

TOSCA

Giacomo Puccini (1858-1924)

Extrait du dossier pédagogique réalisé par Charlotte Ginot-Slacik, professeur d'histoire de la musique

Melodramma en trois actes

Livret de Luigi Illica et Giuseppe Giacosa d'après la pièce de Victorien Sardou "La Tosca"

Créé le 14 janvier 1900 au Teatro Costanzi de Rome

Nouvelle production du Festival d'Aix-en-Provence

En coproduction avec l'Opéra national de Lyon

Éditeur de la partition : Ricordi

I- Distribution

Direction musicale - Daniele Rustioni

Mise en scène - Christophe Honoré

Scénographie - Alban Ho Van

Costumes - Olivier Bériot

Lumière - Dominique Bruguière

Vidéo - Baptiste Klein, Christophe Honoré

Assistant à la direction musicale et chef de chœur - Hugo Peraldo

Chefs de chant - Bertrand Halary, Alfredo Abbati

Assistants à la mise en scène - Sandrine Lanno, Erika Guillouzouic

Assistante aux décors - Ariane Bromberger

Assistante aux costumes - Nathalie Pallandre

Assistant à la lumière - Nicolas Faucheux

Cadreurs - Céline Baril, Paul Poncet

Recherche documentation - Pierre Flinois

Floria Tosca - Angel Blue

La Prima Donna - Catherine Malfitano

Mario Cavaradossi - Joseph Calleja

Il barone Scarpia - Alexey Markov

Cesare Angelotti - Simon Shibambu

Il sagrestano - Leonardo Galeazzi

Sciarrone - Jean-Gabriel Saint Martin*

Spoletta - Michael Smallwood

Un Carceriere - Virgile Ancely

Le Majordome - Jean-Frédéric Lemoues**

Pompier - Frank Daumas

Musiciens - Rocco Manfredi, Matthieu Rieusset

Orchestre - Orchestre de l'Opéra de Lyon - direction Daniele Rustioni

Chœur - Chœur de l'Opéra de Lyon - direction Hugo Peraldo

Maîtrise - Maîtrise de l'Opéra de Lyon - direction Karine Locatelli

* ancien artiste de l'Académie

** avec le soutien du Jeune théâtre national

II- Résumé de l'œuvre

Rome, juin 1800

Acte I

Cesare Angelotti, ancien Consul de la République de Rome, s'est échappé du château Saint-Ange où il était détenu pour des raisons politiques. Il se réfugie dans l'église où sa soeur, la marquise Attavanti, a dissimulé des vêtements féminins pour lui permettre de s'enfuir. Le peintre Mario Cavaradossi vient d'achever un portrait de Madone à laquelle il a donné les traits d'une inconnue aperçue dans l'église, en fait la marquise Attavanti. Angelotti sort de sa cachette. Mario l'aide à fuir. L'arrivée de Floria Tosca, célèbre cantatrice et amante de Cavaradossi, oblige Angelotti à se cacher de nouveau. Floria reconnaît la marquise dans le portrait peint par son amant et laisse transparaître sa jalousie. Mario la calme. Après le départ de la jeune femme, Mario propose à Angelotti de le cacher chez lui. Les deux hommes quittent l'église, alors que le canon signale l'évasion du prisonnier. Le bruit court que Bonaparte a été vaincu par les Autrichiens. Accompagné de ses sbires, le baron Scarpia, chef de la police, entre dans l'église en quête d'Angelotti. Tosca, prise d'un doute, est revenue. Scarpia excite délibérément sa jalousie en lui montrant l'éventail de la marquise Attavanti, qu'Angelotti a oublié. Tosca est désormais persuadée que Mario la trompe. Elle se précipite, tandis que le piège prévu par Scarpia commence à se refermer. Scarpia révèle son désir pour la jeune femme.

Acte II

Scarpia dîne seul en attendant Tosca, à qui il a demandé de la rejoindre. Spoletta, l'un de ses sbires, lui annonce que Cavaradossi a été arrêté. Le jeune homme nie toute implication dans l'évasion d'Angelotti. Arrive Tosca. Scarpia ordonne la torture de son amant. Tosca ne supporte pas d'entendre ses plaintes et révèle la cachette d'Angelotti. Sciarrone, autre sbire de Scarpia, fait irruption et révèle que Bonaparte vient de remporter la bataille de Marengo. Mario exulte. Scarpia prononce immédiatement sa condamnation à mort. Tosca intercède et implore grâce. Scarpia accepte, en soumettant la jeune femme à un chantage sexuel. Elle cède, tout en exigeant un sauf-conduit pour elle et Mario. Scarpia prépare le document mais, dès qu'il s'approche d'elle, Tosca le poignarde à mort.

Acte III

Rome, à l'aube, l'exécution approche. Mario demande à voir Tosca et songe au bonheur passé. Survient sa maîtresse qui lui raconte comment elle s'est procurée le laissez-passer qui leur permettra de quitter Rome. L'exécution aura bien lieu mais les fusils seront chargés à blanc et Mario devra simuler la mort. Mais Scarpia avait tout prévu : les balles sont réelles, Mario s'effondre, mort. L'assassinat du chef de la police est découvert, Tosca va être arrêtée. La jeune femme se jette dans le vide.

III- Genèse de l'oeuvre, enjeux historiques et musicaux

1. Une pièce française

« L'Opéra des opéras » ? Aux côtés de quelques autres titres mythiques (*Don Giovanni* de Mozart, *La Traviata* de Verdi, *Tristan und Isolde* de Wagner...), *Tosca* incarne de façon emblématique l'entremêlement du sentiment amoureux et du tragique auquel se prête si bien le genre de l'opéra. Mise en abyme de la passion pour l'art, réflexion politique, arrière-plan historique sont autant de composantes qui expliquent le succès retentissant de l'oeuvre auprès des artistes et du public. Si l'on connaît l'amour inaltéré des cantatrices pour le personnage désarmant par sa jalousie de Floria Tosca (amour dont Christophe Honoré tire d'ailleurs une partie de sa mise en scène), on sait moins que c'est une grande tragédienne qui inspira l'écrivain Victorien Sardou : Sarah Bernhardt. Celle-ci, que de longues tournées aux États-Unis avaient quelque peu éclipsé aux yeux de son public parisien, avait besoin de rappeler l'envergure de son talent. Aussi sollicita-t-elle le dramaturge Victorien Sardou, connu pour ses fresques sociales avec qui elle avait déjà collaboré pour *Fedora* puis *Théodora*. Pour Sarah Bernhardt, Victorien Sardou écrivit la pièce et la porta à la scène au Théâtre de la Porte Saint-Martin à Paris en reproduisant le décor du Palais Farnèse tout en introduisant dans le spectacle des ampoules électriques (une nouveauté pour l'époque), afin de renforcer l'attractivité de la production. La pièce fut taillée à la mesure de la célèbre actrice dont le jeu réaliste hors de toute quête esthétique suscita les plus vifs débats dans la presse contemporaine. « Des faits, rien que des faits, et des gros faits qui crèvent des yeux et émeuvent la sensibilité physique », note ainsi *Le Temps* en novembre 1887. Ainsi le meurtre de Scarpia montre-t-il la tragédienne totalement ensanglantée, hors d'elle, penchée sur le corps du sbire, loin de tout jeu académique.

La date choisie par Victorien Sardou pour planter le décor de son action est symbolique à plusieurs titres : en juin 1800, Rome est une ville sans pape – et donc, métaphoriquement sans autorité morale. La cité est alors déchirée entre deux influences politiques : la République française d'une part (incarnée par Napoléon Bonaparte), le pouvoir napolitain des Bourbons de l'autre, que Scarpia défend. On sait peu qu'en 1798, le Directoire français envoya des troupes déloger le pape et obtenir la reddition de Rome. En février 1798, la République romaine fut proclamée, dans l'indifférence sinon l'hostilité d'une partie des Romains. À partir de septembre 1799, les troupes napolitaines reprennent pied dans la ville romaine et entament une série de répressions à l'encontre des Italiens soupçonnés d'avoir collaboré avec le pouvoir jacobin. À cette lutte politique s'ajoute l'hostilité du peuple romain pour les occupants napolitains. En moins de deux ans, plusieurs occupations militaires, des changements de régime et des révoltes sociales génèrent des tensions ininterrompues dans les États du pape.

Ce contexte historique pouvait trouver en France de nombreux échos : les révoltes de la Commune avaient moins de vingt ans et Paris avait, au long du XIX^e siècle, régulièrement témoigné de sa capacité à se soulever. Sardou ménage d'ailleurs des descriptions de la vie de cour (notamment une scène au Palais Farnèse, résidence de la reine Caroline de Naples, féroce opposante aux républicains) qui dénoncent le faste des « grands ». C'est aussi au Palais Farnèse que se déroulent, dans le roman, des scènes de torture.

2. De la France à l'Italie

Dans l'Italie du jeune Puccini, ce cadre pouvait aussi servir de miroir : le processus du Risorgimento (soit le long processus de réunification italienne) ne s'était pas fait sans heurts ni contradictions. En outre, la participation à l'indépendance d'artistes tels que Giuseppe Verdi (devenu l'emblème de l'aspiration à l'indépendance italienne) résonne avec les tourments de Floria Tosca, artiste mêlé

malgré elle aux vicissitudes politiques. Lorsque Puccini et ses librettistes découvrent en 1889 la pièce de Victorien Sardou, l'opéra italien s'est imposé comme un espace de réflexion politique.

Depuis Giuseppe Verdi, la réflexion sur le pouvoir et ses vicissitudes, la complexité des relations entre l'Église et le jeune État italien, l'abandon des utopies ont régulièrement été portées à la scène. Ainsi, *Don Carlos* (1867) raconte-t-il la lutte acharnée entre l'autorité impériale de Philippe II et celle, ecclésiastique autant que politique, de son grand inquisiteur. Ou *Les Vêpres siciliennes* (1855) évoquent l'insurrection de la Sicile contre l'envahisseur français au XIII^e siècle. Le jeune Puccini assiste à la *Tosca* de Victorien Sardou et y trouve le matériau pour imaginer un drame amoureux aux implications politiques. Dès 1889, Puccini demande à son éditeur Ricordi de convaincre l'écrivain français de le laisser travailler à une adaptation musicale. Mais celui-ci oppose d'abord une certaine résistance. Puccini travaille donc successivement à *Manon Lescaut* (1892) puis *La Bohème* (1896), qui placent les enjeux privés, intimes au premier plan. Ricordi avait confié à Luigi Illica le soin de travailler à un livret à partir du texte français. En 1895, alors que Sardou a enfin accepté une transposition musicale de son oeuvre, l'éditeur s'adresse à l'écrivain Giuseppe Giacosa pour collaborer avec Giorgio Illica. *Tosca* repose donc sur une triple collaboration, qui associe au dramaturge français deux plumes italiennes. L'adaptation de *Tosca* à l'opéra ne va pas sans heurts : ainsi, Puccini écrit-il en 1899 à son éditeur au lendemain d'une rencontre avec Victorien Sardou : « Ce matin, j'ai passé une heure avec Sardou et à propos du finale, il m'a dit des choses qui ne vont pas. Cette pauvre Floria Tosca, il la veut morte à n'importe quel prix. (...) Mais je ne le suivrai certainement pas. Il accepte la folie mais il voudrait qu'elle s'évanouisse, qu'elle s'éteigne comme un oiseau. (...) Mais moi je suis toujours pour le finale avec le cri : « Scarpia, davanti a Dio... » et le saut depuis la muraille. À ce propos, en faisant le croquis du panorama, Sardou voulait qu'on voie le cours du Tibre passer entre Saint-Pierre et le Château. Je lui ai fait remarquer que le fleuve passait ailleurs. Mais lui, tranquille comme un poisson, a répondu : « cela n'a pas d'importance ». Beau type, plein de vie, de feu, et d'inexactitudes historicotopographico-panoramiques... »

Le 14 janvier 1900, *Tosca* est créée au Teatro Constanzi de Rome. En moins de six mois, la pièce est redonnée à la Scala de Milan, à Buenos-Aires, Londres, New-York.

3. Construire une nouvelle tradition italienne

Lorsque Puccini achève *Tosca*, trois traditions triomphent en Europe : le modèle wagnérien, fondé sur le mythe, sur la mélodie continue (sans interruptions), sur les vastes effectifs orchestraux d'une part. Le modèle verdien, qui substitue au mythe de Wagner une forte réflexion politique et propose un miroir social et historique aux spectateurs contemporains, tout en fusionnant divers héritages vocaux : Bel canto ancien, recherche de vérité vocale, grand opéra spectaculaire français. Plus proche de Puccini, la génération des « véristes » transpose l'opéra dans des cadres quotidiens et privilégie la domination de la mélodie sur les autres paramètres musicaux. *Tosca* ne répond à aucun de ces cadres. L'oeuvre repose encore sur une alternance de récitatifs (proches du langage parlé) et d'airs (d'essence mélodique) mais les enchaîne si rapidement qu'ils ne déterminent pas l'action dramatique. Ainsi les sommets émotionnels sont-ils dévolus à des airs (« E lucean le stelle » chanté par Mario au seuil de la mort, « Vissi d'arte » par Tosca face à Scarpia) sans que ceux-ci obéissent à des formes classées, ou qu'ils prennent le pas sur l'évolution des situations dramatiques. Puccini traite l'orchestre comme un protagoniste dramatique, dont les thèmes instrumentaux ont autant d'importance que les voix des personnages. Le temps de *Tosca* est donc un temps extrêmement rapide, heurté, contrasté, les retournements dramatiques (jalousie infondée de Tosca puis ressuscitée par Scarpia, fuite d'Angelotti et arrestation de Mario, mort feinte puis avérée du héros...) produisant des volte-faces de la part des personnages. L'ensemble est renforcé par les choix opérés par « le clan italien » : Puccini et ses librettistes ont condensé le drame français, déjà riche sur un plan dramatique. En trois actes, seulement, l'évolution du trio amoureux, de la situation politique et le basculement de l'action vers son dénouement se déroulent sans aucun temps mort. Si *Tosca*

atteint cette intensité tragique, c'est aussi que l'oeuvre manie des ressorts intemporels : contrairement à la situation archétypique à l'opéra où une soprano et un ténor tentent de s'unir, tandis que les contrarie un opposant (basse ou baryton), Mario et Floria Tosca forment un couple uni, heureux, lorsque l'action commence. Mais la jalousie de la jeune femme constitue le levier avec lequel Scarpia provoque la chute du héros : manipulation psychologique, absence de confiance dans l'être aimé, réflexion sur la liberté, pressions sexuelles de Scarpia – dépeint dans l'oeuvre comme une figure uniquement sadique – sont les principaux thèmes de l'opéra, qui dépassent largement le cadre historique initial. Le personnage de Tosca, indifférente aux enjeux politiques, entièrement dominée par sa passion pour Mario, rassemble l'ensemble de ces motifs : après avoir provoqué involontairement la chute de son amant par sa jalousie, la cantatrice se retrouve acculée à des choix tragiques (subir un chantage sexuel ou voir son amant mourir), avant d'opposer aux sbires qui la poursuivent un ultime acte de liberté : le choix de sa mort. Le fait, enfin, que Tosca chante, et que son air « Vissi d'arte » propose une réflexion sur l'art, est l'un des derniers motifs de l'opéra. Comme chanteuse d'opéra, Tosca a traversé quelques-unes des oeuvres emblématiques du Bel canto italien. Son personnage charrie les fantômes des divas romantiques.

4. Tosca après Puccini

Figure archétypique et faillible, à laquelle étaient dévolus des airs somptueux, Tosca n'a cessé de susciter l'intérêt des chanteuses. En 1942, Maria Callas débute sa prise du rôle. Elle achève sa carrière scénique en juillet 1965 avec Tosca. Renata Tebaldi, Katia Ricciarelli, Mirella Freni... Toutes ces figures du chant du XX^e siècle se sont emparées du rôle mis en musique par Puccini. C'est d'ailleurs cette réflexion sur la « fabrique des voix » qui constitue l'axe majeur de la mise en scène de Christophe Honoré. Loin d'une approche politico-historique, le cinéaste, metteur en scène et écrivain a élaboré une dramaturgie complexe, où une chanteuse célèbre fait travailler une jeune équipe de chanteurs. Quand se lève le rideau, Caterina Malfitano, 71 ans, qui fut aussi l'une des « grandes » Tosca du XX^e siècle s'écoute chantant le rôle.

La réflexion sur la réception de *Tosca*, mais plus généralement sur la fabrique d'un opéra et sur la transmission constitue le sujet principal de la mise en scène de Christophe Honoré. En 1992, Caterina Malfitano avait chanté *Tosca* avec Ruggiero Raimondi et Plácido Domingo dans une production télévisuelle. C'est désormais retirée dans une luxueuse villa, à laquelle n'accède que son assistant, que vit la diva. Sa parole est écoutée avec ferveur par les jeunes interprètes. Christophe Honoré redouble la mise en abyme initiale (une cantatrice incarnant une cantatrice) pour proposer un jeu de miroirs dont le sujet principal n'est ni la victoire de Napoléon ni la libération de Rome, mais le passage du temps sur l'opéra – et plus généralement sur l'art. Qu'est-ce que mettre en scène *Tosca* ? Peut-on aborder une telle oeuvre en ignorant les interprètes qui l'ont traversée ? Pour autant, le metteur en scène n'oublie pas les thématiques de l'action : sa jeune chanteuse se trouve elle aussi soumise à des pressions sexuelles dans le cadre de sa carrière. Réalité de l'opéra et fiction s'entremêlent alors pour faire de cette *Tosca* une pièce totalement renouvelée. Telles sont quelques-unes des pistes tracées par cette production créée au festival d'Aix-en-Provence.

Pistes pédagogiques

1. *Une réflexion historique autour des notions de liberté et d'emprisonnement.* D'abord indifférente à la politique, Tosca se voit prise dans les enjeux républicains et sommée de choisir un camp. Comment articuler la protection de ses proches et défendre des convictions : telles sont quelques-unes des réflexions ouvertes par les comportements des deux héros.
2. *Une réflexion sur les violences faites aux femmes.* Dans le contexte « post-Metoo », le désir de Scarpia pour Tosca et le chantage auquel la jeune femme se trouve soumise ont des résonances éminemment actuelles.
3. *Une réflexion sur l'art.* Floria est cantatrice, Mario est peintre. Tous deux représentent la liberté des artistes en situation de conflit politique et la question de la place de l'art dans la société : l'artiste choisissant de s'abstenir de tout engagement, réfugié dans sa « tour d'ivoire » (choix initial de Tosca), ou au contraire de s'engager dans son temps.
4. *La question du tragique.* Les livrets d'opéra se prêtent régulièrement à des comparaisons avec les grands archétypes tragiques. Tosca ne fait pas exception. La jalousie de la chanteuse constitue le point de basculement de l'action, et ses efforts pour empêcher le drame précipitent précisément celui-ci. L'œuvre présente de multiples analogies avec le théâtre antique grec.
5. *La construction de l'Italie.* À travers le sort des héros, c'est bien la construction de l'Italie qui est évoquée : Scarpia et Mario représentent deux idéologies opposées (l'une réactionnaire, l'autre progressiste) qui ont contribué à l'émergence de l'État italien.
6. *Les grandes voix de Tosca.* De nombreuses productions de Tosca sont disponibles. Faire travailler sur les différentes incarnations du personnage pour amener à la production de Christophe Honoré est possible par la captation en DVD de nombreuses Tosca.

Pour aller plus loin

Sylvain Fort, *Avec Puccini*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002

L'Avant-Scène Opéra n° 11, Tosca, Paris, L'Avant-Scène Opéra, 2011

Marcel Marnat, *Puccini*, Paris, Fayard, 2005