

Saison 24-25



La Traviata

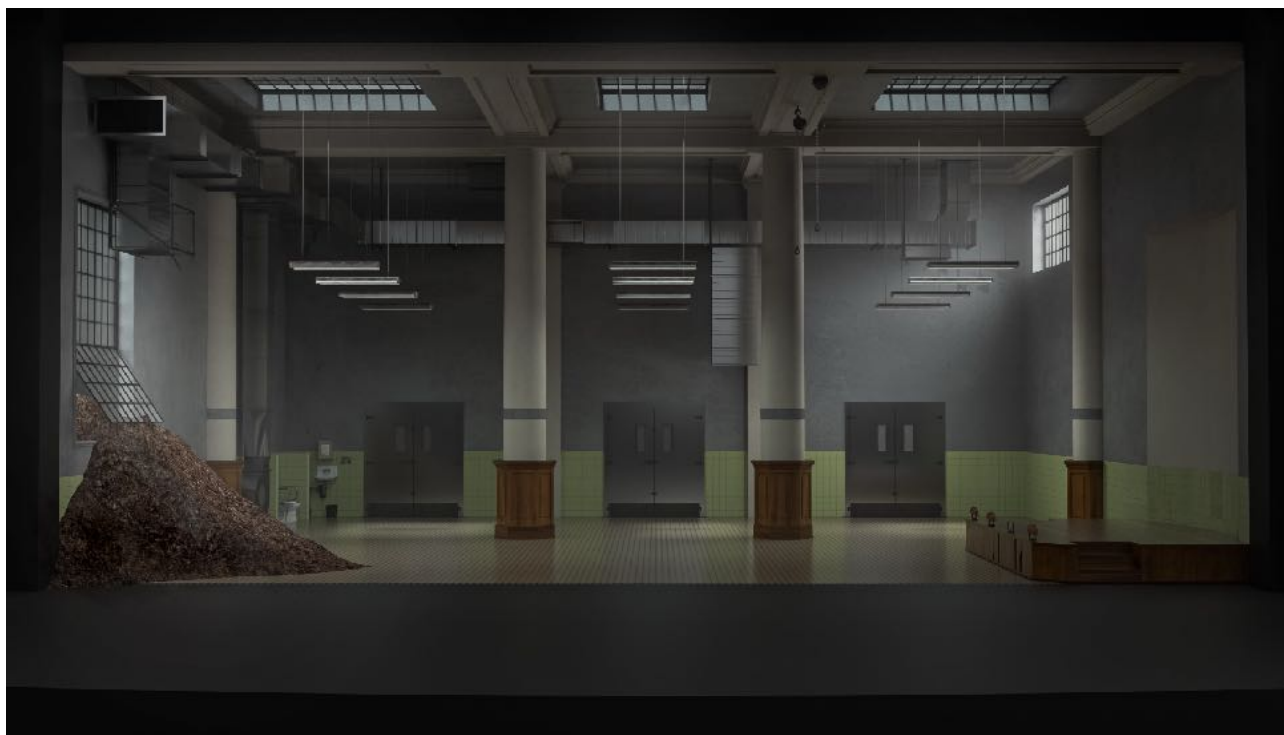
Dossier avant-spectacle

Opéra de **Giuseppe Verdi**

Direction musicale **Paolo Carignani**

Mise en scène **Karin Henkel**

Du 14 juin au 27 juin 2025 au Grand Théâtre de Genève



Chère Spectatrice, cher Spectateur,
Chère Enseignante, cher Enseignant,

Nous avons reçu lors des dernières saisons des messages de spectateurs demandant à se procurer nos dossiers pédagogiques afin de préparer leur venue - avec ou sans leurs enfants - au Grand Théâtre. Nous sommes très heureux que ces fascicules, conçus au départ à destination des établissements scolaires, soient également utiles et agréables à d'autres membres du public. C'est pourquoi nous les avons renommés dossiers avant-spectacle, en espérant qu'ils pourront satisfaire toutes les curiosités. Nous restons bien évidemment à l'écoute de vos suggestions pour les faire évoluer.

Les enseignants parmi vous y retrouveront toutes les rubriques qu'ils ont l'habitude d'utiliser pour préparer leurs classes à assister à la représentation, tandis que les spectateurs pourront se promener à leur guise à travers le contenu, et y piocher les éléments qui les intéressent. Ces dossiers sont ainsi complémentaires des programmes de salles, qui comportent quant à eux des mises en perspectives de l'oeuvre différentes.

Nous vous souhaitons une très belle saison au Grand Théâtre.

L'équipe de la Plage
Service Dramaturgie et développement culturel
Grand Théâtre de Genève

NB: Ce dossier avant-spectacle a pour objectif d'informer les spectateurs sur l'oeuvre programmée, et de soutenir le travail des enseignants et des élèves pendant les parcours pédagogiques au Grand Théâtre. Sa diffusion et sa lecture à des fins didactiques ou de formation personnelle non lucratives sont encouragées, mais il n'est pas destiné à servir d'ouvrage de référence pour des travaux de nature académique.

Les activités du volet pédagogique du Grand Théâtre Jeunesse sont développées et réalisées grâce au soutien de la Fondation du groupe Pictet et du Département de l'Instruction Publique, de la Formation et de la Jeunesse.

Des retours, des remarques ? Nous sommes à votre disposition à l'adresse pedagogie@gtg.ch

La Traviata

Opéra de Giuseppe Verdi

Livret de Francesco Maria Piave d'après la pièce d'Alexandre Dumas fils *La Dame aux Camélias*

Créé le 6 mars 1853 au Théâtre La Fenice à Venise

Dernière fois au Grand Théâtre de Genève en 2012-2013

Nouvelle production

14, 18*, 26 et 27 juin 2025 – 20h

15 et 22 juin 2025 – 15h

20 juin 2025 – 19h

24 juin 2025 – 19h30

**Représentation « Glam Night »*

Chanté en italien avec surtitres en français et anglais

Durée : approx. 2h35 avec un entracte inclus**

DISTRIBUTION

Direction musicale **Paolo Carignani**

Mise en scène **Karin Henkel**

Collaboratrice artistique à la mise en scène **Victoria Stevens**

Scénographie **Aleksandar Denić**

Costumes **Teresa Vergho**

Dramaturgie **Malte Ubenau**

Collaboratrice chorégraphique **Sabine Molenaar**

Direction des chœurs **Mark Biggins**

Violetta Valéry **Ruzan Mantashyan** (14.6, 18.6, 22.6, 26.6) / **Jeanine De Bique** (15.6, 20.6, 24.6, 27.6)

Violetta Valéry (double chantant) **Martina Russomanno**

Violetta Valéry (double dansant) **Sabine Molenaar**

Alfredo Germont **Enea Scala** (14.6, 18.6, 22.6, 26.6) / **Julien Behr** (15.6, 20.6, 24.6, 27.6)

Giorgio Germont **Luca Micheletti** (14.6, 18.6, 22.6, 26.6) / **Tassis Christoyannis** (15.6, 20.6, 24.6, 27.6)

Gaston de Létorieres **Emanuel Tomljenović**

Flora Bervoix **Yuliia Zasimova**

Annina **Élise Bédènes**

Le Marquis d'Obigny **Raphaël Hardmeyer**

Le Docteur Grenvil **Mark Kurmanbayev**

Le baron Douphol **David Ireland**

Chœur du Grand Théâtre de Genève

Orchestre de la Suisse Romande

Avec le soutien de



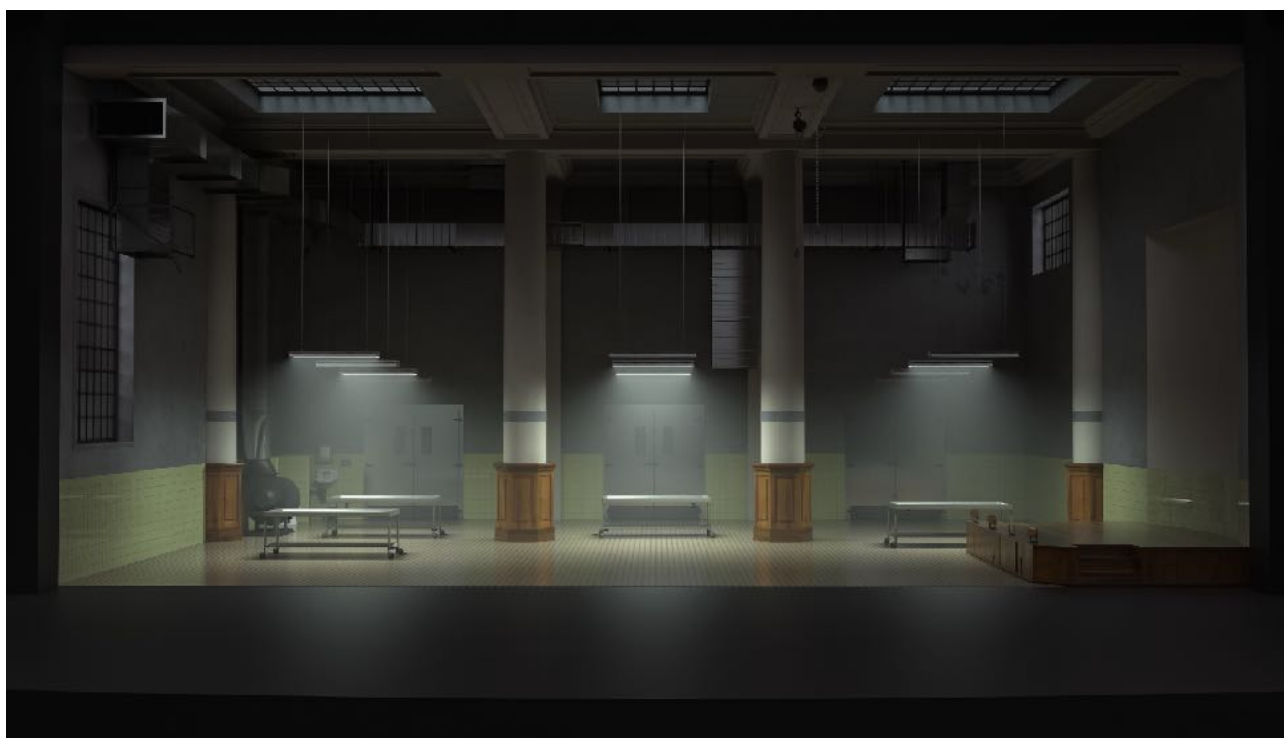
****Durée mentionnée à titre indicatif et susceptible de modification**

La Traviata

L'œuvre

La Traviata selon Karin Henkel

Pistes pour la classe



L'œuvre

L'argument

Prologue

Violetta Valéry, autrefois adorée par la moitié de Paris, est en train de mourir. Abandonnée de tous, seule Annina, sa domestique de longue date, veille encore à ses côtés. Violetta chante l'impossibilité de l'amour et implore les puissances supérieures d'accorder la paix à « celle qui s'est dévoyée ». Quelques instants avant de mourir, des souvenirs de moments marquants et des visions d'un avenir troublant se succèdent devant ses yeux. Elle assiste ainsi à son propre enterrement, mais retourne également dans son enfance et se revoit, petite fille, avec son père. Pourtant, ce sont avant tout des événements de l'année écoulée qui reviennent la hanter dans les ultimes instants de son existence.

Premier Acte

Violetta se voit à une fête qu'elle organise avec son soupirant, le baron Douphol, pour célébrer sa guérison supposée d'une longue maladie. Parmi les nombreux amis de toujours réunis pour l'occasion, un visage inconnu se détache : celui d'Alfredo Germont. On rapporte à Violetta qu'il s'est enquis d'elle pendant sa longue convalescence. Touchée, Violetta l'invite à porter un toast. Alfredo chante alors le bonheur du véritable amour, mais ne parvient pas à conquérir Violetta dans un premier temps. Mais lorsque cette dernière est victime d'un malaise, Alfredo est à ses côtés et lui avoue son amour. De plus en plus touchée par la véracité passionnée des paroles d'Alfredo, Violetta offre un camélia à l'inconnu et lui demande de revenir la voir quand il sera fané. Alfredo se retire, ravi. Violetta se demande si une nouvelle vie, complètement différente, serait possible avec cet homme.

Deuxième Acte, 1^{er} tableau

Violetta et Alfredo vivent désormais ensemble, retirés à la campagne. Mais l'idylle de leur bonheur partagé se trouble lorsqu'Alfredo découvre que Violetta a vendu ses biens pour subvenir aux besoins du couple. Profondément blessé par ce geste qu'il perçoit comme une humiliation, Alfredo quitte aussitôt la campagne pour Paris, décidé à se procurer de l'argent à son tour. Peu de temps après, le père d'Alfredo, Giorgio Germont, arrive et supplie Violetta, sans détour, de se séparer de son fils, arguant que la réputation de la famille Germont souffre de cette union. Violetta repousse d'abord cette demande avec assurance. Mais Germont insiste, évoquant sa fille, qui ne pourra contracter le mariage prévu pour elle que si l'honneur familial demeure sans tache. Violetta, consciente que sa maladie la mènera bientôt à la mort, cède finalement, par amour pour Alfredo et par compassion pour sa famille. Elle promet alors à Germont de quitter son fils. En retour, elle obtient de lui l'engagement de garder le silence sur l'origine de cette décision.

Une fois Germont parti, Violetta commence à écrire une lettre à son bien-aimé. C'est alors qu'Alfredo entre et, surpris, se montre méfiant. Violetta lui réaffirme son amour, puis le laisse seul. Peu après, Alfredo lit la lettre qu'elle a laissée et comprend que Violetta l'a quitté. Bouleversé, il perd tout contrôle. Lorsque son père entre à son tour et lui demande de réintégrer le cercle familial, Alfredo le repousse. En proie à une fureur croissante, il se laisse emporter par des pensées de vengeance. Sur une carte d'invitation laissée là, il découvre que Violetta a été conviée dans la demeure parisienne de son amie Flora. Sans attendre, il décide de s'y rendre.

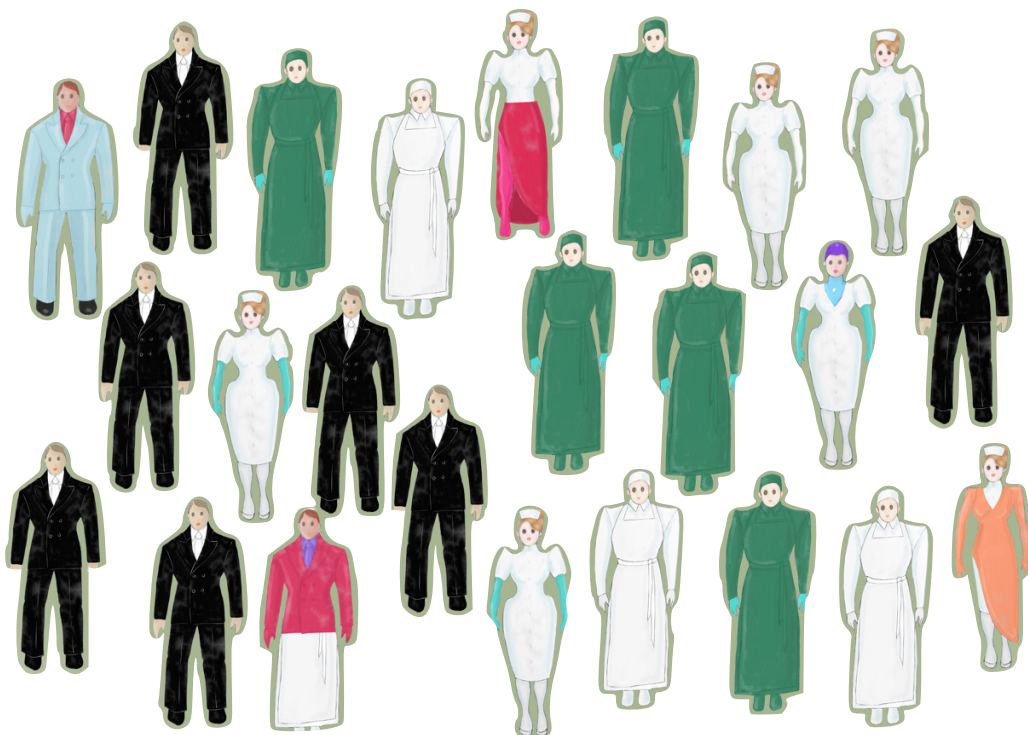
Deuxième Acte, 2^e tableau

Dans la maison de Flora, on se prépare pour un divertissement sportif. Des groupes de partisans de deux concurrents font leur entrée, chantant les louanges de leurs champions et ils commencent à parier sur les vainqueurs et les perdants. Violetta arrive, accompagnée de son fidèle admirateur, le baron Douphol. L'arrivée d'Alfredo jette un froid : il se moque ouvertement du caractère de Violetta, attisant ainsi la colère du baron. Les deux hommes cherchent à se surpasser dans leurs mises, mais seul Alfredo remporte une somme considérable. Lorsqu'un instant d'intimité semble possible entre Violetta et lui, Alfredo lui déclare qu'il ne quittera les lieux que si elle consent à partir avec lui. Violetta, évoquant une promesse faite, refuse sa demande. Persuadé à tort que cet engagement concerne la baron Douphol, Alfredo rappelle les invités et, devant tous, jette à Violetta l'argent gagné aux paris, déclarant que, par ce geste, tous les services rendus sont désormais payés. La foule, scandalisée, réagit avec indignation, et même le père d'Alfredo, désormais présent, déclare ne plus reconnaître son propre fils. Pris de remords, Alfredo regrette ses paroles. Mais déjà, le baron Douphol le défie en duel. Violetta, déchirée par l'impossibilité de révéler les véritables raisons de leur séparation, endure sa douleur en silence, tout en réaffirmant à Alfredo que son amour lui appartient encore tout entier.

Troisième Acte

Violetta est proche de la mort. Le médecin présent laisse entendre qu'elle n'a plus que quelques heures à vivre. Plus que tout, Violetta souhaite qu'Alfredo soit à ses côtés en cet instant. À partir de là, le désir et la réalité se détachent l'un de l'autre. Tandis que Violetta meurt seule et abandonnée, son dernier souhait se réalise sous la forme d'une scène irréelle, entre agonie et transfiguration :

Alfredo, ayant blessé le baron Douphol lors du duel, s'était retiré à l'étranger pendant un certain temps. Lorsqu'il apprend l'état de santé critique de Violetta, il se précipite aussitôt vers elle. Pendant un bref instant, il semble que la maladie de Violetta se dissipe et que le bonheur commun soit à nouveau à portée de main. Le père d'Alfredo, présent également, prend conscience de l'erreur qu'il a commise, demande pardon et bénit la malade. Peu après, l'état de celle-ci se détériore. Violetta remet à Alfredo un portrait d'elle-même et lui souhaite de trouver un nouvel amour. Alfredo implore sa bien-aimée de rester à ses côtés, mais, peu de temps après, Violetta meurt dans ses bras.



Guide d'écoute

Par Chantal Cazaux

La Traviata (1853) est le 18^e opéra du compositeur italien Giuseppe Verdi (1813-1901), et l'un des plus joués dans le monde. Il marque une articulation dans la carrière de Verdi : après une période de travail acharné, les « années de galère » (16 opéras de 1839 à 1850), la renommée acquise lui permet d'espacer son travail et de choisir ses sujets, désormais plus intimistes que patriotiques. Trois ouvrages sont emblématiques de ce moment : *Rigoletto* (1851), *Le Trouvère* (1853) et *La Traviata*. En raison de leur succès ininterrompu, on les appelle la « Trilogie populaire ».

Ce guide d'écoute aura deux axes :

- Les clés d'écoute pour comprendre les personnages
- Les clés de la popularité de cette musique

I. D'après deux histoires vraies



Le livret de Francesco Maria Piave (1810-1876) s'inspire de *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils (roman de 1848 adapté au théâtre en 1852). L'auteur y romance, sous les traits du personnage **Marguerite Gautier**, la vie de la courtisane parisienne **Marie Alphonsine Duplessis** (1824-1847), dont il fut un des amants. Demi-mondaine, Marie Duplessis a épousé le comte de Perrégaux mais est morte seule, de phtisie, en plein carnaval. L'opéra reprend ces grands éléments narratifs : **Violetta Valéry** quitte sa vie de demi-mondaine pour vivre avec Alfredo Germont ; obligée de le quitter par le père de celui-ci, elle reste seule, et meurt de phtisie pendant que le carnaval bat son plein – rejointe dans ses tout derniers instants par Alfredo et son père, pleins de remords.

Pour Verdi, le sujet a aussi des échos personnels. Il vit depuis 1848 avec l'ancienne cantatrice **Giuseppina Strepponi**. Leur relation se heurte à l'opprobre de la bonne société : une cantatrice est une femme « de mauvaise vie » (et Giuseppina a eu plusieurs enfants hors mariage), leur concubinage est choquant (ils ne se marieront qu'en 1859), d'autant qu'ils sont installés à Busseto, ville de la première épouse de Verdi, morte en 1840.

Verdi doit se battre – sa correspondance en témoigne – pour faire respecter Giuseppina. D'où cette clé d'écoute biographique cruciale : *La Traviata* est un opéra-manifeste où Verdi clame qu'une femme, même si sa vie l'a placée hors les clous de la morale bourgeoise, peut être digne d'être aimée.

A/ Violetta/Giuseppina

Le destin de Violetta est dessiné en trois actes. Dans chaque air, Verdi suit *plus ou moins* la forme bipartite typique de l'opéra romantique italien (cavatine lente + cabalette vive).

• Fin de l'acte I : **l'incrédulité devant l'amour**. Air « *È strano ! / Ah fors'è lui / Sempre libera* »

Après le récitatif « *È strano !* », la première partie de l'air (« *Ah fors'è lui* ») développe l'espoir confus de Violetta devant l'amour que lui a déclaré Alfredo : « Peut-être est-ce lui que mon âme attendait ? » La ligne hésite, hachée de silences, instable entre aigu et grave ; le



mode est mineur :

Andantino
Violetta

Ah for-s'è lui che l'a - ni - ma So-lin-ga
ne' tu - mul - ti, solinga ne' tu - mul - ti

Mais Violetta ne parvient pas à y croire. Une transition agitée (« [Follie !](#) » : folies que tout cela !) mène à la cabalette (« [Sempre libera](#) »). Violetta croit plus sûrement aux plaisirs d'une vie frivole (« Libre toujours, je dois m'étourdir de joies »), traduits par la virtuosité du chant et le mode majeur retrouvé : tournoiement ternaire, tempo *allegro brillante*, trilles (et plus tard traits dans l'aigu) :

...gia - re di gioja in gio - ja, sempre li - bera.... deg - g'i - o fol - leg.

• **Milieu de l'acte II : le moment du sacrifice.** Deuxième air, « *Non sapete quale affetto / Dite alla giovine* », un peu « éclaté » au milieu de la grande scène avec Germont.

Entre les actes I et II, Violetta s'est installée à la campagne avec Alfredo. Le père de celui-ci exige d'elle qu'elle le quitte, pour préserver la respectabilité de la famille. D'abord Violetta panique : « [Non sapete](#) » (Vous ne savez pas quelle flamme brûle en mon cœur) est *vivacissimo*, *agitato* pour la voix, qui s'exprime par bribes, presque *a cappella*, sur un orchestre en secousses sanglotantes :

Vivacissimo
Violetta

Non sa - pe - te quale af - fet - to
Vivo, immen - so... m'arda in pet - to ?

Puis Violetta se résigne. Elle fait une seule demande à Germont : « Dites à cette jeune fille [la sœur d'Alfredo, qu'on doit marier] qu'il y aura eu une victime, morte pour elle ». « [Dite alla giovine](#) » est étale, conjoint, et monte par paliers peu à peu tragiques :

Andantino

Violetta

p cantabile



Di - te alla gio - vi-ne sì bella e pu - ra,



Ch'avvi u-na vit - ti-ma del - la sventu - ra,



Cui res-ta un u-ni-co, un u-nico raggio di be - ne...



Che a lei il sa-cri-fi-ca e che morrà, E morrà, e morrà.

- Début de l'acte III : **la conscience de la mort**. 3^e air, « *Teneste la promessa / Addio del passato* »

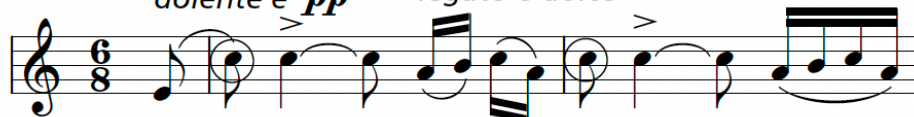
Plusieurs mois plus tard, Violetta est seule, malade. Elle relit la lettre reçue de Germont (« [Teneste la promessa](#) », Vous avez tenu votre promesse : voix parlée). Elle se sait proche de mourir, et dit « adieu aux beaux rêves du passé ». C'est un lamento en *la* mineur, figé dans sa tessiture ; le décalage entre accent tonique (note entourée) et accent musical (note suivante, marquée et longue) traduit une langueur intérieure :

Andante mosso

Violetta

dolente e pp

legato e dolce



Ad - di - o del pas - sa - to bei



so - gni ri - den - ti,

Tout l'air repose sur une boucle rythmique (brève, longue, quatre doubles croches) : pour Violetta, le temps est en train de s'arrêter.

• Fin de l'acte IV : les dernières volontés. 4^e air, « *Prendi : quest'è l'immagine / Se una pudica vergine* »

Alfredo et Germont ont retrouvé Violetta. Malgré ce bonheur soudain, elle sent que la mort gagne. Son dernier air est un testament généreux : si une jeune fille vient à aimer Alfredo (« [Se una pudica vergine](#) »), qu'il l'épouse. Elle lui confie un médaillon avec son portrait. L'air est bref – plutôt un arioso –, très doux, serein (*mi* majeur), sur des cordes au bercement maternel :



Violetta ne lutte plus ; elle est comme déjà morte : paisible.

B/Alfredo/Verdi

Vraie différence entre la biographie de Verdi et la fiction de *La Traviata* : l'histoire de Giuseppe et Giuseppina finira bien. Notons toutefois que l'histoire se passe à Paris, ville où Giuseppe et Giuseppina ont amorcé leur vie commune. Violetta et Alfredo souhaitent **quitter Paris** pour vivre à l'abri des regards : c'est ce qui s'est passé entre les actes I et II, c'est ce qu'Alfredo promet à nouveau à la fin du III, dans le duo des retrouvailles (« [Parigi, o cara, noi lascieremo, la vita uniti trascorreremo](#) » : Ma chérie, nous quitterons Paris et passerons notre vie ensemble). C'est exactement ce que Verdi et Giuseppina ont fait, en 1849 (et ils ont vécu ensemble en Italie jusqu'à la mort de Giuseppina, en 1897). En 1853, quand il compose ce duo, Verdi met sans doute beaucoup de lui dans cette barcarolle tendre, qui balance comme une douce étreinte :



C/Germont/Barezzi

Germont représente la société bien-pensante, bourgeoise et catholique qui censure l'amour libre. Il évoque bien sûr Antonio Barezzi, beau-père de Verdi. Ses deux airs de l'acte II sont une démonstration d'**esprit « bourgeois »** : l'expression est retenue (mode majeur, tempo paisible,

rythmes simples) et répétitive. « [Pura siccome un angelo](#) » (Pure comme un ange) décrit la sœur d'Alfredo, qui ne pourra faire un beau mariage que si Violetta disparaît ; la ligne figée repose sur de statiques pompes d'orchestre :

The image shows a musical score for the aria 'Pura siccome un angelo'. It features three staves: a vocal line in bass clef and two piano accompaniment staves in treble and bass clefs. The tempo is marked 'ALL.^o MOD.^{to}' with a quarter note equal to 84 beats. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line is marked 'dolciss. Cantabile' and contains the lyrics 'Pu.ra siccome un an - gelo Iddio mi diè una fi - glia;'. The piano accompaniment consists of a steady, repetitive pattern of chords in the right hand, marked with a piano 'p' dynamic, and a simpler bass line in the left hand, marked with a pianissimo 'pp' dynamic.

« [Di Provenza il mar, il suol](#) » ([Qui donc t'a effacé du cœur] la mer et la terre de Provence ?) est ensuite une leçon donnée à Alfredo, une injonction à revenir à ses racines. Même ligne posée et répétitive, avec ici un effet rhétorique de la répétition descendante, comme une insistance affectueuse mais inflexible :

The image shows two staves of musical notation for the aria 'Di Provenza il mar, il suol'. The first staff is in bass clef and contains the lyrics 'Di Provenza il mar, il suol chi dal'. The second staff is in treble clef and contains the lyrics 'cor ti cancellò? chi dal cor ti cancellò? di Pro - venza il mar, il suol?'. The tempo is marked 'dolce' and 'marcato'. The key signature has two flats. The melody is characterized by a descending line, with a 'pp' (pianissimo) dynamic marking at the end of the second staff.

II. *La Traviata*, ou l'opéra populaire

Les opéras de la « Trilogie populaire » développent des traits stylistiques propres à Verdi et particulièrement aptes à séduire le public – à l'époque comme aujourd'hui.

A/La simplicité mélodique

Verdi n'hésite pas à utiliser des formes mélodiques proches de la chanson : répétition de cellules ou de phrases, structure en antécédents/conséquents prédictibles qui permettent à l'auditeur d'anticiper et de fredonner le second segment de la mélodie après avoir entendu le premier, et de mémoriser le tout. Voir par exemple l'air de Germont cité plus haut, « *Di Provenza il mar* ».

B/Les rythmes de danse

Omniprésente, la danse s'inscrit dans des formules d'accompagnement reconnaissables : polka, valse, etc. Même s'il ne connaît pas ces références, le spectateur les ressent : elles animent son corps, participant de l'impression générale de la musique sur lui – au sens propre. La danse est parfois « intradiégétique », intégrée à l'action : le brindisi du « [Libiamo](#) » par exemple, valse musicale qui « colle » à la scène de bal chez Violetta. Elle se propage au spectateur comme aux acteurs en scène, grâce à ses trois strophes progressives (Alfredo, Violetta, puis en partage avec le chœur), où l'on retrouve le principe de répétition mnémonique :

Alfredo
con grazia, leggerissimo

Li - bia - - mo, li - biamo ne' lie - ti

pp

ca - - li-ci, Chela_bel - lezza_in - fio - ra ;

Autre exemple : la polka du lever de rideau (acte I) (voir plus bas).

C/La couleur locale

Gage de pittoresque, la couleur locale teinte l'orchestre et le plateau de nuances chatoyantes propre à envoûter les imaginaires. Lors de la fête déguisée chez Flora (acte II), deux chœurs « jouent » aux Bohémiennes et aux Matadors, avec piccolos et tambours de basque :

- « [Noi siamo zingarelle](#) » : Les choristes tiennent baguettes et tambourins. Les coups sont figurés par des cercles sur la partition. Le chant est sautillant, la mélodie basique :

CORO DI ZINGARELLE (Una parte di queste Zingarelle terrà in mano una bacchetta. L'altra parte un tamburello da percuotere a tempo. I colpi dei tamburelli saranno così segnati 00)

ALL.^o MODERATO

Noi sia.mo zin.ga - rel - le ve.nu.te da lon.ta.no; d'o.

- « [Di Madride noi siamo mattadori](#) » : L'unisson des voix et de l'orchestre accentue leur brutalité, tout comme les notes accentuées ; les triolets donnent le côté espagnol :

Ten. GASTONE col 1^o Tenore

Di Ma - dri - de noi siamo mat.ta - do.ri, :

Bassi

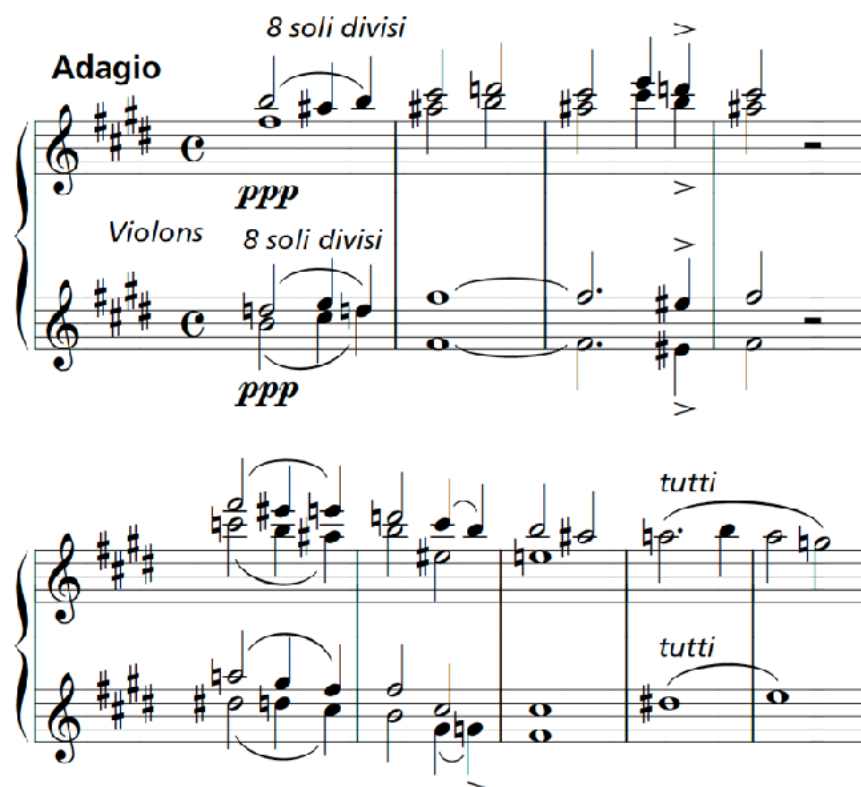
Di Ma - dri - de noi siamo mat.ta - do.ri, :

D/Verdi, maître du suspense et du thriller

Verdi sait aménager une dramaturgie musicale captivante en usant de plusieurs outils inédits alors à l'opéra – et qui nourriront le cinéma au siècle suivant :

- Le flash-back

Composé en dernier, le prélude (plus court qu'une ouverture) plonge l'auditeur dans l'ambiance crépusculaire de l'agonie de Violetta en annonçant le thème qui ouvrira l'acte III : en *si* mineur, sur des phrasés plaintifs, les violons divisés dans le suraigu créent un halo surnaturel :



Puis vient le futur thème de l'éclat amoureux de Violetta à Alfredo (acte II : « *Amami, Alfredo, quant'io t'amo !* » Aime-moi autant que je t'aime !), très expressif :



Tout se passe comme si Verdi nous montrait déjà dans le prélude l'issue tragique de l'histoire. Le lever de rideau qui suit, avec son introduction orchestrale brillante qui accompagne la fête

chez Violetta, joue alors le rôle de flash-back : nous voici quelques mois en arrière. Le thème *molto vivace* est celui d'une polka bondissante :



- Le hors champ

Chez Verdi, ce qui se passe (et s'entend) hors de la scène vient enrichir la compréhension de l'action visible. Lors du premier air de Violetta (« *Sempre libera* »), la voix d'Alfredo s'immisce dans le solo et reprend certaines paroles chantées par la jeune femme dans la première partie de l'air. Alfredo chante « sous le balcon », mais on peut voir aussi dans ses interventions des réminiscences fantasmées par Violetta... Les deux écritures se complètent : lui, *legato* et lyrique ; elle, piquetée de virtuosité :

A musical score for the first air of Violetta. It features three staves: a vocal line for Violetta (V), a vocal line for Alfredo (A), and a piano accompaniment. The lyrics are: "lar, dee..... vo - lar, ah!..... ah!....." for Violetta and "del - l'u - ni - ver - so..." for Alfredo. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes.

Voir aussi la bacchanale du carnaval (ci-dessous).

- Les contrastes violents

Verdi sait aussi faire frémir le public par un effet de tension dramatique ou de hiatus grinçant. La distorsion entre destin individuel (tragique) et contexte collectif (joyeux) est particulièrement cruelle. Le second tableau de l'acte II en est un parfait exemple : la fête chez Flora devient le décor sonore de la rupture intime jetée en pâture au public. Au III, la bacchanale du carnaval qui se fait entendre sous les fenêtres de Violetta agonisante pousse à son comble le principe, en lui ajoutant l'effet de « grotesque » hugolien, ce croisement de l'horreur et du sublime propre à l'esthétique romantique. Juste avant, Violetta termine son air « *Addio del passato* » sur un aigu *pianissimo* et a cappella, « *un fil di voce* » :



Le contraste est terrible quand éclate en coulisses la bacchanale. Le chœur est *fortissimo*, vif, en ré majeur, accentué. On imagine la foule se déhancher en rythme :

ALL! VIVACISSIMO

Sop. *ff* >

Largo al qua.dru.pe.de sir della fe.sta,

Ten. *ff* >

Largo al qua.dru.pe.de sir della fe.sta,

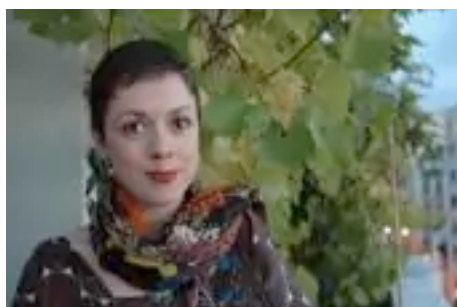
Bassi *ff* >

Largo al qua.dru.pe.de sir della fe.sta,

- Un mélo réaliste

La Traviata est le premier opéra tragique à hausser au rang d'héroïne respectable une femme de « mauvaise vie » – la convention de l'époque voulait que les héroïnes admirables soient des exemples de moralité. Et il la montre malade, toussant, pâle. C'est aussi le premier opéra tragique à évoquer une histoire proche du public : Marie Duplessis est morte en 1847 – là encore, la convention voulait que l'intrigue des tragédies soit éloignée dans le temps, pour préserver le spectateur de tout risque d'identification. Or Verdi et Piave *voulaient* que le spectateur s'identifie à leur héroïne ! Ils voulaient même une scénographie contemporaine, ce que la censure a longtemps refusé. S'il était vivant aujourd'hui, Verdi imaginerait volontiers sa Violetta en jeans et sneakers.

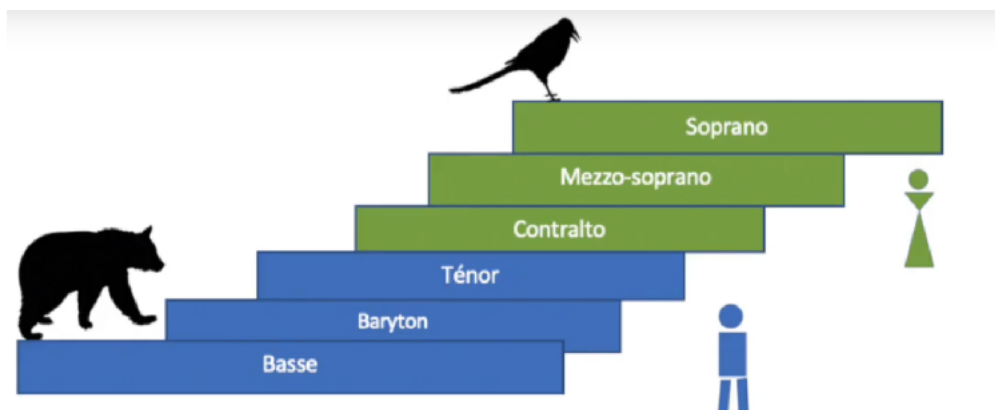
Chantal Cazaux



Docteur en musicologie, agrégée d'éducation musicale et de chant choral et diplômée d'État de technique vocale, Chantal Cazaux a enseigné l'analyse musicale et le chant pendant dix ans à l'université Lille 3 et s'est longtemps produite en récital. Elle est l'auteur de Verdi, mode d'emploi (2012, rév. 2018), Puccini, mode d'emploi (2017, prix de la Critique du meilleur livre sur la musique, catégorie monographie) et Rossini, mode d'emploi (2020), aux éditions Premières Loges.

Personnages et tessitures

En chant lyrique, les voix sont classées par types que l'on appelle tessitures. Cela permet de savoir quel genre de rôle un chanteur peut interpréter. On ne choisit pas sa tessiture. Elle dépend, entre autre, de la longueur des cordes vocales.



La voix de **soprano** est la voix de femme la plus aiguë.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par un violon.

Les rôles principaux féminins des opéras sont souvent des sopranos, mais il y a bien entendu des exceptions.

La voix de **mezzo-soprano** est la voix de femme moyenne.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par le hautbois.

Les rôles de mezzo sont souvent ceux de femmes plus âgées, de mères, mais aussi de garçons (Chérubin dans les *Noces de Figaro* ou Hansel de *Hansel et Gretel*)

La voix de **contralto** est la voix de femme la plus grave.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par la clarinette. Les sorcières des opéras sont souvent des contraltos !

La voix de **ténor** est la voix d'homme la plus aiguë.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par la trompette. Les rôles principaux masculins des opéras sont souvent des ténors.

La voix de **baryton** est la voix d'homme moyenne.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par un cor français. Le baryton est souvent l'ami ou l'adversaire du héros.

La voix de **basse** est, comme son nom l'indique la voix d'homme la plus grave. Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par un trombone. Les vieux hommes et les fantômes sont souvent des basses.

Pour écouter toutes ces voix, rdv sur le site du Grand Théâtre, rubrique « Découvertes » de GTJeux : <https://www.gtg.ch/digital/gtjeux/decouvertes/>

Les illustrations sont issues des planches d'inspiration des maquettes des costumes de Teresa Vergo pour la production de Karin Henkel au Grand Théâtre.



Violetta Valéry
Soprano



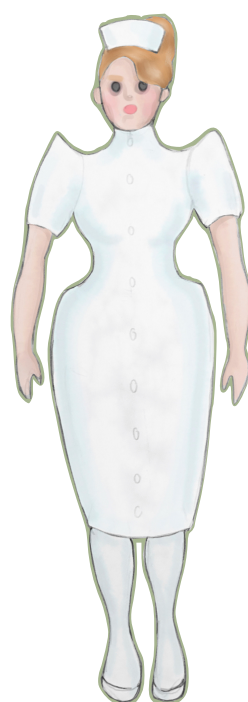
Alfredo Germont
Ténor



Giorgio Germont
Baryton



Flora Bervoix
Mezzo-soprano

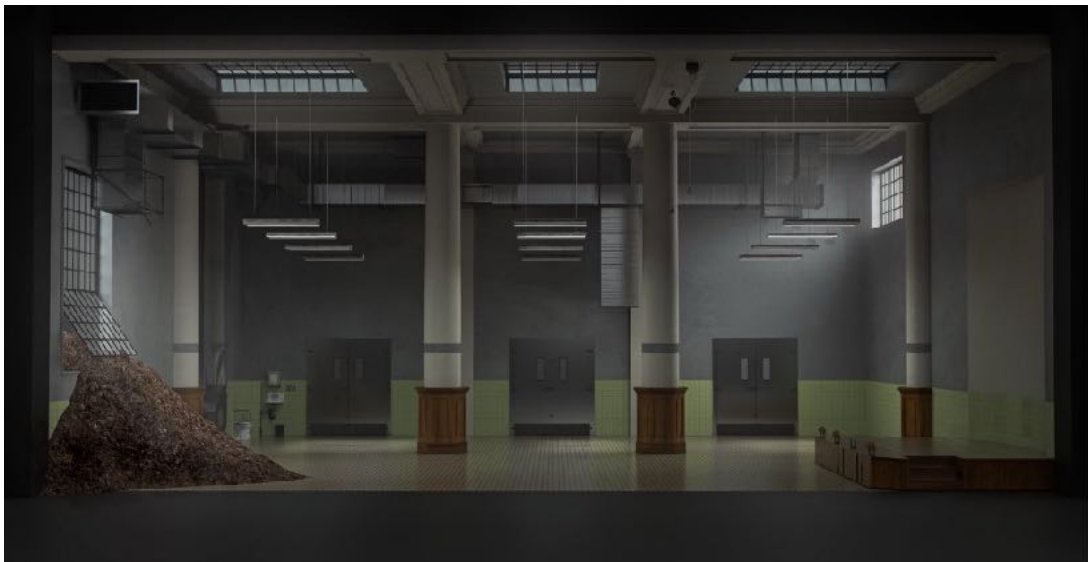


Annina
Soprano

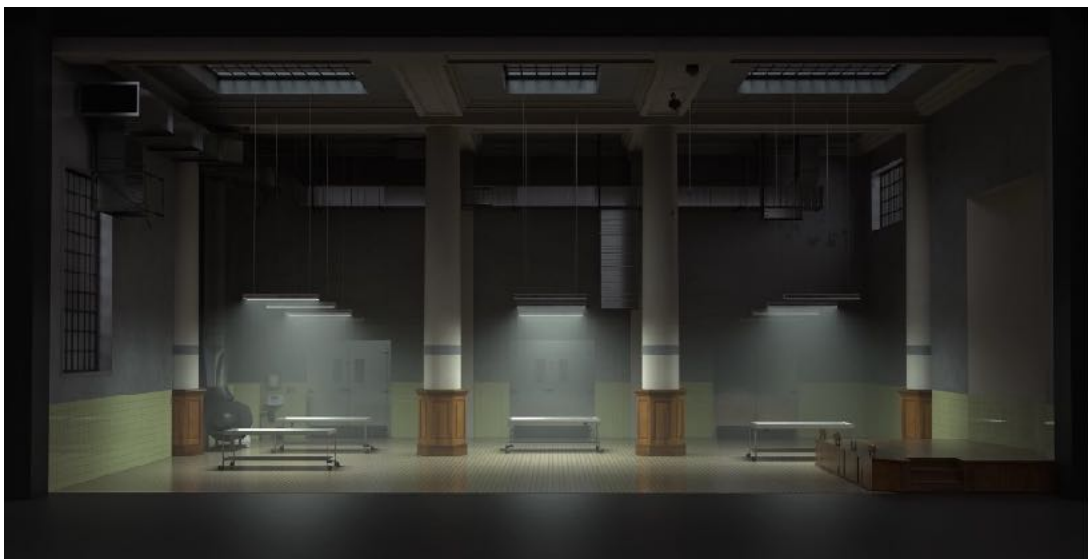
La Traviata de Karin Henkel

L'univers du spectacle

Pour Karin Henkel, *La Traviata* est une version édulcorée de la vie tragique de Marguerite Gautier que racontait Alexandre Dumas fils dans son roman *La Dame aux camélias* cinq ans avant la création de l'opéra. Alors que Dumas fait mourir son personnage seul et abandonné de tous, Verdi et son librettiste Piave transforment cette fin en une scène de réconciliation et de rédemption sous forme de transfiguration. En choisissant de construire son concept dramaturgique à partir de la proposition de l'auteur français, la metteuse en scène allemande s'attache à raconter dans sa *Traviata* la solitude de la demi-mondaine Violetta Valéry qui, à l'approche de la mort, voit défiler devant ses yeux les instants marquant des dernières années de sa vie.



C'est dans une vaste pièce aseptisée que l'action se passe. La scénographie d'Aleksandar Denić évoque plusieurs univers, comme si l'espace avait changé de fonction au fil du temps : tour à tour salle de bal avec une scène pour l'orchestre, hôpital, puis morgue, dans laquelle les bouches d'aération et des lits mortuaires rythment l'espace. Reprenant l'idée de Dumas, dont le roman s'ouvre sur la mort du personnage principal, le scénographe imagine un décor déjà situé sous terre. Au fil du récit et des réminiscences de Violetta, l'espace se transforme et retrouve ses fonctions premières.



Les costumes imaginés par Teresa Vergho mêlent également les genres et les lieux que traverse Violetta. Roses, verts, bleus, blancs ou oranges, ils apportent des touches de couleur. Oscillant entre tenues médicales, vêtements funéraires et costumes de fête, ils sont polyvalents, répondent à toutes les nécessités de la narration et accompagnent les souvenirs de la protagoniste.



Finalement, Karine Henkel met en évidence la thématique de la mémoire. Il faut dire que de nombreuses figures ont inspiré la création du personnage de Violetta. Alexandre Dumas fils romançait déjà dans *La Dame aux camélias* un épisode de sa propre vie : sa liaison avec Marie Duplessis, célèbre demi-mondaine Parisienne, morte de la tuberculose en 1847 à seulement 23ans. Marie devient Marguerite dans le roman, puis Violetta dans l'opéra. Cette trinité féminine est au cœur du concept dramaturgique. Sur scène, il n'y a pas une seule Violetta, mais bien trois – la Violetta qui « reprend vie »; son double chantant, déjà malade, et enfin son double dansant, l'âme de Violetta déjà éteinte.



Pas de place pour un *happy end*

Entretien entre la metteuse en scène Karin Henkel
et le dramaturge Malte Ubenauf

Si on plaçait les notions d'*amour* et de *mort* sur les plateaux d'une même balance, laquelle, selon vous, pèserait le plus lourd dans l'opéra *La Traviata* ?

Dès les premières notes de l'opéra, il est évident que l'amour entre Violetta et Alfredo sera fatal. La mort imprègne chaque scène et chaque motif de l'œuvre. J'ose une réflexion peut-être peu romantique : cette rencontre n'a lieu que parce que Violetta sait qu'elle est condamnée. D'ailleurs, bon nombre de ses actions dans l'opéra sont conditionnées par sa maladie. En ce sens, je ne peux que constater que la maladie et la perspective de la mort constituent le cœur même de *La Traviata*, avec évidemment tout ce que cela implique : la peur de mourir, le besoin de donner un sens à sa vie, la perte d'autonomie, le regard porté sur ce qui a été vécu, l'isolement... La maladie et la mort planent sur l'œuvre comme un voile, tant ces deux thématiques y sont omniprésentes.

***La Traviata* est souvent considérée comme un opéra « réaliste », dans la mesure où il propose un regard sincère sur les conditions sociales de son époque. Quelle dimension de cette réalité vous interpelle particulièrement dans l'œuvre de Verdi ?**

Les derniers instants avant la mort. Il n'existe rien de plus vrai. La mort touche tout le monde et demeure absolument inéluctable. À cela s'ajoute la réalité du capitalisme, qui conduit inévitablement à une forme d'exploitation. Dans *La Traviata*, on fait commerce de tout et de rien. Seuls ceux qui peuvent payer appartiennent à cette société ; d'ailleurs, même la maladie, il faut pouvoir se la permettre. Cependant, je ne cherche pas à montrer sur scène quelque chose de trop véridique. Je préfère m'intéresser à quelque chose de surréel, à l'association d'éléments qui peuvent parfois nous égarer. L'histoire prend davantage de sens, à mes yeux, lorsqu'il devient difficile de savoir si l'on



Ruzan Mantashyan et Karin Henkel © Carole Parodi

se trouve dans un rêve, un cauchemar ou bien dans la réalité. C'est ce jeu entre différentes temporalités, qui se croisent et qui s'effacent, qui me fascine.

Dans quelle mesure le roman d'Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias*, est intéressant pour vous ?

Alors que je relisais *La Dame aux camélias*, j'ai été étonnée de voir à quel point Verdi et son librettiste Piave avaient pris des libertés dans l'histoire. Ils ont particulièrement remanié la fin. Alexandre Dumas fils écrivait déjà au début de son roman : « N'ayant pas encore l'âge où l'on invente, je me contente de raconter. J'engage donc le lecteur à être convaincu de la réalité de cette histoire dont tous les personnages,

à l'exception de l'héroïne, vivent encore. » Il faut noter que Marguerite Gautier, l'héroïne de Dumas, meurt d'une mort terrible : seule, abandonnée de tous, marquée par la maladie (tout comme Marie Duplessis, qui lui a servi de modèle). Dans le roman, il n'y a pas de place pour un *happy end*. Marguerite ne reçoit ni aide ni sympathie, et sa fin est d'autant plus tragique qu'aucune réconciliation n'est possible. Si, dans l'opéra de Verdi, Violetta meurt aussi – vraisemblablement au XIX^e siècle, il n'y avait pas de *happy end* à l'opéra sans le cadavre d'une belle femme pécheresse –, elle meurt cette fois-ci dans les bras de son (ex-)amant endeuillé. À ce moment-là, Alfredo reconnaît le sacrifice qu'elle a fait pour lui et pour sa famille. Je me suis alors demandé pourquoi Verdi avait choisi de terminer sur cette scène de pardon. Était-ce

pour que le public soit ému et pleure lui aussi à chaudes larmes ? Ou bien pour que l'œuvre se vende mieux ? Je ne voudrais pas faire de spéculations. Toujours est-il que je m'intéresse beaucoup plus à la brutalité du roman et à sa fin, qui n'est pas adoucie par une quelconque réconciliation. Par ailleurs, le roman m'a amené à me poser plusieurs questions, par exemple : quelle reconnaissance existe-t-il lorsqu'on se sacrifie pour quelqu'un ? Peut-on réellement compter sur les autres dans une société fondée sur le plaisir et la consommation ? Pourquoi la vieillesse et la maladie sont-elles encore aujourd'hui des sujets tabous ? À quoi peut-on mesurer la valeur d'une personne ? Les sentiments peuvent-ils s'acheter ?

Je terminerai en soulignant à quel point la construction du roman de Dumas fils m'a paru essentielle. L'histoire forme une boucle : elle commence et se termine par la mort de l'héroïne et entre deux, le lecteur est invité à revivre les moments marquants de la vie de cette pauvre femme. C'est à partir de cette structure narrative que j'ai conçu ma mise en scène. L'opéra s'ouvre ainsi sur le début du troisième acte. À ce moment-là, Violetta est seule et mourante. Il n'y a personne près d'elle si ce n'est Annina. Juste avant de mourir, elle assiste à son propre enterrement et se voit allongée dans un cercueil. Les autres scènes de l'opéra sont conçues comme des flashbacks qui se superposent : Violetta revit des souvenirs de son enfance, ainsi que des instants plus intimes partagés avec Alfredo. Pour incarner les différentes facettes de ce personnage à travers le temps, nous avons choisi de faire appel à plusieurs interprètes. Il y a une chanteuse qui incarne la Violetta malade et mourante du début, une autre chanteuse, celle des souvenirs, et enfin, Sabine Molenaar, danseuse et chorégraphe, symbolise Violetta après sa mort. ■

L'équipe de création et les chanteurs



Paolo Carignani
Direction musicale

Generalmusikdirektor à l'Opéra de Francfort de 1999 à 2008, Paolo Carignani a dirigé notamment au Staatsoper de Vienne, de Berlin et de Bavière, au Deutsche Oper Berlin, au Metropolitan a, au Gran Teatre de Liceu, à Amsterdam, Oslo, Copenhague, Anvers, Sydney, au Royal Opera House de Londres, à l'Opéra de Paris, à la Scala, au Bolshoi, aux festivals de Bregenz et de Salzbourg. Il est régulièrement invité au MET, à Barcelone, Madrid, Munich, Paris, Tokyo, Vienne, Zurich pour diriger un vaste répertoire allant de Mozart au bel canto, de Verdi au verisme, en passant par des créations et des premières représentations d'opéras rares. En 2024/2025, il a dirigé, entre autres, *Cenerentola*, *Madame Butterfly* et *Tristan und Isolde* à Copenhague, *Aida* et *Tosca* à Hanovre, *Nabucco* à Toronto et *La fanciulla del West* à Hambourg. Il poursuit également son activité de concertiste, notamment au Japon.



Karin Henkel
Mise en scène

Karin Henkel a créé au Thalia Theater de Hambourg, à la Volksbühne et au Deutsches Theater de Berlin, ou encore aux Schauspielhaus de Leipzig, Zurich et Düsseldorf. Plus récemment, elle a travaillé au Schauspiel de Francfort, aux Münchner Kammerspiele et au Schauspiel de Cologne. En 2014, *Amphitryon* et son double d'après Heinrich von Kleist a été élu « mise en scène de l'année » par la revue Theater Heute. Suivront entre autres *Rose Bernd* de Gerhart Hauptmann, Salzburger Festspiele / Deutsches Schauspielhaus Hamburg (2017); *Die große Gereiztheit* d'après Thomas Mann, Schauspielhaus Zürich (2019); *Medea* d'après Euripide, Residenztheater München (2020); *Richard the Kid & the King* d'après Shakespeare, Salzburger Festspiele / Deutsches Schauspielhaus Hamburg (2021); *Auslöschung. Ein Zerfall* de Thomas Bernhard, Deutsches Theater Berlin (2022) et *AMOUR* de Michael Haneke, Salzburger Festspiele (2023). En 2024, elle a créé *Hamleta* au Burgtheater Wien et *Das Schloss* au Residenztheater München.



Aleksandar Denić
Scénographie

L'artiste serbe Aleksandar Denić est architecte, artiste plasticien, et scénographe pour le cinéma, le théâtre et l'opéra. Il a notamment réalisé les décors du film *Underground* d'Emir Kusturica. Il a créé, entre autres, pour l'Opéra de Stuttgart, le Bayerische Staatsoper, le Deutsche Oper Berlin, le Staatsoper de Hambourg et le Staatsoper de Vienne. En 2014, il remporte le prix de « scénographe de l'année » décerné par Opernwelt pour le *Ring*, donné en 2013 au Festival de Bayreuth. Il représente la Serbie à la Biennale de Venise en 2024 avec son *Exposition coloniale*, œuvre qui dénonce le colonialisme contemporain. Il réalise les décors d'*Agrippina* au Halle Opera House, présenté en juin 2025.



Teresa Vergho
Costumes

Depuis 2012, elle travaille en tant que scénographe et costumière indépendante au Münchner Kammerspiele, au Staatsschauspiel Dresden, au Staatstheater Nürnberg, à l'Opéra de Stuttgart, à la Ruhrtriennale, au Thalia Theater Hamburg, au NTGent, au Schauspiel Köln et au Schauspielhaus Zürich, entre autres. En plus de sa collaboration avec Johan Simons (création de costumes pour *Die Strasse. La ville. Der Überfall, Dantons Tod, Rheingold* et *Der Schimmelreiter*), elle a développé les costumes de *Tauberbach* d'Alain Platel (Berliner Theatertreffen 2014) et a travaillé avec les metteurs en scène Benny Claessens, Susanne Kennedy, Ersan Mondtag, Pinar Karabulut, Bettina Bruinier, Karen Breece, Jossi Wieler et Karin Henkel. Pour ses costumes pour *The Suicide Sisters*, mis en scène par Susanne Kennedy, elle a été nommée pour le prix de théâtre allemand Der Faust dans la catégorie scénographie et costumes en 2017.



Jeanine De Bique

(15.6, 20.6, 24.6, 27.6)

Soprano

Violetta Valéry

On compte parmi ses rôles Anai (*Moïse et Pharaon*) au Festival d'Aix-en-Provence, Poppée (*Le Couronnement de Poppée*) avec l'Orchestre du Festival de Budapest, Bess (*Porgy and Bess*), La Folie (*Platée*) au Theater an der Wien, Micaëla (*Carmen*) au Gran Teatre del Liceu de Barcelone, Donna Anna (*Don Giovanni*) au Staatsoper de Berlin, Isabel (*Lessons in Love and Violence*) à Zurich, Cendrillon de Massenet à l'Opéra de Paris ou encore Teculhuatzin / Doña Luisa (*The Indian Queen*) au Salzburg Festival. Durant la saison 2024/2025, elle interprète Télémaque dans *Castor et Pollux*, mis en scène de Peter Sellars à l'Opéra de Paris, La Ninfa / Eurydice dans *Le lac des larmes* mis en scène par Romeo Castellucci à l'Opéra d'Amsterdam, et Illia (Idoménée) au Theater an der Wien. Cet été, Jeanine jouera Violetta (*La traviata*) au Staatsoper Unter den Linden et sera de retour au Salzburg Festival en tant que Télémaque dans *Castor et Polux*. Elle a chanté au GTG en 2021 dans le rôle de Poppea (*L'incoronazione di Poppea*).



Ruzan Mantashyan

(14.6, 18.6, 22.6, 26.6)

Soprano

Violetta Valéry

Membre de l'Atelier lyrique de l'Opéra national de Paris jusqu'en 2016, Ruzan Mantashyan est récompensée par le Prix Spécial du Concours Francisco Viñas de Barcelone. Elle remporte le concours Toti Dal Monte avec sa Musetta (*La bohème*), rôle qu'elle interprètera ensuite à Berlin, Tokyo, Genève, Londres. Elle brille également en Susanna (*Le nozze di Figaro*), Fiordiligi (*Così fan tutte*) à Munich ou Xenia (*Boris Godounov*) à l'Opéra de Paris. À Genève, elle a été particulièrement remarquée dans les rôles de Mimì (*La bohème*), Marguerite (*Faust*), Natacha (*Guerre et Paix*) ou encore Rachel (*La Juive*). En 2024, elle a notamment chanté Tatiana (*Eugène Onéguine*) au Wiener Staatsoper, Cendrillon à Lausanne, et La Contessa di Almaviva (*Le nozze di Figaro*) à Hambourg. En 2025/2026, Ruzan interprètera Fiordiligi (*Così fan tutte*) et Mrs. Alice Ford (*Falstaff*) au Wiener Staatsoper, et elle chantera Tatiana dans une nouvelle production d'*Eugène Onéguine* à l'Opéra de Paris.



Enea Scala

(14.6, 18.6, 22.6, 26.6)

Ténor

Alfredo Germont

Depuis ses débuts à Bologne en 2006, Enea Scala a interprété des rôles allant de Mozart à Rossini, en passant par le bel canto italien et Verdi. Il s'est notamment produit dans *Rigoletto*, *Les contes d'Hoffmann*, *La Bohème*, *Guillaume Tell*, *Otello*, *Manon*, et *Norma*. Scala a chanté sur les scènes de Turin, Florence, Naples, Paris, Munich, Londres, et bien d'autres. Cette saison, il a notamment interprété Sir Edgar di Ravenswood (*Lucia di Lammermoor*) à l'Opéra de Cologne, Riccardo Percy (*Anna Bolena*) au Teatro La Fenice, Bajazet (*Tamerlano*) au Bolshoi, Le Chevalier des Grieux (*Manon*) à Hambourg, et Gennaro (*Lucrezia Borgia*) à Rome. En 2025, il chantera Alfredo Germont (*La traviata*) aux Arènes de Vérone, Antenore (*Zelmira*) au Rossini Opera Festival, Tambourmajor (*Wozzeck*) au Teatro La Fenice, et Pollione (*Norma*) à La Monnaie. En 2026, il sera Manrico (*Il trovatore*) au Staatsoper de Hambourg.



Julien Behr

(15.6, 20.6, 24.6, 27.6)

Ténor

Alfredo Germont

Julien Behr est nommé « Révélation artiste lyrique » de l'Adami en 2009 et aux Victoires de la musique classique en 2013. Son répertoire s'étend de la musique baroque à Stravinsky et Ravel, sans oublier le répertoire italien avec Donizetti et Verdi. Il a récemment chanté Roméo (*Romeo et Juliette*) au Theater an der Wien, Cinna (*La Vestale*) à l'Opéra de Paris et Gerald (*Lakmé*) à l'Opéra national du Rhin. A Genève, il a chanté en 2020 Alfredo Germont (*La traviata*) lors du Concert Gala Verdi & Wagner et Belmonte (*Die Entführung aus dem Serail*). Durant la saison 2024/2025, Behr a été Giasone (Médée) à l'Opéra comique, Don José (Carmen) à l'Opéra Royal de Versailles, et s'est produit dans *Magnificat* avec Le Concert d'Astrée. En 2026, il sera Faust à l'Opéra Royal de Versailles et chantera dans le *War Requiem* de Britten avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France.



Luca Micheletti

(14.6, 18.6, 22.6, 26.6)

Baryton

Giorgio Germont

Artiste polyvalent, Luca Micheletti est chanteur, metteur en scène et acteur. Il fait ses débuts à l'opéra en 2018 en tant qu'Escamillo dans *Carmen* à Cagliari, suivi de Jago dans *Otello* au Ravenna Festival. Il a chanté dans des maisons prestigieuses telles que la Scala de Milan, la Royal Opera House de Londres, le MET et l'Opéra de Sydney. Parmi ses rôles récents, on compte Figaro (*Le Nozze di Figaro*), Monforte (*I Vespri Siciliani*), Marcello (*La Bohème*), Don Giovanni, et Rigoletto. En 2021, il a été metteur en scène et protagoniste du diptyque *La serva padrona* de Pergolesi et *Trouble in Tahiti* de Bernstein à l'Opéra Carlo Felice de Gênes. Il continue également son activité de concertiste et d'écrivain, publiant des traductions et des œuvres originales. Cet été, il chantera Escamillo (*Carmen*) aux Arènes de Vérone, Giorgio Germont (*La Traviata*) à Rome, Sharpless (*Madame Butterfly*) au Festival Puccini. Pour la saison 2025/2026, il interprétera Guglielmo (*Così fan tutte*) à la Scala, Escamillo (*Carmen*) au Teatro Real de Madrid, et Marcello (*La Bohème*) au Royal Opera House.



Tassis Christoyannis

(15.6, 20.6, 24.6, 27.6)

Baryton

Giorgio Germont

Tassis Christoyannis, baryton grec, est un artiste recherché pour les rôles des répertoires d'opéra italiens et français. Né à Athènes, il a étudié le piano, le chant, la direction d'orchestre et la composition au Conservatoire d'Athènes. Membre de la troupe de l'Opéra d'Athènes, il a interprété des rôles tels que Belcore (*L'Elisir d'amore*), Don Carlos (*Ernani*), Papageno, Conte di Luna (*Il Trovatore*), Figaro (*Il Barbiere di Siviglia*), et Guglielmo (*Così fan tutte*). Il a collaboré avec le Deutsche Oper am Rhein pour des rôles comme Posa (*Don Carlos*), Germont (*La Traviata*), et Enrico (*Lucia di Lammermoor*). Récemment, il a été remarqué dans Wozzeck à Athènes, Sharpless (*Madame Butterfly*) à l'Opéra national du Rhin, Idoménée de Campra à Lille et au Staatsoper Berlin, et Iago (*Otello*) à Athènes. Parmi ses projets pour 2024/25, on compte Agamemnon (Iphigénie en Aulide), Aleko (rôle-titre) et Rigoletto (rôle-titre) à Athènes, ainsi que Mazeppa de Grandval à Munich. Il chantera Creonte (*Medea de Cherubini*) en 2026.

Pistes pour la classe

En cours de littérature

Dans son roman *La Dame aux camélias*, Alexandre Dumas fils romantise un épisode de sa propre vie, sa relation avec la célèbre courtisane parisienne Marie Duplessis, pour en tirer l'histoire d'amour du jeune Armand Duval avec Marguerite Gautier.

L'adaptation de romans en version théâtrale étant de coutume au XIX^{ème} siècle, l'auteur présentera sa pièce *La Dame aux camélias* le 2 février 1852 au Théâtre du Vaudeville.

C'est après une de ces représentations que Giuseppe Verdi adaptera l'intrigue, qui faisait également écho à sa propre histoire d'amour avec la cantatrice Giuseppina Strepponi, à l'opéra. *La Dame aux camélias* deviendra alors le chef-d'œuvre lyrique *La Traviata* créé le 6 mars 1853 au Théâtre de La Fenice à Venise.



* Malgré de nombreuses similitudes le roman, la pièce de théâtre et le livret de *La Traviata* comportent également quelques différences, nous vous proposons donc de comparer certains extraits de ces œuvres :

Extrait I :

Lors de festivités Marguerite s'isole pour ne pas montrer la manifestation de la maladie dont elle est atteinte. Armand Duval la suit pour s'assurer que tout va bien. Il profitera de ce moment d'intimité pour lui déclarer son amour.

Chapitre X du roman *La Dame aux camélias* :

— Tenez, Marguerite, laissez-moi vous dire une chose que l'on vous a dite souvent, sans doute, et à laquelle l'habitude de l'entendre vous empêchera peut-être d'ajouter foi, mais qui n'en est pas moins réelle, et que je ne vous répéterai peut-être jamais.

— C'est?... dit-elle avec le sourire que prennent les jeunes mères pour écouter une folie de leur enfant.

— C'est que depuis que je vous ai vue, je ne sais comment ni pourquoi, vous avez pris une place dans ma vie ; c'est que j'ai eu beau chasser votre image de ma pensée, elle y est toujours revenue ; c'est qu'aujourd'hui, quand je vous ai rencontrée, après être resté deux ans sans vous voir, vous avez pris sur mon cœur et mon esprit un ascendant plus grand encore ; c'est qu'enfin, maintenant que vous m'avez reçu, que je vous connais, que je sais tout ce qu'il y a d'étrange en vous, vous m'êtes devenue indispensable, et que je deviendrai fou, non pas seulement si vous ne m'aimez pas, mais si vous ne me laissez pas vous aimer.

— Mais, malheureux que vous êtes, je vous dirai ce que disait madame D*** : vous êtes donc bien riche ! Mais vous ne savez donc pas que je dépense six ou sept mille francs par mois, et que cette dépense est devenue nécessaire à ma vie ? Vous ne savez donc pas, mon pauvre ami, que je vous ruinerais en un rien de temps, et que votre

bien, comme un bon ami, mais pas autrement. Venez me voir, nous rirons, nous causerons, mais ne vous exagérez pas ce que je vaudrais, car je ne vaudrais pas grand-chose. Vous avez un bon cœur, vous avez besoin d'être aimé, vous êtes trop jeune et trop sensible pour vivre dans notre monde. Prenez une femme mariée. Vous voyez que je suis une bonne fille et que je vous parle franchement.

Acte I scène X de la pièce de théâtre :

ARMAND.

J'avais peur de vous, de l'influence que vous pouviez prendre sur ma vie. J'en ai une preuve ce soir par l'émotion où me met l'état où vous êtes.

MARGUERITE.

Ainsi, vous êtes amoureux de moi ?

ARMAND.

Si je dois vous le dire un jour, ce n'est pas aujourd'hui.

MARGUERITE.

Vous ferez mieux de ne me le dire jamais.

ARMAND.

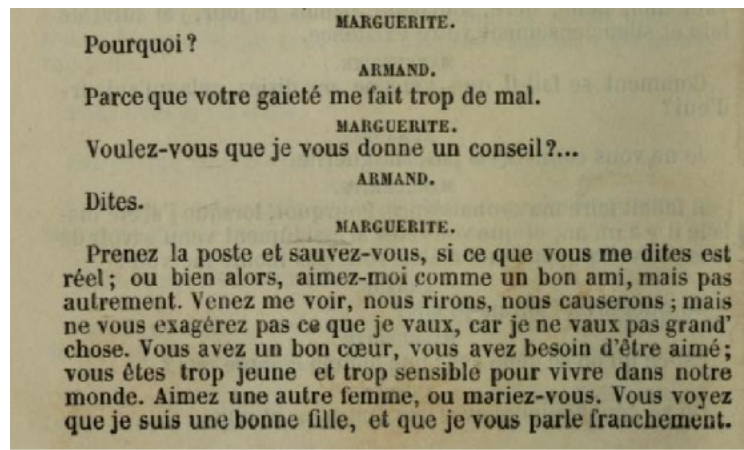
Pourquoi ?

MARGUERITE.

Parce qu'il ne peut résulter que deux choses de cet aveu... ou que je n'y croie pas, alors vous m'en voudrez ; ou que j'y croie, alors vous aurez une triste société, celle d'une femme nerveuse, malade, triste, ou gaie d'une gaieté plus triste que le chagrin, une femme qui dépense cent mille francs par an ; c'est bon pour un vieux richard comme le duc, mais c'est bien ennuyeux pour un jeune homme comme vous. Allons, nous disons là des enfantillages ! Donnez-moi la main et rentrons dans la salle à manger ; on ne doit pas savoir ce que notre absence veut dire.

ARMAND.

Rentrez si bon vous semble, mais je vous demande la permission de rester ici.



Dans *La Traviata* Alfredo déclare son amour à Violetta dans le célèbre air [*Un di, felice, eterea*](#)

Extrait 2 :

Monsieur Duval, le père d'Armand, supplie Marguerite de renoncer à la relation qu'elle entretient avec son fils. Selon lui cette dernière n'est pas faite pour durer et endommagerait la réputation de sa famille. Marguerite finit par y consentir à la condition que Monsieur Duval révèle la vérité concernant les causes de sa rupture.

Dans le roman, le lecteur prend connaissance des échanges entre Monsieur Duval et Marguerite à la fin du récit (elle les confesse à Armand dans une lettre) alors que dans la pièce de théâtre le dialogue respecte la chronologie du récit.

Chapitre XXV du roman :

« — C'est bien, monsieur, dis-je à votre père en essuyant mes larmes. Croyez-vous que j'aime votre fils ?

« — Oui, me dit M. Duval.

« — D'un amour désintéressé ?

« — Oui.

« — Croyez-vous que j'avais fait de cet amour l'espoir, le rêve et le pardon de ma vie ?

« — Eh bien, monsieur, embrassez-moi une fois comme vous embrasseriez votre fille, et je vous jure que ce baiser, le seul vraiment chaste que j'aie reçu, me fera forte contre mon amour, et qu'avant huit jours votre fils sera retourné auprès de vous, peut-être malheureux pour quelque temps, mais guéri pour jamais.

« — Vous êtes une noble fille, répliqua votre père en m'embrassant sur le front, et vous tentez une chose dont Dieu vous tiendra compte ; mais je crains bien que vous n'obteniez rien de mon fils.

« — Oh ! soyez tranquille, monsieur, il me haïra.

« Il fallait entre nous une barrière infranchissable, pour l'un comme pour l'autre.

« J'écrivis à Prudence que j'acceptais les propositions de M. le comte de N***, et qu'elle allât lui dire que je soupèrais avec elle et lui.

Acte III scène IV de la pièce de théâtre :

MARGUERITE.
Voyons, monsieur, croyez-vous que j'aime Armand... que je l'aime d'un amour désintéressé ?

DUVAL.
Oui, Marguerite.

MARGUERITE.
Croyez-vous que j'avais fait de cet amour le rêve, l'espoir et le pardon de ma vie ?

DUVAL.
Oui, Marguerite, je le crois.

MARGUERITE.
Eh bien ! monsieur, embrassez-moi une fois, comme vous embrasseriez votre fille, et je vous jure que ce baiser, le seul vraiment chaste que j'aurai reçu, me fera victorieuse de mon amour, et qu'avant huit jours votre fils sera retourné auprès de vous, peut-être malheureux pour quelque temps, mais guéri pour jamais ; je vous jure aussi qu'il ignorera toujours ce qui vient de se passer entre nous.

DUVAL.
Vous êtes une noble fille, Marguerite, mais je crains bien...

MARGUERITE.
Oh ! ne craignez rien, monsieur, il me haïra. (*Elle sonne, Nanine paraît.*) Prie M^{me} Duvernoy de venir.

NANINE.
Oui, madame.

MARGUERITE, à Duval.
Une dernière grâce, monsieur !

DUVAL.
Oh ! parlez, madame, parlez !

MARGUERITE.
Dans quelques heures, Armand va avoir une des plus grandes douleurs qu'il ait eues et que peut-être il aura de sa vie. Il aura donc besoin d'un cœur qui l'aime ; trouvez-vous là, monsieur, soyez près de lui. Et maintenant séparons-nous... il pourrait rentrer d'un instant à l'autre, et tout serait perdu, s'il vous voyait.

DUVAL.
Mais qu'allez-vous faire ?

MARGUERITE.
Si je vous le disais, monsieur, ce serait votre devoir de me le défendre.

DUVAL.
Alors, Marguerite, que puis-je en échange de ce que vous allez faire pour moi ?

MARGUERITE.
Vous pourrez, quand je serai morte et qu'Armand maudira ma mémoire, vous pourrez lui dire que je l'aimais bien et que je l'ai bien prouvé. J'entends du bruit ; adieu, monsieur ; nous ne nous reverrons jamais sans doute, soyez heureux ! (*Il sort.*)

Voici le fin du duo entre Violetta et Giorgio Germont (le père d'Alfredo) dans *La Traviata* : [*Morrò!... Morrò!... La mia memoria*](#)

Extrait 3 :

Alors que dans la pièce de théâtre Armand assiste aux derniers soupirs de Marguerite Gautier, dans le roman Marguerite meurt quand Armand est en voyage (tout comme Alexandre Dumas fils qui n'était pas présent quand Marie Duplessis s'éteignit).

Chapitre XXVI du roman :

« 30 janvier.

« J'ai reçu votre lettre ce matin. J'en avais besoin. Ma réponse vous arrivera-t-elle à temps? Me verrez-vous encore? Voilà une journée heureuse qui me fait oublier toutes celles que j'ai passées depuis six semaines. Il me semble que je vais mieux, malgré le sentiment de tristesse sous l'impression duquel je vous ai répondu.

« Après tout, on ne doit pas toujours être malheureux.

« Quand je pense qu'il peut arriver que je ne meure pas, que vous reveniez, que je revoie le printemps, que vous m'aimiez encore et que nous recommencions notre vie de l'année dernière !

« Folle que je suis ! c'est à peine si je puis tenir la plume avec laquelle je vous écris ce rêve insensé de mon cœur.

« Quoi qu'il arrive, je vous aimais bien, Armand, et je serais morte depuis longtemps si je n'avais pour m'assister le souvenir de cet amour, et comme un vague espoir de vous revoir encore près de moi. »

Acte V scène VI de la pièce de théâtre :

ARMAND.

Oh ! non, je ne te quitte plus... Ecoute, Marguerite, nous allons partir à l'instant, quitter cette maison... Nous ne reverrons jamais Paris... Mon père sait qui tu es maintenant... Il t'aimera comme le bon génie de son fils... Ma sœur est mariée... L'avenir est à nous.

MARGUERITE.

Oh ! parle-moi... parle-moi... Je sens mon âme qui revient avec tes paroles, la santé qui renaît sous ton amour... Je le disais ce matin, qu'une seule chose pouvait me sauver... Je ne l'espérais plus, et te voilà ! Oh ! nous n'allons pas perdre de temps, va, et, puisque la vie passe devant moi, je vais l'arrêter

au passage... Tu ne sais pas ? Nichette se marie... Elle épouse Gustave ce matin... Nous la verrons... Cela nous fera du bien d'entrer dans une église... de prier Dieu, et d'assister au bonheur des autres... Quelle surprise la Providence me gardait pour le premier jour de l'année ! Oh ! dis-moi donc encore que tu m'aimes !...

ARMAND.

Oui, je t'aime, Marguerite, toute ma vie est à toi.

À la fin de *La Traviata* Violetta et Alfredo chantent un magnifique duo d'amour plein d'espérance avant qu'ils réalisent que Violetta n'échappera pas à la mort [*Parigi, o cara, noi lasceremo.*](#)

* Vous pouvez également lire le roman *La Dame aux camélias* accessible [sur ce lien](#) ainsi que la pièce de théâtre [sur ce lien](#)

