

### Verdi en scène : l'approche de Visconti et de Strehler

Visconti et Strehler ont été les premiers, dans l'Italie de l'après-guerre à imposer la fonction critique du metteur en scène aussi bien au théâtre qu'à l'opéra : simultanément pour Strehler qui mit en scène en mars 47, *La Traviata*, dirigée par Tullio Serafin, avec Margherita Carosio sur le grand plateau reconstruit de la Scala de Milan alors qu'il s'apprêtait, quelques mois plus tard, à monter *Les bas-fonds* de Gorki et le *Serviteur de deux maîtres* de Goldoni pour l'inauguration du Piccolo Teatro fondé avec Paolo Grassi. Il continuera tout au long de ses cinquante ans de carrière à travailler dans les deux registres. De manière un peu décalée pour Visconti qui ne signe sa première mise en scène d'opéra qu'en 1954 et son premier Verdi en 1955, à La Scala, après une intense période de création au cinéma et au théâtre<sup>1</sup>. Il y est, lui-aussi, le maître d'œuvre d'une *Traviata* mémorable sous la direction de Carlo Maria Giuliano avec une chanteuse qui apparaît encore dans la distribution sous le nom de Maria Meneghini Callas mais qui à partir de là va entamer son ascension vers une dimension mythique en devenant La Callas. Jusqu'à sa mort en 1976, Visconti va déployer son travail à la fois au théâtre, à l'opéra et au cinéma.

---

<sup>1</sup> Il convient de préciser que Visconti avait, avant cette date, été plusieurs fois sollicité par les directeurs des grandes maisons d'opéra. Il avait décliné les offres quand elles ne concernaient pas le mélodrame ou le drame lyrique. Il avait par exemple accepté de monter *La Forza del destino* au Maggio Musicale fiorentino, en 53, avec Renata Tebaldi, projet annulé à la suite d'une intervention gouvernementale contre lui.

Visconti et Strehler ont aussi en commun d'avoir une solide formation musicale qui leur permet d'analyser les partitions et d'activer une collaboration rigoureuse avec les chefs d'orchestre. Une approche conjointe est souhaitée voire même revendiquée, par les deux metteurs en scène qui en font un préalable nécessaire à la construction du spectacle lyrique: et on peut aussi bien citer ce que dit Claudio Abbado de son travail avec Strehler : « Con Giorgio, quando si comincia il lavoro su di un'opera, la si *scava* insieme »<sup>2</sup> que les témoignages de Carlo Maria Giulini sur les heures passées avec Visconti à analyser les partitions et notamment celle de *La Traviata* : « Lavorare con Visconti – anche per la sua abitudine al melodramma e per la sua conoscenza della musica – era stupendo, perchè si instaurava un rapporto di collaborazione profonda »<sup>3</sup>.

Quand l'entente se réalise entre un chef d'orchestre et un metteur en scène qui prennent le temps de travailler ensemble comme ce fut le cas de Visconti avec Giulini, entre autres pour *La Traviata* de 55, et de Strehler avec Claudio Abbado, entre autres pour *Simone Boccanegra* en 1971, le résultat exceptionnel permet, dans le premier cas, de percevoir sous un jour nouveau une oeuvre archi-connue comme *La Traviata* et dans le deuxième cas de découvrir un opéra très peu monté qui est pourtant un chef-d'oeuvre comme *Simone Boccanegra*. C'est sur ces deux oeuvres que nous focaliserons notre attention après un certain nombre de remarques plus générales mais nécessaires pour définir la pratique de Visconti et celle de Strehler sur la scène lyrique.

La connaissance de la musique et le travail attentif sur la partition permettent à Visconti et à Strehler de ne point redouter la conformité scène / musique souvent abandonnée par les metteurs en scène de peur « qu'elle n'apparaisse comme un pléonasme ou une abdication »<sup>4</sup>. En effet, l'optique dans laquelle travaillent Visconti et Strehler accepte l'opéra comme genre de la coexistence qui n'exclut pas une dramaturgie critique particulièrement évidente dans leur approche des oeuvres de Verdi à propos desquelles Strehler affirme :

---

<sup>2</sup> Claudio ABBADO, *Il regista e il direttore d'orchestra*. in, Giancarlo STAMPALIA, *Strehler dirige*, Venezia, Marsilio, p. 161. C'est Abbado qui souligne.

<sup>3</sup> Carlo Maria GIULINI, in *Visconti e il suo lavoro*, a cura di Caterina D'AMICO DE CARCALHO, Milano, Electa, 1981, p. 5.

<sup>4</sup> J'emprunte cette expression à Isabelle MOINDROT, in *La représentation d'opéra*, Paris, PUF, 1993, p.58.

Nei suoi melodrammi l'unità tende a farsi non sulla *parola-musica*, ma sulla *situazione-musica*. Verdi tendeva a scrivere della musica di situazione, più che destinata alla *parola-dialogo* del personaggio. Di qui, però il pericolo di perdere di vista, nel rappresentarli, il rapporto dialogico che esiste tuttavia nei suoi melodrammi, per puntare sullo *svolgimento drammatico* in senso lato. È per questo che Verdi – apparentemente *facile, chiaro, cantabile*, e così via – è in realtà difficile da allestire.<sup>5</sup>

. La difficulté à monter les œuvres de Verdi que pointe Strehler a poussé les deux metteurs en scène à exiger des conditions et des temps de répétitions qui permettent un travail en profondeur avec les chanteurs mais aussi avec les chœurs alors que, ce qui était proposé par les maisons d'opéra ne permettait jusqu'alors, dans la plupart des cas, qu'une mise en place le plus souvent frontale. Cette exigence poussa d'ailleurs Visconti à refuser de monter *Otello* au San Carlo de Naples en 1952 et la réponse qu'il envoya au directeur de cette institution mérite d'être reportée ici comme témoignage des conditions de travail qui étaient la règle :

Purtroppo, Caro di Costanzo, benchè animato dal più sincero proposito di affrontare nel suo Teatro per la prima volta un compito tanto delicato e rischioso com'è la regia di un capolavoro come *Otello*, io sono costretto a rimanere fermo in quelle che sono le esigenze per me capitali, di tempo e di disponibilità della compagnia di canto per la preparazione dello spettacolo. Dalle date che lei mi comunica, mi rendo conto che i nove giorni che io avrei per le prove con gli artisti principali sono ahimè ben troppo pochi per raggiungere quel risultato per cui soltanto sarebbe giustificata la mia presenza. Io comprendo che per una organizzazione come è quella della stagione lirica del Teatro San Carlo è già un estremo sforzo aver messo a mia disposizione quel periodo di tempo, ma purtroppo non mi sento di poter rispondere degnamente a questo sforzo in un tempo che io giudico troppo breve »<sup>6</sup>.

Strehler aurait très bien pu écrire cette lettre si l'on en juge par le combat qu'il a mené jusqu'à la fin de sa vie afin d'obtenir des conditions de

---

<sup>5</sup> Giorgio STREHLER, *Conversazioni con Ugo Ronfani*, Milano, Rusconi, 1986, p. 257.

<sup>6</sup> Luchino VISCONTI, *Il mio teatro*, a cura di Caterina D'AMICO DE CARVALHO e Renzo RENZI, Bologna, Cappelli, 1979, p. 22.

travail scéniques qui permettent d'approfondir la complexité dramaturgique de certains opéras et en particulier ceux de Verdi.

Si Visconti et Strehler ont les mêmes exigences au niveau de ce que doit être une mise en scène d'opéra, ils divergent néanmoins – en dehors du projet esthétique – sur un point essentiel à savoir la place qu'occupe Verdi dans leur panthéon musical respectif : le compositeur de Busseto est le musicien préféré de Visconti<sup>7</sup> qui manifeste cette prédilection dès sa première œuvre cinématographique *Ossessione* (1942). Dans ce film, en effet, la musique composée par Giuseppe Rosati intègre des citations de *La Traviata* et en particulier, l'air de Germont du deuxième acte « Di Provenza... » qui est décliné sur plusieurs modes (répétitions, notes au piano) avant d'être chanté par le personnage de Bragana. Dans ce film, *La Traviata* entre en incidence avec l'image comme si dans l'adaptation libre du roman de James Cain par Visconti se nichait une lecture moderne – et oedipienne – du chef-d'œuvre de Verdi.

On se souvient naturellement que le générique de *Senso* (1954) se déroule sur un fragment du troisième acte du *Trovatore* mis en scène au Théâtre de la Fenice comme une reconstitution de ce que pouvait être un spectacle en 1866 date que choisit Visconti pour situer l'action de son film. Au moment où Manrico entame son air de bravoure « Di quella pira » parmi les plus connus de la partition, un mouvement de travelling latéral suit sa traversée du plateau du fond vers l'avant-scène : l'action du mélodrame semble passer dans la salle, ce qui entraîne une construction en miroir. Alors que sur scène le ténor lance un appel aux armes pour venger sa mère, le public du poulailler jette des tracts aux couleurs de l'Italie sur les officiers autrichiens et appelle à la libération de Venise. Mais il y a une séquence encore plus intéressante quant à l'incidence de la musique sur la situation des personnages de l'histoire narrée : celle du moment où Livia Serpieri tombe amoureuse du lieutenant Mahler dans sa loge qui donne sur la scène. En profondeur de champ, on voit et on entend l'interprète de Leonora chanter son aria « In questa oscura notte » qui fonctionne comme « pousse-à-aimer ». Les deux styles très distincts qui coexistent dans l'aria<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Le chef d'orchestre Franco MANNINO le rappelle dans un entretien avec Cyril Beghin en date du 21 janvier 2004, publié in *Luchino Visconti, Gabriele D'Annunzio, Giuseppe Verdi*, in *Théâtres au cinéma*, programme du festival de Bobigny, 2004.

<sup>8</sup> Voir à ce propos l'analyse musicologique de Bruno POINDEFERT, in *Le Trovatore*, L'Avant-scène Opéra, février 1984, n° 60, p.69.

– le premier intériorisé et le second plus léger avec ses trilles – dénotent la tonalité que Visconti veut conférer à son film : une ambiance dramatique et oppressante dans laquelle s'inscrit la palpitation de jeunesse que redécouvre en elle la comtesse Serpieri et qui la mènera à la trahison. Le commentaire du lieutenant Mahler, pendant cette séquence, sur la beauté de la musique n'est pas loin de refléter une prise de position de Visconti : celle de mettre en évidence dans cette séquence, que *Le Trouvère* est, comme l'écrit Gilles De Van, l'opéra « qui célèbre avec le plus d'éclat la beauté du chant et son pouvoir de synthèse... »<sup>9</sup>

Cette prédilection pour Verdi n'est pas, au départ, partagée par Strehler même s'il a été le premier à aborder *La Traviata* à la Scala : il avait accepté de mettre en scène cet opéra, non par goût, mais parce qu'il considérait comme une chance dans son parcours de metteur en scène ce spectacle que lui avait confié le surintendant de la Scala d'alors, Antonio Ghiringhelli : celui-ci voulait, en effet, pour la réouverture du théâtre après les travaux de réfection et de reconstruction suite aux bombardements, introduire, dans son théâtre, une nouvelle orientation scénique et avait fait preuve d'audace en appelant un jeune homme de vingt-cinq ans qui s'était illustré l'année précédente dans une mise en scène de *Jeanne au bûcher* d'Arthur Honegger au Teatro Lirico de Milan. En ce qui concerne ses musiciens de prédilection, Strehler cite plus volontiers Mozart, Beethoven et Brahms ainsi que Webern, Berg et Schönberg peut-être à cause de son éducation plus germanique qu'italienne encore qu'il ne cite pas Wagner dont il ne montera que *Lohengrin* (1981) davantage incité par Claudio Abbado que par inclination. Il faut sans doute chercher plutôt du côté de ses réticences à l'égard du drame romantique allemand ou italien qu'il n'aborde d'ailleurs pas non plus au théâtre. Ce n'est donc pas un hasard si près de vingt-cinq ans séparent sa première mise en scène d'une œuvre de Verdi (*La Traviata* de 1947) de la seconde (*Simone Boccanegra* de 1971) ; vingt-cinq ans pourtant de travail intense dans le domaine lyrique. Mais il est possible aussi que Strehler ait attendu de parvenir à une maturité de praticien avant d'affronter un travail sur Verdi : en effet, après *Simone Boccanegra*, Strehler assurera la mise en scène de *Macbeth* toujours avec Abbado en 1975 et de *Falstaff* sous la direction de Lorin Maazel en 1980, encore à la Scala. Ce qui est à la fois peu, compte tenu de la production du musicien et important dans la mesure où ces trois mises en scène vont

<sup>9</sup> Gilles DE VAN, *Verdi, un théâtre en musique*, Fayard, 1992, p. 235.

devenir des spectacles-références non seulement en Italie et entrer dans le répertoire de la Scala jusqu'à nos jours.<sup>10</sup>

Les productions de Visconti ne sont pas moins, pour la plupart, des références : mais il convient ici de mettre en évidence une autre différence entre les deux metteurs en scène. Si les spectacles de Strehler sont entrés au répertoire de la Scala ou partis en tournée, ils l'ont été sans que le metteur en scène ne change quoi que ce soit à la conception du travail effectué lors de la création alors qu'au théâtre il n'a cessé de retravailler des œuvres en les modifiant complètement. Visconti, au contraire, qui ne modifie aucune de ces mises en scène de théâtre, ne cessera de revenir sur certaines de ses mises en scène d'œuvres de Verdi. Il proposera trois versions radicalement différentes de la *Traviata* : la première en 1955, la seconde en 1963 au Teatro Nuovo de Spolète sous la direction de Robert La Marchina, et la troisième en 1967, au Covent Garden de Londres avec Giulini à nouveau ; deux versions aux différences non négligeables de *Don Carlos*, la première au Covent Garden en 1958 dirigée par Giulini et l'autre en 1965 à l'Opéra de Rome toujours avec Giulini et deux versions forts différentes du *Trovatore*, la même année (1964) l'une à Moscou au Bolschoï sous la direction de Gianandrea Gavazzeni et l'autre au Covent Garden sous la direction de Giulini. Si Giulini est le chef d'orchestre avec qui Visconti a le plus approfondi son approche de Verdi, il a aussi travaillé avec Thomas Schippers pour *Macbeth* au Teatro Nuovo de Spoleto en 1958, Leonard Bernstein pour *Falstaff* au Staatsoper de Vienne en 1966 (avec le grand Dietrich Fischer-Dieskau dans le rôle du *Pancione*) et Joseph Krips pour *Simone Boccanegra* toujours au Staatsoper de Vienne en 1969.

A deux exceptions près, le répertoire verdien de Visconti et celui de Strehler se rejoignent : en dehors de *La Traviata*, on peut constater le même intérêt pour la dimension politique que recèle cette œuvre intériorisée qu'est *Simone Boccanegra* écrite en 1851 sur un livret de Piave, revu en 1881 par Boito et Verdi, version choisie par les deux metteurs en scène ; le même goût pour les opéras tirés des œuvres de Shakespeare avec l'absence d'*Otello* néanmoins, chez Visconti comme chez Strehler, et même

---

<sup>10</sup> En effet, Riccardo Muti dirige *Falstaff*, à La Scala, dans la production de Strehler, lors de la saison 2003-2004.

admiration pour la dernière œuvre du compositeur, *Falstaff*<sup>11</sup> qui est, comme l'a signalé Gilles De Van, « l'aboutissement d'un long chemin qui prend ses distances par rapport aux prétentions de la subjectivité romantique et le traite avec un humour désenchanté »<sup>12</sup>.

## La Traviata

### *D'une Traviata à l'autre.*

A propos de la mise en scène de Strehler,<sup>13</sup> un critique de l'époque qui avait suivi les répétitions, y voyait une *Traviata* « sans précédent » car le metteur en scène faisait travailler les chanteurs comme des acteurs afin de restituer à cette œuvre sa dimension de théâtre en musique.<sup>14</sup> Il avait obtenu de Margherita Carosio une vérité et une intensité dans son jeu qui avaient surpris et de Giorgio Savarese (dans le rôle de Giorgio Germont) qu'il chantât son fameux air du deuxième acte « Di Provenza il mar, il sol... » en fumant le cigare, ce qui, à l'époque, était d'une grande audace : audace qui ne se réduirait qu'à une simple provocation si elle ne faisait sens en créant une sorte d'effet de distanciation entre le geste et le plaidoyer nostalgique que contient cette aria dont le style musical doit beaucoup à Donizetti voire même à Bellini.<sup>15</sup> Strehler soulignait clairement qu'il ne croyait pas, dans cette scène, à la sincérité et à l'humanité de ce personnage qui vient de se comporter avec Violetta d'une manière parfaitement odieuse.

La volonté du metteur en scène était de mettre en évidence la dimension sociale de cet opéra dans lequel il voit se heurter deux

---

<sup>11</sup> Visconti avait été contacté par Toscanini dont *Falstaff* était l'œuvre de Verdi qu'il préférerait, pour une nouvelle mise en scène très simple et dépouillée pour l'inauguration de la Piccola Scala en 1955. Mais le grand âge du chef d'orchestre en avait empêché la réalisation. Voir à ce sujet Guglielmo BARBLAN, *Toscanini e la Scala*, Milano, Edizioni della Scala, 1972, p. 305.

<sup>12</sup> Gilles DE VAN, *Verdi un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992, p. 405.

<sup>13</sup> Distribution des rôles principaux : Margherita Carosio (Violetta) Lia Origoni (Flora) Giovanni Malipiero (Alfredo) Ugo Savarese (Giorgio Germont)

<sup>14</sup> Ruben TEDESCHI, *Alla Scala si prepara una Traviata senza precedenti*, in Pattuglia, Milano 13 febbraio, 1947.

<sup>15</sup> Comme l'a noté Stéphane GOLDET dans son commentaire musical, in *La Traviata*, L'Avant-Scène Opéra, n° 51, avril 1983, p.66.

différentes conceptions de la vie et de la morale, celle du père et celle de Violetta, tandis qu'Alfredo perdu hésite entre les deux.<sup>16</sup> Pourtant quand il reparlera plus tard de cette première mise en scène, Strehler reviendra sur le sentiment qu'il avait exprimé au moment de la création, de ne pas avoir pu mettre en acte sa propre conception de l'œuvre car elle aurait déclenché à ce moment-là, à la Scala, une révolution de nature à terroriser le traditionalisme des abonnés. Il prétend qu'il s'est contenté de construire une scène plus « vraie » qui réalise, grâce aux lumières, aux couleurs, non seulement une harmonie artistique mais surtout qui restitue l'atmosphère intime du drame.<sup>17</sup> Mais la plus grande audace de Strehler avait été de s'inspirer – et cela nous est suggéré par les quelques photos du spectacle aujourd'hui accessibles<sup>18</sup> – pour les costumes et les décors, en particulier pour la fin du deuxième acte où il transforme l'appartement de Flora en salle de théâtre, du film de Georges Cukor, *Le Roman de Marguerite Gautier* (1935) dont la musique reprend les thèmes principaux de la *Traviata*. Inspiration qui ne doit pas surprendre dans la mesure où Strehler est un cinéphile qui, depuis ses débuts, considère le cinéma comme une source d'inspiration non négligeable pour ses créations. De plus, il tient Greta Garbo qui incarne Marguerite pour l'une des plus grandes actrices du siècle : la silhouette de Margherita Carosio lui avait permis précisément de jouer sur ce rapprochement en imitant les costumes que l'actrice portait dans le film.<sup>19</sup> L'intérêt de cette démarche résidait dans le rapprochement de deux œuvres issues du même modèle *La Dame aux camélias* roman d'Alexandre Dumas fils qu'il adapta ensuite pour le théâtre. Il est singulier de noter que Visconti, dans la version de 1955, fera copier par la costumière Lila de Nobili, pour le deuxième acte à la campagne, l'un des costumes que portait Sarah Bernhardt lorsqu'elle interpréta la pièce : démarche parallèle même si d'un côté, le cinéma est convoqué comme instance référentielle et de l'autre, le théâtre.

Dans sa critique de *La Traviata* de Visconti en 1955, Ruben Tedeschi ne manque pas de revenir sur la mise en scène de Strehler en qui il voit un

---

<sup>16</sup> Giorgio STREHLER, *Conversazioni con Ugo Ronfani*, in *op .cit.* p. 267.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 267 et 268.

<sup>18</sup> Photos publiées dans *Strehler alla Scala* a cura di Pasquale Guadagnolo, Milano, Edizioni del Teatro della Scala, 1998.

<sup>19</sup> L'une des photos de Margherita Carosio est publiée dans le livre de Fabio BATTISTINI, *Giorgio Strehler*, Roma, Gremese, 1980, p.46.

précurseur. Il prédit que lorsque des chercheurs se pencheront sur l'histoire des spectacles de la Scala depuis sa réouverture, ils ne manqueront pas de se rendre compte que deux événements ont été fondamentaux : la représentation de *La Traviata* de 1947 dans la mise en scène de Strehler, les décors de Ratto, l'interprétation de Margherita Carosio et une nouvelle représentation de *La Traviata* en 55 dans la mise en scène de Visconti, les décors de Lilla de Nobili et l'interprétation de Maria Callas : parce que la première marque un tournant dans la mise en scène et la scénographie en démontrant que le mélodrame peut être épuré des conventions et constituer un spectacle moderne. Par conséquent, la nouvelle orientation que Strehler imprime à la scène lyrique milanaise, en modifiant l'appréhension de l'opéra du XIXe siècle, influence les mises en scène qui prennent place entre les deux *Traviata* jusqu'à atteindre son acmé dans la réalisation de Visconti.<sup>20</sup>

### *Les trois Traviata de Visconti.*<sup>21</sup>

Bien que *La Traviata* soit l'opéra de Verdi préféré de Visconti, ce n'est pas uniquement pour cette raison qu'il choisit de monter, cette œuvre. Sa mise en scène s'inscrit aussi, en effet, dans un travail sur l'opéra italien du XIXe siècle qu'il peut réaliser, à la Scala, au milieu des années cinquante parce qu'il a rencontré l'interprète idéale pour le faire en la personne de Maria Callas. La série commence en 1954 avec *La Vestale* de Spontini sous la direction d'Antonio Votto, se poursuit en 55 avec *La Sonnambula* de Bellini sous la direction de Léonard Bernstein et *La Traviata* de Verdi en 55,<sup>22</sup> puis en 57, avec *Anna Bolena* de Donizetti sous la direction de

<sup>20</sup> Ruben TEDESCHI, *La Traviata torna giovane con la regia di Luchino Visconti*, in « L'Unità » 29.5.1955, cité dans Luchino VISCONTI, *Il mio teatro*, a cura di Caterina d'Amico de Carvalho e Renzo Ricci, Bologna, Capelli, 1979, Vol II, p. 50.

<sup>21</sup> Pour ces spectacles, je me suis référée, en plus des ouvrages critiques qui seront cités au fur et à mesure, aux documentaires sur le travail de Visconti qui montrent des moments de son travail à l'opéra ou des fragments de mise en scène : en particulier Nat Lielenstein, *Giuseppe Verdi*, 1966, 57 mn (Archives de l'INA) qui contient aussi des interventions de Visconti sur la *Traviata*, et John Vernon, *La Traviata*, 1967, (B.B.C) qui contient des moments de travail sur la *Traviata* au Covent Garden de Londres. Je tiens compte également de mon entretien avec Nat Lielenstein en vue des rencontres « Spectateurs de mises en scène mythiques » dans le cadre du Théâtre de l'Europe, en 1985.

<sup>22</sup> Distribution des rôles principaux : Maria Callas (Violetta) Silvana Zanolli (Flora) Giuseppe Di Stefano (Alfredo) Ettore Bastianini (Germont)

Gianandrea Gavazzeni :<sup>23</sup> répertoire choisi en fonction de l'interprète en qui Visconti, en plus de ses qualités exceptionnelles de chanteuse, reconnaît un tempérament de grande actrice tragique.<sup>24</sup> Avec elle, contrairement à beaucoup d'autres chanteurs qui, à ce moment-là, interprétaient encore le mélodrame ou le drame lyrique à travers trois ou quatre gestes convenus, Visconti peut entreprendre un travail scénique en profondeur aussi poussé qu'avec une actrice de théâtre. Ce travail s'avère particulièrement efficace dans *La Traviata* car le personnage de Violetta s'y prête davantage que les autres peut-être parce que, comme l'écrit Gilles de Van, cette œuvre « est la première manifestation d'une certaine modernité, la première fois que la société se représente sans les travestissements historiques habituels et qu'elle réduit au minimum la distance qui la sépare de son propre reflet »<sup>25</sup>. Conscient que *La Traviata* est une œuvre de rupture, Visconti opère une transposition temporelle en déplaçant l'action originale qui se situe en 1850, d'une trentaine d'années : sans doute que la fin du siècle, période qui voilait sa corruption sous le luxe et cachait une indéniable vulgarité sous l'élégance du costume, convient-elle mieux à sa lecture de l'opéra qui se focalise sur « la destruction d'une femme par des conventions bourgeoises rendant son rachat impossible »<sup>26</sup> Visconti qui pensait que le théâtre doit diviser et provoquer ne craignait pas « d'affronter le traditionalisme des abonnés ». Il est vrai que lorsqu'il monte *La Traviata*, Visconti qui aborde la cinquantaine, n'est pas un débutant comme l'était Strehler en 47, et qu'il a derrière lui des créations importantes tant au cinéma qu'au théâtre dont bon nombre – ne serait-ce que *La Locandiera* (en 52) et *Senso* (en 54) – qui avaient suscité de virulentes polémiques voire des scandales dont il ne s'était pas soucié. Il faut dire aussi que les costumes fin de siècle, c'est à dire les « robes à tournures » convenaient mieux à la silhouette devenue élancée de Maria Callas que les robes à crinoline : choix déterminant pour Visconti qui, au-delà même de son approche critique, avait décidé de construire sa mise en scène autour de Callas-Violetta. Dans cette perspective, le costume autant que le travail sur la gestuelle de l'interprète –

<sup>23</sup> Le dernier travail de Visconti avec la Callas ne sera pas un opéra italien mais *Iphigénie en Tauride* de Gluck, à la Scala en Juin 57 sous la direction de Nino Sanzogno. Mais Visconti avait davantage répondu à un désir de montrer La Callas à l'apogée de sa gloire. Voir, Luchino VISCONTI, *op. cit.* 124.

<sup>24</sup> *Ibidem* p. 24.

<sup>25</sup> Gilles DE VAN, *La Traviata ou la fin de l'idylle*, in *La Traviata...* p. 22.

<sup>26</sup> Jacques BOURGEOIS, *La Traviata du siècle*, in *L'Avant-scène Opéra, op. cit.* 129.

dont nous reparlerons – traduit une lecture du personnage. Nous avons évoqué plus haut que Visconti avait demandé à Lilla De Nobili de s'inspirer d'une photo de Sarah Bernhardt dans le rôle de Marguerite Gautier qu'il cherche – avec une autre interprète de la *Dame aux camélias*, Eleonora Duse – à évoquer à travers la Callas. C'est ainsi qu'au deuxième acte, Violetta portera une robe blanche à parements verts qui, dans sa simplicité, raconte le théâtre et sa mémoire tandis que les somptueuses robes assez théâtrales du début du premier acte et surtout la robe rouge incrustée de pierreries, robe du sacrifice, de la fin du deuxième acte, sont l'expression du monde. On peut y voir une sorte de provocation de la part de Visconti comme on peut voir son envie de bousculer la tradition dans le fait d'habiller Violetta en noir dans la scène de la fête qui ouvre l'opéra au milieu des robes claires des autres femmes. Mais il y a sans doute une raison plus profonde : d'emblée Violetta apparaît comme singulière, marquée par la dimension tragique de sa destinée, déjà exposée musicalement dans le prélude du premier acte, mais aussi en deuil de sa propre vie comme certaines héroïnes de Tchekhov, auteur que Visconti a plus d'une fois interrogé au théâtre.<sup>27</sup> Un an plus tôt, Livia Serpieri entrait aussi en robe noire dans le champ de la caméra au début de *Senso*. Cette constatation permet d'établir un parallèle entre le traitement de ce personnage dans l'un des premiers mélodrames – au sens lyrique du terme – cinématographique de Visconti et le traitement de Violetta dans la mise en scène de l'opéra de Verdi. Tandis que la tenue de la comtesse Serpieri se décompose au fur et à mesure du déroulement de la narration jusqu'au désordre, alors qu'elle erre en sombrant dans la folie, parmi les prostituées, après avoir dénoncé son amant aux autorités autrichiennes, Violetta recompose sa tenue avant d'expirer. En effet, à la fin du troisième acte, alors qu'elle agonise, le retour d'Alfredo lui redonne un sursaut de vie et elle demande à sa femme de chambre de l'aider à s'habiller pour sortir avec lui. Mais contre la didascalie qui précise : « Annina presenta à Violetta una veste ch'ella fa per indossare e impeditane dalla debolezza la getta a terra ed esclama con disperazione : Gran Dio ! non posso »<sup>28</sup>, Visconti a voulu que son interprète revête à la hâte un manteau et un chapeau : idée déconcertante pour une

<sup>27</sup> On peut évidemment penser à *La Mouette* qui commence ainsi : Medvenko : Pourquoi êtes vous toujours en noir ? / Macha : C'est le deuil de ma vie. Je suis malheureuse. Traduction Antoine Vitez, Actes Sud, 1984.

<sup>28</sup> La Traviata, L'Avant-Scène Opéra, *op. cit.* p. 91.

bonne partie de la critique dont les articles se focalisent sur ce finale comme le prouve le papier consacré au spectacle dans le *Corriere Lombardo* qui titre : « *Scala : Violetta è morta in cappotto e cappello* »<sup>29</sup> comme s'il s'agissait d'un fait divers scandaleux. Sans doute est-on choqué parce que la mort de Violetta dans cette tenue est considérée comme une transgression par rapport à la tradition qui veut qu'elle meure en chemise de nuit, les cheveux défaits. Mais la provocation – si provocation il y a – est d'un tout autre ordre. En regard de la chute de Livia, il est clair que, pour Visconti, la vraie « *traviata* » est la comtesse de *Senso* qui n'a pas la pureté intérieure de la Violetta de Verdi. Le metteur en scène est bien sûr conscient que le musicien a créé, avec son librettiste Francesco Maria Piave, une héroïne qui dépasse par ses qualités de générosité, de désintéressement, de don de soi, de finesse et d'intelligence toutes ses autres créatures féminines. Aussi est-il probable qu'à côté de l'évocation du désir bouleversant d'un personnage qui voit la mort en face, de fuir vers la vie et d'avoir l'illusion de pouvoir le faire en enfilant son manteau, Visconti ait voulu traduire scéniquement la dignité de Violetta par une mort debout et en « ordre » parce que, enfin, elle est reconnue comme une femme. Dans ce cas, on pourrait avancer que Visconti n'est pas loin de l'opinion de Roland Barthes quand il écrit à propos de Marguerite Gautier « ...le mythe central de la Dame aux camélias ce n'est pas l'Amour, c'est la Reconnaissance, Marguerite aime pour se faire reconnaître (...) »<sup>30</sup> Visconti en ne tenant pas compte d'une indication scénique ne trahit pas Verdi : mais il met au contraire en lumière les intentions du musicien qui n'a pas voulu, avec Violetta, créer une héroïne de la transgression mais une figure de l'adhésion.

Cette explication concerne sa lecture du personnage mais dans cette mise en scène-là, plus que jamais, il est impossible d'oublier l'interprète qui l'incarne. Visconti avait poussé Maria Callas à rompre avec la gestuelle stéréotypée des chanteurs d'opéra et leur immobilisme frontal, quand ils sont terrorisés à l'idée de ne pas voir le chef et de manquer leurs départs. Il lui avait demandé de trouver une vérité qui passe non seulement par la voix

---

<sup>29</sup> Teodoro CELLI. « *Corriere Lombardo* », 30-31.5.1955. « *Scala : Violetta è morta in cappotto e capello. Più Visconti che Verdi la Traviata della Callas*. Cité dans Luchino VISCONTI, *op. cit.* p. 54 dans lequel on trouve cette phrase tautologique significative d'une indignation : « per la prima volta (...) dacchè *La Traviata* è *La Traviata*, Violetta è morta col berretto in testa e col cappotto abbottonato ».

<sup>30</sup> Roland BARTHES, *La Dame aux camélias*, in *Mythologies*, Le Seuil, 1957, p.179.

mais aussi par le corps en mouvement. La Callas avait – semble-t-il – suivi les indications de son metteur en scène et avait chanté le rôle dans des conditions que la critique jugea extravagantes<sup>31</sup> : en tournoyant pendant la fête du premier acte, en reculant les bras tendus derrière elle, vers la grande cheminée qui occupait le fond de scène avant de laisser tomber dans un geste de surprise, comme si elle perdait ses défenses, le bouquet de camélias qu'elle tenait à la main, lorsque Alfredo lui avouait son amour. Après le départ des invités, elle entamait le récitatif et chantait l'andantino en fa mineur de la première partie de l'aria « A fors'è lui che l'anima » en enlevant ses bijoux, les épingles de ses cheveux, comme si elle se préparait pour la nuit. Mais elle se figeait un instant pensive quand elle abordait la seconde partie « Sentia che amore, che amore è palpito ... » qui reprend la déclaration et le thème de l'aria d'Alfredo, comme si le metteur en scène voulait bien faire percevoir que, par cet effet de « déjà entendu »<sup>32</sup> la musique révélait le sentiment de Violetta avant même que le personnage en soit conscient. Pendant le récitatif « Follie ! ... » qui précède la cabalette « Sempre libera... » Visconti avait demandé à son interprète de rejeter la tête en arrière et d'envoyer en l'air ses bottines. Puis lorsque montait par la fenêtre la voix d'Alfredo, Maria Callas levait les mains et effleurait ses tempes comme si cette voix était le fruit de son imagination : geste pour lequel Visconti lui avait indiqué comme modèle Anna Magnani dont il admirait le mouvement des mains.<sup>33</sup> Il serait trop long de citer ici tous les exemples de ces gestes de l'interprète élaborés à partir des valeurs musicales mais ajoutons qu'au deuxième acte, après l'humiliation qu'Alfredo lui fait subir en lui jetant à la figure l'argent qu'il vient de gagner au jeu, Maria Callas chantait le grand finale prostrée à terre comme en témoigne l'une des photographies du spectacle.<sup>34</sup> Enfin, pour le troisième acte, où Violetta est agonisante, Giulini et Visconti se mirent d'accord avec la cantatrice pour qu'elle fit passer dans sa voix la maladie de l'héroïne. Ce n'était évidemment pas de l'extravagance qu'il fallait voir

<sup>31</sup> Teodoro CELLI écrit en effet : « Maria Meneghini Callas (...) ha dovuto cantare in condizioni pazzesche : con i lunghi capelli sulla faccia, o divincolarsi come mai Medea si divincolò, o accasciata per terra, colle mani sul viso, o abbracciata sopra la toilette ». In *Scala : Violetta è morta in cappotto e cappello...* p.58.

<sup>32</sup> L'expression est de Stéphane GOLDET in l'Avant-Scène, *op. cit.* p. 51.

<sup>33</sup> *Ibidem* p. 58. On peut consulter aussi Fedele D'AMICO, in *La Traviata borghese*, in *Il Contemporaneo*, 11.6.55, cité dans Luchino VISCONTI, *Il mio teatro*, *op. cit.* p.59

<sup>34</sup> *Ibid.* p. 58

dans ce refus de chanter l'aria « Addio del passato » d'une voix puissante, haute et ferme mais du grand art au niveau de l'interprétation : Maria Callas sacrifiait sa puissance vocale (mais non sa maîtrise vocale) pour donner à entendre, avec vraisemblance, la souffrance et la poésie de l'une des « plus pures figures sacrificielles du théâtre verdien »<sup>35</sup>. Conscient des risques qu'il a fait prendre à son interprète, Visconti ne veut pas qu'elle meure « défaite ». Au-delà de Violetta, c'est aussi Maria Callas que Visconti fait mourir debout, avant qu'elle s'écroule, les yeux ouverts, face au public comme un défi.<sup>36</sup> On pourrait ajouter qu'en 55, il s'agissait aussi d'un défi pour Visconti qui donnait à reconnaître d'une manière spectaculaire et émouvante la fonction critique de la mise en scène afin que son rôle soit entériné une fois pour toutes à l'opéra. Le fait que Visconti ne revienne pas sur cette idée dans ses deux autres mises en scène pourrait étayer cette hypothèse.

L'un des autres points forts du travail de Visconti était la conception de l'espace : au premier acte, saturé d'objets scéniques, l'espace semblait témoigner d'une reconstitution fidèle et raffinée d'un riche intérieur d'époque fin de siècle : des tables, des fauteuils, des lampes, des pendules surmontant une cheminée dans laquelle brûlait un vrai feu. Mais l'accumulation de détails créait davantage « un effet de réel » qu'un espace naturaliste. Comme on peut le voir sur l'une des photographies du spectacle qui, une fois encore, constitue une trace précieuse,<sup>37</sup> derrière les épaules de Callas-Violetta, pendant la scène où Alfredo lui déclare son amour, il y a la photographie encadrée d'un homme, sans doute le baron protecteur de Violetta. Ce détail n'est pas gratuit car Visconti montrait à ce moment crucial, Violetta entre deux hommes, comme entre deux vies. Mais les

<sup>35</sup> L'expression est de Gilles DE VAN in, *Verdi, un théâtre en musique...* p.170.

<sup>36</sup> Hector BIANCIOTTI qui a assisté à une représentation de cette *Traviata* mythique, le 28 mai 1955, pense que Visconti s'inspire du récit de Théophile Gautier de la mort de Marie Duplessis, l'inspiratrice du personnage de *La Dame aux Camélias*. Il écrit en effet : « Théophile Gautier rapporte que, après quelques semaines d'agonie, lorsqu'elle comprit que « l'ange pâle » venait le prendre, elle se leva toute droite, poussa trois grands cris, puis elle tomba. Luchino Visconti devait bien connaître la notation du poète, qui fit mourir, au grand scandale des Milanais, debout son interprète – pour la dernière fois Maria Meneghini Callas, à l'avenir Callas ». In *Le pas si lent de l'amour*, Folio, Gallimard, 1999, p. 140.

<sup>37</sup> Un important cahier de photos du premier et du deuxième acte est publié dans *L'Avant-scène Opéra*, op. cit. p.128 à 135. Voir aussi de nombreuses photos de scène publiées dans Luchino VISCONTI, *Il mio teatro*, op.cit. p.48 à 61.

spectateurs pouvaient-ils le voir ? Sans doute pas, mais Maria Callas le savait et cela pouvait influencer son jeu.<sup>38</sup> Sur la même photographie du spectacle, on peut voir près de la cheminée une potiche immense, remplie de chrysanthèmes visiblement faux. Que vient faire cette faute de goût dans cet univers raffiné si ce n'est traduire la dimension sépulcrale d'un intérieur qui porte lui aussi à l'instar de la musique des traces de la mort future. Une mort qui advient au troisième acte dans un décor presque vide. En effet, au lever du rideau, du côté cour où Visconti et sa décoratrice ont imaginé une sorte de ligne de fuite ornée de miroirs qui donnent l'illusion d'un couloir, des hommes démenageaient des meubles comme si les créanciers n'avaient pas attendu la mort de Violetta pour s'emparer de ses biens : idée de mise en scène pour laquelle Visconti avait puisé son inspiration dans le roman de Dumas.<sup>39</sup>

Contrairement à la didascalie qui veut que la scène se passe dans un salon au rez-de-chaussée d'une maison de campagne, Visconti situe entièrement le deuxième acte dans le jardin de Violetta. Une toile peinte occupe le fond de scène devant laquelle se détachent quelques meubles de jardin et un parasol blanc : comme si cette parenthèse amoureuse entre Violetta et Alfredo ne pouvait se passer que sur une scène qui affirme la théâtralité contre l'effet de réel à travers lequel le metteur en scène décrivait le monde parisien. Ce *locus aemenuis* traduisait peut-être, chez Visconti, la nostalgie d'un théâtre à l'ancienne, celui dans lequel auraient pu évoluer les grandes comédiennes qu'il voulait évoquer ou qui ne peut exister que dans la mémoire : un théâtre de l'innocence qui traduit l'esprit d'enfance de Violetta et qui rend encore plus violent son retour au monde, chez Flora, dans un espace réaliste conçu comme un jardin d'hiver.

Même si la critique et le public furent partagés, cette mise en scène de la *Traviata* était néanmoins devenue une référence, en 1963 lorsque Visconti monta sa seconde *Traviata* au Teatro Nuovo de Spolète dans le cadre du festival. On peut alors interpréter comme un acte de courage artistique le fait que le metteur en scène ait voulu monter une nouvelle fois

---

<sup>38</sup> Sur cette importance du détail vrai dans le travail scénique voir en particulier, Caterina D'AMICO et Guido VERGANI, in Piero Tosi, *Costumi e scenografie*, Milano, Leonardo Arte, 1997.

<sup>39</sup> Dans sa version filmée de la *Traviata*, avec Teresa Stratas dans le rôle de Violetta et Plácido Domingo dans celui d'Alfredo, Franco Zeffirelli qui s'inspire de la mise en scène de Visconti, surtout en ce qui concerne le premier et le troisième acte, reprend cette idée.

cette œuvre dans des conditions de production et de distribution beaucoup moins prestigieuses que pour la version de la Scala ; en effet, la distribution était constituée de jeunes chanteurs pratiquement inconnus à ce moment-là.<sup>40</sup>

Il est probable que le désir d'une nouvelle *Traviata* lui soit venue en travaillant sur *Le Guépard*, qui sortit en salle en mars 1963, soit deux mois avant la première du spectacle à Spolète mais qui avait été tourné l'année précédente. Il y a dans la bande son du film, « comme des cristaux sonores »<sup>41</sup> des fragments de *La Traviata* ; mais dans ce cas, il s'agissait pour le cinéaste d'être fidèle au roman de Lampedusa. En effet, au moment de l'arrivée du prince Salina et de sa famille à Donnafugata, le narrateur du roman précise que la fanfare joue « Noi siamo le zingarelle » (finale du deuxième acte) et que Don Ciccio au moment de l'entrée à l'église interprète à l'orgue « Amami Alfredo » (Acte II)<sup>42</sup> Il est intéressant de noter qu'après avoir fait un travail musicologique en profondeur sur la partition, Visconti cite ces fragments volontairement interprétés de façon maladroite mais qui traduisent l'engouement populaire pour la musique de Verdi, symbole du changement historique.

C'est très certainement en travaillant sur cette séquence qu'il eut l'idée, pour sa nouvelle *Traviata*, d'introduire en scène, au premier acte, un orgue de Barbarie qui jouait la musique du bal et qui, lorsque la porte se refermait, restait véritablement hors-scène pour que la relation entre Alfredo et Violetta, d'abord esquissée, émerge au premier plan de l'opéra. Un autre lien avec le *Guépard* est à voir dans la ligne des costumes réalisés comme pour le film par Piero Tosi et qui indiquaient que, dans cette version, le temps de l'action était plus proche de celui de l'œuvre de Verdi que la version de la Scala.

Visconti imagine donc une mise en scène très différente de la première : une *Traviata* plus chorale car moins radicalement centrée sur le

---

<sup>40</sup> Distribution des rôles principaux : Franca Fabbri (Violetta Valery) Daniela Dinato (Flora) Franco Bonisolli (Alfredo) Marco Basiola (Germont)

<sup>41</sup> J'emprunte cette expression à Gilles Deleuze, in *L'image-temps*, Paris, Minit, p.96.

<sup>42</sup> En effet, au moment de l'arrivée à Donnafugata, LAMPEDUSA écrit : « Appena le carrozze entrarono sul ponte la banda municipale attaccò con foga frenetica « Noi siamo zingarelle » primo strambo e caro saluto che da qualche anno Donnafugata porgeva al suo Principe ». Un peu plus loin : « ...e quando il piccolo corteo entrò in Chiesa, don Ciccio Tumeo, giunto col fiato grosso ma in tempo, attaccò con passione « Amami, Alfredo ». *Il Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1958, p.40 et 42.

personnage de Violetta. Il avait lui-même dessiné les décors et avait exploité la contrainte que lui imposait la relative exigüité du plateau du Teatro Nuovo de Spoleto pour créer une atmosphère rigide où Violetta semblait se mouvoir, comme dans une prison. Prison somptueuse néanmoins, au premier acte et au finale du deuxième, comme le montrent les photos en couleur du spectacle, qui laissent percevoir une harmonie de rouge, d'or, de blanc et de noir choisie autant pour les costumes que pour les décors.<sup>43</sup>

Pour le deuxième acte, Visconti renonçait à représenter le jardin pour concentrer l'action dans un intérieur de maison de campagne assez simple, décor unique, avec sur le mur du fond, un portrait de femme qu'il avait trouvé dans une maison de Spolète et qui dans la fiction scénique devient le portrait de Violetta. Enfin la chambre du troisième acte représentait un lieu mansardé, éclairé latéralement dans lequel Violetta mourait de façon plus traditionnelle, assise dans un fauteuil, en robe de nuit avec quand même le petit chapeau sur la tête mais sans avoir le temps de passer le manteau. Ce qui frappe, dans ce décor, c'est la ressemblance entre le lit entouré de rideaux blancs et les tonalités d'ocre-noisette de l'ensemble et la chambre du Chevalier dans la mise en scène de la *Locandiera* de 1951. Cette auto-référence sert probablement à Visconti pour signifier la dimension bourgeoise qu'il avait pressentie chez Goldoni et dans laquelle il voulait inscrire sa nouvelle production.

Ce spectacle obtint un grand succès de la part du public et fut unanimement salué par la critique qui n'émit des réserves que sur l'exécution musicale et la direction trop rigide du jeune chef Roberto la Marchina. Il est vrai que malgré ses qualités indéniables et sa beauté

(Liliana Cavani dira à plusieurs reprises que c'est en voyant cette production qu'elle eut envie de faire de la mise en scène d'opéra)<sup>44</sup> la mise

---

<sup>43</sup> Les photos du spectacle sont publiées dans Luchino VISCONTI, *Il mio teatro, op. cit.* 288 à 293, ainsi que les critiques du spectacle qui nous servent de références : Erasmo VALENTE, « l'Unità », 21.6.63, Mario RINALDI, « Il Messaggero », 21.6.63 et Piero DALLAMANO, « Paese Sera », 21.6.63. On trouvera aussi quelques photos de ce spectacle dans *Visconti e il suo lavoro*, a cura di Caterina d'Amico de Carvalho, Vera Marzot et Umberto Tirelli, Roma, Electa, 1983.

<sup>44</sup> C'est Luca SCARLINI qui le rappelle dans *Le regie d'opera di Visconti*, in *Drammaturgia*, n° 7, Roma, Salerno Editrice, 2000, p.

en scène n'était pas de nature à choquer ou à surprendre comme la précédente.

Pour sa troisième production de la *Traviata* en 1967<sup>45</sup>, au Covent Garden de Londres, Visconti étonna encore la critique et le public en choisissant une optique radicalement différente des deux autres. Il s'inspira explicitement pour les décors et les costumes du dessinateur Aubrey Breastsley qui avait des tendances Art Nouveau et qui s'était distingué en illustrant *Salomé* d'Oscar Wilde. Il y avait certes une part de défi et de volonté de choquer dans ce recours à une figure rebelle de l'Angleterre victorienne qui lui permettait de situer la *Traviata* dans une atmosphère fin de siècle. Mais Visconti avait sans doute pensé à une correspondance plus secrète entre la *Traviata* et Breastsley dans la mesure où il avait été emporté, lui aussi, très jeune par la tuberculose. Quoi qu'il en soit, Visconti avait présenté une *Traviata* en noir et blanc comme l'incitait à le faire les dessins qui lui servaient de modèle. C'est toutefois dans le deuxième acte que Visconti avait été le plus radical dans ses choix : une maison, non plus peinte comme dans la première version, mais figurée en volume, avec des fenêtres grandes ouvertes sur un intérieur en perspective, donnait sur une terrasse-jardin dont les arbres étaient recouverts de givre. La scène n'était donc pas réaliste et créait une image double, construite sur le blanc, d'hiver et de printemps, comme venaient en témoigner la robe légère de Violetta, interprétée par Mirella Freni. On ne peut que faire un rapprochement avec la didascalie que Tchekhov place au début de la *Cerisaie*, montée par Visconti, deux ans auparavant : « Les cerisiers sont en fleur, mais dans le jardin, il fait froid. Gelée blanche... » Ce contraste annonce la mort : comme les cerisiers au début de la pièce de Tchekhov, au deuxième acte, Violetta, malade, est en sursis. Mais on peut aussi y déceler autre chose. Le début du deuxième acte de la *Traviata* se passe dans l'espace intime de Violetta. : en le représentant ainsi, Visconti nous rappelle qu'elle n'a rien à voir avec les héroïnes sulfureuses que sont Lulu, Carmen ou Nana..

Visconti introduisait néanmoins quelques taches de couleur dans cet univers en noir et blanc : à la fin du deuxième acte, il avait rétabli, comme c'était le cas dans la mise en scène de 63, les matadors et les gitanes chorégraphiés par Peter Clegg<sup>46</sup> qui arrivaient dans des couleurs rouge et or,

---

<sup>45</sup> Distribution des rôles principaux : Mirella Freni (Violetta) Anne Howwels (Flora) Renato Cioni (Alfredo) Piero Cappuccilli ( Germont)

<sup>46</sup> Chorégraphe des ballets de Covent Garden.

alors que dans sa première mise en scène, il avait eu l'idée originale et pertinente de traiter cette scène en faisant revêtir des cotillons aux invités de la fête pour éviter cette irruption. Mais ici, avec le déploiement des rouges et des ors des costumes, Visconti réintroduisait, à travers la théâtralité, le jeu perpétuel entre Eros et Thanatos. Dans cette configuration-là se jouait la mise à mort de Violetta.<sup>47</sup> Comme Maria Callas dans la version de 55, Franca Fabbri dans celle de 63, Mirella Freni recevait immobile le coup de grâce qu' Alfredo porte à Violetta. Au dernier acte, dans une chambre désolée, où il ne restait plus qu'un lit surmonté d'une tenture noire et funèbre piquée de chrysanthèmes blancs et un poêle noir, au centre du plateau, la seule touche de couleur était apportée par le châle rouge que portait l'héroïne sur sa robe de nuit blanche : la couleur rouge qu'un code universel associe au sang renvoie ici au sang de la maladie et au sang de la blessure du sacrifice assumé. Violetta, dans cette version, mourait assise dans le fauteuil comme le voulait la didascalie de *La Traviata*, mais sans sursaut : sa mort était signifiée par le châle qui lentement glissait au sol.<sup>48</sup>

Cette Traviata fut assez mal accueillie par la critique anglaise qui ne comprit pas les intentions de Visconti et seul Carlo Maria Giulini tira son épingle du jeu.<sup>49</sup> En parlant du spectacle comme d'un caprice de metteur en scène – et le critique de *The Observer*, avançait même que Visconti avait voulu jeter un verre d'eau glacée à la figure des amateurs d'opéra – c'était la lecture critique d'une œuvre lyrique qui était mise en cause comme au temps de la version de 1955. En effet, toutes les options choisies par Visconti étaient qualifiées de libertés abusives de mise en scène. Dans ces conditions, on peut supposer que la réception de cette *Traviata* poussa Visconti à radicaliser sa position de metteur en scène pour le *Simone Boccanegra* qu'il monta deux ans après à Vienne et qui fut sa dernière approche d'une œuvre de Verdi.<sup>50</sup>

<sup>47</sup> A propos de cette scène dans l'opéra de Verdi, Gilles DE VAN écrit en effet : « ...au deuxième finale, que viennent faire des matadors dans le salon de Flora Bervoix si ce n'est rappeler qu'ils sont les responsables d'une solennelle mise à mort ». In *Verdi, un théâtre en musique, op. cit.* p.170.

<sup>48</sup> Voir à ce propos Laurence SCHIFANO, *Visconti, les feux de la passion*, Paris, Flammarion, 1989, p. 398.

<sup>49</sup> Les critiques du spectacles sont publiées in Luchino VISCONTI, *Il mio teatro, op. cit.* p. 373 à 383.

<sup>50</sup> Ce ne fut pas sa dernière mise en scène d'opéra. Trois ans avant sa mort, il monta en 1973, *Manon Lescaut* de Puccini au Teatro Nuovo de Spolète.

## Simone Boccanegra

### *D'un Simone Boccanegra à l'autre.*

Visconti avoua à Fedele D'Amico que sa mise en scène de *Simone Boccanegra*<sup>51</sup> était un échec.<sup>52</sup> On peut penser aujourd'hui que cet aveu n'était pas uniquement motivé par les mauvaises critiques – dont il ne se souciait guère quand il était sûr de la cohérence de son travail – mais par la conscience de s'être trompé en choisissant une œuvre aussi difficile et aussi peu connue de Verdi pour expérimenter des options scéniques qui en obscurcissaient la portée. Visconti avait imaginé lui-même les décors et les costumes avec l'aide d'un jeune chef décorateur de cinéma Ferdinando Scarfiotti.<sup>53</sup> Sans doute pour situer l'œuvre dans une dimension intemporelle, il conçut un espace stylisé en s'inspirant de l'esthétique géométrique de Bauhaus. Mais pour les costumes, il puisa à la fois dans les tableaux préraphaélites en particulier pour Fiesco et Amelia-Maria et imagina pour les autres des sortes de carapaces brillantes dans des tonalités de bleu, blanc et argent si bien qu'un critique titra ironiquement son article ainsi : « Visconti a mis en scène *Simone Boccanegra*. Tragédie des astronautes »<sup>54</sup>.

Visconti avait-il voulu réitérer cet effet de contraste entre l'œuvre et la conception scénique qu'il avait magistralement réussi à créer dans sa mise en scène de *Don Carlos* à Londres ? Il avait choisi, alors, de raconter cette sombre histoire de passions broyées par la raison d'Etat dans l'espace lumineux d'une Espagne fastueuse et extravertie, ce qui en donnait une

---

<sup>51</sup> Distribution des rôles principaux : Eberhard Wächter (Simone Boccanegra) Nicolai Ghiaurov (Fiesco) Gundula Janowitz (Amelia Grimaldi) Carlo Cossutta (Gabriele Adorno) Robert Kerns (Paolo Albiani)

<sup>52</sup> Fedele D'AMICO, *Visconti regista d'opera*, in *L'opera di Luchino Visconti*, a cura di M. SPERANZI, Firenze, Tipografia Linari, 1969, p.

<sup>53</sup> Ferdinando Scarfiotti (1941-1994) après cette expérience ce chef décorateur travaillera avec Visconti sur Mort à Venise puis travaillera régulièrement avec Bernardo Bertolucci.

<sup>54</sup> Karlheinz ROSCHITZ, « Die Furche, » 5.4. 1969 in Luchino VISCONTI, *Il mio teatro*, o.cit. p. 408.

lecture nouvelle, pertinente et infiniment riche de sens.<sup>55</sup> Dans *Simone Boccanegra*, le recours au contraste pointait sur l'intemporalité dans le but, sans doute, d'élargir la portée politique que contient l'œuvre : en effet, l'opéra a pour sujet les luttes des factions populaires et aristocratiques à Gênes au début du XIVE siècle, arbitrées par l'ancien corsaire Simone Boccanegra élevé à la charge de doge vingt-cinq ans plus tôt par la faction populaire. Si la lecture dramaturgique de Visconti était cohérente, elle simplifiait néanmoins la nature d'une œuvre beaucoup plus mystérieuse que *Don Carlos*. De plus la conception scénique qui contraignait les chanteurs et le chœur, entravés par des costumes encombrants et lourds, à l'immobilité, conférait, en particulier aux scènes d'ensemble une dimension figée, étrangère à l'univers du metteur en scène : pour la première fois, dans la carrière de Visconti, la mise en scène jouait contre l'œuvre et conforta la critique dans l'opinion que *Simone Boccanegra* était un opéra impossible à réaliser scéniquement : opinion que la mise en scène de Strehler vint infirmer deux ans plus tard en suscitant l'enthousiasme du public, de la critique et un regain d'intérêt pour l'œuvre.<sup>56</sup>

#### *La mise en scène de Strehler.*<sup>57</sup>

Claudio Abbado raconte qu'il eut l'idée d'aborder *Simone Boccanegra* en assistant à une mauvaise représentation au Métropolitain de New York, pendant laquelle il pensa « que l'on pouvait faire avec Simone des choses merveilleuses » ? Comme depuis longtemps, il admirait le travail de Strehler, il lui proposa de travailler sur cet opéra pour l'ouverture de la

---

<sup>55</sup> On peut en effet mesurer aujourd'hui la justesse de cette lecture avec la version de *Don Carlos* proposée par Luc Bondy, en 1996 au Théâtre du Châtelet et qui reprenait la proposition de Visconti.

<sup>56</sup> Quelques critiques en particulier celle de Massimo Mila sont publiées dans le recueil de Fabio Battistini, Giorgio Strehler, *op.cit.* p.219-222.

<sup>57</sup> Distribution des rôles principaux : Piero Cappuccilli (*Simone Boccanegra*) Mirella Freni (*Amelia*) Nicolai Ghiaurov (*Fiesco*) Gianni Raimondi (*Gabriele Adorno*) Felice Schiavi (*Paolo Albiani*)

Il existe une captation réalisée en direct à la Scala lors de la reprise du spectacle en 78 avec la même distribution que celle de la création à laquelle je me suis référée comme relais de mémoire. (Production RAI, réalisation Carlo Battistoni)

saison 71-72 de la Scala dont il dirigeait l'orchestre.<sup>58</sup> A ce moment-là, Strehler qui avait démissionné du Piccolo Teatro de Milan<sup>59</sup> à la suite des contestations dont il fut l'objet en 68, dirigeait le groupe *Teatro e Azione*, à Rome. La contestation n'avait pas épargné non plus Visconti d'ailleurs associé à Strehler notamment par Pasolini qui les fustigeait en tant que représentants d'un théâtre académique esthétisant et bourgeois.<sup>60</sup> Ce n'est peut-être pas un hasard si dans ce contexte, ils s'intéressent, à deux ans d'intervalle, précisément dans ces années-là, à une œuvre politique de Verdi comme une réponse artistique. Ce que dit Strehler à propos de l'œuvre pourrait confirmer cette supposition et éclairer les raisons qui, en dehors de l'estime qu'il avait pour Abbado, le poussèrent à accepter sa proposition :

Simon Boccanegra est le « drame politique » le plus complexe de Verdi. A la base de l'œuvre : une situation politique ; et toute la dialectique de la politique, telle qu'on la vit dans la réalité de tous les temps, s'y trouve fidèlement représentée. Quand on s'arrête à des notions globales – et primitives – de gauche et de droite, on schématise complètement car, de chaque côté, des groupements déforment l'axe idéologique de base et s'affrontent entre eux, au point que l'on ne comprend plus très bien la démarche générale de chaque parti : or c'est exactement une situation de cet ordre que nous présente Simone Boccanegra.

Nous nous trouvons confrontés à une scène parlementaire dans le tableau de la Salle du Conseil : le Doge est là, entouré de représentants du peuple est de la noblesse, et nous assistons à l'exercice de la démocratie, car le Doge les consulte ; on ne doit pas croire qu'il s'adresse à des représentants-fantoches : la voix de ces conseillers est réellement prise en considération, et une position négative de leur part, entrave l'action du Doge. Mais bientôt s'élève au dehors la contestation populaire, et cette contestation est dirigée contre les représentants d'un bord aussi bien que de l'autre : elle vise à l'établissement d'un ordre politique nouveau.<sup>61</sup>

<sup>58</sup> Claudio ABBADO, *Il regista e il direttore d'orchestra*, op. cit. p. 161. Abbado deviendra l'année suivante directeur musical jusqu'en 77 avant d'être nommé directeur artistique de la Scala jusqu'en 79.

<sup>59</sup> A la suite de la nomination de Paolo Grassi au poste de surintendant de la Scala, Strehler deviendra directeur unique du Piccolo à partir de 1972.

<sup>60</sup> Pier Paolo PASOLINI, *Manifesto per un nuovo teatro*, publié pour la première fois in *Nuovi Argomenti*, gennaio-marzo, 1968.

<sup>61</sup> Giorgio STREHLER, propos recueillis par Sylviane Falcinelli, in *Simone Boccanegra*, *Avant-scène Opéra*, n° 19, janvier-février 1979, p. 94-95.

Si Strehler s'est avant tout intéressé à la dimension politique de l'œuvre, il n'a pas oublié, dans sa lecture dramaturgique, de prendre en compte la dimension humaine même si il est conscient que cet aspect de l'œuvre est celle qui véhicule le plus des traces de convention d'époque ou d'invraisemblances. Néanmoins, il voit dans la superposition des données politiques et des tourments des personnages « une dimension presque brechtienne » et reconnaît que si l'articulation entre l'humain et le politique n'est pas accomplie, « comme on le voudrait aujourd'hui » par l'écriture du livret, elle l'est pleinement par l'écriture musicale de Verdi ; après une étude en profondeur de la partition, il peut affirmer que : « le compositeur a écrit un grand chef-d'œuvre où chacune des résonances de ces situations, tantôt politiques, tantôt psychologiques, a trouvé une expression d'une intensité maximale »<sup>62</sup>.

L'élaboration de la mise en scène va se faire à partir de ces données qui associent, dans la réflexion du metteur en scène, à la fois une lecture brechtienne, la conscience néanmoins que cet opéra contient des éléments qui le rattache encore au drame romantique sans compter qu'il y a au niveau de la composition musicale des pages qui sont parmi les plus modernes de Verdi et en particulier le prélude de l'acte 1 qui contient déjà, comme le dit Claudio Abbado, des petites pointes d'impressionnisme qui annoncent Debussy<sup>63</sup>. Dans ces conditions Strehler considère que, autant une mise en scène « actualisée » par des costumes modernes que la reconstitution d'une représentation d'époque seraient une démarche réductrice. Le travail de conception va donc tourner autour de la recherche d'un point d'équilibre entre les visages différents de l'œuvre qui passe par trois options : il choisit d'assumer la convention et de la pousser à l'extrême, de travailler scéniquement dans le sens d'une clarification des situations et enfin de concevoir (avec son scénographe ici Ezio Frigerio) un espace qui soit à la fois abstrait et historique.

Au niveau de la réalisation, la première option implique de laisser à la musique la charge d'exprimer la profondeur des personnages : ainsi l'aria est traitée de façon presque uniformément statique comme une parenthèse dans un hors-temps : ceci est particulièrement sensible dans le prologue pour l'aria de Fiesco « Il lacerato spirito del mesto genitor » qui exprime la

---

<sup>62</sup> Giorgio STREHLER, *ibid*, p. 95

<sup>63</sup> Claudio ABBADO, in *Simone Boccanegra*, in *Avant- scène Opéra*, *op.cit.* p.21.

douleur d'un père devant la mort de sa fille et qui suit un récitatif dans lequel il apparaît comme un personnage écrasant et impressionnant . Le seul geste indiqué au chanteur à la fin de l'aria est de refermer les pans de sa cape et de se retourner vers le fond de scène pendant la conclusion orchestrale qui accompagne la procession funéraire : comme si à la fois il se concentrait sur sa douleur et masquait sa vulnérabilité avant l'explosion dramatique à l'orchestre qui précède sa rencontre avec Simone Boccanegra. Celui-ci, rappelons-le, a séduit sa fille et Fiesco lui voue, à ce moment-là, une haine sans merci. On pourrait citer aussi, le traitement du prélude et de la cavatine d'Amelia qui ouvrent le premier acte. Strehler laisse le rideau baissé pendant l'exécution du prélude et ne l'ouvre « qu'à la fin de l'amplification mélodique au moment où les violons reprennent leurs trilles en mouvement ascendant pour amener la disposition de l'accompagnement d'Amélia »<sup>64</sup>. Mirella Freni –Amélia chante assise en fond de scène immobile pendant la première strophe et ne se lève qu'à la seconde, au moment où le climat change et où sur un rythme plus *concitato*, elle fait allusion à son passé d'orpheline, en descendant vers l'avant-scène. Strehler laisse parfois aussi la place à la musique dans les duos et dans les ensembles où ce sont les voix qui se répondent ou s'affrontent comme dans le finale du premier acte. Il s'agit là de donner un relief particulier à la deuxième partie du solo de Simone dans lequel il exprime sa nostalgie d'une harmonie sociale possible et profère l'une des phrases les plus significatives de tout l'opéra « e vo gridando pace/ e vo gridando amor ! » Dans ce cas, on peut percevoir la volonté de Strehler de travailler dans le sens de ce que l'on pourrait appeler une mise en écoute.

Par contre pour la deuxième option, à savoir la clarification des situations, le rôle de la mise en scène reprend ses droits sans pour autant – est-il besoin de le répéter – négliger les indications de la partition. Ceci est particulièrement sensible dans les récitatifs où l'action théâtrale est privilégiée grâce à un travail sur *les tempi* et sur le jeu. La même remarque est valable pour le traitement du chœur qui dans cet opéra représente la plupart du temps le peuple. Dans le prologue, Strehler réussit à le faire chanter de dos lorsqu'il entoure Paolo Albani qui annonce le nom du nouveau doge ou à lui imprimer une dynamique lorsque la foule vient acclamer Simone : dynamique à la fois exprimée par le mouvement des corps de certains, la farandole dans laquelle se lancent d'autres autour du

---

<sup>64</sup> Claudio ABBADO, in *L'Avant-Scène Opéra*, *op.cit.* p.35.

nouveau doge ou dans l'entrée en scène d'autres encore qui lancent en l'air un vêtement rouge.

Le traitement des costumes traduit une volonté de rendre immédiatement perceptible la fonction de chacun à travers des connotations sociales qui s'expriment dans le choix des couleurs : variations de bleus et de verts pour le peuple que ces couleurs relient à la fois au monde de la mer et – il s'agit d'un clin d'œil à la modernité – à l'univers du travail ; variations d'ocres et de rouges pour les patriciens associés ainsi au monde de la richesse et de la ville. On perçoit alors que le vêtement rouge lancé en l'air dans la scène de foule du prologue traduit un climat révolutionnaire.

On peut également voir dans la mise en scène du prologue qui se déroule vingt-cinq ans avant l'action de l'opéra une volonté de mettre en évidence la différence de temporalité. Strehler le traite, en effet, en flash-back dans lequel les différentes scènes sont envisagées comme des épisodes indépendants dont la succession est assurée par des effets de lumière qui peuvent être assimilés à des fondus enchaînés. Les personnages et le chœur émergent également de l'obscurité comme des ombres ou des fantômes : ce qui confère à l'ensemble une dimension onirique.

En ce qui concerne l'espace, Strehler imagine une sorte de rupture entre le plateau et le fond de scène : le plateau va être découpé selon les principes du théâtre épique par deux praticables parallèles sur toute la largeur, représentant des marches d'escaliers sur deux niveaux, travaillées dans le sens d'une dilatation horizontale. L'éclairage provenant de projecteurs latéraux accentue encore l'horizontalité et structure l'espace en plans, au sens cinématographique du terme : base qui vaut pour tout l'opéra et qui permet de signifier selon l'intensité lumineuse, à la fois l'intérieur et l'extérieur. Cette conception permet une fluidité de la représentation et de l'exécution musicale d'autant que, entre les colonnes en fond de scène, viennent s'enchâsser des panneaux « historiques » dans le sens où ils contiennent quelques signes de l'époque où se déroule l'action à savoir le début du XIV<sup>e</sup> siècle, encore qu'ils racontent davantage ce qu'en traduit le XIX<sup>e</sup> siècle : un mur austère pour les scènes du prologue, des vitraux verticaux, hauts et étroits pour le finale du premier acte qui se passe dans la salle du Conseil, une fenêtre à ogives pour la chambre du Doge dans le Palais ducal de Gênes au IV<sup>e</sup> acte. Dans ces espaces, Strehler n'introduit qu'un minimum d'objets scéniques car pour lui, la scène pour répondre à

certaines principes du théâtre épique doit être « la magique concentration du nécessaire »<sup>65</sup>.

D'autres espaces sont directement suggérés par la partition musicale conjointement à des éléments de la didascalie. Ainsi le rideau se lève au premier acte sur une atmosphère lumineuse qui contraste avec l'obscurité du prologue pour répondre aux tonalités claires et pleines de lumière de la musique dont nous avons déjà évoqué les aspects impressionnistes. En fond de scène, on peut voir un cyclorama rétro-éclairé sur lequel se détachent deux barges aux voiles déployées et, en hauteur, la silhouette d'un arbre : espace métonymique d'inspiration orientale qui traduit à la fois les allusions à la mer et à la nature que contient la cavatine d'Amelia. Cet espace suscite plusieurs remarques : d'abord il traduit le lien entre Amelia et Simone qui découvre dans ce lieu qu'elle est sa fille et qui partagent un même goût de la mer dont le mouvement est écrit dans la partition musicale dès les lignes orchestrales en mi majeur de l'introduction.<sup>66</sup> Le motif de la voile et du bateau se retrouve aussi dans l'espace de Simone car la fenêtre de sa chambre donne sur une voile de navire et au finale de l'œuvre, le fond de scène est envahi par une grande barque dont les voiles sont hissées par des marins éclairés en contre-jour comme des ombres chinoises. Dans toutes les circonstances la barque est traitée en contraste avec la monumentalité suggérée des panneaux qui indiquent le lieu de pouvoir et touche étroitement à la dramaturgie de l'œuvre.<sup>67</sup> Car cet espace devient l'expression des contradictions dans lesquelles se retrouve Simone, homme de mer et ancien corsaire, arrivé malgré lui au pouvoir et qui essaie, dans un contexte âpre chargé de haine où les factions se déchirent, de promouvoir des idéaux de paix et de justice. Il chante en effet dans le finale du premier acte : « Fratricidi !!! / Plebe ! Patrizi ! Popolo / Dalla feroce storia/ Erede so dell'odio/ dei Spinola, dei Doria / mentre v'invita estatico / il regno ampio dei mari / voi nei fraterni lari / vi lacerate il cor »<sup>68</sup>.

Dans cette perspective, l'un des points forts de la mise en scène de Strehler est sans conteste la scène finale dans laquelle Simone meurt après

---

<sup>65</sup> L'expression est de Caspar Neher, l'un des collaborateurs de Brecht. Cité par Giovanni LISTA, in *La scène moderne*, Actes Sud, 1997, p.17.

<sup>66</sup> Voir l'analyse de Claudio ABBADO, *L' Avant-Scène Opéra*, *op.cit.* p. 20.

<sup>67</sup> Sur la thématique du rêve et de la mer, voir Gilles DE VAN, in *Verdi, un théâtre en musique*, *op. cit.* 292-293.

<sup>68</sup> In *L' Avant -Scène*, *op.cit.* p. 60

avoir été empoisonné par celui qui l'avait fait élire doge dans l'espoir de le manipuler, Paolo Albiani. L'élaboration de cette scène a sans doute été suggérée à Strehler par ce que chante Simone dans la scène précédente tandis qu'il commence à sentir les effets du poison : « Ah ! ch'io respiri / l'aura beata del libero cielo ! / Oh refrigerio ...La marina brezza ! / Il mare ! ...Il mare ! ... quale in rimirarlo / di glorie e di sublimi rapimenti / mi s'affaccian ricordi ! Il mar ! ...il mar ! / Ah ! Perchè in suo grembo non trovai la tomba ? »<sup>69</sup> Strehler a demandé à Piero Cappuccilli de chanter cela, dos au public, en ouvrant son manteau et face à la barque dont les marins hissaient la voile. A partir de ce moment-là, Strehler a voulu que le chanteur se retourne et exprime sa lassitude du pouvoir en se dépouillant de son manteau de doge qu'il laisse tomber à terre. Au-delà de l'expression de la vanité du pouvoir face à la mort, la lecture de Strehler faisait de *Simone Boccanegra*, la tragédie d'un homme « décalé » par un désir de justice qui s'avère utopique. C'est pourquoi, contrairement à la didascalie qui veut que Simone meure en étendant ses mains sur la tête d'Amelia et de Gabriele Adorno pour les bénir, le metteur en scène, a voulu que Piero Cappuccilli revêtît sur ses épaules la veste de l'un des marins pour que Simone, en homme de mer qu'il redevient, meure debout accroché aux cordages avant de tomber devant la barque, tandis que lentement la voile descend.

Ainsi le Simone-Cappuccilli de Strehler rejoignait symboliquement la Violetta-Callas de Visconti.

**Myriam TANANT**

---

<sup>69</sup> L'Avant-scène, *op. cit.* p. 83.