



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

DÉTOURS DE L'ERREUR

a cura di Franca Franchi

gennaio 2016

FRANCESCA PAGANI

## L'errance d'une Dame : de Marguerite Gautier à Violetta Valéry<sup>1</sup>

Le 2 février 1852, le Théâtre de Vaudeville propose la première représentation de *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils. À cette date, Giuseppe Verdi est à Paris avec Giuseppina Strepponi, mais il n'est pas prouvé que le compositeur italien ait été parmi les spectateurs de la nouvelle pièce du théâtre français<sup>2</sup>. Ce qui est certain est que la même année, l'éditeur français de Verdi, Léon Escudier, lui envoie un exemplaire du drame d'Alexandre Dumas fils et, au mois d'octobre, reçoit cette réponse de Busseto : « Dites bonjour et remerciez Marie de *La Dame aux camélias* que j'ai reçu depuis quelques temps<sup>3</sup> ». Un remerciement qui annonce une inspiration déjà active : Verdi avait demandé à Francesco Piave d'écrire le livret d'un nouvel opéra à partir de ce sujet, et à l'époque de la lettre à Escudier, Verdi et Piave sont déjà en train de travailler côte à côte à Sant'Agata di Busseto, chez Verdi. Le même jour, le 29 octobre, Piave écrit en ef-

---

<sup>1</sup> Mes remerciements les plus vifs à M. Corrado Mingardi, conservateur de la bibliothèque de Busseto (Parme), pour sa disponibilité rare et exquise.

<sup>2</sup> Verdi reste à Paris jusqu'au 18 mars de la même année, et les cent représentations de la pièce de Dumas fils sont très nombreuses : cependant, aucune preuve nous assure que le compositeur italien ait assisté à une des mises en scène de *La Dame aux camélias*.

<sup>3</sup> Lettre non autographe de Giuseppe Verdi adressée à Escudier, Busseto, le 29 octobre 1852, BnF, département Bibliothèque - musée de l'opéra, Paris ; numérisée à l'adresse <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53046895h>, consulté le 7 avril 2015. Nous traduisons.

fet à Guglielmo Brenna, le secrétaire du théâtre de La Fenice, en le priant de bien vouloir obtenir l'autorisation pour le sujet « que Verdi a voulu et dont il est amoureux » et pour lequel le librettiste ne montre aucun penchant particulier, tout en reconnaissant son originalité : « le livret ne réussira pas très sublime, mais aura un effet non commun<sup>4</sup> ». Les temps sont serrés : le 1<sup>er</sup> janvier, Verdi annonce dans une lettre à De Sanctis qu'il fera la *Dame aux camélias* ; la première représentation de cet opéra a lieu le 6 mars 1853 à La Fenice.

Dans l'espace de cinq ans, trois différentes Dames aux camélias voient le jour : une Marguerite Gautier romanesque en 1848, une autre dramatique en 1852, et une Violetta Valéry pour le théâtre d'opéra italien l'année successive<sup>5</sup>.

L'errance que j'évoque dans le titre de cet article souhaite rappeler la richesse sémantique de ce mot : jusqu'à la période du français classique, à cause d'un conflit homonymique, « errance » renvoyait aussi bien au « chemin », au « voyage », qu'à une « erreur ». Erreur qui, à partir de l'ancien français, indique une « action regrettable, maladroite et spécialement d'un écart de conduite<sup>6</sup> ». Il s'agit donc pour nous d'une errance dans les genres textuels – du roman, à la pièce théâtrale de Dumas fils jusqu'à l'opéra de

<sup>4</sup> Lettre de Francesco de Sanctis à Guglielmo Brenna, Busseto, le 29 octobre 1852, cit. in CONATI M. (1983), *La bottega della musica. Verdi e La Fenice*, Milano, Il Saggiatore, p. 302. Nous traduisons.

<sup>5</sup> La bibliographie disponible sur ces ouvrages étant très vaste, nous nous limitons à rappeler quelques études qui se focalisent sur le rapport entre la production de Dumas fils et l'opéra de Verdi : BUDDEN J. (1992), *The Operas of Verdi. II*, London, Cassell ; KERMAN J. (1978), « Opera, novel, drama : the case of *La Traviata* », in *Yearbook of Comparative and General Literature*, vol. XXVII, pp. 44-53 ; PHILLIPS-MATZ M. J. (1998), « Artists' model: courtesan Marie Duplessis was the inspiration for Dumas' Marguerite and Verdi's Violetta », in *Opera news*, 63/6, pp. 34-36 ; CRAVERI B. (2001), « Un mondo a parte », in *La traviata*, Milano, Teatro alla Scala, stagione lirica 2000-2001, pp. 63-76 ; TITONE A. (2010), *Giuseppe Verdi. Rigoletto, Il trovatore, La traviata. Precedenti storici, fonti letterarie, libretti, edizioni critiche*, Palermo, L'epos.

<sup>6</sup> REY A. (1998), « Erreur », *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert.

Verdi –, et dans les langues – française et italienne, verbale et musicale – et de l'errance d'un personnage qui se caractérise par cet « écart de conduite » que le titre de l'opéra, *La traviata*, résume de manière magistrale. Mais comment se traduit et s'énonce cet écart, cette erreur ?

Le personnage de Dumas fils, il est bien connu, tresse les fils de l'histoire et de l'imaginaire littéraire : Marguerite Gautier s'inspire d'une part à Alphonsine Plessis, dite Marie Duplessis, rencontrée et aimée par Dumas fils en 1844 et morte en 1847 à vingt-trois ans, de l'autre à l'héroïne de Prévost, Manon Lescaut, qui revient à maintes reprises dans le roman et dans la pièce de la *Dame aux camélias*<sup>7</sup>.

Manon Lescaut fait son apparition dans le roman de Dumas fils en forme de livre : c'est un des objets qui se vendent dans l'appartement qui fut de Marguerite Gautier. L'on découvre plus loin que ce volume a été offert à Marguerite de la part d'Armand Duval avec une dédicace : « Manon à Marguerite, humilité<sup>8</sup> », et cela après un franc dialogue entre les deux amants. Marguerite est une femme du *demi-monde* – néologisme de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, repris par le même Alexandre Dumas fils en 1855 dans le titre d'une de ses comédies –, et c'est dans cet *entre-deux*, cette « province aux frontières vagues<sup>9</sup> », dira Sainte-Beuve, qu'elle peut vivre, exploitée et entretenue, tolérée et admirée, ouvertement ou en cachette, par la société. Marguerite parle explicitement à Armand de sa condition et de sa vie et, après sa confession, s'éloigne de Paris avec lui. À l'époque de sa retraite à la campagne, Marguerite lit souvent le roman de Prévost et le commente : « Je la sur-

<sup>7</sup> Nous rappelons, à propos de Manon Lescaut et de sa descendance littéraire et musicale, une étude célèbre de SGARD J. (1987), « Manon avec ou sans camélias », in BERTHIER P. et RINGGER K. (éd.), *Littérature et opéra*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, pp. 81-91.

<sup>8</sup> DUMAS FILS A. (1981), *La Dame aux camélias : le roman, le drame, la Traviata*, éd. NEUSCHÄFER H.-J. et SIGAUX G., Paris, GF Flammarion, 1981, p. 64. Nous ferons référence au roman et au drame en signalant les respectives premières éditions, à savoir 1848 et 1852.

<sup>9</sup> SAINTE-BEUVE (1857), *Causeries du lundi*, t. XII, Paris, Garnier frères, p. 513.

pris bien des fois annotant ce livre : et elle me disait toujours que lorsqu'une femme aime, elle ne peut pas faire ce que faisait Manon<sup>10</sup> ». Une variation de ce même commentaire paraît dans la pièce de Dumas fils, énoncée, cette fois, directement par Armand :

Quel est ce livre? Manon Lescaut ! La femme qui aime ne fait pas ce que tu faisais, Manon ! Comment ce livre se trouve-t-il ici ? (*Lisant au hasard*). [...] (*Armand repousse le livre avec tristesse et reste quelques instants soucieux*.) Elle avait raison, mais elle n'aimait pas, car l'amour ne sait pas raisonner...<sup>11</sup>.

La comparaison entre les deux héroïnes ne cesse d'avoir lieu, et elle concerne en particulier « leur cœur et leur débauche<sup>12</sup> » – donc leurs sentiments et leur excès, leur dérèglement. « Manon reconnaissait-elle dans Marguerite, par l'opinion de M. Armand Duval, une supériorité de débauche ou de cœur<sup>13</sup> ? » et encore : « Marguerite, vous avez plus de cœur qu'elle<sup>14</sup> ». Dans le roman, le narrateur qui a acheté le volume de Prévost dans la vente de rue d'Antin, s'abandonne aux réflexions et affirme : « Marguerite, pécheresse comme Manon, et peut-être convertie comme elle<sup>15</sup> ».

Voilà donc que le péché, « la faute, l'action coupable, l'erreur » – c'est le sens de ce mot dans le latin classique que le latin chrétien spécialise en faute contre Dieu – serait le trait distinctif de Manon et de Marguerite. Il est toutefois nécessaire de préciser qu'il s'agit d'un point de vue exprimé par un personnage qui appartient à la bourgeoisie de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Les notions d'« erreur » et de « faute » ont évolué par rapport au système littéraire et linguistique du XVIII<sup>e</sup> siècle, tel qu'il ressort du roman

<sup>10</sup> DUMAS FILS A. (1848), *op. cit.*, p. 178.

<sup>11</sup> DUMAS FILS A. (1852), *op. cit.*, acte III, scène 7.

<sup>12</sup> DUMAS FILS A. (1848), *op. cit.*, p. 64.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> DUMAS FILS A. (1852), *op. cit.*, scène II, acte 4.

<sup>15</sup> DUMAS FILS A. (1848), *op. cit.*, p. 65.

de Prévost.

Dans *Manon Lescaut*, l'« erreur » et la « faute » sont également présentes : la première évoque plutôt une méprise, un faux jugement, un raisonnement fautif, dans la plupart des cas influencé par la passion, la deuxième un manque à une règle, morale ou de conduite.

L'« erreur » s'attribue dans le roman de Prévost à des Grioux, de même que son synonyme, l'« égarement ». C'est son ami Tiberge qui, allant visiter le chevalier dans sa retraite, lui fait la morale : « Il plaignit l'égarement où j'étais tombé. Il me félicita de ma guérison, qu'il croyait avancée ; enfin il m'exhorta à profiter de cette erreur de jeunesse pour ouvrir les yeux sur la vanité des plaisirs<sup>16</sup> ».

Le mot « faute » apparaît dans le texte avec une fréquence beaucoup plus importante et se réfère, dans la plupart des occurrences, encore une fois à des Grioux. C'est sûrement le point de vue du chevalier qui raconte sa vie et « se confesse » à influencer sur cet aspect, et sur le fait que lorsqu'on parle des fautes de Manon, elles ne sont aucunement mises en valeur, au contraire, elles ont tendance à être justifiées : « Je considérais que j'étais cause en partie de sa faute. [...] Elle [Manon] pêche sans malice [...] elle est légère et imprudente, mais elle est droite et sincère. Ajoutez que l'amour suffisait seul pour me fermer les yeux sur toutes ses fautes<sup>17</sup> ». C'est la seule occurrence où le verbe « pécher » est utilisé.

L'erreur et la faute font partie d'un même parcours d'initiation sentimentale qui est commune aux deux jeunes. Manon est infidèle, trahi, trompe des Grioux, mais ce n'est pas pour cette raison que l'erreur et la faute s'associent à son personnage. D'ailleurs, dans *Manon Lescaut*, le verbe « tromper » indique, dans toutes ses occurrences, une infidélité, et il ne se réfère jamais au fait d'induire volontairement en erreur ou de tomber en erreur.

<sup>16</sup> PRÉVOST A. F. (2005), *Histoire du chevalier des Grioux et de Manon Lescaut*, éd. GOULEMOT J. M., Paris, Le livre de Poche, p. 116.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 248.

Dans le roman et le drame de Dumas fils, l'erreur – le mot erreur – disparaît. Il laisse la place à une large utilisation du verbe « tromper » dans tous ses significations : « tomber dans l'erreur » ; « induire quelqu'un en erreur par la ruse ou par un mensonge », comme lorsque Armand dit de Marguerite : « elle avait utilisée, pour me tromper, une ruse d'une simplicité insultante<sup>18</sup> » ; cet exemple joue aussi sur l'autre signification du verbe, à savoir, « être infidèle » dans une relation amoureuse. Cette dernière acception du mot s'attribue exclusivement à Marguerite, que l'on suspecte d'inconstance aux moindres retard ou absence.

Dans la pièce théâtrale, après avoir été quitté par Marguerite, lors d'une fête dans le salon d'Olympe, Armand parle d'elle à Gustave. Armand pense que Marguerite l'a vraiment trahie et ainsi il l'inscrit parmi les demi-mondaines à travers ce jugement lapidaire :

ARMAND. – [...] Le coup était si inattendu, que j'ai cru que j'allais devenir fou. Comprends-tu ? Elle, Marguerite ! me tromper ! moi qui l'aimais tant ! Ces filles n'ont décidément pas d'âme<sup>19</sup>.

Au personnage féminin s'associent également les quelques occurrences du mot « faute », qui a, chez Dumas fils, le poids du manque à la règle morale. La conduite de Marguerite, ses relations avec les hommes qui l'ont entretenue, représentent ses fautes et ce sont les marques d'un passé qui pourrait s'excuser, parce qu'elle paraît être bonne et non complètement corrompue : « Cette preuve de désintéressement [...] excusait à mes yeux toutes ses fautes passées. Il y avait dans cette femme quelque chose comme de la candeur. On voyait qu'elle était encore à la virginité du vice<sup>20</sup> ». Toutefois, le passé ne pourra jamais être effacé et oublié.

Le rachat de Marguerite peut s'envisager à une condition, à savoir

qu'elle réitère les mêmes fautes, en s'inscrivant à nouveau dans la condition de femme du demi-monde. Ainsi dans le roman, avant de mourir, Marguerite raconte à Armand, à travers son journal intime, sa rencontre avec M. Duval qui lui a demandé, comme on le sait, de quitter son fils pour ne pas compromettre Armand et sa sœur, Blanche :

Votre père m'embrassa une dernière fois. Je sentis sur mon front deux larmes de reconnaissance qui furent le baptême de mes fautes d'autrefois, et au moment où je consentais à me livrer à un autre homme, je rayonnai d'orgueil en songeant à ce que je rachetais par cette nouvelle faute<sup>21</sup>.

La réhabilitation absolue de Marguerite, et plus tard de Violetta, ne pourra avoir lieu qu'après leur mort, car si Dieu peut pardonner, l'homme ne le fera jamais. La pièce de Dumas et le livret de Piave correspondent à cet égard : « Ainsi, quoi qu'elle fasse, la créature tombée ne se relèvera jamais ! Dieu lui pardonnera peut-être, mais le monde sera inflexible<sup>22</sup> ! » ; « Così alla misera ch'è un dì caduta, di più risorgere speranza è muta!... se pur benefico le indulga iddio, l'uomo implacabile per lei sarà...<sup>23</sup> ».

Dans la pièce de Dumas fils, il est question de la faute de Marguerite dans deux moments de forte intensité dramatique, qui voient le couple Armand-Marguerite en tête-à-tête : le premier, au troisième acte, lorsque elle va quitter Armand, et le deuxième, au quatrième acte, quand Armand essaie de la convaincre à renouer leur relation et à partir avec lui.

Dans la première scène, Marguerite demande à Armand : « car tu n'as rien à me reprocher ? Dis-le-moi, cela me fera du bien. Mais, si je t'ai causé jamais quelque peine, pardonne-moi, ce n'était pas ma faute, car je t'aime plus que tout au monde<sup>24</sup> ». Le sens de

<sup>18</sup> DUMAS FILS A. (1848), *op. cit.*, pp. 149-150.

<sup>19</sup> DUMAS FILS A. (1852), *op. cit.*, acte III, scène 3.

<sup>20</sup> DUMAS FILS A. (1848), *op. cit.*, p. 109.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>22</sup> DUMAS FILS A. (1852), *op. cit.*, acte III, scène 4.

<sup>23</sup> VERDI G. – PIAVE F. (1853), *La traviata*, Milano, Archivio Ricordi, acte II, scène 5.

culpabilité de Marguerite domine ce passage, elle voudrait être rassurée par Armand, elle lui demande pardon et en même temps justifie tous ses manques – même ceux qu'elle ne connaît pas – par l'amour. C'est un sentiment qui se projette sur l'avenir, car Marguerite semble vouloir s'excuser à l'avance des peines qu'elle donnera à Armand.

Dans la deuxième scène, Armand, furieux, prie Marguerite de se libérer de sa faute à travers une déclaration : il suffit que la femme dise sa culpabilité et son manque de responsabilité.

ARMAND, *courant à la porte et revenant*. - Écoute, Marguerite ; je suis fou, j'ai la fièvre, mon sang brûle, mon cerveau, tout, je suis dans cet état de passion où l'homme est capable de tout, même d'une infamie. J'ai cru un moment que c'était la haine qui me poussait vers toi : c'était l'amour, amour invincible, irritant, haineux, augmenté de remords, de mépris et de honte, car je me méprise de le ressentir encore, après ce qui s'est passé. Eh bien, dis-moi un mot de repentir, rejette ta faute sur le hasard, sur la fatalité, sur ta faiblesse, et j'oublie tout. Que m'importe cet homme ? Je ne le hais que si tu l'aimes. Dis-moi seulement que tu m'aimes encore, je te pardonnerai, Marguerite, nous fuirons Paris, c'est-à-dire le passé, nous irons au bout de la terre s'il le faut, jusqu'à ce que nous ne rencontrions plus un visage humain, et que nous soyons seuls dans le monde avec notre amour<sup>25</sup>.

Or, la reprise de la pièce de Dumas fils de la part de Verdi et Piave, auteur du livret, conserve ces deux scènes, qui jouent un rôle capital à l'intérieur de l'action dramatique. Toutefois, ils effacent toute référence à la faute de Violetta, qui prend la place de Marguerite Gautier.

La dernière scène que nous avons évoquée est condensée dans quelques mots de récitatif. Violetta a demandé à Alfredo de ne

<sup>24</sup> DUMAS FILS A. (1852), *op. cit.*, acte III, scène 6.

<sup>25</sup> *Ibid.*, acte IV, scène 7.

pas participer au duel qui l'opposera à M. Duphol et lui, il répond qu'il partira, mais qu'il faut qu'elle jure d'abord qu'elle le suivra partout<sup>26</sup>.

Verdi efface dans ce passage toute référence au repentir de Violetta, à son accusation ; Alfredo ne demande qu'une chose : qu'elle reste avec lui.

Quant à la scène de l'adieu, le livret de *La traviata* apporte des variations qui se révèlent très significatives. Non seulement disparaissent les références à Nichette et Gustave, personnages éliminés dans la simplification du drame pour le théâtre d'opéra, mais tous les renvois à la faute, à la méprise ou à la malédiction dont peut être chargée Violetta, sont abolis.

Comment pourrais-je me séparer de toi ? Tu calmeras ton père, s'il est irrité, et puis notre projet s'accomplira, n'est-ce pas ? Nous vivrons ensemble tous les deux, et nous nous aimerons comme auparavant, et nous serons heureux comme nous le sommes depuis trois mois ! Car tu es heureux, n'est-ce pas ? *car tu n'as rien à me reprocher ? Dis-le-moi, cela me fera du bien. Mais, si je t'ai causé jamais quelque peine, pardonne-moi, ce n'était pas ma faute, car je t'aime plus que tout au monde.* Et toi aussi, tu m'aimes, n'est-ce pas ? *Et, quelque preuve d'amour que je t'eusse donnée, tu ne m'aurais ni méprisée ni maudite...*

ARMAND. - Mais pourquoi ces larmes ?

MARGUERITE. - J'avais besoin de pleurer un peu; maintenant, tu vois, je suis calme.

*Je vais rejoindre Nichette et Gustave.* Je suis là, toujours à toi, toujours prête à te rejoindre, t'aimant toujours. Tiens, je souris ; à bientôt, pour toujours<sup>27</sup> !

Le choix opéré dans le livret de *La traviata* met en évidence la

<sup>26</sup> VERDI G. – PIAVE F. (1853), *op. cit.*, acte II, scène 13.

<sup>27</sup> DUMAS FILS A. (1852), *op. cit.*, acte III, scène 6. Les passages en italique sont supprimés dans le livret de l'opéra de Verdi.

participation émotive de Violetta, qui ne demande pas d'être pardonnée par Alfredo, mais qui veut être rassurée de son amour. Tout ce focalise, à la fin de l'échange entre les deux amants, sur la déclaration d'amour de Violetta qui est, à la fois, un redoublement du « tu m'aimes, n'est pas ? » du drame de Dumas fils, et sa mise en puissance. Une mise en puissance aussi musicale, étant donné que Verdi a écrit un des passages les plus célèbres de l'histoire de l'opéra (« *Amami Alfredo* »), où il reprend le deuxième thème du prélude du premier acte.

Il nous paraît que l'élimination des passages où il est question de la faute du personnage féminin n'est aucunement casuelle chez Verdi. Loin de vouloir faire de Violetta une femme angélique – il écrira une lettre colérique à Luccardi après une des reprises de *La traviata* à Rome en 1854 : « La censure a voulu faire *La traviata* pure et innocente ! [...] Ainsi ils ont brisé toutes les positions, tous les caractères<sup>28</sup> ».

Toutefois, *La traviata* propose une articulation de la dimension de l'erreur qui montre ne pas s'aplatir et parfois ne pas correspondre à celle du drame de Dumas fils et nous le remarquons justement dans la caractérisation des personnages de Violetta, Alfredo et Giorgio Germont. On s'attendrait à avoir une traduction de la « faute » de Marguerite dans la « colpa » de Violetta, mais ce mot n'apparaît jamais dans le livret de *La traviata*. C'est le mot « errore » qui intervient trois fois, et chaque occurrence s'associe à un personnage différent. L'apparent schématisme de cette correspondance apporte en réalité une grande richesse à la caractérisation des personnages masculins et de l'héroïne.

L'« error » d'Alfredo est ne pas avoir pensé, pendant sa retraite heureuse avec Violetta, qu'elle allait vendre ses biens pour pouvoir vivre avec lui et qu'il allait par conséquent être entretenu par elle. C'est une nouveauté par rapport à Dumas fils, où Armand déclare

<sup>28</sup> VERDI G. (2012), *Lettere*, éd. RESCIGNO E., Einaudi, Torino, lettre à Luccardi de septembre 1854, 187, p. 313.

qu'il se doutait de ce qui était en train d'arriver et qu'il a écrit à son notaire pour résoudre le problème. Dans *La traviata*, cette découverte provoque une prise de conscience d'Alfredo qui éprouve de la honte, dans le célèbre air du ténor du deuxième acte. Il parle d'infamie, de remord, d'honneur qui demande de venger une honte. C'est une erreur grave par rapport à son rôle social, au rôle qu'Alfredo doit conserver<sup>29</sup>.

Giorgio Germont est induit en erreur dans une scène reprise assez fidèlement du drame de Dumas fils et qui n'existait pas dans le roman, à savoir la rencontre de Duval-Germont avec Marguerite-Violetta. Germont traite Violetta de femme fatale. Elle lui répond qu'il a été induit « en erreur » et lui en donne les preuves : en premier, l'acte de vente de ses biens<sup>30</sup>.

Piave et Verdi insistent sur l'erreur de jugement de Germont et des conséquences que cela entraîne. En effet, même si il a compris que Violetta a « des nobles sentiments, en vérité ! », il lui demande de se « sacrifier<sup>31</sup> ». Verdi se détache du drame de Dumas fils et fait paraître sur scène Giorgio Germont au moment de la mort de Violetta. Il ne s'agit pas seulement d'un escamotage pour écrire un tercet final. Germont déclare que trop de remords lui rongent l'âme et que chacun des mots de Violetta lui tombe sur le front comme la foudre : cela dit l'erreur qu'il a commise, et en effet, tout de suite après, il demande pardon à Violetta<sup>32</sup>.

Une autre apparition de Giorgio Germont sur scène, non prévue dans le drame de Dumas fils, dénonce une autre erreur commise contre Violetta. Dans la scène de la dénonciation publique, quand Armand jette à Marguerite de l'argent devant tout le monde, Dumas fils fait évanouir Marguerite et réagir son protecteur du moment qui défie Armand en duel. La scène se conclue ainsi. Dans

<sup>29</sup> VERDI G. – PIAVE F. (1853), *op. cit.*, acte II, scène 3.

<sup>30</sup> *Ibid.*, acte II, scène 5.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Ibid.*, acte III, dernière scène.

l'opéra de Verdi, le cœur, tous le présents, réagissent avec horreur, en accusant Alfredo d'infamie, d'avoir tué un cœur sensible et l'expulsent de la société. Giorgio Germont, présent, peut-être contre toute vraisemblance, à la fête, déclare que celui qui accuse une femme est digne de mépris, et qu'il ne reconnaît plus son fils<sup>33</sup>.

Révélatrice est finalement l'erreur de Violetta. Verdi reprend une scène de Dumas fils<sup>34</sup> qui conclut le premier acte de l'opéra et parvient à montrer la complexité de son héroïne en apportant des modifications et des innovations sur le plan textuel et musical. D'une part, il transforme l'usage traditionnel du duo introductif où le personnage se confie à une servante ou à un ami, et que l'opéra italien de cette époque impose, en proposant un dialogue beaucoup plus raffiné entre la voix de Violetta sur scène et celle du ténor qui est dans les coulisses : cela permet de conserver le dialogue musical tout en créant une autre dimension dramaturgique, car la voix hors champ traduit la pensée intérieure de Violetta. De plus, Verdi utilise, pour cet air, la structure de la double strophe : il s'agit d'une forme musicale, typique de la tradition française, que l'on employait pour décrire un moment de détresse et de solitude d'un personnage. C'est dans cette deuxième strophe de l'air « Ah, fors'è lui », parfois coupée dans certaines interprétations contemporaines, qu'apparaît « l'error » de Violetta. Elle se demande si l'homme qu'elle vient de rencontrer est celui

<sup>33</sup> *Ibid.*, acte II, scène 15.

<sup>34</sup> MARGUERITE, seule, à la même place. - Qui m'eût dit, il y a huit jours, que cet homme, dont je ne soupçonnais pas l'existence, occuperait à ce point, et si vite, mon cœur et ma pensée ? M'aime-t-il d'ailleurs ? sais-je seulement si je l'aime, moi qui n'ai jamais aimé ? Mais pourquoi sacrifier une joie ? Pourquoi ne pas se laisser aller aux caprices de son cœur ? Que suis-je ? Une créature du hasard ! Laissons donc le hasard faire de moi ce qu'il voudra., c'est égal, il me semble ! que je suis plus heureuse que je n'ai encore été. C'est peut-être d'un mauvais augure. Nous autres femmes, nous prévoyons toujours qu'on nous aimera, jamais que nous aimerons, si bien qu'aux premières atteintes de ce mal imprévu nous ne savons plus où nous en sommes, DUMAS FILS A. (1852), *op. cit.*, acte II, scène 5.

qu'elle a parfois rêvé, et qui pourrait incarner l'amour qu'elle n'a jamais expérimenté. Elle pense ainsi à quand elle était toute jeune fille. À cette époque, elle désirait l'amour et elle se plaisait à l'imaginer. C'est cette pensée romantique de l'amour à venir que Violetta, désormais désenchantée par la vie qu'elle a eu, appelle « le divino error ». Divin car il est agréable dans son illusion et car il arrive de cette dimension cosmique dont elle parle où c'est l'amour dont palpite l'univers entier<sup>35</sup>.

C'est donc une Violetta romantique que Verdi nous présente au premier acte, et qui paraît contrainte à ne pas changer sa vie – c'est la conclusion du même air – à cause de sa solitude : « Pauvre femme, seule, abandonnée, dans ce désert peuplé que l'on appelle Paris<sup>36</sup> ». Le fait d'être « traviata » est son destin mais ce n'était pas son penchant naturel, et son erreur a été celle de croire à l'amour, idéalisé, que sa vie ne pouvait pas lui accorder.

Il existe aussi une autre contrainte, une autre erreur, pour Violetta : sa maladie. La tuberculose, il est bien connu, c'est au XIX<sup>e</sup> siècle la maladie à la mode. Elle semble conférer un attrait supplémentaire aux malades : Karl Rosenkranz, justement en 1853, écrit dans son *Esthétique de la laideur*<sup>37</sup> que la maladie normalement enlaidit les patients, alors que la phtisie les rend plus beaux, en affinant leurs silhouettes. Comme les vapeurs au XVIII<sup>e</sup> siècle, la tuberculose est une maladie aristocratique – et déjà en 1770 le médecin Tissot la classifiait parmi les affections des gens du grand monde<sup>38</sup>. C'est donc un sujet absolument moderne qui, en plus, paraît bien donner une représentation de la vie frénétique de Marguerite et de Violetta. Celles-ci trouveraient une correspondance dans les symptômes de la maladie, avec ses excès de fièvre, de toux et d'excitation.

<sup>35</sup> VERDI G. – PIAVE F. (1853), *op. cit.*, acte I, scène 5.

<sup>36</sup> Nous traduisons.

<sup>37</sup> ROSENKRANZ K. (1853), *Ästhetik des Hässlichen*, Königsberg, Bornträger.

<sup>38</sup> TISSOT S. (1770), *Essai sur les maladies des gens du monde*, Lausanne, Grasset.

Chez Verdi, la phtisie acquiert une signification particulière. Il s'agit en effet de la première représentation, sur une scène d'opéra, de cette maladie. Cela scandalise le public. Verdi réplique aux critiques reçues dans une de ses lettres : « Si l'on peut mourir d'épée ou de poison, pourquoi ne peut-on pas mourir de phtisie ou de peste ? Cela n'arrive pas dans la vie de tous les jours<sup>39</sup> ? » ; c'est donc tout d'abord un attachement à la réalité du sujet et à sa modernité qui touche Verdi.

Mais la tuberculose est aussi, en filigrane, le signe du personnage de Violetta, de son essence et de son destin. Elle est touchée de phtisie comme le sont les gens aristocratiques, et cela paraît contradictoire chez une femme du *demi-monde*. Le reste de la société nie en effet jusqu'à la dernière minute sa maladie – Violetta la cache à ceux qui la fêtent au premier acte et la déclare en privé à Giorgio Germont pour lui dire qu'il lui reste peu à vivre, mais lui, il ne veut pas l'entendre, il lui dit qu'elle est jeune, que le temps soignera tout et il change de sujet<sup>40</sup>.

Noble de sentiments, Violetta partage avec l'aristocratie une maladie qui mine en réalité son corps : la phtisie inverse la représentation du manque de Violetta qui n'est plus moral mais physique. Et la maladie marque aussi, dès le début, le destin de Violetta, et ne lui accorde pas le temps nécessaire pour être heureuse ou pour être plus vertueuse. L'annonce explicite du médecin – une autre trouvaille de Verdi : « la phtisie ne lui accorde que quelques heures<sup>41</sup> » – fait de la science médicale la nouvelle voix du destin sur la scène de l'opéra.

Ce n'est pas un hasard si Verdi, qui avait proposé comme premier titre de l'opéra *Amore e Morte* – avant Freud et dans une perspective absolument romantique – présente dans le prélude du premier acte deux thèmes : celui d'*Amami Alfredo* et, tout en ou-

verture, le thème qui revient dans le prélude du troisième acte, celui où la solitude et la maladie de Violetta atteignent leur sommet. C'est dans ce dernier que, après le développement du thème musical, l'écriture entrecoupée des violons reproduit la respiration haletante de Violetta qui va mourir. Seule, dans sa chambre, elle sait que la maladie ne lui laisse aucun espoir et qu'elle doit prendre congé de la vie ; c'est le moment de se repentir intimement et en privé en s'adressant à Dieu<sup>42</sup>. De nombreux commentaires n'ont pu éviter de souligner comment le portrait de Violetta Valéry pourrait s'inspirer, d'une part, du tendre et douloureux souvenir de la première femme de Verdi – dont le prénom était Margherita, comme celui de la dame aux camélias de Dumas – morte dans la fleur de l'âge et, de l'autre, de Giuseppina Strepponi qui, à l'époque de *La traviata*, était sa compagne, tout en étant déjà mariée à un autre homme, et pour cela harcelée par ses concitoyens. Verdi répond à ces attaques contre Giuseppina, que l'on définissait avec les mêmes épithètes adressés à Violetta Valéry, en quittant Busseto et en s'isolant à Sant'Agata. C'est une célèbre lettre adressée à Antonio Barezzi qui nous offre le point de vue du compositeur. Il écrit en effet qu'il vit avec une femme libre, indépendante, qui aime, comme lui, la solitude et que ni elle, ni lui ne doivent rendre compte de leur vie à qui que ce soit<sup>43</sup>. Voilà des accents de fierté dans la manière de représenter la femme qui ressortent pleinement dans sa *Dame aux camélias*, et que sa musique exalte. Ce serait là, selon Marcel Proust, le vrai cachet, le style de la *Dame aux camélias* :

J'aime *La traviata*. C'est un opéra qui va jusqu'à l'âme ... Verdi a donné à *La Dame aux camélias* le style qui lui manquait. Je dis cela non pas parce que le drame d'Alexandre Dumas fils me semble médiocre mais parce que, quand une œuvre dramatique touche les sen-

<sup>39</sup> VERDI G. (2000), *Lettere*, éd. PORZIO M., Milano, Mondadori, lettre à Cesare de Sanctis du 17 février 1855, p. 241. Nous traduisons.

<sup>40</sup> VERDI G. – PIAVE F. (1853), *op. cit.*, acte II, scène 5.

<sup>41</sup> *Ibid.*, acte III, scène 2.

<sup>42</sup> *Ibid.*, acte III, scène 4.

<sup>43</sup> VERDI G. (2012), *Lettere*, éd. cit., lettre à Antonio Barezzi du 21 janvier 1852, p. 260.

timents populaires, elle a besoin de musique<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Cit. par MONTALE E. (1996), « Introduzione a *La traviata* », in *Il secondo mestiere. Arte, musica, società. Altri scritti musicali 1964*, Milano, Mondadori, coll. « I Meridiani », p. 1254. Nous traduisons.