cors

2 trompettes

3 trombones

1 cimbasso (Trombone contrebasse à pistons ou à palettes)

1 timbalier

3 percussionnistes

1 harpe

PERSONNAGES, RÔLES ET VOIX

Violetta Valéry, courtisane, soprano

Flora Bervoix, son amie, mezzo-soprano

Annina, femme de chambre de Violetta, mezzo-soprano

Alfredo Germont, amant de Violetta, ténor

Giorgio Germont, père d'Alfredo, baryton

Gaston, vicomte de Letorières, ami d'Alfredo, ténor

Le Baron Douphol, protecteur de Violetta, baryton

Le Marquis d'Obigny, ami de Flora, basse

Docteur Grenvil, médecin de Violetta, basse

(Possibilité d'un effectif réduit en fonction de la situation sanitaire)

ARGUMENT

ACTE 1

Violetta Valéry, courtisane de haut rang, donne une grande soirée. Un ami, Gaston, lui présente le jeune Alfredo Germont. Violetta fait ironiquement remarquer à son protecteur, le baron Douphol, qu'il manifeste moins d'intérêt pour elle que ce jeune homme inconnu. Alfredo propose alors de porter un toast. Dans la pièce voisine, les danses reprennent mais Violetta, saisie d'un malaise soudain, demande qu'on la laisse seule. Alfredo, toutefois, reste avec elle. Il s'enflamme mais Violetta, bien que touchée, ne semble pas le prendre au sérieux. Elle lui donne néanmoins une fleur de camélia en lui demandant de la rapporter lorsqu'elle sera fanée, le lendemain. Les invités prennent congé et, restée seule, Violetta s'avoue troublée par ce jeune homme qui a éveillé en elle des rêves enfouis depuis l'enfance. Mais elle revient brutalement à la réalité... Sa destinée n'est pas de vivre pour l'amour d'un seul homme : elle doit rester libre et parcourir les chemins du plaisir.

ACTE II

Scène 1

Violetta a fini par céder à l'amour d'Alfredo et s'est réfugiée avec lui dans sa maison de campagne. Alfredo apprend d'Annina, la femme de chambre de Violetta, que sa maîtresse doit vendre ses biens pour faire face à des problèmes matériels. Il décide alors de regagner Paris afin de trouver l'argent nécessaire. Violetta attend son homme d'affaires, mais c'est Giorgio Germont, le père d'Alfredo, qui se présente. Il aborde Violetta avec froideur, persuadé que la jeune femme ne pense qu'à soutirer de l'argent à son fils. Il se radoucit lorsqu'il découvre la vérité, mais demande toutefois à Violetta de renoncer à Alfredo. Elle refuse. Germont évoque alors sa fille, qui ne peut se marier à cause de la liaison scandaleuse de son frère. Comprenant que son passé la poursuivra toujours, Violetta cède, la mort dans l'âme : elle quittera Alfredo et reprendra son ancienne vie. Germont prend congé, ému par la noblesse de cette femme qu'il a contrainte au sacrifice. Elle s'apprête à écrire une lettre de rupture à son amant. Le retour d'Alfredo la surprend et elle s'éclipse après des adieux que le jeune homme ne comprend pas, jusqu'à ce qu'il ouvre la lettre que Violetta lui fait parvenir quelques instants plus tard. Germont revient et, sans rien dire de sa visite à Violetta, cherche à consoler le désespoir de son fils en lui vantant les vertus de la vie familiale. Mais Alfredo ne songe qu'à retrouver Violetta.

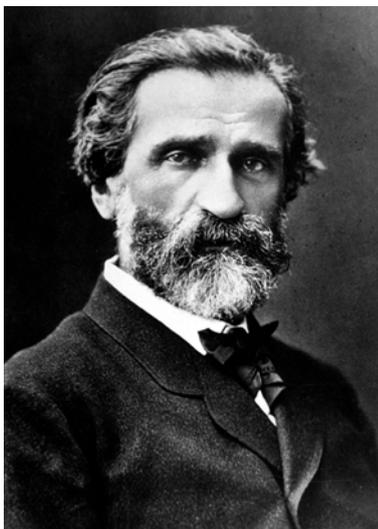
Scène 2

Une fête bat son plein chez Flora Bervoix, une amie de Violetta. Alfredo surgit. Flora s'étonne de le voir seul, mais Violetta fait à son tour son entrée, accompagnée du baron Douphol. Alfredo n'a qu'un seul désir : se venger. Il joue aux cartes avec le baron et gagne une somme considérable. Violetta est partagée entre le désir de s'expliquer et la promesse faite à Germont. Elle finit par prétendre qu'elle aime Douphol. Fou de rage, Alfredo jette l'argent gagné au visage de Violetta devant tous les invités, la « payant » ainsi de ses trois mois d'amour. Violetta s'évanouit et le baron provoque Alfredo en duel. Germont, qui a suivi son fils, lui reproche d'insulter une femme de cette manière.

ACTE III

Violetta, gravement malade, est abandonnée de tous. Seule, la fidèle Annina est auprès d'elle. Son médecin passe la visiter comme tous les matins et confie à Annina que Violetta n'a plus que quelques heures à vivre. Dehors, les rues de Paris renvoient l'écho des fêtes du Carnaval. Germont a écrit à la jeune femme pour lui annoncer qu'Alfredo a blessé le baron au cours du duel. Il a dû s'éloigner mais son père lui a avoué la vérité et Alfredo est sur le chemin du retour. Violetta l'attend désespérément, même si elle pense qu'il est maintenant trop tard. Alfredo arrive enfin. Il demande à Violetta de lui pardonner. Ils quitteront Paris à nouveau et elle recouvrera la santé. Germont vient à son tour rendre visite à la jeune femme, qu'il considère à présent comme sa fille, mais celle-ci est à bout de forces. Un dernier sursaut de vie semble la ranimer, puis elle retombe, morte.

GIUSEPPE VERDI - MAÎTRE DE L'OPÉRA ITALIEN



© Getty / Time Life Pictures/Mansell/
The LIFE Picture Collection

GIUSEPPE VERDI

10 octobre 1813, Busseto (nord de l'Italie) – 27 janvier 1901, Milan

Verdi est le compositeur le plus célèbre et le plus joué de toute l'histoire de l'opéra. Plus que tout autre, il a contribué à faire de l'opéra ce qu'il est aujourd'hui. Ses intrigues, même lorsqu'elles paraissent invraisemblables, font toujours références aux thèmes universels de l'amour, de la trahison, de la violence, du pouvoir et de la mort. Il participa également à la constitution de l'identité nationale italienne avec plusieurs œuvres, interprétées comme des allégories de la lutte de son pays pour la liberté et l'unification.

Quelques œuvres : *Nabucco* (1842), *Rigoletto* (1851), *Il Trovatore* (1853), *Don Carlos* (1867-1882), *Aida* (1871), *Otello* (1887), *Falstaff* (1893)

VERDI OU LE SENS DU THÉÂTRE

Né près de Parme en 1813, la même année que Wagner, Verdi manifeste très jeune des dons pour la musique. Il reçoit le soutien d'Antonio Barezzi, un notable local, qui deviendra bientôt son beau-père. Mais Verdi perd coup sur coup sa femme et leurs deux enfants. Cette tragédie le marquera durablement et semble avoir profondément nourri le pessimisme de ses œuvres. Si ses deux premiers ouvrages sont peu remarqués, Verdi obtient le succès avec *Nabucco* en 1842. C'est le début d'une longue carrière, presque exclusivement consacrée à l'opéra.

L'Italie est alors agitée par des troubles politiques. Le nord de l'Italie cherche à se libérer du joug autrichien, tandis que le pape fait tout pour sauvegarder ses États pontificaux, et que les partisans de Garibaldi rêvent d'une république ! C'est l'époque du *Risorgimento*, qui va mener l'Italie à son unification sous la bannière de Victor-Emmanuel de Savoie. Les opéras de Verdi, lorsqu'il est question de lutte pour la liberté contre un tyran ou un envahisseur, ont donc une forte résonance politique pour le public (*Nabucco*, *Ernani*, *Jeanne d'Arc*, *Attila*...).

Verdi enchaîne les productions au rythme fou d'un ou deux opéras par an, et devient un symbole : les graffitis « VIVA Verdi* » sont une anagramme pour la revendication de l'unité italienne. Mais, avec le temps,

Verdi s'intéresse davantage à la psychologie de ses personnages. Le bouffon Rigoletto, Violetta dans *La Traviata*, Philippe II dans *Don Carlos*, ou Otello, sont des personnages complexes, et la musique souligne les différentes facettes de leur caractère. Mais plus que sa peinture de l'âme humaine, ce qui frappe chez Verdi c'est son sens du théâtre. Il n'hésite pas à modifier lui-même le livret pour obtenir une action structurée, menée d'une main de maître du début à la fin avec effets de contraste et suspens. La recette du succès provient aussi des airs facilement mémorisables. *Rigoletto*, par exemple, est un enchaînement de « tubes » ! Après plus de vingt-cinq opéras où les héros sont broyés par le destin, Verdi revient au genre comique avec *Falstaff*. Le compositeur a 80 ans lors de la création en 1893. Il meurt huit ans plus tard à Milan.

(Sixtine de Gournay, rédactrice web Radio Classique)

* Viva Vittorio Emanuele Re d'Italia / Vive Victor-Emmanuel Roi d'Italie

LA CRÉATION

La Traviata occupe une place centrale au sein de la carrière de Giuseppe Verdi, juste après la composition de *Rigoletto* et du *Trovatore* qui forment avec elle la « trilogie de la maturité » du compositeur italien. C'est au début de l'année 1852 que Verdi accepte une nouvelle commande du Teatro La Fenice de Venise. Il hésite pendant plusieurs mois sur le sujet qu'il devrait choisir, avant de se décider finalement pour une adaptation de *La Dame aux camélias* de Dumas fils, dont il avait vu la version théâtrale à Paris au début de l'année (et dont il connaissait sans doute le roman, publié en 1848). Au livret signé Francesco Maria Piave, la censure impose un changement de titre (*La Traviata* remplaçant *Amore e morte*) et une transposition de l'intrigue au temps de Richelieu (alors que le roman et la pièce de Dumas mettent en scène la bourgeoisie

contemporaine). La création de l'ouvrage le 6 mars 1853 est un fiasco retentissant, dû notamment au physique robuste de la créatrice du rôle-titre, la Salvini-Donatelli. Verdi révisé sa partition pour une reprise dans un autre théâtre vénitien, le Teatro San Benedetto où l'ouvrage est donné dans sa forme définitive dès 1854. Cette fois-ci, le succès est au rendez-vous. Au cours des années suivantes, *La Traviata* conquiert rapidement l'Italie et les autres pays européens. C'est aujourd'hui l'un des opéras les plus souvent programmés de tout le répertoire lyrique, et un chef-d'œuvre absolu auquel on revient sans cesse.

LE LIVRET

Le livret de Piave reprend le canevas de la pièce qu'Alexandre Dumas fils a lui-même tirée de son roman *La Dame aux camélias*, en concentrant son action dans trois actes et quatre tableaux d'une parfaite économie dramatique. Ces quatre tableaux suffisent à dépeindre la

gloire et la déchéance d'une courtisane au grand cœur, Violetta Valéry (équivalent lyrique de la Marguerite Gautier de Dumas, elle-même calquée sur la courtisane Marie Duplessis dont Dumas était follement épris).

LA MUSIQUE

La Traviata atteint un équilibre miraculeux entre les exigences d'une esthétique musicale et de ses codes, les impératifs d'une dramaturgie emblématique d'un genre (le mélodrame) et le génie propre d'un compositeur au sommet de son inspiration. Verdi respecte l'alternance entre des airs et des ensembles séparés par de brèves scènes. Ses actes, jamais bavards, sont subtilement colorés par un orchestre délicat. Les grands airs qu'il confie à ses trois protagonistes (tous les autres rôles demeurent épisodiques) se conforment au modèle en deux parties de l'opéra romantique italien (un *cantabile* de tempo modéré d'abord, puis une *cabaletta* rapide et brillante), mais l'inscrivant toujours dans une évolution psychologique crédible. Et les quelques numéros de pur divertissement (chœur des bohémiennes, numéro des matadors) sont justifiés par la peinture frivole des salons parisiens. Le génie musico-théâtral de Verdi éclate dans le long duo qui confronte le père et la courtisane à l'acte

II, dont la forme suit pas à pas l'évolution psychologique et la relation qui se noue entre les deux personnages, dans un juste dosage entre pathos et stylisation de l'expression. L'écriture vocale du rôle de Violetta reflète cette manière virtuose avec laquelle Verdi concilie vraisemblance théâtrale et convention musicale : le premier acte est conçu pour une soprano colorature capable d'une grande virtuosité dans le registre aigu, ce qui traduit sa nature volage toujours en quête de plaisir (« jouer ! » s'écrie-t-elle comme une forcenée). L'écriture se fait moins fleurie, plus pathétique et lyrique au deuxième acte, pour aboutir à un troisième acte d'une grande intensité dans l'épure, qui réclame une voix plus grave et dramatique. Cette écriture exceptionnelle exige une interprète qui ne le soit pas moins. De fait, les plus grandes sopranos de l'histoire (pour autant qu'elles aient les qualités requises) se sont risquées à ce rôle exigeant. La plus marquante demeure sans doute Maria Callas.

LA DÉCOUVERTE DE LA PIÈCE : LA DAME AUX CAMÉLIAS

C'est à Paris que Verdi découvre au théâtre du Vaudeville l'adaptation pour la scène du roman d'Alexandre Dumas fils *La Dame aux camélias*. Le compositeur séjourne dans la capitale française avec sa compagne Giuseppina Strepponi. Le 2 février 1852 ils assistent à la représentation de la pièce, boulevard des Capucines. Le drame fascine et bouleverse Verdi. Il est séduit par cette histoire qui n'est pas sans rappeler son histoire personnelle : sa liaison avec la soprano Giuseppina Strepponi difficilement acceptée par son entourage provincial, la société mondaine parisienne qu'il côtoie régulièrement... Lorsque, de retour en Italie, La Fenice de Venise lui commande un opéra, il s'adresse au librettiste Francesco Piave pour l'adaptation de la pièce de Dumas.

Le roman - 1848

Sans être autobiographique, ce roman évoque la vie d'une célèbre courtisane Marie Duplessis qui fut la maîtresse d'Alexandre Dumas fils. Comme Marguerite Gauthier, l'héroïne du roman, Marie Duplessis issue d'une famille modeste devint l'une des « cocottes » les plus mondaines de Paris, aux amants illustres. D'une grande beauté et sensualité, elle avait choisi pour emblème le camélia, fleur onéreuse, sans odeur et éphémère. Atteinte de phtisie (tuberculose pulmonaire), elle mourut à l'âge de 23 ans.

La pièce - 1849/1852

En 1849, Alexandre Dumas fils écrit une adaptation théâtrale du roman qui ne sera créée, pour des problèmes de censure, qu'en 1852 au théâtre du Vaudeville. Ce drame en 5 actes connaît tout de suite un immense succès. Dans cette version quelque peu édulcorée, pour ne pas choquer la société bourgeoise, l'héroïne est moins virulente, ses problèmes financiers atténués et elle ne meurt plus seule mais entourée de tous, y compris du père de son amant, ainsi pardonnée et réconciliée avec le monde bourgeois.

De cette pièce, Verdi retient trois éléments :

- Le cadre parisien
- Le destin malheureux d'une courtisane que le sacrifice de son amour « rachète »
- L'implacable sévérité d'un père

La trame générale de la pièce est conservée. Le librettiste Piave supprime néanmoins quelques personnages secondaires et le second acte, dramatiquement le moins important afin de donner plus de cohésion à l'ensemble et de resserrer le drame autour de l'héroïne. Il doit satisfaire la censure et accepter que l'histoire se déroule au tout début du XVIII^e siècle et le statut social de l'héroïne, Violetta, est plus flou. Les sentiments et l'intériorité du personnage seuls prédominent.

Chaque acte a son unité et son climat ; la scène centrale du drame étant la scène de l'Acte II entre Violetta et Germont, le père d'Alfredo :

Acte I : Exposition

La courtisane / La gloire. L'immoralité / La fête, les plaisirs puis l'amour

Acte II : Péripéties

La femme amoureuse / Le rachat d'une vertu / Le bonheur puis le sacrifice, la chute

Acte III : Catastrophe

La femme sacrifiée, mourante / Abandon moralité / L'attente puis la mort et la reconnaissance

Moderne et intimiste, cet opéra met en scène des personnages communs (bourgeois ou populaires) et contemporains. Il aborde de nombreux thèmes* :

- Les courtisanes ou femmes galantes...
- Les valeurs bourgeoises / l'opposition des milieux sociaux
- Le sacrifice de l'amour / la femme réhabilitée par l'amour et la mort
- La vie mondaine à Paris au XIX^e siècle



*Retrouvez plus d'informations sur tous ces thèmes dans le dossier La Traviata - Collection « Opéra en actes » SCÉRÉN [CNDP-CRDP] – 2011

https://www.quinconces-espal.com/media/quinconces/188768-dossier_pe_da_la_traviata.pdf

IMAGES DE LA FEMME AU XIX^E SIÈCLE

La femme mariée : le modèle conjugal

Les épouses représentent le sérieux, les devoirs conjugaux, l'économie, l'ordre voire l'ennui... Elles sont destinées à la maternité et non au plaisir.

La courtisane, à l'opposé de la femme mariée, est gaie et amusante. Elle incarne le désordre, le désir et la séduction. Le stéréotype de la courtisane exige qu'elle fasse dépenser de l'argent à ses protecteurs, qu'elle leur coûte cher, elle est consommation pure et ne thésaurise pas. Elle rencontre donc régulièrement des problèmes d'argent. C'est une femme-spectacle, attirante et excitante. Elle devient un stéréotype dans la littérature du XIX^e siècle dans laquelle la fille de joie purifiée par l'amour se voit dans l'obligation de se prostituer à nouveau pour ce dernier.

En contrepoint de la courtisane, **la jeune fille « à marier »** est une fille pure et ignorante, sa virginité est une réalité anatomique, qu'elle-même ignore d'ailleurs. Elle doit aussi être retenue, modeste dans son attitude et simple dans ses manières.



Jean-Charles Olivier, *Marie Duplessis*, vers 1840-45

GIUSEPPINA STREPPONI

Dans une lettre datée de janvier 1852 à Antonio Barezzi, son ami père de sa première femme, Verdi répond aux reproches qui lui sont faits :

« Vous vivez en un lieu où tous ont la fâcheuse habitude de se mêler fréquemment des affaires des autres et de désapprouver toute chose ne correspondant pas à leurs idées ; j'ai pour habitude, si l'on ne me le demande pas, de ne pas intervenir dans les affaires des autres, précisément parce que j'insiste pour que nul n'interfère avec les miennes... je n'ai aucune difficulté d'aucune sorte pour lever le rideau qui révélera les mystères enclos entre les quatre murs de ma maison et pour vous parler de ma vie chez moi. Je n'ai rien à cacher. Dans ma demeure vit une femme libre, indépendante, aimant comme moi la vie solitaire, disposant d'une fortune qui la met à l'abri du besoin. Ni elle, ni moi ne devons à qui que ce soit aucun compte de nos actions. Mais, d'un autre côté, qui sait quelles relations nous entretenons ? Quelles affaires ? Quels sont mes droits sur elle et ceux dont elle dispose sur moi ? Qui peut dire si elle est ou non ma femme ? Qui peut dire si cela est bien ou mal ? Pourquoi ne serait-ce pas une bonne chose ? Et si cela n'est pas le cas, qui est en droit de nous jeter la première pierre ? »

Marie Duplessis (1824-1847) incarnait l'idéal féminin de la génération romantique, une femme belle, élancée, diaphane, mystérieuse et d'apparence fragile. Gravissant les échelons de la prostitution en un temps record, une héroïne extraordinaire, elle passa en quelques mois de la misère à la fortune.

LES VOIX DANS TRAVIATA : UN SCHÉMA CONVENTIONNEL

La répartition des tessitures dans la partition de *La Traviata* correspond à des codes esthétiques propres à une époque (le XIX^e siècle) et à un pays (l'Italie), mais Verdi les module subtilement en fonction des caractères des personnages qu'il veut dépeindre.

Il en résulte un *dramatis personae* très compact, avec trois protagonistes en tout et pour tout, qui reproduisent une constellation triangulaire conventionnelle, que l'on pourrait résumer ainsi : « la soprano aime le ténor, mais le baryton n'est pas d'accord ! »

Les autres rôles ne sont que des « *comprimari* », c'est-à-dire des personnages secondaires, dont le plus anonyme est un serviteur de Flora qui n'a qu'une seule réplique sur une note unique : *la cena e prompta* (« le dîner est servi ») !

VIOLETTA VALÉRY – SOPRANO - UN RÉEL DÉFI

Verdi réclamait pour son ouvrage un « *soprano di tutta forza* ». Il faut sans doute entendre par là, non pas un soprano capable de chanter « de toutes ses forces », mais plutôt un soprano « de première force ». En effet, ce n'est pas la puissance de la voix qui est ici primordiale, mais au contraire sa malléabilité, sa souplesse et sa capacité à changer de registre en cours de soirée.

On a pu dire en effet que le rôle de Violetta Valéry exigeait non pas une mais trois voix, soit une par acte.

Le **premier acte** réclame une voix de soprano colorature capable de voltiger dans l'aigu avec aisance. Le duo avec Alfredo, notamment, oppose aux hésitations lyriques du jeune homme les guirlandes de notes insouciantes et stratosphériques de la courtisane, lesquelles traduisent sa nature frivole. De même, le grand air qui clôt cet acte initial, bien qu'il commence par une partie lente et méditative au cours de laquelle Violetta s'aperçoit qu'elle a été touchée par l'amour simple et entier d'Alfredo, s'achève par une cabalette brillante, c'est-à-dire un passage rapide et virtuose au cours duquel la courtisane refuse de se laisser aller à des sentiments authentiques pour mieux replonger dans son monde de jouissance. Une tradition tenace fait même grimper la voix jusqu'au

contre-mi bémol à la fin de l'air (note presque aussi haute que la plus haute note de la Reine de la nuit, dans *La Flûte enchantée* de Mozart).

Au **deuxième acte**, l'écriture du rôle s'avère très différente, elle traduit l'évolution du personnage qui s'est retiré des fêtes et du luxe pour mener une vie simple à la campagne. La ligne vocale est donc plus plane (ce que les Italiens appellent précisément « *canto spianato* ») et moins aiguë. Et quand la longue scène avec le père Germont débouche sur l'idée du sacrifice de Violetta, le chant de cette dernière se fait pathétique. Il demande alors une certaine ampleur du médium, comme on le constate au cours de la scène suivante, dans la large (et sublime) phrase, accompagnée par un orchestre expansif : « *Amami Alfredo !* » (« aime-moi, Alfredo ! »). Dans un tel passage, un soprano léger qui aurait triomphé des acrobaties du premier acte risque de se trouver à court de timbre.

Au **troisième acte**, la dimension pathétique s'affirme. Le dernier duo avec Alfredo « *Gran dio morir si giovane* » réclame du soprano une grande maîtrise des changements de registre, puisque sa ligne vocale est très accidentée, signe de sa détresse au moment où elle comprend qu'elle va mourir en dépit du retour de son bien-aimé. Mais si le bas-médium de la tessiture, ainsi qu'une certaine force d'expression sont ici demandés, la partition n'en réclame pas moins des allègements dans l'aigu, comme dans l'air très délicat et désespéré : « *Addio del passato* » qui, comme son titre l'indique, est un déchirant « adieu au passé ».

Si l'on ajoute à cela des exigences physiques (la créatrice du rôle provoqua l'hilarité des spectateurs car elle n'avait ni les charmes d'une courtisane, ni la fragilité d'une phthisique) et théâtrales (il y faut une actrice exceptionnelle, capable d'incarner la séduction insouciantes comme le don de soi tragique), on comprend que le rôle constitue un vrai défi pour les chanteuses qui veulent s'y essayer.

ALFREDO GERMONT – TÉNOR LYRIQUE

Il s'agit d'un ténor lyrique, tessiture du jeune premier dans les opéras de Verdi, comparable à celle de Rodolfo dans *Luisa Miller* ou du Duc de Mantoue dans *Rigoletto*.

Chez ce personnage, ce n'est pas la virtuosité qui importe mais la générosité du chant et la fraîcheur de l'accent. Le passage qui le pousse le plus à l'avant-scène est son air du deuxième acte. Il y expose d'abord le ravissement que lui inspire sa vie amoureuse à la campagne avec Violetta dans un mouvement de joyeuse excitation et dans un lyrisme candide. Puis, Alfredo ayant appris que Violetta était secrètement en train de se dépouiller de ses biens pour continuer à vivre avec lui, il entonne la cabalette de son air (parfois coupée) qui exige davantage d'héroïsme, car la ligne vocale y est relativement tendue dans l'aigu. Mais, comme le montre le dernier acte, c'est davantage la tendresse de l'accent et sa capacité à faire des demi-teintes (comme on peut le voir dans le duo « *Parigi, o cara* ») qui importent que la vaillance. Alfredo n'est ni un soldat, ni un souverain. C'est un jeune provincial qui vit sa première histoire d'amour.

GIORGIO GERMONT – UN BARYTON-VERDI

Le rôle du père d'Alfredo échoit à un type vocal typiquement verdien, dont le compositeur donnera de nombreux exemples sans changer fondamentalement ses caractéristiques tout au long de sa carrière, entre deux pôles qui sont aussi des rôles-titres : Nabucco et Falstaff. Ces personnages sont confiés à la voix de ce qu'on appelle aujourd'hui le « baryton-Verdi », dénomination utilisée aussi pour Miller, Rigoletto, le Conte de Luna (dans *Le Trouvère*), Renato (dans *Un bal masqué*), Posa (dans *Don Carlos*), Amonasro (dans *Aida*), Iago (dans *Otello*), etc. La voix du baryton-Verdi, située à mi-chemin entre l'éclat vaillant du ténor et les noires profondeurs de la basse, doit être à la fois colorée et ductile, capable des fureurs les plus sombres, mais aussi des allègements les plus élégiaques.

Chez Giorgio Germont, après une entrée en matière plus sèche que colérique (quand il prend de haut la courtisane), c'est surtout le ton de persuasion et la douceur qui dominant. Ainsi, ses deux airs, le bref « *Pura si come un angelo* » dans lequel il évoque sa fille, et le plus développé « *Di provenza il mare il sol* » par lequel il tente de persuader son fils de rentrer dans sa Provence natale, réclame une maîtrise totale des nuances douces et un legato parfait. Verdi accentue ainsi l'humanité du personnage. Ce dernier n'en demeure pas moins un inflexible représentant de la morale bourgeoise qui ne peut tolérer qu'une courtisane sorte de sa fonction « utilitaire ».



CHLOÉ LECHAT

Librettiste et metteuse en scène, Chloé Lechat collabore avec de nombreux metteurs en scène après ses études au Théâtre national de Strasbourg dirigé par Stéphane Braunschweig. En 2019 lors de sa participation à l'Académie du Festival d'art lyrique d'Aix-en-Provence, dirigée par Pascal Dusapin, elle écrit son premier livret, *Nach dem Kuss*, récompensé par l'aide à l'écriture de Beaumarchais-SACD. Une résidence à la Cité internationale des arts en 2021 lui permet de lancer l'écriture de l'opéra *WoMen*. Elle travaille actuellement à des créations pour l'Opéra de Nice et la Philharmonie de Paris. Chloé Lechat est membre du Réseau des Autrices francophones de Berlin ainsi que du réseau ENOA.

« Est-ce ma faute, à moi, si j'ai perdu, à l'âge de huit ans, ma mère qui m'aurait élevée dans le devoir ? Est-ce ma faute si j'ai été livrée aux hasards du vagabondage ? Est-ce que mes penchants m'avaient prédisposée au libertinage ? Est-ce que j'avais une volonté ? Votre conscience serait-elle d'affirmer que les désordres de ma vie ne sont imputables qu'à moi seule ? Avais-je à douze ans comme à quinze la responsabilité de mes actes ? Si la société me condamne, moi je l'accuse, et j'en ai le droit, de n'avoir pas protégé mon inconscience. »

Tels seraient les mots de Marie Duplessis, d'après son confident et biographe Frédéric-Romain Vienne. Alphonsine Plessis, qui deviendra Marie Duplessis pour masquer ses origines et se créer un nom plus « attrayant » socialement, meurt de la tuberculose à Paris le 3 février 1847 : elle a 23 ans. À partir de ce qu'Alexandre Dumas fils savait d'elle, il créa la figure romanesque de Marguerite Gautier. Giuseppe Verdi et Francesco Maria Piave inventèrent, eux, Violetta Valéry. Ces multiples figures féminines se regroupent sous le nom de deux légendes : La Dame aux camélias et la Traviata. Il revient à Alexandre Dumas fils d'avoir fixé Marie Duplessis à jamais, en la coulant dans le bronze définitif de la fiction. Le portrait qu'il en dessine, dont on ne peut connaître le degré de réalité, a fait de cette jeune femme une personnalité fuyante et charmeuse, fascinante et énigmatique : une jeune femme dont la vie si courte, si dissolue, mais si extraordinairement remplie, est devenue le symbole paradoxal de la pureté. L'écrivain a fait de Marie Duplessis ce que la société, avant tout masculine et patriarcale, projetait sur elle. Dans *La Traviata* me touche ce qui a dû frapper personnellement Verdi à son époque : l'hypocrisie d'une société tout entière. Avec la scénographe Emmanuelle

Favre, nous avons choisi de donner à l'histoire des repères contemporains identifiables. Nous plongerons dans la vie de Violetta en entrant dans sa villa sur l'île d'Ibiza. Lors de la fête qu'elle organise, joueront et chanteront ses invités frivoles, ceux-là mêmes qui fréquentent tous les mêmes endroits, ceux qui ne pensent qu'au profit et au plaisir, en créant une fausseté dévastatrice envers autrui et en affichant, presque fiers, l'absence d'une quelconque responsabilité sociale et humaine. Ils danseront l'allégresse, prenant à peine en compte les malaises de leur hôtesse, et imposant ainsi leur superficialité. Ce sera le lieu de la rencontre entre Violetta et Alfredo.

À travers sa musique, Verdi réduit au minimum la distance qui sépare la société de son propre reflet et ainsi dénonce les conditions sociales de son époque. En cela, je reste fidèle au compositeur : à mon sens, *La Traviata* résonne encore dans notre société d'aujourd'hui. Afin de ne pas figer dans le marbre le personnage de Violetta Valéry et pour redonner vie à cette figure perpétuellement contrainte par le carcan de la codification sociale auquel elle doit se conformer, j'ai choisi de mettre en lumière son parcours à travers les rouages d'un système bien installé. J'aimerais faire ressentir l'expérience de la condition féminine, cette expérience de discrimination. Des épreuves que des femmes traversent quotidiennement dans cette société qui ne parvient toujours pas à échapper au système dominant/dominé induit par la structure patriarcale et un capitalisme d'exploitation. Mettre en scène *La Traviata* aujourd'hui, c'est amener un autre regard sur le mythe de La Dame aux camélias/la Traviata pour une prise de conscience et peut-être même pour le rêve collectif d'« un avenir meilleur ».

CHLOÉ LECHAT : LA FAMILLE GERMONT, SYMBOLE D'UNE SOCIÉTÉ PATRIARCALE ?

Par Virginia je désigne la fille de Germont et la sœur d'Alfredo, dont on ne mentionne l'existence qu'une seule fois lors du duo entre Violetta et Germont dans l'acte II, mais qui est pour moi la vraie raison du sacrifice de Violetta. Virginia portera la culpabilité de ce sacrifice comme pour dire que la femme sera toujours coupable et aura toujours quelque chose à expier. Mais Virginia est un personnage à part qui, par ses réflexions et observations, arrive à se projeter hors de son monde social en essayant de réagir et de s'opposer aux rouages de la société patriarcale. C'est un personnage plus « moderne », qui représente un chemin que la femme pourrait prendre pour faire advenir une éventuelle égalité.

Jacqueline sera la mère de G. Germont, femme intransigeante et décisionnaire. Tapie dans l'ombre, c'est elle qui dirige la famille comme sa mère et/ou son père l'a fait. Jacqueline contribue à l'organisation de cette société archaïque patriarcale, intériorisant ce même système qui ne peut exister sans la coopération des femmes.

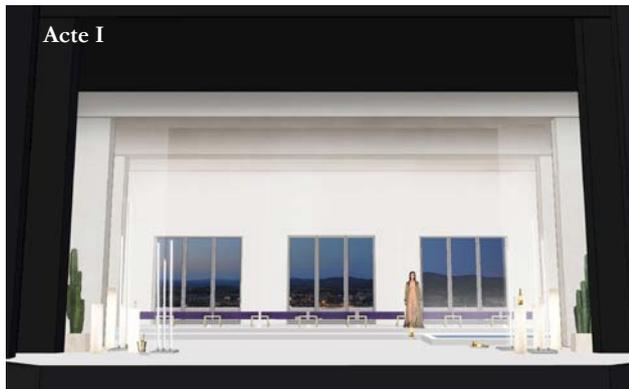
Quant au personnage de Germont, j'aimerais m'inspirer des propos de Simone de Beauvoir dans *Les Bouches inutiles* : « Il arrivait au Moyen Âge qu'une ville assiégée et menacée par la famine chassât hors de ses murs les vieillards, les infirmes, les enfants, les femmes : toutes les bouches inutiles. [...] C'est à cette mesure extrême que s'est résignée la commune de Vaucelles, [...] elle espère trouver son salut dans ce sacrifice ; mais elle s'aperçoit bientôt qu'elle est au contraire en train de perdre tous les biens pour lesquels elle combattait. La tyrannie qu'elle exerce à l'égard des faibles autorise toutes les tyrannies, celle de la passion comme celle de l'ambition ; car si l'on commence à traiter certains hommes comme des choses, c'est l'homme même qui paraît n'être plus qu'une chose, la justice, la liberté étant niées, seule la force commande. Peu à peu les échevins qui administrent la ville découvrent cette vérité : on ne peut pas atteindre une fin par n'importe quel moyen car certains moyens détruisent cette fin même qu'on veut faire triompher ». Les moyens mis en œuvres par Germont père sont contradictoires et il me semble que Verdi dénonce avant tout son comportement rétrograde.

Concernant Alfredo Germont, je l'aimerais à l'image de Dumas fils, un homme double, jeune et meurtri par la

vie, parcouru d'élans violents vers les plaisirs des sens mais aussi vers la vertu bien pensante. Violetta marquera pourtant la vie d'Alfredo d'une manière indélébile. Elle sera la première femme qu'il aime vraiment et la première qui le fera souffrir. Mais les pères verdiens ne font généralement aucun cas des sentiments de leurs fils. L'honneur de la famille passera avant tout. Dans ce milieu bourgeois, il s'agira pour Alfredo de faire honneur à sa famille, par ses fréquentations, mais aussi son comportement. Ainsi, ses sentiments et état d'âmes seront rapidement mis à l'écart face à l'hypocrisie générale.

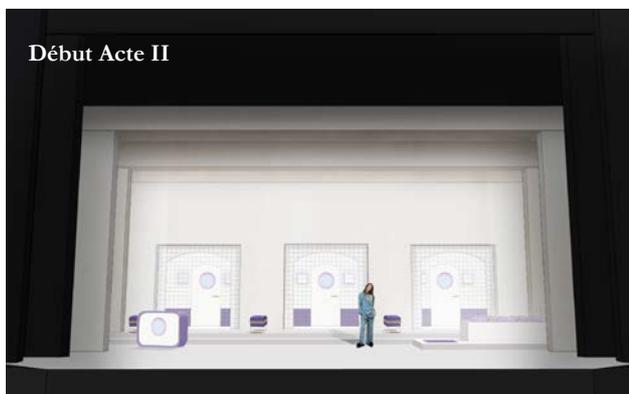
Quant au rôle principal, j'aimerais amener Marie Duplessis et Violetta Valery à se croiser de manière à intensifier le personnage de l'opéra. Le premier acte de *La Traviata* a d'ailleurs été inspiré d'une période précise de la vie de Marie Duplessis, sa rupture avec Franz Liszt en 1846. Cette liaison la fit sombrer dans une longue descente aux enfers, volant de soirées en soirées, se sachant atteinte d'une tuberculose qui la tuait progressivement.

CHLOÉ LECHAT : L'ESPACE SCÉNIQUE



J'ai cherché un espace dans lequel raconter les derniers instants de la vie de Violetta Valéry.

L'espace du premier acte représente l'extérieur de sa maison sur l'île d'Ibiza. Cette villa, symbole de la superficialité, sera en opposition avec l'espace du deuxième acte, qui sera salvateur pour un instant seulement. C'est dans cet espace de bienveillance absolue qui prône le respect et la liberté que Violetta sera sur la voie de la guérison. Mais Violetta est bien malade et elle succombera, car on a beau la soigner, le mal reviendra en la figure du père et celle de la société.

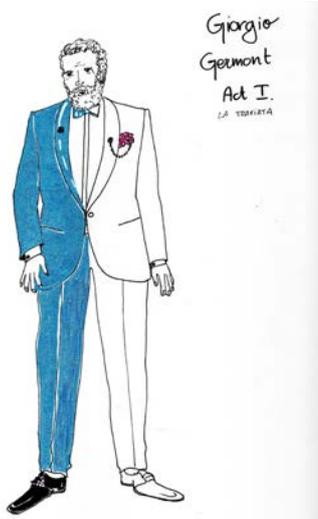


Dans le troisième acte, nous entrons dans l'intimité de Violetta. Nous avancerons dans la chambre vide, la fête sera finie. Dans cet espace qui ne prend son sens que lorsque qu'il est peuplé de mensonges et de fantasmes de ces fêtards égoïstes, Violetta mourra sous les yeux dissipés de ceux-là (le chœur du premier acte), venus comme il se doit, dans leurs beaux habits noirs, organiser la vente aux enchères des biens de Violetta et se « recueillir » sur sa tombe.

Cette dualité de lieu propose deux modèles de société radicalement opposés. Dans le premier, je dénonce une société installée et qui perdure créant des rapport de dominant/dominé induit par la structure patriarcale basée sur la division entre les sexes et sur un système capitaliste d'exploitation. Dans l'autre il s'agit de retrouver l'humanité qu'à perdu la société d'Ibiza.

CHLOÉ LECHAT : DUALITÉ DES COSTUMES

Acte I : dans une villa de luxe à Ibiza au XXI^e siècle.



Acte II, scène 1 : un sanatorium ultra moderne.



Maquettes costumes : Arianna Fantin

Trois types d'écritures

- La modalité d'écriture chorégraphique « classique ». Elle relève des quelques moments dansés de l'opéra que j'aurais pris soin de partitionner en amont des répétitions, et de modifier si nécessaire pendant la transmission. Ce sont les parties d'écriture chorégraphique au sens pur.
- L'écriture de plateau. Il s'agit d'un temps de recherche pris en groupe avec les interprètes pour composer en fonction d'eux. Je considère les interprètes comme forces de proposition, et aimerais mener un travail proche d'eux afin d'épanouir toute leur singularité. C'est également un espace encadré pour la recherche de qualités de corps qui nécessitent un temps d'expérimentation et d'intégration.
- La composition des corps en scène. Je désigne cela par la pensée dramaturgique d'une architecture des corps ou des groupes de corps dans leur répartition dans l'espace. Cette fonction va de paire avec la direction de la mise en scène qui en reste la source première, et se place ici comme un regard supplémentaire et adjuvant pour les mettre en œuvre de manière chorégraphique.

Acte I

Le premier acte est celui du corps social. Il ouvre l'opéra sur le monde de la fête, de la mondanité. Le corps est en état de représentation sociale et culturelle, où les individualités penchent vers le superficiel. Il s'agit pour moi dans cet acte de réaliser un travail minutieux sur la proxémie*. À chaque artiste du chœur sera attribuée une figure directement inspirée des palimpsestes de l'œuvre de Dumas (roman, pièce, film ect.), mais également de plusieurs « peoples » tutélaires de notre société contemporaine. Ces figures seront autant de sources de renseignements sur le caractère de leur personnage, leur condition sociale, les relations qu'ils ont aux autres, certains détails sur leur physicalité, et permettront de développer une chorégraphie comportementale en fonction de leur réseau et de leur habitus. Nous pensons résolument que cela participera à faire surgir une micro-société au plateau et pourra apporter plus de vie dans la manière d'appréhender les personnages du chœur. En effet, cette matière de jeu pour les interprètes permettra de dessiner très vite des rapports entre eux, de stimuler leur paysages intérieurs au moment de jouer. Comme un secret commun, ou une règle du jeu partagée entre les interprètes, tout cela donne néanmoins au spectateur un relief de détails à sémiotiser, une fresque dramaturgique qui nous propose un éventail d'histoires.

Au cours de ce premier acte, comme c'est le temps de la fête, c'est aussi le temps de la danse. J'aimerais alors élaborer une chorégraphie très simple et dansée par tous et toutes. Celle-ci serait inspirée des esthétiques kitchs des danses de soirée qui, lorsqu'on entend la musique s'enclencher, crée immédiatement une communion évidente et guide nos pas de danse. Je pense à des exemples tels que la Macarena ou le Madison qui sont les plus connus. L'idée ici est d'inventer une de ces danses et qui serait, pour l'histoire de notre opéra, celle sur laquelle tout le monde danse depuis l'enfance et sur laquelle tout le monde s'accorde. La friction entre l'absurdité de cette danse sur cette musique crée, je pense, des contrepoints, des nuances intéressantes de sens et d'images.

Acte II

Le deuxième acte nous emmène là où Violetta peut guérir. La société dans laquelle elle évoluera est utopique. À l'instar du décor, les artistes du chœur seront des résidents dans ce monde de soins idéalisé et surréel. (Chloé Lechat, Emmanuelle Favre et l'équipe en général travaillent à une proposition dont l'inspiration vient du sanatorium, du spa et des endroits de bien-être...). J'aimerais initier pour ce faire un travail de conscientisation du corps, afin que le chœur puisse trouver dans ses déplacements et ses postures un état de corps proche de l'ascèse**. Cette manière de se mouvoir, qu'ont par exemple les grands maîtres yogi, en pleine conscience, donne au spectateur le sentiment d'un ancrage profond, de plénitude et de vide, de lenteur méditative et de sagesse.

Pour la fin de l'acte II où nous revenons dans la société mondaine d'Ibiza, un tableau est envisagé en pantomime, pendant que le chœur se livre, sous prétexte d'une soirée déguisée, à un jeu de libertinage. J'imagine ici une chorégraphie assez vive autour de la parade, de la séduction, de l'intimidation et du duel.

Acte III

Le troisième acte, qui nous amène lentement et inéluctablement vers la mort, nous demande de nous interroger sur la physicalité de Violetta. Comment la maladie vient danser une valse triste et lente avec le corps qui l'habite ? Cette dégradation physique parcourt tout l'opéra et il s'agira de trouver, avec la chanteuse du rôle titre et sous la direction d'acteur de Chloé Lechat, des gestes, des postures et attitudes qui seront autant de marqueurs de son évolution physique.

Concernant le chœur de la société d'Ibiza, nous imaginons qu'il pourrait venir rendre un hommage hypocrite à Violetta. Nous avons donc pensé que cet hommage prendrait l'allure d'une vente aux enchères des biens matériels de Violetta. Par conséquent, au cours de cet acte, les interprètes viendront défiler dans la chambre de Violetta, en une procession dont il faudra chorégraphier les codes et les rituels. Il s'agit là encore pour moi de trouver les démarches idoines des personnages de cette procession pour dénoncer cette « mise en scène du moi », ce « social role » tel que le définit Erving Goffman dans *La Mise en scène du quotidien****. La chorégraphie appuiera la mise en scène pour dénoncer la représentation sociale en la contrastant avec humour au caractère sacré qu'on trouve lorsqu'on approche un malade en fin de vie. On vient en somme parader pour dire ses adieux, et faire de la mort d'un proche un ultime business et une bonne affaire.

* La proxémie est la relation que les individus entretiennent avec la distance sous tous ses aspects (distance physique, distance perçue, représentations de ce qui est proche ou lointain...).

** Ascétisme : discipline volontaire du corps et de l'esprit cherchant à tendre vers une perfection.

*** Ouvrage publié en 1956 dans lequel le sociologue américain utilise l'imagerie du théâtre pour décrire les interactions humaines.

DISTRIBUTION

Direction : **Robert Tuohy**
Cheffe de chant : **Elisabeth Brusselle**

Mise en scène : **Chloé Lechat**
Assistanat à la mise en scène : **Raphaëlle Blin**
Dramaturgie : **Judith Chaine**
Scénographe : **Emmanuelle Favre**
Chorégraphe : **Jean Hostache**
Lumières : **Dominique Bruguière**
Costumes : **Arianna Fantin**

Violetta Valéry : **Amina Edris**
Flora Bervoix : **Yete Queiroz**
Annina : **Séraphine Cotrez**

Alfredo Germont : **Nico Darmanin**
Giorgio Germont : **Elia Fabbian**
Gastone de Letorière : **Matthieu Justine**
Le baron Douphol : **Fransceco Salvadori**
Le marquis d'Obigny : **Christian Tréguier**
Le docteur Grenvil : **Guy Bonfiglio**

Comédiennes : **Jacqueline Cornille, Noémie Develay-Ressiguiier**

Orchestre et Chœur de l'Opéra de Limoges

Nouvelle production de l'Opéra de Limoges



©Cheshire Isaacs

Violetta Valéry
Aminas Edris,
soprano, égyptienne/
néo zélandaise



©Alberto Vanzo

Giorgio Germont
Elia Fabbian,
baryton, italien



©Robert Workman

Alfredo Germont
Nico Darmanin,
ténor, maltais



©Ledroit-Perrin

Flora Bervoix
Yete Queiroz
mezzo-soprano, franco-
brésilienne



©Mon Portrait Pro

Annina
Séraphine Cotrez,
mezzo-soprano,
française

NO(S) DAMES : HOMMAGE DEGENRÉ AUX TRAGÉDIENNES D'OPÉRA

Vendredi 18 février 2022 – 20h

Durée : 1h15 environ, sans entracte

Idée originale & conception : **Emmanuel Greze-Masurel**

Avec **Théophile Alexandre** et le **Quatuor Zaïde**

Adaptation musicale : **Eric Mouret**

Mise en scène : **Pierre-Emmanuel Rousseau**

Assistante mise en scène : **Béatrice Warrand**

Créateur lumière : **Gilles Gentner**

Créatrice vidéo : **Charlotte Rousseau**

Direction technique : **Ingrid Chevali**

Carmen : poignardée !

Violetta, Mimi : malades !

Norma : brûlée vive !

Salomé, Dalila : écrasées !

Butterfly, Anna, Juliette : suicidées !

Lakmé, Phèdre, Adriana : empoisonnées !

Tosca : défenestrée ! ...

A l'opéra, et si drame ne rimait plus avec dame ?

AUX FEMMES LA DIRECTION MUSICALE, À L'HOMME LES AGONIES D'AMOUR...

Poignardées, empoisonnées, éventrées, brûlées, étranglées, défenestrées... En quatre siècles d'opéras masculins, le sort des héroïnes est aussi tragique que leurs airs sont sublimes. Et si pour une fois Drame ne rimait plus avec Dame ?

En renversant les rôles, le contre-ténor Théophile Alexandre et le Quatuor à cordes ZAÏDE signent une relecture singulière et universelle des arias de divas, célébrant les airs de Carmen, Norma, Manon, Violetta... sans perpétuer leurs fatalités de genre.



Cinq silhouettes noires libérées des attributs genrés, un long gant rouge sang, une robe couture... Sur scène, No(s) Dames prennent vie dans un cabinet de curiosités opératiques, mêlant vidéos fantasmagoriques et accessoires de divas, pour explorer les fétichismes morbides dont ces *Divanités* font l'objet, conjuguant glamour et mort dans la grande tradition lyrique du Romantisme masculin. En 3 actes, No(s) Madones, No(s) Putains, No(s) Sorcières, les cinq artistes redistribuent les rôles et déconstruisent ces grands clichés sexistes, pour faire vivre autrement les grands airs des héroïnes d'opéra.

L'opéra : 4 siècles de fatalités de genre

Opéras exclusivement composés par des hommes
Rôles féminins entre stéréotypes et féminicides...

L'idéal féminin des compositeurs masculins

Sacre et massacre : célébrées au cœur de tous les opéras, les femmes y sont pourtant caricaturées, corsetées et souvent tuées.

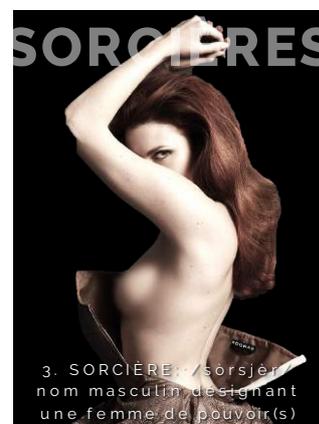
Sublime et monstrueux : sous la magnificence musicale, des destins tragiques quasi-systématiques comme modèles féminins.

Colora(tor)ture

Cascades cristallines ou suraigus privant de langage, aussi inintelligibles qu'un cri ? Vous avez dit hystérie ?

NO(S) DAMES : HOMMAGE DEGENERÉ AUX TRAGÉDIENNES D'OPÉRA

Un cadavre exquis d'héroïnes tragiques sur 3 grands stéréotypes opératiques récurrents



SOLVEIGH, la délaissée | GRIEG
EURYDICE, la prisonnière | GLUCK
BARBERINE, la déflorée | MOZART
CENDRILLON, la souillon | PROKOFIEV'
ANNA, la sacrifiée | ROSSINI
ZAÏDE, la condamnée à mort | MOZART
JULIETTE, la suicidée | PROKOFIEV', BELLINI

GIULIETTA, l'empoisonnée | OFFENBACH'
CARMEN, la tuée par balle | BIZET
MARIA, la tuée par balle | PIAZZOLLA
THAÏS, l'enfermée | MASSENET'
MANON, la déportée | MASSENET
VIOLETTA, la tuberculeuse | VERDI
MARIE GALANTE, l'exilée | WEILL

LADY MACBETH, la suicidée | VERDI'
AZUCENA, la torturée | VERDI
ARMIDE, l'abandonnée | HAYDN
JEANNE, la brûlée | TCHAIKOVSKY
REINE DE LA NUIT, l'anéantie | MOZART'
MÉDÉE, la trahie | CAVALLI
ALCINA, la vaincue | HAENDEL

PRÉLUDE VIDÉO : BUTTERFLY, la désailée | PUCCINI'

Une scénographie contemporaine et signifiante

Codes opératiques réinventés : mur or griffé de néons chirurgicaux / alcôve rouge / sol laqué noir

Vitrines avec accessoires de féminités fantasmées

Chaises noires structurant l'espace

Créations lumières et vidéos divasques projetées sur le mur d'or



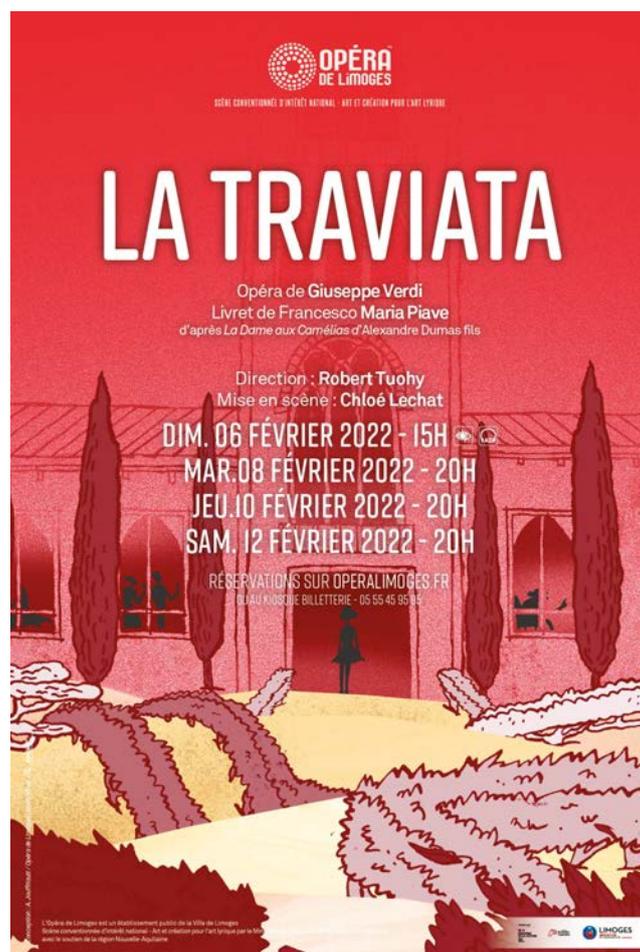
OUVRAGES

- *L'Avant-Scène Opéra, La Traviata*, n° 51, 2000
- A. Dumas fils, *La Dame aux camélias*, Gallimard, Folio classique n° 704, 1975
- *L'Avant-Scène Opéra, Maestro Verdi*, n° 200, 2001
- J. Cabourg (dir.), *Guide des opéras de Verdi*, Fayard, collection « Les indispensables de la musique », 1990
- Gilles de Van, *Verdi, un théâtre en musique*, Fayard, 1992
- C. Issartel, *La Dame aux camélias de l'histoire à la légende*, Paris, Chêne- Hachette, 1981.
- C. Clément, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Grasset, 1979
- *Guide de l'opéra*, Fayard, « Les indispensables de la musique », 2000
- *Dictionnaire encyclopédique de la musique*, R. Laffont, « Bouquins », 1998
- P. Dulac (sous la dir.), *Inventaire de l'opéra*, Universalis, « Inventaires », 2005



LIENS

- Sur l'opéra en général / Autour de L'Affaire Tailleferre <https://www.reseau-canope.fr/tailleferre/#autour-de-laffaire-tailleferre>
- *La Traviata, l'opéra intime de Verdi*, France musique : <https://www.youtube.com/watch?v=rEmO6BGZxuY>
- Apprendre à chanter l'air du *Brindisi* de *La Traviata*, opéra de Rennes, 2014 : <https://www.youtube.com/watch?v=UMFvc-4If1E>
- Analyse musicale de *La Traviata*, dossier pédagogique de l'Opéra de Lille : https://www.opera-lille.fr/fichier/o_media/9225/media_fichier_fr_dp.la.traviata.pdf
- Présentation du projet No(s) Dames : <https://www.youtube.com/watch?v=D6p7N2m-adE>
- Bande d'annonce No(s) Dames : <https://www.youtube.com/watch?v=UpHJW9RU8BU&t=95s>



OPÉRA DE LIMOGES

Anne Thorez

Actions éducatives et culturelles / accessibilité

05.55.45.95.11

anne.thorez@operalimoges.fr

www.operalimoges.fr