



Illustration Façoise Pétróvitch, artiste représentée par la Galerie Sémiose

Dossier pédagogique

OPÉRA DE LILLE 20.21

Tosca

Opéra en 3 actes de **Giacomo Puccini**
sur un livret de **Luigi Illica et Giuseppe Giacosa**

Direction musicale **Alexandre Bloch**

Mise en espace **Olivier Fredj**

Chœur de l'Opéra de Lille

Jeune Chœur des Hauts-de-France

Orchestre National de Lille / Région Hauts-de-France

Tosca live

La production du spectacle à l'Opéra de Lille fera l'objet d'une captation audiovisuelle en vue d'une retransmission gratuite le **jeudi 3 juin à 18h** :

- sur la chaîne YouTube de l'Opéra de Lille (disponible jusqu'au 10 juin)
- sur grand écran dans 17 lieux de Lille et des Hauts-de-France

Se préparer au spectacle	p. 3
Présentation	p. 4
Résumé	p. 4
Argument	p. 5
Édito de Caroline Sonrier	p. 6
Note d'intention d'Alexandre Bloch	p. 7
Entretien avec Olivier Fredj	p. 8
Présentation artistique	p. 10
Quelques repères biographiques	p. 12
Biographie de Giacomo Puccini et contexte de création de l'œuvre	p. 14
L'opéra italien romantique - XIX ^e siècle	p. 15
Les personnages et les voix	p. 17
Le guide d'écoute	p. 25
Les grands mythes de l'opéra <i>Tosca</i>	p. 41
L'Opéra de Lille	p. 46
L'Opéra : un lieu, un bâtiment et un vocabulaire	p. 52

Contact

Pôle des publics
**Bénédicte Dacquin / Delphine Feillée /
Sabine Revert / Léa Siebenbour**
03 62 72 19 13
groupes@opera-lille.fr

OPÉRA DE LILLE
2, rue des Bons-Enfants
BP 133
59001 Lille cedex

Dossier réalisé avec la collaboration
d'**Emmanuelle Lempereur**, enseignante
missionnée à l'Opéra de Lille. Mai 2021

[Avec les élèves](#)

[Aller plus loin](#)



[Lien vidéo cliquable](#)

Se préparer au spectacle

Ce dossier vous aidera à préparer les élèves au spectacle. L'équipe de l'Opéra de Lille est à votre disposition pour toute information complémentaire et pour vous aider dans votre approche pédagogique.

Si le temps vous manque, nous vous conseillons d'aborder prioritairement la fiche personnages (p. 17) puis le guide d'écoute (p. 25).

Si vous souhaitez aller plus loin, un dvd pédagogique sur l'Opéra de Lille peut vous être envoyé sur demande. Les élèves pourront découvrir l'Opéra, son histoire, une visite virtuelle du bâtiment, ainsi que les différents spectacles présentés et des extraits musicaux et vidéo.

Témoignages

L'équipe de l'Opéra souhaite vivement que les élèves puissent rendre compte de leurs impressions à travers toute forme de témoignage (écrits, dessins, photographies, productions musicales). N'hésitez pas à nous les faire parvenir !

Présentation

Tosca est un opéra en 3 actes composé par Giacomo Puccini sur un livret de Luigi Illica et Giuseppe Giacosa d'après la pièce de Victorien Sardou et créé à Rome le 14 janvier 1900. Il s'agit d'une production de l'Opéra de Lille dans une mise en espace d'Olivier Fredj, avec le soutien du CIC Nord Ouest, grand mécène de l'Opéra de Lille et du Crédit du Nord, Mécène associé à la saison. L'Orchestre National de Lille joue sous la direction d'Alexandre Bloch.

Durée totale du spectacle : environ 2h20 entracte compris

Chanté en italien et surtitré en français

Résumé

Une diva, héroïne d'opéra ? Voici la belle et sanguine Tosca, personnage le plus saisissant né de la plume de Puccini (ce n'est pas Puccini qui a créé le personnage), qui s'inspire d'un personnage créé au théâtre par la grande Sarah Bernhardt. Avec Rome en toile de fond, l'opéra tisse une histoire d'amour et de politique des plus réalistes, sur laquelle plane, dès le lever de rideau, la figure du terrifiant chef de police Scarpia, dont le poison contamine peu à peu cet oppressant huis clos.

Tosca, ce sont deux heures d'action et de passion coulées dans un lyrisme torrentiel et une orchestration luxueuse, sur un livret qui a l'efficacité d'un scénario de cinéma. Art, amour, religion, sadisme, complots... Tous les ingrédients du parfait mélodrame s'entremêlent et résonnent avec une force et une modernité intactes.¹

¹ Ce contenu est reproduit depuis l'article "*Tosca*" du site OPERA ONLINE, susceptible d'avoir été mis à jour depuis le 12 mai 2021

Argument

L'action se déroule à Rome.

ACTE I

Évadé de la prison du château Saint-Ange, Angelotti s'est réfugié dans l'église Sant'Andrea della Valle, où sa sœur, la marquise Attavanti, lui a laissé des vêtements de femme pour faciliter sa fuite.

Mario Cavaradossi peint dans la même église un portrait de sainte Marie-Madeleine, en prenant secrètement pour modèle la belle marquise. Quand Angelotti sort de sa cachette, Cavaradossi le reconnaît et fait le serment de lui venir en aide.

Angelotti se cache à nouveau à l'apparition de Floria Tosca, qui éclate de jalousie en reconnaissant la marquise dans les traits de Marie-Madeleine. Cavaradossi l'assure de son amour et promet de changer la couleur des yeux du portrait. Les deux amants conviennent de se retrouver le soir même.

Tosca partie, Angelotti sort déguisé de sa cachette. Alors qu'un coup de canon signale la découverte de l'évasion, Cavaradossi propose de le cacher chez lui. Les deux hommes s'enfuient.

Le sacristain annonce la défaite de Napoléon à Marengo. Pour célébrer la victoire, un *Te Deum* sera donné dans l'église et Tosca chantera au Palais Farnèse. Arrive Scarpia, à la recherche d'Angelotti, tandis que Tosca revient pour annoncer à Cavaradossi qu'elle ne pourra pas le rejoindre en raison du concert. Scarpia lui montre l'éventail de la marquise qu'il vient de découvrir, ravivant la jalousie de Tosca. Elle décide de se rendre chez le peintre, pensant le surprendre avec sa maîtresse. Scarpia la fait suivre pour mettre la main sur Angelotti et se jure de la posséder.

ACTE II

Scarpia fait convoquer Tosca, occupée à chanter pour célébrer la victoire de Marengo. Spoletta n'a pas trouvé Angelotti mais il a réussi à arrêter Cavaradossi, qui nie toute participation à l'évasion de son ami. À l'arrivée de Tosca, Scarpia fait conduire le peintre dans une chambre de torture. Bouleversée par les cris de douleur de son amant, Tosca révèle la cachette d'Angelotti. Quand on vient annoncer que Napoléon a finalement gagné la bataille, Cavaradossi se réjouit et Scarpia, furieux, le condamne à mort. Tosca le supplie d'épargner son amant. Scarpia accepte de libérer Cavaradossi après une fausse exécution, à condition que Tosca s'offre à lui. Mais à Spoletta, venu annoncer le suicide d'Angelotti, Scarpia confie en aparté que le peintre sera bien fusillé. Avant de céder, Tosca exige un sauf-conduit permettant au couple de quitter Rome. Pendant que Scarpia rédige le document, Tosca le poignarde et se sauve.

ACTE III

À l'approche de son exécution, Cavaradossi demande à écrire un dernier message à sa bien-aimée, mais il n'en trouve pas la force. Tosca arrive et l'informe des derniers événements : le sauf-conduit, le meurtre de Scarpia et le simulacre d'exécution. Après d'ultimes recommandations à son amant et toute à sa joie, elle part se cacher pour observer l'exécution bien imitée. Un peloton de soldats entre et tire. Alors qu'elle comprend la tromperie de Scarpia, Spoletta et Sciarrone arrivent pour l'arrêter. Mais elle leur échappe en se donnant la mort.

Édito

Chaque année, un grand titre populaire clôt la saison de l'Opéra de Lille, lors d'une longue série de représentations, dont l'une est retransmise en direct dans de nombreuses villes de la région afin de toucher un très large public. C'est *Tosca* de Puccini, célèbre chef-d'œuvre du répertoire, qui devait conclure cette saison définitivement perturbée jusqu'à son terme.

En effet, les contraintes imposées par les normes sanitaires actuelles nous ont obligés à renoncer à mettre sur notre plateau la légendaire mise en scène de Robert Carsen, dont l'accueil était préparé de longue date. Toutefois, depuis le début de cette pandémie, nous adaptons et réinventons nos projets avec les artistes. Ainsi, le metteur en scène Olivier Fredj a imaginé une mise en espace originale, destinée à être filmée, utilisant l'ensemble de la salle. Les fauteuils du parterre ont été retirés afin d'y déployer l'Orchestre National de Lille, tandis que les solistes, le Chœur de l'Opéra de Lille et le Jeune Chœur des Hauts-de-France seront répartis entre la scène et les balcons.

Quatre représentations de *Tosca* sont donc prévues à l'Opéra de Lille afin d'en réaliser une captation audiovisuelle. Malgré les récentes annonces gouvernementales relatives à la réouverture des salles de spectacle, la mise en espace très atypique de ce projet ne permet pas l'accueil de public à l'Opéra. En revanche, ce spectacle éminemment cinématographique sera retransmis le 3 juin, comme initialement prévu, grâce à la mobilisation de 23 partenaires à Lille et dans les Hauts-de-France. 17 d'entre eux proposeront cette retransmission sur grand écran, tandis que d'autres la partageront via la chaîne YouTube de l'Opéra, avant Wéo qui programmera une rediffusion en juin et France 3 cet été.

À la direction musicale de cette production, nous nous réjouissons d'accueillir Alexandre Bloch pour la première fois à l'Opéra de Lille, après ses récentes incursions dans le domaine lyrique avec *L'Élixir d'amour* de Donizetti à Duisbourg puis *Lessons in Love and Violence* de George Benjamin à l'Opéra de Lyon.

Nous aurons également le privilège de réunir une distribution de choix, menée par Joyce El-Khoury qui fera ses débuts dans le rôle-titre. Cette jeune soprano libano-canadienne s'est fait découvrir dans l'hexagone grâce à sa sensationnelle interprétation de *La Traviata*, qui l'a ensuite conduite sur des scènes telles que l'Opéra national des Pays-Bas, le Royal Opera House de Londres ou le Festival de Glyndebourne. Son souci constant de l'émotion et du drame trouvera un partenaire idéal en Jonathan Tetelman, dont le timbre sombre et poignant l'a déjà confirmé dans le rôle de Cavaradossi. Face à ce couple tragique et incandescent, Gevorg Hakobyan campera un fascinant Scarpia, un personnage qui est sans nul doute l'un de ses rôles fétiches. Mentionnons également, pour les seconds rôles, la participation d'artistes de premier plan : Patrick Bolleire, Frédéric Goncalves, Luca Lombardo et Matthieu Lécroart.

Gageons que cette singulière *Tosca* nous livrera les émotions intenses dont l'œuvre abonde, et qu'elle nous rappellera à quel point nous ne saurions vivre sans art, comme le chante l'héroïne avec « Vissi d'arte », son air le plus célèbre. Tout un symbole, au moment où nous nous réjouissons de retrouver enfin les spectateurs à l'Opéra de Lille pour les derniers concerts et récitals de la saison.

Caroline Sonrier

Directrice de l'Opéra de Lille

Note d'intention d'Alexandre Bloch

L'histoire de *Tosca* m'a toujours laissé une impression de fatalité totalement injuste. La musique accentue cet aspect, rendant à la fin de l'opéra une émotion qui se situe entre l'effroi, la colère, la frustration et une immense désillusion.

Dans chaque opéra que j'étudie, je m'attache à un aspect de la dramaturgie qui me semble important : la constance ou l'évolution des personnages. Et plus passionnant encore pour moi, en tant que chef d'orchestre, je recherche ensuite la façon dont le compositeur accompagne ces procédés dans son écriture musicale, harmonique ou orchestrale.

Dans *Tosca*, il y a véritablement trois personnages principaux : Mario, Tosca et Scarpia, dans l'ordre d'apparition scénique. Or, dans l'écriture musicale, l'opéra s'ouvre avec une signature mélodique associée au personnage de Scarpia, baron de la torture, sadique et sans pitié, qui souhaite posséder Tosca. Dans la partition, Puccini le présente avec la plus grande modernité grâce à la gamme par ton, que les impressionnistes s'arracheront au début du XX^e siècle. Ce procédé utilisé par le compositeur n'est pas anodin : il permet d'annoncer, dès le début de l'opéra, cette constante fatalité tragique qui perdurera par-delà la mort de Scarpia.

À l'opposé de la posture effroyable du chef de la police, la figure de Tosca n'a de cesse d'évoluer tout au long de l'opéra. Son apparition est simple, presque naïve, légère et insouciant malgré sa jalousie. Le thème de la flûte et du violoncelle solo, accompagné des pizzicati *pppp*, est porté dans la sereine tonalité de *la* bémol majeur. Au deuxième acte, psychologiquement suppliciée par Scarpia, Tosca s'enflamme jusqu'à sceller la mort de celui-ci. Puccini nous donne à entendre une imploration *pp* d'une très grande douceur, le fameux « Vissi d'arte, vissi d'amor », accompagné par de simples lignes parallèles à la mélodie principale. La partition qui suit cet assassinat révèle une Tosca nouvelle : une femme marquée par la mort qu'elle a elle-même provoquée. C'est le thème à l'unisson interprété par les violoncelles, altos et violons. Ces derniers évoluent sur leur brûlante corde de *sol* dans une mélodie déchirante en *fa* dièse mineur. Nous voilà bien loin de l'insouciance du *la* bémol majeur du début. Mais j'arrêterai ici afin de ne pas dévoiler la suite...

C'est en découvrant Sarah Bernhardt à Milan puis à Florence dans le rôle de la Floria Tosca originale du mélodrame français de Victorien Sardou, que Puccini pense à *Tosca* pour son prochain opéra. Une chanteuse passionnée et jalouse, un peintre romantique et héroïque, un chef de la police maléfique, avec pour toile de fond 1800, la bataille de Marengo et l'effondrement de la République romaine. Tout cela ne pouvait faire qu'un excellent cocktail. Et c'est peut-être la raison pour laquelle *Tosca* de Puccini est devenu, depuis plus d'un siècle maintenant, l'opéra par excellence !

Alexandre Bloch

Directeur musical de l'Orchestre National de Lille / Région Hauts-de-France

Entretien avec Olivier Fredj

Obéir, servir ou s'opposer : le théâtre des convictions

Tosca est un monument du répertoire lyrique. Comment abordez-vous cette œuvre ?

Olivier Fredj : *Tosca* est à la fois une œuvre complète et rassurante pour un metteur en scène car elle a une force musicale et émotionnelle exceptionnelle. Mais elle est également une œuvre aux mille références et productions légendaires, et il faut s'attacher à en livrer au spectateur, novice ou confirmé, ce qui nous touche le plus. Proposer une lecture qui en révèle aujourd'hui encore la nouveauté.

S'il est vrai que les librettistes de Puccini ont largement réduit l'ancrage historique de la pièce de Victorien Sardou, l'opéra en conserve deux idées essentielles pour moi : la conviction et le choix. Puccini, à l'instar de Verdi, tente de les communiquer au peuple italien de son époque, et c'est ce que j'aimerais modestement faire émerger de ce travail.

Rappelons que l'action se déroule en juin 1800, dans une Rome où la reine Marie-Caroline d'Autriche fait régner la terreur et met les opposants au régime monarchique. Et quand Puccini compose son opéra à la fin des années 1890, le règne d'Umberto I^{er} est marqué par l'autoritarisme du gouvernement, qui réprime violemment les manifestations de travailleurs pauvres. Comme presque toute l'Europe, l'Italie est alors secouée par les mouvements anarchistes. À sa création en janvier 1900, la dimension politique de *Tosca* – presque inédite dans l'histoire de l'opéra – provoque l'indignation d'une partie du public et fait craindre jusqu'à un attentat dans le théâtre. Pourquoi ? Sans aucun doute parce que Mario croit en un code de valeurs humaines et politiques qui l'amène sans réfléchir à donner sa vie plutôt que de trahir. Parce que Tosca elle-même, pourtant prise par le doute et la jalousie, finira comme Angelotti par choisir sa mort plutôt que de se laisser tuer. Parce que tous, face à Scarpia qui ne croit qu'en la force et la terreur, doivent choisir : obéir, servir ou s'opposer.

Vous avez donc choisi de nous ramener dans la Rome de 1800 ?

O. F. L'action se déroule bien à Rome et lors de la bataille de Marengo en 1800, c'est explicite dans le livret et ne nécessite donc pas d'être appuyé.

Tosca pointe la peur et l'hégémonie de la morale, notamment religieuse, comme ressorts pour imposer la dictature et légitimer la violence. Elle pose aussi la question de la responsabilité individuelle face à ce qui nous arrive. C'est parce que le peuple accepte Scarpia que celui-ci peut agir en toute impunité. Comment faire acte de résistance, en particulier face à l'autoritarisme ? L'art – ici à travers un peintre et une chanteuse – a-t-il un rôle à jouer dans cette lutte ? Ces questions ne sont pas de 1800, ni même de 1900. La mise en scène est donc volontairement neutre sur le plan des références historiques ou géographiques.

Comment vous êtes-vous adapté aux contraintes liées à la situation exceptionnelle dans laquelle intervient cette production ?

O. F. Tout en nous déstabilisant, la crise sanitaire est capable de faire naître des projets atypiques et il faut se saisir de cette chance avec joie et avec vigilance. L'Opéra de Lille a fait le choix courageux de maintenir ce programme, malgré l'impossibilité d'adapter au contexte actuel la mise en scène de Robert Carsen initialement prévue. En très peu de temps, il a donc fallu que j' imagine un projet scénique qui tienne compte de la présence de l'orchestre au parterre, de la disposition des membres des deux chœurs sur les balcons et des solistes sur une scène vide, ainsi que de la diffusion de l'opéra sur écrans – petits et grands – sans toutefois négliger la possible présence de quelques spectateurs en salle, notamment des professionnels et des journalistes. Puisque les chanteurs investissent à la fois la scène et l'espace habituellement dévolu aux spectateurs, j'ai pris le parti de faire de la salle de spectacle le lieu de l'action. Dans la pièce de Sardou comme dans le livret d'opéra, l'histoire se déroule successivement à Sant'Andrea della Valle, au Palais Farnèse et au Château Saint-Ange. Or, chacun de ces espaces est un lieu de rites, comme un théâtre, avec sa mise en scène, ses acteurs et ses spectateurs. L'église est le théâtre religieux où la supposée victoire des Autrichiens sur les Français est célébrée par un *Te Deum*, le palais est le théâtre du pouvoir où se mêlent le mondain et le politique, tandis que la prison est le théâtre d'exécutions auxquelles assiste volontiers le peuple. Ce choix contribue également à faire affleurer la question du public, spectateur des événements, et de sa possible responsabilité dans la tragédie qui s'installe. Ou plutôt de son

engoncement dans un modèle sociétal établi dont il n'a pas le courage de s'extraire, et qui l'amène aussi bien à fréquenter l'église qu'à pactiser avec la terreur à coup de réceptions et d'intérêts personnels, ou encore à se repaître avec voyeurisme d'atrocités qui - pense-t-il - ne le toucheront jamais.

Comment travaillez-vous avec les chanteurs dans la perspective d'une captation ?

O. F. Je veux d'abord souligner la pertinence et la qualité de ce casting. Je le fais d'autant plus librement que je suis arrivé sur le projet après que les chanteurs ont été choisis par la production. Autant les trois rôles principaux - Tosca, Mario et Scarpia - que les autres personnages, sont incarnés par des artistes que je trouve idéaux, vocalement comme physiquement. J'ai vis-à-vis d'eux la même exigence pour la captation que pour la scène, mais avec peut-être plus d'attention encore à l'engagement corporel et bien sûr au jeu des regards, très important pour la caméra. D'une manière générale, quand je dirige des chanteurs lyriques, je suis très sensible à la tension physique et à son accord avec l'intensité de la musique. Et ici plus particulièrement encore, face à la nudité d'un plateau de théâtre défini dans l'espace comme dans l'émotion par les lumières de Nathalie Perrier. L'acteur, par sa présence et sa relation à l'autre, est la structure même de la perception de la mise en scène. Quant à la musique, je me réjouis qu'elle soit confiée à l'Orchestre National de Lille sous la direction d'Alexandre Bloch. Puccini donne un rôle expressif très important à l'orchestre, qui assure une véritable fonction dramatique, au même titre que les voix. En ce sens, c'est une musique quasiment cinématographique, et qui s'adapte donc très bien à un opéra filmé.

Présentation artistique

La maîtrise d'œuvre

Direction musicale **Alexandre Bloch**

Mise en espace **Olivier Fredj**

Lumières **Nathalie Perrier**

Assistant à la direction musicale **Constantin Rouits**

Chefs de chœur **Yves Parmentier, Pascale Diéval-Wils**

Chef de chant **Benjamin Laurent**

Les interprètes

Floria Tosca **Joyce El-Khoury**

Mario Cavaradossi **Jonathan Tetelman**

Le baron Scarpia **Gevorg Hakobyan**

Cesare Angelotti **Patrick Bolleire**

Le sacristain **Frédéric Goncalves**

Spoletta **Luca Lombardo**

Sciarrone **Mathieu Lécroart**

Un geôlier **Laurent Herbaut**

Un berger **Violette Desmalines, Daphné Greff-Kielar, Emma Ponte Amané Shiozaki, Marion Smith** (en alternance)

L'orchestre National de Lille / Région Hauts-de-France

Fosse : 22 violons, 8 altos, 6 violoncelles, 5 contrebasses, 3 flûtes, 3 hautbois, 3 clarinettes, 3 bassons, 4 trompettes, 3 cors, 4 trombones, 1 timbale, 2 percussions, 1 célesta, 1 orgue, 1 harpe.

Coulisses : flûte, alto, harpe, cloches, 2 tambours, 4 cors, 3 trombones.



Le Chœur de l'Opéra de Lille

10 sopranos, 8 altos, 10 ténors, 8 basses.



Le Jeune Chœur des Hauts-de-France

27 enfants



Repères biographiques



Alexandre Bloch
direction musicale

Né en 1985, Alexandre Bloch commence ses études musicales de violoncelle, harmonie et direction d'orchestre aux conservatoires de Tours, Orléans puis Lille. Il étudie ensuite dans les classes d'écriture et de direction d'orchestre au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris. Il y obtient son master dans la classe de Zsolt Nagy.

En 2012, il est nommé titulaire de la Sir John Zochonis Junior Fellowship in Conducting au sein du prestigieux Royal Northern College of Music de Manchester. Alexandre Bloch est remarqué par de grandes personnalités du monde de la direction, tels que Mariss Jansons, Charles Dutoit, Pierre Boulez, Bernard Haitink, Sir Mark Elder et Esa-Pekka Salonen. En 2012 et 2013, il prend part au Tanglewood Music Center Festival aux États-Unis. Lauréat boursier de la Fondation Tarrazi et de la SYLFF Tokyo Foundation, Alexandre Bloch est nommé Talent ADAMI chef d'orchestre 2012. La même année, il remporte le concours international Donatella Flick à Londres et devient chef d'orchestre assistant au London Symphony Orchestra jusqu'en 2014. En octobre 2012, il remplace au pied levé Mariss Jansons au Royal Concertgebouw Orchestra d'Amsterdam, pour trois brillants concerts qui lancent sa carrière tant en France qu'à l'international.

Porté par une énergie et un enthousiasme communicatifs, Alexandre Bloch devient directeur musical de l'Orchestre National de Lille en septembre 2016. Il est également chef invité principal du Düsseldorfer Symphoniker depuis septembre 2015.

Ces dernières années, il collabore avec l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Oslo Philharmonic, l'Orchestre National d'Île-de-France, le Los Angeles Chamber Orchestra, l'Orchestre Métropolitain de Montréal ou encore le Brussel Philharmonic. Il dirige également *L'Élixir d'amour* au Deutsche Oper am Rhein et une version de concert des *Pêcheurs de perles* avec l'Orchestre National de Lille, qui fait l'objet d'un enregistrement chez Pentatone. Il est invité à l'Orchestre National de France, au Scottish Chamber Orchestra, au Seoul Philharmonic, au Royal Northern Sinfonia, au BBC National Orchestra of Wales et au Vancouver Symphony Orchestra, et dirige le London Symphony Orchestra à l'occasion d'une tournée au Koweït. En juillet 2018, il dirige une version originale de *Carmen* lors du nouveau rendez-vous de l'ONL, les Nuits d'été. En mai 2019, il fait un retour à l'Opéra de Lyon pour diriger la création française de *Lessons in Love and Violence*.

Sur le plan discographique, avec l'Orchestre de l'Opéra national de Lyon et le clarinettiste Paul Meyer, il grave des œuvres de Thierry Escaich pour le label Sony et reçoit de nombreux prix (Choc Classica, Diapason d'Or). Ses premiers enregistrements à la direction de l'Orchestre National de Lille sont particulièrement remarqués par le public et distingués par la critique : le premier disque de la violoncelliste Camille Thomas chez Deutsche Grammophon et *Les Pêcheurs de perles* chez Pentatone sont unanimement salués par la presse musicale. Plus récemment et pour le label Alpha, son CD Chaussou avec la soprano Véronique Gens a reçu un accueil chaleureux tant sur le plan national qu'international, tout comme son CD Ravel/Attahir. Sa *Symphonie n° 7* de Mahler paraît en septembre 2020, toujours avec les musiciens de l'Orchestre National de Lille. De janvier 2019 à janvier 2020, Alexandre Bloch et l'Orchestre National de Lille réalisent une intégrale des neuf symphonies de Mahler à Lille, dans la région Hauts-de-France et à Paris.



Olivier Fredj
mise en espace

Guitare classique, théâtre, littératures anglo-saxonnes, chant : Olivier Fredj emprunte une grande variété de voies qui le mènent finalement à l'opéra, après avoir été coordinateur de missions pédagogiques et sociales en Europe et en Afrique du Sud puis journaliste culturel.

Il rejoint d'abord le Studio Théâtre d'Asnières puis l'Opéra Comique où il travaille comme régisseur général, notamment avec William Christie, Adrian Noble ou Sir John Eliot Gardiner.

En 2010 commence sa collaboration avec Robert Carsen, avec *My Fair Lady* dont il assure les reprises au Théâtre Mariinski de Saint-Petersbourg, au Théâtre du Châtelet et au Lyric Opera de Chicago. Il l'assiste sur *Rigoletto* de Verdi en 2013 au Festival d'Aix-en-Provence et pour ses reprises au Grand Théâtre de Genève et au Théâtre Bolchoï de Moscou. Au Festival d'Aix-en-Provence il assiste également Simon McBurney en 2014 pour *La Flûte enchantée*, qu'il reprend en juillet 2018. Enfin, il assiste Robert Carsen et assure les reprises de *Singin' in the Rain* au Théâtre du Châtelet et au Grand Palais. Toujours au Châtelet, il assiste Lee Blakeley pour *Sweeney Todd* de Sondheim, remonte la production de *The Sound of Music* mise en scène par Emilio Sagi, crée l'un des « concerts de l'improbable » de Jean-François Zygel et collabore avec Fanny Ardant pour mettre en scène *Passion* de Sondheim en 2016. En 2010 il rencontre l'ensemble contemporain 2e2m avec lequel il collabore pour la création de *Chat Perché, opéra rural* à l'Amphithéâtre de l'Opéra Bastille et met en scène *Love Box* de Benjamin Hertz.

Il signe sa première mise en scène d'opéra en 2016 au Théâtre du Châtelet avec *Il Re Pastore* de Mozart (Ensemble Mattheus / J.-C. Spinosi). Puis Peter de Caluwe lui confie *Macbeth* de Verdi à la Monnaie de Bruxelles en coproduction avec le Teatr Wielki de Poznan.

En avril 2017, il signe le gala d'ouverture de la Seine Musicale de Boulogne-Billancourt et met en scène en 2018 *Funeral Blues, the Missing Cabaret* qu'il reprend en 2019 au Théâtre des Bouffes du Nord. En 2018-2019, il met en scène *Bonsoir !* avec Frédéric Mitterrand, interprète le Prince dans *Peau d'âne* de Jacques Demy et Michel Legrand au Théâtre Marigny et met en espace *Der Freischütz* au Theater an der Wien pour Insula Orchestra.

En 2020, il conçoit et met en scène pour l'Orchestre de chambre de Paris le projet « Watch : Voyages divers » qui réunit sur les questions du temps, de la veille et de l'enfermement, le Samu social de Paris, l'Ehpad Hector Berlioz, l'AP-HP Pitié-Salpêtrière et le Centre pénitentiaire de Meaux, en partenariat avec la MC93 et la Maison de la Poésie. Pour ce faire il s'associe avec la pianiste Shani Diluka et le musicien électro Matias Aguayo.

Enfin, cette saison, il met en scène *Le Voyage dans la Lune* d'Offenbach à l'Opéra de Montpellier, qui sera présenté dans seize maisons d'opéra au cours des trois prochaines saisons.

Pour la Monnaie, il conçoit, écrit et met en scène *Bastarda*, un opéra-série en deux soirées autour du personnage d'Elizabeth I, composé de morceaux choisis d'une réunion en tétralogie « Tudor » d'œuvres de Donizetti.



Nathalie Perrier

Lumières

Diplômée de l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT), Nathalie Perrier a complété sa formation par une recherche intitulée *L'Ombre dans l'espace scénographié*, sous la direction d'Anne Surgers, dans le cadre d'un DEA à l'Institut d'Études Théâtrales de la Sorbonne. Elle a ensuite été accueillie à Rome pour une résidence à la Villa Médicis.

Elle travaille pour le théâtre et l'opéra, en France et à l'étranger, avec de nombreux metteurs en scène, tels que Pierre Audi, Yves Beaunesne, Marcel Bozonnet, Robert Carsen, Hans Peter Cloos, Serge Aimé Coulibaly, Sylvain Creuzevault, Laurent Delvert, Olivier Fredj, Waut Koeken, Sophie Loucachesky, Adrian Noble, Olivier Py, Volodia Serre, Adolf Shapiro, Deborah Warner, etc. Elle accompagne différents ensembles de musique baroque : Amarillis, Rosasolis, Ausonia, Les Lunaisiens et Les Ombres.

Elle a récemment créé les lumières du *Voyage dans la Lune* à l'Opéra Orchestre National de Montpellier, *Görge le rêveur* à l'Opéra national de Lorraine, *Ruy Blas* au Château de Grignan, *Funeral Blues* au Théâtre des Bouffes du Nord, *Les Démons* au Théâtre national de l'Odéon *Kirina* à la Ruhrtriennale et au Théâtre National Wallonie-Bruxelles, *Un bal masqué* à l'Opéra national de Lorraine, à Angers Nantes Opéra et à l'Opera Zuid Maastricht, *Agatha* au Café de la Danse, *Angelus Novus* au Théâtre national de La Colline, *La Révélation* au Théâtre national slovaque, *Le Capital et son Singe* au Théâtre national de La Colline, *Il faut qu'une porte soit ouverte ou fermée* à la Comédie-Française et *La Vie parisienne* à l'Opéra national du Rhin.

Parallèlement à son travail d'éclairagiste et sous la bienveillante influence du plasticien Christian Boltanski - ils ont inventé ensemble les lumières des *Limbes* (Théâtre du Châtelet, Paris, 2006) et celles de *Gute Nacht* (Nuit Blanche, Paris, 2008) - elle crée des mosaïques et des installations lumières éphémères telles que *Ciel en demeure* présentée lors de la Fête des Lumières de Lyon.

Nathalie Perrier enseigne également à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris.

Biographie de Giacomo Puccini et contexte de création de l'œuvre

Giacomo Puccini (1858-1924)



Giacomo Puccini est l'un des plus grands compositeurs romantiques italiens de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. Issu d'une lignée de musiciens et compositeurs, à l'âge de 6 ans il commence le clavier et le chant choral auprès de son oncle. Il est également initié à l'orgue à l'âge de 10 ans. Ce n'est qu'après une représentation d'*Aïda* de Verdi qu'il se familiarise avec l'opéra et la musique profane.

De ses 22 à ses 25 ans il étudiera au Conservatoire de Milan et son premier opéra, *Le Villi*, sera présenté en 1884 au Teatro Dal Verme à Milan. Cette œuvre lui permettra d'être remarqué par Ricordi (éditeur de Verdi) qui lui commande son deuxième opéra, *Edgar*. Il commence à collaborer avec Luigi Illica et Giuseppe Giacosa pour l'écriture du livret de son opéra *Manon Lescaut* qui remporta un vrai succès. Bien que son opéra *La Bohème*, créé en 1896, ne rencontre pas une vive approbation de la part du public il assurera sa

postérité. Avec l'opéra de *Tosca*, créé en 1900, l'artiste se lance dans l'exploration d'un nouveau genre, le vérisme, et se familiarise avec des thématiques telles que le drame amoureux ou l'ardeur patriotique. À sa création en 1904 *Madama Butterfly*, pourtant l'un des opéras les plus connus de Puccini aujourd'hui, est le fruit de nombreuses critiques et ne sera applaudi qu'après une drastique révision. Enfin, il n'achèvera pas l'écriture de son dernier opéra, *Turandot*, créé en 1926.

Puccini en 5 opéras :

- *Manon Lescaut* (1893)
- *La Bohème* (1896)
- *Tosca* (1900)
- *Madama Butterfly* (1904)
- *Turandot* (1926)

Contexte de la création de *Tosca*

Giacomo Puccini assiste en 1889 à une représentation de *La Tosca* de Victorien Sardou à Milan et tombe sous le charme de cette œuvre et de son héroïne interprétée par Sarah Bernhardt. Alors qu'il venait de présenter son opéra *Edgar* à La Scala il demande à son éditeur, Giulio Ricordi, de solliciter Victorien Sardou afin qu'il donne le droit d'adapter sa pièce à l'opéra. Le sujet de cette pièce intéresse de nombreux compositeurs dont Franchetti à qui, après avoir reçu les droits d'adaptation de l'œuvre par Victorien Sardou, Ricordi avait initialement confié le sujet. Suite à plusieurs manigances et à l'écriture de ces opéras *Manon Lescaut* et *La Bohème*, Giacomo Puccini commence à composer l'opéra de *Tosca* en janvier 1898. En consultant régulièrement Victorien Sardou, *Tosca* est présenté le 14 janvier 1900 au Teatro Costanzi de Rome et a fait l'objet de nombreuses critiques avant de compter parmi les opéras les plus connus de Giacomo Puccini.

L'opéra italien romantique - XIX^e siècle

Quelques repères

Le trio italien : Rossini, Bellini, Donizetti (1^{re} moitié XIX^e)



Ce sont les trois grands représentants de cet âge d'or du bel canto (fin XVIII^e-début XIX^e). Ils portent le "beau chant" à des sommets vertigineux de virtuosité. Peu importe que le livret soit truffé d'incohérences, la primauté est dédiée au chant et au plaisir. L'orchestre double les voix qui s'expriment en longues phrases musicales et notes périlleuses. Nous sommes ici à la fois dans l'héritage de la tradition et dans l'affirmation d'un style personnel.

▶ **Rossini (1792-1868)** développe un "chant joyeux" dont les mots clés sont légèreté, richesse mélodique, amusement et connivence avec le public. Il mène le genre burlesque à son apogée dans *Le Barbier de Séville* (1816), *L'Italienne à Alger* (1813) et *La Cenerentola* (1817)
Extrait : présentation production de l'Opéra de Lille, *Le Barbier de Séville* ;

▶ **Bellini (1801-1835)** se dirige vers un chant plus dramatique et très expressif dont le sens émotionnel de la mélodie influencera Wagner, Chopin ou Massenet. Son chef d'œuvre *Norma* (1831) reste célèbre pour ses grands airs.
Extrait : « Casta diva » par Sonia Yoncheva.

▶ **Donizetti (1797-1848)** s'illustre à la fois dans le genre burlesque avec *L'Élixir d'amour* (1832) dans la tradition rossinienne mais aussi dans le drame lyrique avec *Lucia di Lammermoor* (1835).
Extrait : « Il dolce suono » par Pretty Yende.

Verdi : le renouveau (2^e moitié XIX^e)



On trouve chez Verdi les influences italiennes héritées du passé, associées à une vision tout à fait nouvelle, nationaliste et politique de la musique. Avec *Nabucco* et *Aïda* (1871), il insuffle un élan patriotique qui rassemble le peuple en une nation grâce à ses chœurs mémorables. Musicalement, il renonce aux airs séparés et compose des scènes de plus en plus longues reliées par des transitions.

Associer la tradition de l'opéra italien avec l'esthétique romantique lui permet d'aborder tous les genres : la mort est très présente dans de nombreux opéras comme *Macbeth* (1847) et *Otello* (1887). Il critique la bourgeoisie dans *La Traviata* (1853). Parmi ses opéras les plus populaires et divertissants, on trouve aussi *Le Trouvère* (1853), *Rigoletto* (1851), et le dernier composé : *Falstaff* (1893) qui renoue avec l'aspect burlesque.

▶ Extrait de *La Traviata* : « Sempre libera » par Anna Netrebko.

La réaction de la fin de siècle : Mascagni, Leoncavallo, Puccini (fin XIX^e, début XX^e)



Après avoir épuisé les grands thèmes des opéras verdiens, un retour à une vérité plus psychologique tirée de faits divers et des drames de la vie quotidienne intéresse davantage les compositeurs italiens qui se regroupent dans un courant nommé vérisme.

Le chef d'œuvre de Mascagni (1863-1945) *Cavalleria rusticana* relate la vie de la vendetta sicilienne.

▶ *Paillasse* de Leoncavallo (1858-1919), un drame de la jalousie.
Extrait : « Vesti la giubba » par Roberto Alagna

▶ **Puccini** (1858-1924) par son génie de l'écriture orchestrale et mélodique porte l'expression des émotions à des sommets, notamment dans *Tosca* ou *Madama Butterfly*.
Extrait : « Un bel dí vedremo » par Ermonela Jahó.

Les personnages et les voix

A savoir avant de commencer :

- Le livret d'Illica et Giacosa est considéré comme un chef d'œuvre, et l'un des (si ce n'est le) plus réussis de tout le répertoire. Victorien Sardou, l'auteur de la pièce de théâtre originale, affirmait que l'opéra de Puccini, dépassait de loin son œuvre.
- Il s'agit d'une des plus grandes tragédies de l'opéra, parlant - et ce n'est pas très original - d'amour, de mort et de liberté.
- Le schéma relationnel est lui aussi très classique : un triangle caractéristique : un couple amoureux, jaloué par un rival cruel.
- Le drame commence exactement l'après-midi du 17 juin 1800, se poursuit le soir, et s'achève le lendemain à l'aube. Il se déroule dans trois endroits de Rome : l'église de Sant'Andrea della Valle, au Palais Farnese et sur l'esplanade du château Saint-Ange. Le cadre historique et géographique reste anecdotique mais apporte de la crédibilité au fait divers tragique.



- Le spectateur est frappé par la justesse des dialogues, et captivé par le drame qui se noue inexorablement. On peut comparer cet opéra à un film (un drame psychologique) doté d'une B.O très réussie, évoquant une multitude de sentiments : amour, passion, tendresse, jalousie, luxure, séduction, sadisme, cruauté, douleur, fatalité²...

Avec les élèves :

SPOILER ALERT

Il est avéré qu'on apprécie davantage un opéra dont on connaît le synopsis. D'ailleurs un livret distribué en salle le jour de la représentation détaille l'argument de chaque acte.

Le dossier pédagogique se révèle l'outil nécessaire pour initier un spectateur novice, faire en sorte que l'expérience d'un premier opéra soit réussie et qu'il en sorte conquis³.

Cet opéra peut être considéré comme une exception confirmant la règle. Le drame est tellement intense, les dialogues compréhensibles et bien menés qu'on peut suivre l'intrigue sans en connaître le dénouement. Si vous souhaitez tenter cette expérience, il suffit d'éluder le déroulement de l'histoire, concentrer la préparation sur la psychologie des personnages, l'étude du style musical de Puccini, l'écoute des motifs principaux et travailler sur les différentes pistes pédagogiques autour de l'opéra. Surtout, ne jamais raconter les actes II et III !

² Voir les exemples musicaux dans les fiches personnages et guide d'écoute

³ Après maintes années d'expérience, nous sommes convaincus qu'une venue à l'opéra ne peut être réussie sans préparation approfondie.

Présentation des personnages

Floria Tosca, cantatrice - soprano dramatique

Tosca est une cantatrice passionnée, amoureuse jalouse et possessive, mais aussi très pieuse. Puccini en fait un stéréotype de l'Italienne dans toute sa splendeur. Toutefois, ce caractère entier s'enrichit d'une palette plus subtile et complexe, qu'il n'y paraît au premier abord.

Tosca est une artiste lyrique renommée, diva capricieuse et adulée. Sa vie se confond avec ses rôles, et c'est sans doute ce qui attire Mario Cavaradossi, peintre célèbre lui aussi, qui consacre sa vie à l'art.

Elle se révèle aussi très naïve et fragile. Elle tombe facilement dans le piège de Scarpia qui décèle son inquiétude maladroite et son empathie, et par conséquent sa vulnérabilité. Un simple éventail oublié par une éventuelle rivale, brandi comme preuve d'adultère causera le drame. Lorsqu'elle réalise son erreur, il est trop tard. Mario Cavaradossi, son amoureux est torturé et Angelotti meurt de sa bêtise. Le sentiment de culpabilité ne la quittera plus, aux prises avec un dilemme inextricable :

si elle révèle la cachette du prisonnier, elle perd l'amour de Mario ; si elle ne parle pas, Mario sera fusillé.

La solution exige du courage et de l'héroïsme. Elle le trouve dans ses rôles de tragédienne, maintes fois répétés sur scène. Le meurtre du bourreau devient réalité.



Musicalement, le thème principal de Tosca incarne la piété. Il apparaît la première fois lorsqu'elle entre dans l'église Sant'Andrea della Valle, à la flûte traversière doublée du violoncelle soliste, accompagnés par la harpe et les *pizzicatos pppp*⁴ des violons et altos. Une touche de célesta rend cette apparition presque divine.

▶ (jusqu'à 0'35)

On le retrouve dans l'air célèbre « *Vissi d'arte* »⁵, et à la fin de l'acte III lorsqu'elle évoque la Madone et les saints.

Ce thème est immédiatement suivi de celui de la jalousie. À la flûte traversière (l'instrument de la cantatrice) sur des tremolos aux cordes. Bien plus torturé avec ses chromatismes ascendants et descendants.

▶ (jusqu'à 0'43)



Enfin, la candeur, la naïveté et le bonheur d'un amour paisible (elle évoque un « nid d'amour ») sont aussi associés au personnage de Tosca, et mis en musique dans un thème à la fois amusant et affirmé, très reconnaissable.

▶ (jusqu'à 4'21)

⁴ *Pizzicato* signifie qu'on laisse l'archet pour pincer les cordes avec les doigts, créant une sonorité de guitare ou de mandoline. Ici la nuance est indiquée quadruple piano, c'est-à-dire le plus doux possible !

⁵ Voir le guide d'écoute

Mario Cavaradossi, artiste peintre - ténor

Cavaradossi est un personnage simple et clairement défini. C'est un artiste peintre dévoué entièrement à son art, éperdument amoureux de la cantatrice Tosca, et idéaliste épris de liberté.

Le portrait de la sainte Marie-Madeleine qu'il est en train de réaliser dans l'église Sant'Andrea de la Valle est à l'origine de la jalousie de Tosca. Il a choisi comme modèle - uniquement dans un but artistique - une autre femme qui vient régulièrement se recueillir à l'église : la marquise Attavanti, blonde aux yeux bleus. L'acte I révèle à la fois l'amour de l'art et l'amour de Tosca.

▶ Écoutez l'air célèbre de Mario « Recondita armonia » aux accents lyriques enflammés.

Dans l'acte II, sa situation de prisonnier soumis à la torture le conduit à l'héroïsme. D'une part, il ne dévoilera jamais la cachette d'Angelotti ; d'autre part son cri à l'annonce de la victoire de Bonaparte révèle sa soif de liberté, mais signe son arrêt de mort. La mort est d'ailleurs une fatalité dont il prend vite conscience, et qu'il accepte douloureusement et courageusement en rédigeant son testament entièrement dévoué à l'amour pour Tosca dans l'acte III.

Le spectateur est triste devant l'injustice et la cruauté qui s'acharne sur ce personnage sensible et attachant.

Musicalement, plusieurs motifs très mélodiques sont liés à ce personnage. Le 1er représente le caractère déterminé et passionné de l'artiste. On l'entend à chaque fois que le peintre est mentionné. Comme c'est souvent le cas dans la construction des mélodies chez Puccini, il commence par une ligne descendante aux bois, brusquement réveillée par une remontée jouée crescendo, suivie d'une reprise à la tierce supérieure aux cuivres ponctuée par la harpe et les tremolos des cordes, créant une surenchère lyrique.

▶ (jusqu'à 4'17)

(Entra Cavaradossi)
AND^{te} MODERATO

The image shows a musical score for the entrance of Cavaradossi. It consists of two staves: a piano accompaniment on the left and a vocal line on the right. The tempo is marked 'AND^{te} MODERATO'. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and triplets. The vocal line begins with a descending melodic phrase, followed by a rising phrase marked 'cres.' (crescendo), and then a triplet of notes. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.

Un deuxième thème associé au couple amoureux est celui de la tendresse. Presque aussi important que celui de l'amour⁶, il est très présent dans les duos avec Tosca dans les actes I et II et une réminiscence dans l'acte III ; constitué de courtes lignes descendantes et ascendantes dans une mesure ternaire apportant de la douceur, à la flûte traversière ou à la clarinette sur des accords arpégés à la harpe.

▶ (jusqu'à 1m16)

⁶ Voir le guide d'écoute pour une analyse approfondie de ce thème

Qual'occhio al mondi può star di paro
All'ardente occhio tuo nero ?
É qui che l'esser moi s'affisa intero...
Occhio all'amor soave, all'ira fiero,
Qual altro mondo può star du paro
All'occhio tuo nero ?

Quels yeux au monde pourraient se mesurer
à tes ardents yeux noirs ?
C'est en eux que tout mon être réside,
Ces yeux tendres dans l'amour, brûlants dans la colère,
Quels yeux au monde pourraient se mesurer
À tes yeux noirs.

And.^{te} sostenuto $\text{♩} = 56$

I. II.

Fl.

III. *pp*

In Si \flat

Cl.

In Si \flat

II. *pp*

Cl. b.

In Si \flat

I.

Fag.

II. *pp*

C. Far.

In Fa

Corni

pp

In Fa

Arpa

pp armonioso

CAV.

mon - doppiò tardi pa - ro al l'ar - den - te oc - chio tuo ne - ro ?

À partir de l'acte III, ces thèmes cèdent la place à des motifs plus sombres et tragiques liés à la mort qui semble inévitable. Cavaradossi chante alors le désespoir de perdre pour toujours l'amour et l'art, indissociable de sa vie.

Le baron Scarpia, chef de la police - baryton

Voici sans doute l'un des plus grands « méchants » de tout le répertoire. Il cumule tous les défauts et vices humains. Il se montre cruel, avide et conscient de son pouvoir. Il aime dominer, particulièrement les femmes, tel un prédateur guettant sa proie. Aujourd'hui, on le qualifierait de pervers narcissique particulièrement machiavélique. S'ajoute une dimension érotique : il dit préférer les femmes qui lui résistent, cela l'excite davantage que celles qui se donnent facilement. Tosca représente ainsi le trophée absolu.

Musicalement, l'opéra débute par son thème principal, incarnant la cruauté et le pouvoir. Joué *tutta forza fff* et *tutti*, exempt de mélodie, il se réduit à trois accords parfaits majeurs : *si* bémol, *la* bémol et *mi*, du chromatisme *ré*, *mi* bémol *mi*, et de l'intervalle de 4^{te} augmentée (triton) *ré-la* bémol. Aucun opéra n'a jamais commencé par une ouverture aussi brutale et sinistre.

▶ (jusqu'à 0'34)

Ce leitmotiv est sans doute le plus présent dans la partition. Il apparaît dès que le personnage entre en scène, et à chacune de ses évocations, même dans l'acte III, après sa mort. À la fin de l'acte II, lorsqu'il meurt poignardé par Tosca, le thème perd de sa brutalité et devient presque inoffensif.

▶ (jusqu'à 8'56)

$\text{♩} = 69$

ANDANTE
MOLTO SOSTENUTO

fff

fff tutta forza

⁷ Voir le guide d'écoute et le fameux air de l'acte III « E lucevan le stelle »

Dans l'acte II, Scarpia se montre également séducteur, élégant et cultivé dans un thème doux, en ternaire (comme le motif de la tendresse), dans un schéma mélodique ascendant aux flûtes et clarinettes et descendant aux violons et altos, qui double la voix de Scarpia.

▶ (jusqu'à 1'16)

Andantino moderato $\text{♩} = 58$

Fl.
Ob.
Cl. in Sib.
Cl. b. in Sib.
Fag.
Arpa (suoni naturali) *marcato*
SCARPIA (con gentilezza e galanteria)
Ed or fra noi par-liam da buo-ni a-mi-ci.
Viol.
V.º
Vo.
Cb.



Et libidineux dans le thème de la luxure qui apparaît quand Tosca propose d'acheter la libération de Mario.

▶ (jusqu'à 25'56)

(46) Poco più $\text{♩} = 84$ 293

Fl.
Ob.
Cl. in G.
Cl. in Bb

Ce thème est reconnaissable à l'oreille par cette montée rapide crescendo en triolets concluant par une longue note tenue dans les aigus.

Ce thème envahit la partition jusqu'à la fin de l'acte II. Il réapparaît dans l'acte III lors du récit du meurtre de Scarpia. Tosca prononce ces paroles : « Sei mia ! ».

▶ (jusqu'à 1'39)

Cesare Angelotti, prisonnier politique évadé - basse

Il fait son entrée dans l'église (début de l'acte I) avant tout autre personnage. Il y rencontre Mario Cavaradossi qui partage les mêmes idéaux politiques, et propose de l'aider en lui trouvant la cachette parfaite : un puits menant à un passage secret. Dans l'acte II, après avoir été dénoncé par Tosca, il choisit le suicide plutôt que la torture et l'exécution.

Son caractère n'est pas ou peu développé.

En revanche, son thème musical est l'un des plus importants en nombre de citations dans la partition. Il succède immédiatement à celui de Scarpia dans la courte introduction, caractérisé par des rythmes syncopés appuyés et joués fortissimo, dans une mesure binaire à deux temps. La dégringolade chromatique qui suit et qui se délite dans un piano et un ralenti, n'en n'est pas moins spectaculaire. Elle symbolise la fuite face à la menace de Scarpia.

▶ (jusqu'à 53s)

Ce thème réapparaît lorsque, dans le Palais Farnèse, on annonce son suicide.

▶ (jusqu'à 1'15)

Il est intéressant d'évoquer sa sœur, la marquise Attavanti. Ce personnage n'apparaît jamais dans l'opéra, mais son rôle reste important. C'est elle qui prépare son évasion, cache au pied de la statue de la Madone, la clé de la chapelle dans laquelle se trouvent des vêtements de femme et un éventail. C'est elle aussi qui sert de modèle, blonde aux yeux bleus, au portrait de la sainte Marie-Madeleine peint par Cavaradossi, celui qui attisera la jalousie de Tosca. Donc, on ne la voit jamais ; en revanche son thème est énoncé à plusieurs reprises dans l'acte I. Il apparaît notamment à l'évocation de son éventail.

VIVACISSIMO CON VIOLENZA ♩ = 168

ff

p dim.

rall:

... più rall. e dim:.. ..

sostenendo

pp

Viol.

a tempo dolcissimo

PPP

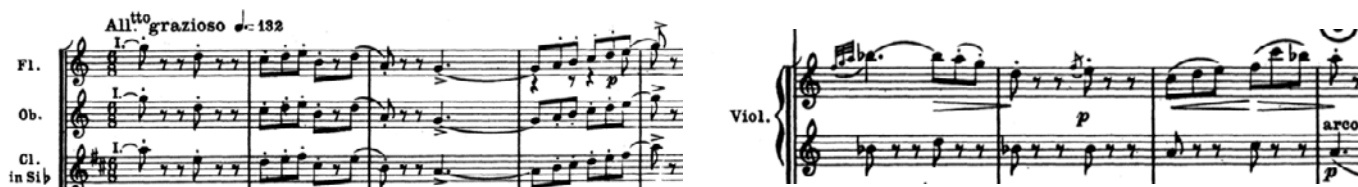
divisi


cresc.

▶ (jusqu'à 3'14)

Le sacristain - baryton

Personnage amusant de l'acte I, c'est lui qui permet de relâcher la tension de cette œuvre dramatique. Il dialogue d'abord avec Cavaradossi, de manière légère et anecdotique, puis avec Scarpia et on sent alors la peur le traverser. Son thème en deux parties est caractérisé par des notes piquées dans une mesure ternaire jouée *grazioso*.



 (jusqu'à 2'58)

Spoletta, agent de police - ténor

Le sbire de Scarpia qui suit Floria pour découvrir la cachette d'Angelotti, et qui tremble en annonçant qu'il ne l'a pas trouvée.

Sviarrone, gendarme - basse

Le personnage qui annonce la victoire de Bonaparte.

Un geôlier - basse (acte III)

Un berger, enfant (début de l'acte III)

Avec les élèves :

- Il est plus facile de découvrir un opéra par l'étude des personnages que par la lecture du synopsis. Commencer par Tosca puis Cavaradossi. Écouter leurs motifs et comprendre leurs liens : ce sont deux artistes passionnés et amoureux. Ensuite « le méchant » de l'histoire, Scarpia, avec son thème si reconnaissable, et les personnages secondaires.
- Le drame se déroule au début du XIX^e siècle, mais trouve un écho très actuel dans notre société. On peut aborder la discussion autour de plusieurs thèmes et lancer des débats.
 - La liberté - l'héroïsme

Certains artistes connaissent encore aujourd'hui la persécution et l'emprisonnement, voire la torture pour défendre un idéal mettant en danger les dictatures. Tosca et Cavaradossi s'engagent malgré eux dans cette voie qui les conduit à des actions héroïques qu'ils n'avaient jamais envisagées. L'artiste a-t-il pour mission de s'engager politiquement ou doit-il se concentrer sur son art intrinsèquement ? Naît-on héros ou le devient-on ?

- Les violences sexuelles faites aux femmes.

Scarpia est un prédateur sexuel, ce qu'on appelle aujourd'hui un pervers narcissique ; et Tosca est sa proie, son jouet. Le metteur en scène de la production Lyon/Aix-en-Provence en 2019, Christophe Honoré, a choisi d'axer son discours autour de cette notion⁸. La jeune interprète de Tosca subit des violences lors des répétitions et un chantage sexuel : céder ou perdre toute chance de réussir sa carrière ?



⁸ Et celle également très importante du mythe de la diva.

La voix à l'opéra

Chaque voix est unique, la classification vocale est donc artificielle. On a cependant éprouvé le besoin de définir la voix en prenant en compte différents facteurs : l'étendue dans laquelle elle peut se mouvoir (sa tessiture), son timbre, sa puissance et le type de répertoire abordé (le baryton chez Verdi par exemple).

À l'opéra, chaque voix correspond à un type de personnage.

La classification des voix

On distingue généralement trois types de voix pour les femmes et trois pour les hommes :

+ grave

+ aigu

[femme]

Contralto

Mezzo-soprano

Soprano

[homme]

Basse

Baryton

Ténor

Contre-ténor/Haute-contre

La soprano est la voix féminine la plus élevée, la basse est la voix masculine la plus grave.



Dans le baroque français, la dénomination des voix est différente : de la plus aiguë à la plus grave on trouvera généralement les voix de Dessus (équivalent à la voix de soprano aujourd'hui), Bas-dessus (mezzo-soprano), Haute-contre (contre-ténor), Taille (ténor), Basse-taille (baryton), Basse (basse).

Par ailleurs, à l'époque baroque, les italiens appréciaient particulièrement la voix de castrat : chanteur masculin dont la voix n'avait pas mué du fait d'une opération (castration) pratiquée avant la puberté. Conservant ainsi son timbre originel, le castrat disposait d'une voix souple et agile couvrant l'étendue de trois octaves. Parmi les castrats les plus connus, on citera les noms de Farinelli (né en 1705), Caffarelli (1710) et Velluti (1780).

La tessiture est l'étendue ordinaire des notes qu'une voix peut couvrir sans difficulté.

Le timbre de la voix

C'est la couleur de la voix, ce qui permet de l'identifier. Ce timbre est lié aux harmoniques émises par le chanteur, qui sont liées à sa morphologie et à sa technique : le corps agit comme une caisse de résonance et les résonateurs peuvent être modifiés lors de l'émission du son.

Le chœur

C'est un ensemble de chanteurs qui interviennent à certains moments dans un opéra. Un chœur mixte est généralement formé de soprani, d'alti, de ténors et de basses.

La puissance de la voix

Elle définit le maximum d'intensité qu'atteint la voix dans ses extrêmes :

- voix d'opéra : 120 dB
- voix d'opéra-comique 100 à 110 dB
- voix d'opérette : 90 à 100 dB
- voix ordinaire : au-dessous de 80 dB (voix des chanteurs de variété ou de comédie musicale)

Le guide d'écoute

Je veux que mon public ne puisse retenir ses larmes : l'opéra, c'est ça !
Puccini 1912.

Aller pour la première fois à l'opéra est un moment mémorable à préparer avec les élèves. Tosca est un chef-d'œuvre qui saura sans nul doute les émouvoir, par la force des mélodies, des atmosphères, de l'orchestre et du drame qui se noue pas à pas jusqu'à la fermeture du rideau.

Afin de profiter au mieux de la représentation, il est préférable de se familiariser avec l'œuvre, d'en connaître les moments importants. Cela permettra au spectateur de voir s'opérer la magie de l'opéra : des émotions directes portées par des voix sans micro dans un lieu d'exception.

Ce guide d'écoute est là pour vous accompagner, vous aider à comprendre la musique de Puccini, en proposant des pistes de découverte et des commentaires approfondis. Vous trouverez ci-dessous une sélection de quelques extraits essentiels de Tosca.

1. Puccini, le mélodiste. Les tubes romantiques

a. Les leitmotifs

- Le thème de l'amour
- Le thème de la mort

b. « Vissi d'arte », Tosca, acte II

c. « E lucevan le stelle », Mario, acte III

d. Réflexion sur le goût musical

2. Puccini, le maître de la tension dramatique

a. Acte I : scène finale du Te Deum

b. Acte II, scène de la torture physique de Mario et morale de Tosca

c. La mort de Mario, fin de l'acte III

3. Puccini et le vérisme

a. Début de l'acte III, scène pastorale et cloches de Rome

Version de référence : Puccini, *Tosca*, dirigé par Victor de Sabata, Chœur et orchestre du théâtre de La Scala à Milan, Maria Callas, Giuseppe Di Stefano, Tito Gobbi, Milan, 1953.

1- Puccini, le mélodiste. Les tubes romantiques


Le dictionnaire propose la définition suivante de la mélodie : « Ensemble de sons successifs (par opposition à harmonie) formant une suite musicale reconnaissable et agréable ».

Oui, Puccini est bien l'un des grands maîtres de la mélodie ! Courte, hachée et dynamique, ou longue, en plusieurs phrases et lyriques, elles ont en commun leur faculté d'être facilement mémorisables et très efficaces pour exprimer tout un panel d'émotions et de sentiments. Le compositeur manie avec précision les intervalles qui la constituent et en connaît chaque ressort expressif. La suprématie de la voix est également soutenue par une orchestration complexe tout à son service.

a. Les leitmotifs

Un leitmotiv⁹ est un motif musical associé à un personnage, une idée, un sentiment, ou une situation, répété dans l'œuvre tel quel ou transformé selon les événements. Il contribue au discours dramatique de l'œuvre et se révèle très efficace pour exprimer directement un trait de personnalité sans passer par une explication textuelle. Dans Tosca, chaque idée, objet, personnage est sujet à la création d'un motif, qui sera répété plusieurs fois dans une partie, et parfois réapparaîtra plus tard sous forme de réminiscence. On a vu dans la fiche précédente ceux associés aux personnages. En voici deux autres très importants et reconnaissables le jour de la représentation.

- Le thème de l'amour

1^{re} apparition en entier : 



Dans un balancement doux en 6/4, Cavaradossi chante les premières notes du thème. Tosca prend de suite le relais, doublée par les clarinettes et bassons. Il est constitué de trois lignes mélodiques : la première descendante en deux vagues successives, la deuxième est une gamme ascendante lyrique et enflammée, la troisième redescend par palier en élargissant les intervalles pour les rendre plus emphatiques. Ce motif évoque ainsi avec justesse le sentiment amoureux sincère et passionné qui anime le couple.

On le retrouve avant le fameux air de Mario « E lucevan le stelle » de l'acte III, teinté de nostalgie aux cordes.

 (jusqu'à 9'33)

Et la dernière fois avant la mort de Mario dans un lyrisme éclatant :  (jusqu'à 12'57)

⁹ Il est d'usage de considérer Wagner et Liszt comme les premiers à en faire un usage systématique. On en trouve pourtant des exemples dans la *Symphonie fantastique* de Berlioz (la fameuse « idée fixe liée au personnage d'Harriet Smithson »), ou dans l'opéra de Weber *Der Freischütz* avec le leitmotiv de Samiel (le diable).

- Le motif de la mort (acte II)

Le marché a été conclu avec Tosca, et Scarpia donne l'ordre d'exécuter Mario comme l'a été Palmieri. C'est un faux simulacre connu de Scarpia et de Spoletta, mais Tosca l'ignore.

▶ (jusqu'à 1'32)

Le thème sombre et poignant apparaît aux premiers violons et altos dans un murmure triple *piano*. La mélodie est construite autour de la note pivot *do* dièse. Elle s'en éloigne dans les graves puis de plus en plus loin dans les aigus jusqu'à atteindre douloureusement le *do* dièse aigu. Notes appuyées, *crescendos* et *decrescendos* : les effets renforcent le caractère dramatique de cette mélodie.

On retrouve ce motif juste après la mort de Scarpia à la fin de l'acte II, cette fois joué aux violons, altos et violoncelles sur une contrebasse marquant franchement la tonique de *fa* dièse mineur. Il se termine sur la phrase terrible de Tosca chantée a cappella : « E avanti a lui tremava tutta Roma ». (« Et tout Rome tremblait devant lui »)

▶ (jusqu'à 4'18)

b. « Vissi d'arte », Tosca, acte II

L'un des airs les plus célèbres de l'opéra, souvent interprété en récital par les plus grandes sopranos lyriques. Scarpia cherche par tous les moyens à obtenir la soumission de Tosca : la séduction, le chantage, la cruauté et la violence. « Tu entends ? C'est le tambour. Il approche. Il accompagne la marche des condamnés à mort. Le temps presse ! Sais-tu à quelle sombre tâche on s'affaire, en bas ? On dresse la potence ! À ton Mario, par ta faute, il ne reste qu'une heure à vivre. » Tosca se jette au sol et pour un instant se réfugie dans la prière et les souvenirs de sa vie consacrée à l'art : un moment de nostalgie au temps suspendu.

*Vissi d'arte, vissi d'amore,
Non feci mai male ad anima viva !
Con man furtiva
Quante miserie conobbi, aiutai...
Sempre con fè sincera
La mia preghiera
Al santi tabernacoli sali.
Diedi fiori agli altar.
Nell'ora del dolore
Perché perché Signore,
Perché me ne rimunerai così ?
Diedi gioielli
Della Madonna al manto,
E diedi il canto
Agli astri, al ciel, che ne ridean più belli.
Nell'ora del dolor
Perché perché Signore, ah
Perché me ne rimunerai così ?*

J'ai vécu d'art, j'ai vécu d'amour,
Je n'ai fait de mal à âme qui vive !
D'une main discrète
J'ai soulagé les misères qui m'étaient connues.
D'un cœur toujours sincère
J'ai adressé ma prière
Aux tabernacles saints,
J'ai orné de fleurs les autels.
En cette heure d'épouvante
Pourquoi, pourquoi Seigneur,
Pourquoi me remercie ainsi ?
J'ai paré de bijoux
Le manteau de la Madone,
Et j'ai offert mon chant
Aux astres, aux cioux, qui en furent embellis.
En cette heure d'épouvante
Pourquoi, pourquoi Seigneur, ah,
Pourquoi me remercie ainsi ?

Le lamento en mi bémol mineur, proposé *lento appassionato* et *dolcissimo con grande sentimento*, débute par une phrase descendante en vague, ce qui est la marque de fabrique de Puccini. Les violons et altos doublent la voix de Tosca. La contrebasse entre à la fin de cette phrase dans un mouvement contraire expressif.

Apparaît alors le thème lumineux de la pieuse Tosca¹⁰ en mi bémol majeur, caractérisé par la flûte traversière doublée par le violoncelle sur des arpèges de harpe. Un passage plus sombre et animé montre l'incompréhension de Tosca : pourquoi le Seigneur la punit-elle ? (« Nell'ora del dolore... ») avant le retour du thème qui s'achève sur des notes aiguës *fortissimo*, ornées d'un point d'orgue, de silences déchirants, d'une citation du motif de la souffrance de Tosca¹¹, et bien sûr des applaudissements du public. Cet air n'échappe pas aux conventions des grands airs de diva, et certains détracteurs ont dit que Puccini avait cédé à la facilité. L'émotion est pourtant bien au rendez-vous et donne l'occasion à la chanteuse de briller et d'exprimer tout son talent.

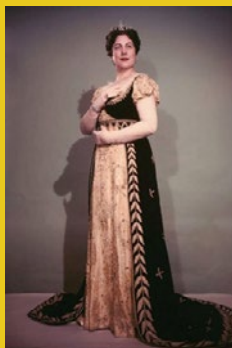
Avec les élèves :

Voici une liste de plusieurs grandes interprétations. Toutes les chanteuses sont considérées comme de grandes divas. À vous de choisir votre version préférée et d'argumenter votre jugement.



Maria Callas à Covent Garden en 1964. Contrairement à la tradition qui, depuis Maria Jeritza au début du XX^e siècle, exigeait que cet air soit chanté allongée sur le sol, Maria Callas se lève et joint les mains en prière. Elle est considérée comme la grande interprète de Tosca et débute sa carrière avec ce rôle en 1942 et l'achève en juillet 1965 également dans Tosca.

▶ (jusqu'à 3'16).



Renata Tebaldi, la « rivale » de Maria Callas

▶



Joan Sutherland, 1968

▶

¹⁰ Voir la fiche personnage

¹¹ Motif de la souffrance de Tosca entendu plusieurs fois dans l'acte II et l'acte III : ▶ (jusqu'à 1'47)



Mirella Freni, 1985



Kiri Te Kanawa, 1986



Angela Gheorghiu, 2011



Anna Netrebko, 2019



Angel Blue 2019 : Production d'Aix-en-Provence / Lyon, où Christophe Honoré rend hommage aux divas ayant chanté cet air célèbre. On y voit Catherine Malfitano (71 ans) aux côtés d'Angel Blue, mais aussi à l'écran au temps de sa période de gloire. Le metteur en scène pose la douloureuse question du temps qui passe pour ces divas.



(jusqu'à 1h23m32s)

c. « E lucevan le stelle », Mario, acte III

Voici le pendant du grand air de Tosca : celui de Mario, considéré lui aussi comme le moment très attendu de l'opéra. Nous sommes au début de l'acte III, après la scène du berger. Mario Cavaradossi demande à son geôlier une dernière faveur, celle d'écrire une lettre d'adieu à Tosca. Submergé par ses souvenirs et ses rêves d'amour, il s'arrête d'écrire.

*E lucevan le stelle... e olezzava
La terra, stridea l'uscio
Dell'orto... e un passo sfiorava la rena...
Entrava ella, fragrante,
Mi cadea fra le braccia...
Oh ! dolci baci, o languide carezze,
Mentr'io fremente
Le belle forme discogliea dai veli !
Svanì per sempre il sogno moi d'amore...
L'ora è fuggita
E muoio disperato ! ... e muoio disperato !
E non ho amato mai tanto la vita !...*

Et les étoiles brillaient... Et la terre
Embaumait, alors que grinçait
la grille du jardin... Et qu'un pas effleurait le sable...
Elle entra, toute parfumée,
Me tombait dans les bras...
Ô doux baisers, ô langoureuses caresses,
Tandis que, frémissant,
De leurs voiles je dégageais ses formes divines !
Pour jamais mon rêve d'amour s'est éteint...
L'instant est passé
Je meurs désespéré ! Et je meurs désespéré !
Et jamais, je n'ai tant aimé la vie.

En si mineur, dans une mesure à 3/4 *lento appassionato molto*, la clarinette chante le motif du testament de Mario entendu précédemment à son entrée sur l'esplanade du château, pendant que le héros se remémore un premier souvenir dans un ton monocorde plus proche d'un récitatif que d'un air. L'atmosphère est lourde et le rythme croche pointée double évoque la marche funèbre qui le conduit au peloton d'exécution.

Cl.
in La

I.

sostenendo

1^{re} partie du thème

2^e partie du thème

Quand il pense aux baisers de Tosca, sa voix s'enflamme et il reprend le motif du testament doublé par les violons et violoncelles. Puccini use d'effets qui ont fait la preuve de leur efficacité : ralentis, points d'orgue soulignant certains mots et notes tenues dans des aigus périlleux, sanglots dans la voix, caractéristiques de l'opéra italien romantique.

Avec les élèves :

Là encore, il est intéressant d'écouter plusieurs versions de ténors et d'en comparer l'interprétation.

Voici Plácido Domingo dans une version filmée de 1992 :

Et Jonas Kaufman, au Staatsoper de Vienne le 16/04/2016 :

Petite anecdote filmée : après plus de 5 minutes d'applaudissements délirants, le ténor propose un « bis ». La cantatrice Angela Gheorghiu, sans doute agacée par la monopolisation du triomphe, aurait retardé son entrée, laissant Jonas Kaufman gérer ce contretemps seul sur scène.

Il existe d'autres histoires amusantes concernant les représentations de cet opéra si dramatique. Ainsi, Régine Crespin a dû tuer Gabriel Bacquier avec une fourchette parce qu'elle ne trouvait pas le couteau ; Montserrat Caballé a rebondi sur le matelas censé amortir la chute de l'héroïne ; José Carreras, constatant que le peloton d'exécution censé le fusiller n'était pas entré en scène, a levé les bras au ciel et est sagement tombé à terre sans coup de feu¹².

d. Réflexion sur le goût musical :

Et si cet opéra de Puccini était l'occasion de débattre sur la notion de goût musical ? Il est courant de dire qu'on aime ou qu'on déteste les opéras de Puccini. Il y a en effet peu de demi-mesure. Certains diront qu'on y crie beaucoup, et que l'orchestre jouant « le plus fort possible » est insupportable à nos oreilles ; d'autres, les larmes aux yeux, seront émus des envolées lyriques et des effets expressifs à souhait.


Les deux airs célèbres analysés ci-dessus serviront de base à l'argumentation d'un jugement et à l'expression des émotions ressenties. Certains amateurs d'opéra y voient un excès de sentimentalisme et considèrent qu'ils entravent le génie dramatique de cet œuvre. Qu'en pensez-vous ?

2- Puccini, le maître de la tension dramatique

Comme Wagner et Debussy, Puccini s'écarte de l'œuvre à numéros où les récitatifs, airs, et ensemble vocaux se succèdent. Il s'oriente vers la musique continue, propice à l'intensité du discours. À la puissance du livret s'ajoutent tous les effets musicaux dramatiques dont Puccini dispose à son époque : chromatismes, trémolos, ostinato, pédale, dissonances non résolues allant jusqu'à l'atonalité et l'expressionnisme musical, brusques oppositions d'accords, accords de 4^{te} et 5^{te} parallèles (« Recondita armonia »), accord tendu de 5^{te} augmentée. Voici quelques exemples qui vous permettront de mieux comprendre et d'apprécier le génie de Puccini.

a. Acte I : scène finale du Te Deum

Le drame se met en place dès la fin de l'acte I, avec le Te Deum qui est déjà un grand moment de tension. Scarpia a réussi à semer la jalousie dans le cœur de Tosca, qui tombe dans le piège. Il demande à Spoletta de la suivre pour le mener à la cachette de Mario. La foule rassemblée dans l'église célèbre l'arrivée du cardinal par des prières et un Te Deum¹³. Ainsi, dans un contrepoint magistral, Scarpia clame ses désirs avec férocité : la mort d'Angelotti et le corps de Tosca. La transgression du sentiment religieux intensifie ce désir charnel et cruel dans un climat pesant.

¹² Cité dans le podcast « Tosca ou le délice des caprices » sur France Musique. 

¹³ Le Te Deum est un chant religieux célébrant une victoire militaire ou une guérison. L'un des plus célèbres est sans doute celui de Marc-Antoine Charpentier composé pour la guérison du roi Louis XIV et chanté lors des cérémonies de grâce.

SCARPIA
*Tre sbirri... Una carrozza... Presto, seguila
 Dovunque vada...
 Non visto... provvedi !*

SCARPIA
 Trois hommes... une voiture... Vite, suis-la
 Où qu'elle aille...
 Sans te faire voir... Sois prudent !

SPOLETTA
Sta bene. Il convegno ?

SPOLETTA
 Compris. Le rendez-vous ?

SCARPIA
Palazzo Farnese

SCARPIA
 Au Palais Farnèse.

*Va, Tosca ! Nel tuo cuor s'annida Scarpia...
 Va, Tosca ! È Scarpia
 Che coglie a volo il falco
 Della tua gelosia. Quanta promessa
 Nel tuo pronto sospetto !
 Nel tuo cuor s'annida Scarpia...
 Va Tosca !*

Va donc Tosca ! Dans ton cœur, Scarpia s'est glissé
 Va donc Tosca ! Scarpia a su lâcher
 le faucon de ta jalousie.
 Que de promesses
 Dans tes rapides soupçons!
 Dans ton cœur, Scarpia a fait son nid.
 Va donc Tosca !

CHŒUR

*Adjutorium nostrum in nomine Domini.
 Qui fecit coelum et terram.
 Sit nome, Domini benedictum
 Et hoc nunc et usque in saeculum.*

SCARPIA
*A doppia mira
 Tendo il voler, né il capo del ribelle
 E la più preziosa. Ah, di quegli occhi
 Vittoriosi veder la fiamma
 Illanguidir con spasimo d'amor,
 Fra le mie braccia illanguidir d'amor...
 L'uno al capestro,
 L'altra fra le mie braccia...*

SCARPIA
 Mes désirs d'élancent
 Vers un double objectif, et la tête de l'insurgé
 N'est pas des deux le plus précieux. Ah, contempler
 La flamme de ce regard fier
 Vascillant sous un frisson d'amour !
 Entre mes bras, te voir trembler d'amour...
 Pour lui, la potence
 Et pour toi le creux de mes bras !

CHŒUR

*Te Deum laudamus,
 Te Dominum confitemur.*

SCARPIA
Tosca, mi fai dimenticare Iddio !

SCARPIA
 Tosca, tu me fais oublier Dieu !

SCARPIA ET LE CHŒUR

Te aeternum Patrem omnis terra veneratur.

Incroyable économie de moyens musicaux et pourtant multitudes d'effets : Puccini construit ce final sur un balancement de deux notes, si bémol et fa entendu d'abord aux cloches, puis harpe et vents, véritable *ostinato*¹⁴ jusqu'à l'unisson du chœur et de Scarpia, qui se résout sur l'accord de tonique en mi bémol triomphal (l'accord de Scarpia). Le thème de ce Te Deum se divise en deux parties : la première à la ligne ascendante (par vague) et la seconde descendante. Les triolets de noires semblent ralentir le débit.

The image shows two pages of a musical score. The left page features the Arpa (harp) and Campana (bell) parts at the top, with lyrics 'come da lontano, ma sensibile'. Below them is the SCARPIA part with lyrics '(la folla si aggruppa nel fondo in attesa del Cardinale; alcuni inginocchiati pregano) eupo Tre sbirri... Un carrozza... Presto... seguila dovunque'. The bottom part shows the Violini (v.1° and v.) and Violoncelli (Ve.) parts, with a tempo marking 'Largo religioso sostenuto molto' and a metronome marking of 42. A green oval highlights the harp and bell parts, with an arrow pointing to the caption below. Another green oval highlights the vocal parts (SPOLETTA and SCARPIA) with lyrics 'Siabe.se. Il con. vegno?' and 'va... da... non visto... provve... di! Palazzo Car. se.se!', with an arrow pointing to the caption below.

Balancement Sib Fa aux cloches + harpes

The image shows a musical score for the Organ (Org.) part, with a '1' in the left margin. The score is in a single system with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes, including triplet markings. The organ part is marked 'pp' and 'legato'.

1^{re} partie du thème aux accents lyriques, ici aux altos et violoncelles

La 2^e est descendante et apparait à l'orgue, comme une réponse résignée

Lorsque Scarpia évoque le « faucon de la jalousie » le second thème se pare de chromatismes, et le style musical évolue vers des couleurs expressionnistes telles qu'on peut les entendre dans les opéras d'Alban Berg.

Le *crescendo* orchestral rend l'atmosphère de plus en plus lourde et les deux thèmes se superposent désormais aux instruments qui s'ajoutent.

Lorsque Scarpia évoque ses désirs (« A dopia mira... » 1'40 jusqu'à 3'40), le mouvement s'anime, les couleurs se montrent plus lumineuses et débordent de lyrisme, avec les arpèges de harpe en triolets de croches, puis en doubles croches. Le retour du thème du *Te Deum* avec chœur est encore plus puissant et explose sur l'unisson final voix et orchestre joué *tutta forza* et *grandioso*. La conclusion de cet acte est brutale. On entend le thème de Scarpia joué dans son introduction. Ainsi, la boucle est bouclée... nous sommes prêts à entrer dans l'acte II.

Avec les élèves :

- Chanter l'*ostinato* ou le jouer au piano ou au métallophone.
- Repérer le thème principal en chantant ses deux parties.
- Voir la vidéo qui montre l'intensité et la dangerosité du personnage de Scarpia.
- Dans l'acte II, Puccini use du même procédé de superposition de deux événements. En coulisse, Tosca chante avec les chœurs une cantate en l'honneur de la victoire militaire supposée de Melas devant la reine de Naples Marie-Caroline, pendant que Scarpia menace Mario Cavaradossi fait prisonnier.



¹⁴ Phrase d'accompagnement répétée et obstinée qui crée de la tension.

¹⁵ Le chromatisme est associé au thème de la jalousie (voir fiche personnages)

b. Acte II : scène de la torture physique de Mario et morale de Tosca



L'ensemble de l'acte II tient le spectateur dans une tension dramatique digne des meilleurs « polars », grâce à un livret remarquablement bien écrit. Contrairement à l'extrait où Floria Tosca est en coulisse et Mario au-devant de la scène, ici c'est Tosca qui est en prise à la cruauté de Scarpia et Mario torturé dans une salle adjacente.

SCARPIA

Orsù, Tosca, parlate.

TOSCA (*rinfrancata dalle parole di Mario*)

Non so nulla!

SCARPIA

Non vale quella prova?
Roberti, ripigliamo...

TOSCA (*si mette fra Scarpia e l'uscio per impedire che dia l'ordine*)

No! Fermate!

SCARPIA

Voi parlerete?

TOSCA

No, no! Ah!... mostro...
Lo strazi, Io uccidi!

SCARPIA

Lo strazia quel vostro
silenzio assai pio,

TOSCA

Tu ridi
all'orrida pena?

SCARPIA (*con feroce ironia*)

Mai Tosca alla scena
più tragica fu!
(*a spoletta*)

Aprite le porte
che n'oda i lamenti!

(*Spoletta apre l'uscio e sta ritto sulla soglia.*)

LA VOCE DI CAVARADOSSI

Vi sfido!

SCARPIA

Più forte! Più forte!...

LA VOCE DI CAVARADOSSI

Vi sfido!

SCARPIA (*a Tosca*)

Parlate...

TOSCA

Che dire?

SCARPIA

Su, via...

TOSCA

Ah, non so nulla! Ah!
Dovrei mentir?

SCARPIA

Allons, Tosca, parlez!

TOSCA (*fortifiée par les paroles de Cavaradossi*)

Je ne sais rien!

SCARPIA

Cela ne vous suffit pas?
Roberti, continuez...

TOSCA (*se plaçant entre Scarpia et la porte*)

Non! Assez!

SCARPIA

Parlez!

TOSCA

Non, non! Monstre!
Vous le tuez!

SCARPIA

C'est votre silence
qui le tuera!

TOSCA

Monstre, vous riez
devant ces horribles tortures!

SCARPIA (*ironique*)

Tosca n'a jamais été aussi tragique
sur scène !

(*à Spoletta*)

Ouvre la porte,
qu'elle l'entende gémir!

(*Spoletta ouvre la porte et reste sur le seuil.*)

LA VOIX DE CAVARADOSSI'

Je vous défie.

SCARPIA

Plus fort! Plus fort!

LA VOIX DE CAVARADOSSI

Je vous défie tous

SCARPIA (*à Tosca*)

Parlez!

TOSCA

Que puis-je dire?

SCARPIA

Allons, parlez...

TOSCA

Je ne sais rien!
Faut-il mentir?

SCARPIA

Dite, dov'è Angelotti?

TOSCA

No! No!

SCARPIA

Parlate su, via, dove celato sta?
Su via, parlate, ov'è?

TOSCA

Più non posso! Ah! Che orror!
Cessate il martir!...E troppo soffrir...
Non posso più.. non posso più!

LA VOCE DI CAVARADOSSI

Ahimè!

TOSCA (si rivolge ancora supplichevole a Scarpia, il quale fa cenno a Spoletta di lasciare avvicinare Tosca; essa va presso all'uscio aperto ed esterrefatta alla vista dell'orribile scena, si rivolge a Cavaradossi col massimo dolore:)

Mario, consenti ch'io parli?

LA VOCE DI CAVARADOSSI

No. No.

TOSCA (con insistenza)

Ascolta, non posso più...

LA VOCE DI CAVARADOSSI

Stolta, che sai? Che puoi dir?

SCARPIA (irritatissimo per le parole di Cavaradossi, grida terribile a Spoletta:)
Ma fatelo tacere!

(Spoletta entra nella camera della tortura e n'esce poco dopo, mentre Tosca, vinta dalla terribile commozione, cade prostrata sul canapé. Con voce singhiozzante si rivolge a Scarpia che sta impassibile e silenzioso. Intanto Spoletta brontola preghiere sottovoce)

LA VOCE DI CAVARADOSSI

No. No.

TOSCA (con insistenza)

Ascolta, non posso più...

LA VOCE DI CAVARADOSSI

Stolta, che sai? Che puoi dir?

SCARPIA (irritatissimo per le parole di Cavaradossi, grida terribile a Spoletta:)
Ma fatelo tacere!

(Spoletta entra nella camera della tortura e n'esce poco dopo, mentre Tosca, vinta dalla terribile commozione, cade prostrata sul canapé. Con voce singhiozzante si rivolge a Scarpia che sta impassibile e silenzioso. Intanto Spoletta brontola preghiere sottovoce)

SPOLETTA

Judex ergo cum sedebit
quidquid latet apparebit nil inultum remanebit.)

TOSCA

Che v'ho fatto in vita mia?
Son io che così torturate!
Torturate l'anima...
(Scoppia in singhiozzi strazianti.)
Sì, l'anima mi torturate!

SPOLETTA (continua a pregare:)

Nil inultum remanebit!

SCARPIA

Où est Angelotti?

TOSCA

Non! Non!

SCARPIA

Allons, parlez!
Où se cache-t-il?

TOSCA

Je n'en puis plus! Quelle horreur!
Cessez ce martyre!...C'est plus que je ne puis supporter...
Je n'en puis plus.. plus!

LA VOIX DE CAVARADOSSI

Ah!

TOSCA (se tourne suppliante vers Scarpia qui fait signe à Spoletta de la laisser approcher. Elle va vers la porte ouverte, vaincue par la scène qu'elle voit. Elle s'adresse à Cavaradossi d'une voix angoissée.)

Mario, permets moi de parler!

LA VOIX DE CAVARADOSSI

Non!

TOSCA (plaidant)

Écoute-moi, je n'en puis plus...

LA VOIX DE CAVARADOSSI

Imbécile ! Que sais-tu et que peux-tu dire?

SCARPIA (furieux, hurle à Spoletta)

Fais-le taire!

(Spoletta entre dans la chambre des tortures, réparaisant bientôt. Tosca, vaincue par l'émotion, s'est effondrée sur le divan en sanglotant. Elle se tourne vers Scarpia. Il reste silencieux, impassible tandis que Spoletta mur mure une prière à voix basse:)

LA VOIX DE CAVARADOSSI

Non!

TOSCA (plaidant)

Écoute-moi, je n'en puis plus...

LA VOIX DE CAVARADOSSI

Imbécile ! Que sais-tu et que peux-tu dire?

SCARPIA (furieux, hurle à Spoletta)

Fais-le taire!

(Spoletta entre dans la chambre des tortures, réparaisant bientôt. Tosca, vaincue par l'émotion, s'est effondrée sur le divan en sanglotant. Elle se tourne vers Scarpia. Il reste silencieux, impassible tandis que Spoletta mur mure une prière à voix basse:)

SPOLETTA

Judex ergo cum sedebit
quidquid latet apparebit nil inultum remanebit.)

TOSCA

Que vous ai-je fait?
C'est moi que vous torturez.
Vous torturez mon âme...
(Elle éclate en sanglots.)
Oui, vous torturez mon âme!

SPOLETTA (continuant à prier)

Nil inultum remanebit!

Le dialogue avait commencé de manière cordiale et charmeuse, mais Scarpia s'impatience et le ton menaçant et sadique s'intensifie jusqu'à violenter psychologiquement Tosca. « On prend ici pleinement conscience, quand on mesure la variété des registres auxquels fait appel le rôle de Tosca - colère, révolte, imploration, désespoir, horreur - combien il exige avant tout une tragédienne et l'on s'explique que Puccini ait eu tant de mal à trouver des interprètes douées d'un tempérament dramatique suffisant. »¹⁶

¹⁶ Gilles de Van dans l'Avant-scène opéra n°11

Il serait trop long de proposer une analyse musicale complète de cet extrait. Voici quelques trouvailles dramatiques de Puccini, redoutablement efficaces.

Un nouveau thème joué *lento grave* apparaît aux cordes. On sent que Scarpia ne renoncera pas à ses attentes.

À 1'04'15, un gigantesque chromatisme ascendant aux cordes crescendo et accelerando conduit à des trémolos angoissants sur « Ouvre la porte, qu'elle l'entende gémir ». Retentit alors la réminiscence du thème de Scarpia joué rapidement *tutti*, suivi du motif de la torture déjà entendu précédemment, mais orchestré différemment sur des trémolos et une lourde pédale de *ré* aux contrebasses. Ce thème ne semble plus s'arrêter et continue sa progression ascendante jusqu'au thème de la souffrance de Tosca qui explose dans un climax insoutenable.

Thème de la torture de Mario
sur une pédale de *ré*

Thème de la souffrance de Tosca.
Voir fiche personnage.

La fin est terrible, la tension retombe mais Tosca va parler malgré les supplications de Mario. Elle hésite comme le montre le balancement de la contrebasse oscillant entre les notes *ré* et *mi* bémol.

Avec les élèves :

Procéder en trois étapes :

- expliquer le contexte et écouter une première fois l'extrait en entier
- identifier les thèmes, le grand chromatisme et les trémolos
- visionner la vidéo afin de reconnaître les effets dramatiques et comprendre l'intensité de l'interprétation du rôle de Tosca.

c. La mort de Mario, fin de l'acte III

Jusqu'aux derniers instants, Tosca est persuadée que son plan va fonctionner. Le simulacre laissera place à la délivrance, la liberté et les retrouvailles.

TOSCA

*Come è lunga l'attesa !
Perché idugiano ancor?...
Già sorge il sole...
Perché indugiano ancora ? è una commedia,
Lo so... ma questa angoscia eterna pare ! ...
Ecco ! ... apprestano l'armi... Come è bello
El mio Mario ! ...
Là ! Muori !
Ecco un artista ! ...
O Mario, non ti muovere...
S'avviano... taci ! vanno...
Scendono... scendono...
Ancora non ti muovere...
Presto, su ! Mario ! Mario ! Su, presto !
Andiam !
Su, su ! Mario ! Mario !
Ah !
Morto ! ... Morto ! ... Morto ! ...
O Mario... morto ? tu ? così ? ...
Tu, morto... morto ?
Mario... povera Floria tua ! Mario ! Mario !*

SPOLETTA, SCIARRONE, ALCUNI SOLDATI

*Ah !
Vi dico, pugnalato !
Scarpia ?
La donna è Tosca !
Attenti agli sbocchi delle scale !
È lei !
Ah ! Tosca, pagherai
Ben cara la sua vita...*

TOSCA

*Colla mia !
O Scarpia, avanti a Dio !...*

TOSCA

*Comme l'attente est longue
Pourquoi tardent-ils ?
Déjà le soleil se lève...
Pourquoi tardent-ils ? Tout cela n'est qu'une comédie,
Je le sais... mais cette angoisse semble sans fin.
Ça y est ! Ils lèvent leurs armes. Qu'il est beau,
Mon Mario !
Vas-y, meurs !
Quel artiste !
Ô Mario, ne bouge pas.
Ils s'éloignent... Ne dis rien ! Ils s'en vont.
Ils descendent... ils descendent...
Ne bouge pas encore...
Vite, debout ! Mario ! Mario ! Debout, vite !
Allons-y !
Debout, debout ! Mario ! Mario !
Ah !
Mort ! Il est mort ! Mort !
Ô Mario, Toi, mort ? Finir ainsi ?
Toi mort... mort ?
Mario ! Et la pauvre Floria ? Mario ! Mario !*

SPOLETTA, SCIARRONE, QUELQUES SOLDATS

*Ah !
Poignardé, je vous dis !
Scarpia ?
C'est cette femme : Tosca !
Gardez l'entrée de l'escalier !
La voilà !
Ah Tosca, tu vas payer
Sa mort très cher !*

TOSCA

*Oui : de la mienne !
Ô Scarpia, à la face de Dieu !*

La marche au supplice s'annonce dans une nuance piano, *largo con gravità* aux flûtes et clarinettes sur des pizzicatos aux cordes. Le spectateur comprend que la fin, très éloignée du « happy end » est proche.

Largo con gravità $\text{♩} = 52$



41 And.^o mosso
tutta forza con grande slancio sostenendo sost. 435

Ott.
Fl.
Ob.
C. In G.
Cl. in Si^b
Cl. b. in Si^b
Fag.
C. Fag.
in Fa
Corni in Fa
Tr. b^o in Fa
Tr. n^o
Tr. n^o b.
Timp.
G. C. e F.
TOSCA
Dio!
And.^o mosso
tutta forza con grande slancio sostenendo sost.

Avec les élèves :

- Cette fin est un peu différente dans la vidéo proposée. Le chef d'orchestre ajoute quelques mesures après finire così. Il existe peut-être plusieurs versions de la partition.
- Imaginer que le rideau tombe sur la mort de Tosca et que l'émotion qui suit est intense. Puccini se révèle être le maître incontestable de ces fins dramatiques.

Écoutez celle de Madama Butterfly : 

- Réfléchir sur la notion de rupture ou continuité, au programme d'éducation musicale. Où se situe Puccini dans la création musicale dans une époque qui voit naître la musique impressionniste, expressionniste et dodécaphonique ?

Schoenberg disait que Puccini était de ceux qui participaient le plus activement à la constitution d'un nouveau langage harmonique. Pour Dukas et Debussy, Puccini personnifiait la décadence de l'opéra italien dans une surenchère démagogique, un réalisme cru.

3. Puccini et le vérisme

« Verismo » formé sur « vero », est un mouvement littéraire proche du naturalisme et réalisme français. L'auteur s'inspire de la réalité et non de la mythologie (comme Wagner). Le cadre est réaliste et fondé sur des événements de la vie quotidienne. Le premier opéra vériste date de 1890 : *Cavaliere rusticana* de Pietro Mascagni (1863-1945) suivi de *Pagliacci* de Ruggiero Leoncavallo (1858-1919). On pourrait inclure dans ce mouvement tout opéra italien composé entre 1890 et 1904, dont *Tosca*, *La Bohème* et *Madama Butterfly* de Puccini, mais ce n'est pas si facile de poser cette étiquette. Certains musicologues s'y refusent car les opéras, entre autres, de Leoš Janáček ou Manuel de Falla entrent aussi dans cette catégorie. De plus, est-il légitime de considérer l'opéra comme un art capable de réalisme ? En effet chanter sur scène n'est absolument pas compatible avec l'idée de vraisemblance. Dans *Tosca*, certains éléments démontrent toutefois cette volonté affirmée chez Puccini de s'ancrer le plus possible dans le réel.

- Le livret est construit autour de faits historiques et politiques qui se sont produits à une date précise.
- Les trois lieux existent à Rome.
- La psychologie des personnages et l'expression brutale de leurs passions sont exposées avec vraisemblance.
- Le bel canto du début du XIXe en Italie cède la place au chant vrai incarné par des lignes tendues plutôt que du chant orné. On dénombre peu d'ensemble vocaux et la musique s'articule autour de dialogues dramatiques.
- La voix de Tosca est elle aussi un exemple de vérisme. C'est une soprano dramatique, qui déploie de la puissance dans le médium et l'aigu, et une grande densité dans les graves. Le rôle requiert une interprète exceptionnelle.
- La scène du Te Deum se déroule dans l'église Sant'Andrea della Valle, et Scarpia chante dans ce contexte religieux.¹⁷

a. Début de l'acte III : scène pastorale et cloches de Rome (jusqu'à 5'51)

L'acte II s'achève sur la mort de Scarpia. L'acte III débute sur une scène pastorale qui présente l'avantage de créer une pause dans le discours dramatique extrêmement tendu.

La nuit étoilée va bientôt céder la place à l'aube et les cloches de Saint-Pierre s'éveillent peu à peu. On sait que Puccini s'est rendu spécialement sur l'esplanade du château Saint-Ange pour les écouter et rendre cette scène réaliste.

Les quatre cors solistes à l'unisson entonnent un thème rythmé et triomphal.

4 Corni in Mi



Une mélodie champêtre, qui semble appartenir au répertoire folklorique local apparaît aux piccolos, flûte traversière, harpe et cordes.

Ott.
Fl.



¹⁷ Voir le guide d'écoute pour l'analyse de ce *Te Deum*

Les autres bois prennent le relais jusqu'à l'évocation du thème de Scarpia aux contours fantomatiques. Un long silence, puis c'est le retour du thème pastoral aux couleurs modales, chanté par des enfants¹⁸, dans un dialecte romain, sur un ostinato en pizzicatos aux contrebasses pianissimo. Au loin, les timbales évoquent une menace qui gronde pour l'instant en sourdine, et le triangle, les cloches à venir.

*Io de'sospiri,
Te ne rimanno tanti
Pe'quante foje
Ne smoveno li venti.
Tu me disprezzi,
Io me ciaccoro ;
Lampena d'oro,
Me fai morir !*

Moi, des soupirs
Je t'en envoie autant
Que les vents
Balayent de feuilles.
Tu me dédaignes
Je le vois bien :
Ô lampe d'or,
Tu me fais mourir

À 3'18, les cloches se mettent à sonner les matines au loin. Un très beau thème apparaît aux violons sur de longues notes tenues aux cordes frottées. Il symbolise à lui seul l'espoir des personnages, la douceur de ce moment au temps suspendu, mais aussi le pressentiment du spectateur, moins optimiste que Tosca. L'harmonisation de ce thème magnifique touche aussi au sublime.

À 5'17, on reconnaît une courte réminiscence du thème de l'amour, et à 5'39 le thème de Scarpia qui semble inoffensif.

Avec les élèves :

- Cet extrait permet de comprendre l'un des aspects essentiels de la musique de Puccini. Le compositeur cherche à ancrer sa musique dans le réel, à légitimer la sincérité des émotions de ses personnages. Peut-être la raison pour laquelle elle touche tant le spectateur...
- Après l'acte II sous tension permanente, cette pause - calme avant la tempête - est la bienvenue.

¹⁸ Les interprétations diffèrent selon les mises en scène : enfant, ou adulte. Dans cette production, ce sont trois garçons qui chantent.

Les grands mythes de l'opéra de *Tosca*

Mythe de la liberté, de l'amour et de la mort

Parce qu'il réunit les thèmes majeurs de la liberté, de l'amour et de la mort, scellant d'une issue tragique les élans passionnés de ses héros, cet opéra touche au mythe. Au sein de ce drame funeste qui met le théâtre en abyme (Tosca est cantatrice, l'expressivité de ses émotions, son éloquence sensuelle, l'ardeur qui l'anime en tant que femme sont plusieurs fois comparées à ses talents d'artiste et d'interprète), un affrontement mortel se joue : la liberté artistique se heurte à l'âpre tyrannie du pouvoir ; la pureté du sentiment amoureux est soumise aux appétits du désir sadique ; l'élévation de l'âme, exultante, est brisée par la figure de l'oppression - violente, avide, implacable. Donnant à voir la mort de ses trois personnages centraux, Tosca présente le tragique total d'une pièce sans survivant.

À travers les rapports de force liés, en grande partie, à des enjeux de nature sexuelle, Tosca propose une importante réflexion sur les relations entre hommes et femmes. Deux approches opposées du plaisir mettent en tension, d'un côté, la volupté libre propre à l'art, domaine d'élévation spirituelle empreint de pureté et de sensualité ; de l'autre, la persécution d'un pouvoir tyrannique associé à la convoitise perverse, où le désir est le lieu d'une oppression féroce.

Artiste séduisante au tempérament de feu, Tosca est bien loin de la figure religieuse désincarnée : contrairement à la Marie-Madeleine peinte sous les traits d'une blonde éthérée « aux yeux d'azur », Tosca est brune et charnelle. Cela ne l'empêche nullement d'illustrer l'élévation des sentiments. Sa vertu sincère ne fait pas d'elle une prude candide. Bien au contraire, la jeune femme, « ardent amour » du peintre pour qui elle « brûle d'un amour fou », s'illustre par sa nature passionnée. Mario l'aime pour ses yeux noirs, « bouleversants dans l'amour, étincelants dans la colère », « [ses] rages brusques et [son] amour haletant ». Chez elle, la dévotion et la pureté du sentiment religieux se marient harmonieusement avec la sensualité chaude d'une amante, dont n'est pas écartée la dimension érotique. Pas de contradiction en cela, mais plutôt une juste complémentarité : comparant le tableau de la madone au portrait de la cantatrice, Mario note dès le début de l'œuvre la « secrète harmonie de deux beautés dissemblables ». Pour être pur et tendu vers l'idéal, l'amour n'en est pas moins physique. La cantatrice et le peintre célèbrent tout à la fois l'art, l'amour et le divin :

« Ensemble exilés, nous répandrons
notre amour sur le monde
en d'harmonieuses couleurs,
en d'harmonieuses chansons !
Triomphant,
l'âme tremble d'espoirs nouveaux
en ardeurs célestes
grandissantes.
Et dans une envolée harmonieuse,
l'âme s'élève
jusqu'à l'extase de l'amour. »

Le couple d'amants se rapproche ainsi d'autre tradition mêlant spiritualité religieuse et plaisir de la chair : le Cantique des Cantiques, poème biblique à la forte tonalité érotique constitué de chants alternés entre un homme et une femme, désigne le plaisir physique comme une voie d'accès au divin en associant extase mystique et extase des sens. Les premiers vers témoignent de cette approche sensuelle de l'élévation spirituelle :

« Qu'il me baise d'un baiser de sa bouche ! Tes caresses sont plus douces que le vin, quand elles se mêlent à l'odeur de tes parfums exquis ; ton nom est une huile épandue [...] Mieux valent tes caresses que le vin ! Qu'on a raison de t'aimer ! »



Il cantico dei cantici, D. Morelli, 1890



Shulamite du Cantiques des Cantiques, D. Morelli, 1893

À l'opposé, le personnage de Scarpia, défini dans le livret comme un « bigot sadique » aux « pratiques libertines », lie étroitement débauche et cruauté. S'il fait torturer physiquement Mario, le plaisir lui vient des tortures psychologiques et morales infligées à Tosca. Sa concupiscence, explicitement physique, est avant tout un moyen d'oppression. Le plaisir n'existe que dans la persécution et l'asservissement de l'autre. Pour ce chef de la police, la convoitise est nécessairement tyrannie, suivant un schéma liant asservissement sexuel et despotisme politique.

Pour aller plus loin - La structure de la pièce

Bien loin de toute séduction, le brutal Scarpia incarne une figure de violeur. Ce représentant du pouvoir décrit explicitement le plaisir causé par les marques de haine de Tosca, forcée de se rendre contre son gré :

« Vos larmes étaient du feu
qui coulait dans mes veines et vos yeux,
qui me crient votre haine,
augmentent mon désir ! »

C'est donc dans l'agression sexuelle même que réside, pour le chef de la police, toute la volupté :

« Comme vous me haïssez !
C'est ainsi, c'est ainsi que je vous veux. [...]
Qu'importe !
Les spasmes de la colère ou les spasmes de la passion... »

La psychologie du personnage rappelle la recherche du plaisir pervers propre à l'univers sadien où le but des tortionnaires est bien de « se livrer à la volupté [...] par les moyens les plus actifs ». Dans cette quête du plaisir, « il ne s'agit pas de savoir si [ces] procédés plairont ou déplairont à l'objet qui [leur] sert »¹⁹. Au contraire, à travers les actes de cruauté, le bourreau libertin « semble respirer [la] douleur pour en accroître ses plaisirs »²⁰.

Il est possible de construire une réflexion entre l'exercice de cette violence et le mouvement social #MeToo qui, depuis 2017, encourage la prise de parole des femmes en vue de dénoncer les violences sexuelles et a permis une prise de conscience quant à leur fréquence et leur banalisation. En réaction au sexisme culturel mis au jour, les maisons d'édition ont été amenées à revoir leurs publications et à réhabiliter les femmes en tant qu'actrices à part entière de la sphère créatrice. On pourra ainsi se pencher sur des textes destinés à la jeunesse : à partir de 10 ans, l'album Femmes des éditions Gallimard Jeunesse présente une galerie de grandes représentantes du combat égalitariste. La maison d'édition Talents hauts propose aux adolescents, avec la collection Plumées, de redécouvrir les œuvres d'autrices connues en leur temps mais oubliées ou pillées. Enfin, pour les jeunes adultes, il est possible d'aborder les réflexions philosophiques et artistiques menées par des femmes de lettres à différents moments du XX^e siècle en croisant, par exemple, des textes de Virginia Woolf (*Une chambre à soi*, 1929), Simone de Beauvoir (*Le Deuxième Sexe*, 1949) ou Annie Leclerc (*Parole de femme*, 1974).

¹⁹ SADE Donatien Alphonse François, marquis de, *La Philosophie dans le boudoir*, dans Œuvres, éd. Michel Delon, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, t. III, 1998, p.67

²⁰ SADE Donatien Alphonse François, marquis de, *Justine ou les Malheurs de la vertu*, dans Œuvres, éd. Michel Delon, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, t. II, 1995, p. 380

Le mythe de la diva

Tosca nous parle d'une cantatrice ivre de passion et de jalousie prête à tout pour sauver son amant. Le livret de Giuseppe Giacosa et Luigi Illica est une adaptation de la pièce de théâtre *La Tosca* écrite par Victorien Sardou. Après *Fédora* (1882) et *Théodora* (1884) il écrivit *La Tosca* pour la grande actrice Sarah Bernhardt qui interpréta le rôle de Floria Tosca partout dans le monde entre 1887 et 1913. Elle contribua ainsi au triomphe de cette pièce. Sarah Bernhardt a largement participé à la création du rôle de Tosca et les critiques soulignèrent « la théâtralité de ses gestes, l'expressivité de son visage et de ses regards, le magnétisme de sa voix²¹ ». Toute la pantomime²² du meurtre de Scarpia a été inventée à l'initiative de l'actrice.

Dans *L'Art du théâtre*²³ elle parle d'ailleurs de la pantomime ainsi : « Le regard, écrit-elle, doit précéder le geste, lequel précède la parole qui n'est, elle, que la formule de la pensée. De cela, je puis donner un exemple pris dans *La Tosca*. Épuisée de douleur et brisée de fièvre, Tosca étend la main pour prendre un verre et humecter la brûlure de sa lèvre. Sur la table, il y a un couteau. Et sa pensée, libérée par le regard et le geste, laisse échapper les cris : « Meurs ! Meurs ! Lâche... ». Si l'artiste, en voyant le couteau, s'en emparait de suite et tuait le misérable en poussant le même cri de rage sans avoir fait précéder le cri du regard et du geste, l'action serait moins saisissante... C'est pourquoi l'art du dramaturge et celui du comédien sont intimement liés l'un à l'autre. »



Sarah Bernhardt © Nadar

Avec l'adaptation de cette pièce en opéra, Floria Tosca est réellement devenue une cantatrice incarnée par plusieurs grandes interprètes : Maria Callas, Renata Tebaldi, Claudia Muzio, Régine Crespin, Brigit Nilsson... Nous pouvons ainsi comprendre que cet opéra soit le mythe par excellence de la diva dont certains stéréotypes se retrouvent chez Tosca : « beauté (chevelure brune, yeux noirs, ardeur sensuelle), jeunesse, liberté de mœurs et caprices, dans le privé comme sur scène, dons d'actrice et surtout sublime d'une voix, le soprano, capable de soulever émotion et passion, jusqu'à élever l'art à une dimension quasi religieuse.²⁴».

En plus de cela, l'opéra de Tosca plonge le spectateur dans un univers où l'action réelle se confond avec le monde fictif.

Nous pouvons facilement identifier le lieu et le temps de l'action : elle se déroule à Rome (références à l'église Sant'Andrea della Valle, au Palais Farnèse et à la prison du château Saint Ange) pendant la bataille de Marengo en juin 1800 (références à Melas ainsi qu'à Bonaparte).

Cette œuvre met en scène une diva pour laquelle fiction et réalité sont parfois poreuses. Dans l'acte II, Scarpia demande à Tosca de lui dire où se trouve Cesare Angelotti alors que Mario, qui lui a demandé de se taire, est en train de se faire torturer. Face à ce dilemme qui se pose à elle, Scarpia réplique « Jamais Tosca sur scène ne s'est montrée si pathétique ! » sous-entendant ainsi qu'elle est en train de jouer son propre rôle. D'autre part, Floria Tosca tue facilement Scarpia, sans prendre conscience de la portée de son acte, comme si ce meurtre était celui d'une pièce de théâtre qu'elle avait répété plusieurs fois. Elle finit d'ailleurs par des répliques qui peuvent s'assimiler à celles d'un spectacle : « Oui, meurs, damné ! Meurs, meurs, meurs ! », « Il est mort. Maintenant, je lui pardonne. ». Enfin, le passage qui marque le plus la mise en abyme du théâtre est celui de la mort de Mario (cf. guide d'écoute p. 32). Quand Scarpia demande à Spoletta de fusiller Mario, il feint de donner un faux ordre pour que Tosca croie en la simulation de l'acte. Ainsi, Tosca en informe Mario et le prépare à jouer sa propre mort :



Maria Callas © DR

²¹ <https://festival-aix.com/fr/blog/actualite/tosca-la-diva-en-scene>

²² imitation d'une histoire verbale racontée avec des gestes

²³ BERNHARDT Sarah, *L'art du théâtre - La voix, le geste, la prononciation*, ed. L'Harmattan, 1993

²⁴ <https://festival-aix.com/fr/blog/actualite/tosca-la-diva-en-scene>

TOSCA
*Tienti a mente : al primo colpo,
giù...*
CAVARADOSSI
Giù.
TOSCA
*Né rialzarti innanzi
ch'io ti chiami.*

CAVARADOSSI
No, amore !
TOSCA
E cadi bene.
CAVARADOSSI (sorridente)
Come la Tosca in teatro.
TOSCA (vedendolo sorridere)
Non ridere...
CAVARADOSSI (serio)
Così ?
TOSCA
Così.

TOSCA (à Cavaradossi, tout bas et en riant sous cape)
N'oublie pas : au premier coup de feu,
À terre...
CAVARADOSSI (à voix basse et en riant de même)
À terre...
TOSCA
Et ne te lève pas
-Avant que je t'appelle.

CAVARADOSSI
Non, mon amour.
TOSCA
Et fais attention en tombant
CAVARADOSSI (souriant)
Comme Tosca sur scène.
TOSCA (le voyant sourire)
Ne ris pas.
CAVARADOSSI (redevenant sérieux)
Ainsi ?
TOSCA
Oui.

Pour aller plus loin

Des divas et la mise en abyme du théâtre dans d'autres œuvres

Plusieurs œuvres proposent une mise en abyme du théâtre et témoignent de l'état d'esprit dans lequel peut se retrouver un interprète n'arrivant plus à se séparer de son rôle.

Nous pouvons ainsi citer l'opéra-bouffe *Viva la mamma !* de Gaetano Donizetti présentant le fonctionnement de l'Opéra, les personnalités et les rivalités existantes entre les interprètes d'une production ayant des rôles différents.

La mise en scène de *Tosca* créée en 2019 à Aix-en-Provence par Christophe Honoré exalte le mythe de la diva en nous proposant de nous mettre dans la peau d'une des célèbres interprètes de Tosca, Catherine Malfitano, qui accompagne une jeune soprano dans son apprentissage du rôle. Cette mise en scène pose la question de la mémoire de l'interprétation et de l'incarnation du rôle de la diva.

Dans un autre domaine artistique, le film *Black Swan* de Darren Aronofsky présente une danseuse de ballet qui, face à la pression que suscite l'interprétation de la reine des cygnes dans *Le Lac des cygnes*, n'arrive pas à se séparer de son rôle et commence avoir des visions et des angoisses paranoïaques.



Viva la mamma ! Opéra de Lyon, 2018



Tosca, festival d'Aix, 2019



Black Swan de Darren Aronofsky

Avec les élèves :

- À travers plusieurs œuvres ou en parlant d'artistes connus actuellement, chercher s'il y a des traits de caractère que l'on peut associer à ces artistes. Peuvent-ils être différents en fonction des domaines artistiques ? Ces façons d'être peuvent-elles se retrouver dans d'autres domaines (sport, politique...) ?
- Quelle(s) serai(en)t la (ou les divas) contemporaine(s) ? Pouvons-nous faire un rapprochement avec l'activité de personnes sur les réseaux sociaux ou avec le développement d'un certain culte de notre image ?

L'Opéra de Lille

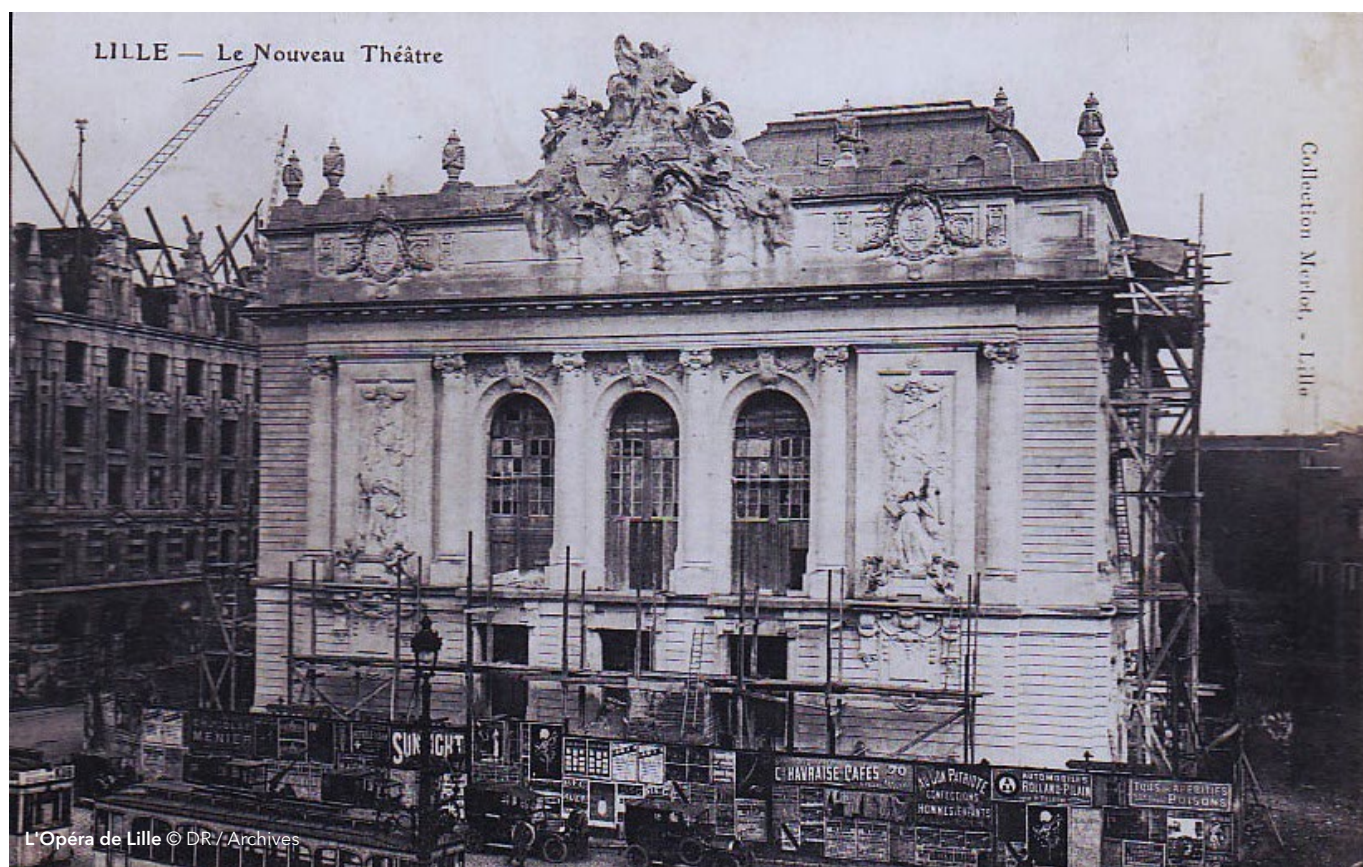
Historique

Après l'incendie, en 1903, de l'ancien théâtre construit en 1788 au cœur de la ville, la municipalité lance en 1907 un concours pour la construction d'un nouvel édifice. Le règlement met alors l'accent sur la prévention de l'incendie et recommande notamment de porter attention à la largeur et à la commodité des dégagements et des escaliers à tous les étages.

Le projet lauréat de l'architecte Louis-Marie Cordonnier (1854-1940) a respecté cette consigne qui permet au bâtiment de bénéficier aujourd'hui de volumes exceptionnellement vastes dans tous ses espaces publics (zones d'accueil, foyer, déambulateurs, etc.). Le gros-œuvre du chantier s'est achevé en 1914, mais les travaux de finition n'ont pu être menés à leur terme à cause de la guerre. Les Allemands ont d'ailleurs très vite investi le lieu qu'ils ont meublé et équipé avec

les sièges et le matériel d'un autre théâtre lillois, Le Sébastopol. En près de quatre années d'occupation, une centaine de spectacles et de concerts y ont été présentés en faisant la part belle à Wagner, Mozart, Strauss et Beethoven. Après cette occupation germanique et une période de remise en état, le « Grand Théâtre » comme on l'appelait à l'époque a pu donner sa « première française » en 1923.

En 1998, la Ville de Lille se trouve dans l'obligation de fermer l'opéra pour des raisons de sécurité. Un chantier de rénovation est mené par les architectes Patrice Neirinck et Pierre-Louis Carlier de 2000 à 2003. L'Opéra de Lille a ouvert à nouveaux ses portes au public en décembre 2003 à l'occasion de Lille 2004 Capitale européenne de la culture.



 Visite aérienne de l'Opéra de Lille

La façade

Précédée d'un vaste perron et d'une volée de marches en pierre de Soignies, la façade est un symbole de l'identité lilloise. De composition néoclassique, elle fait preuve d'éclectisme en termes d'éléments architectoniques et décoratifs. Elle adopte le parti de composition du Palais Garnier, mais avec une morphologie générale différente. En pierre calcaire, très lumineuse, cette façade déploie trois strates architecturales (travées), qui correspondent à trois styles de parements. Le premier étage, étage noble, est rythmé par trois larges baies cintrées, conçues pour inonder de lumière le Grand foyer. Ces baies participent pleinement à l'allure néoclassique et à l'élégance de l'édifice. Louis-Marie Cordonnier fournit l'intégralité des plans et dessins nécessaires à l'ornementation de la façade. Il accorda la réalisation (et non la conception) du motif du fronton, illustrant la

Glorification des Arts, à un artiste de la région lilloise, Hippolyte-Jules Lefebvre. Se détachant de la rigueur générale du bâtiment, le groupe sculpté s'articule autour d'Apollon, le Dieu des Oracles, des Arts et de la Lumière. Neufs muses l'accompagnent, réunissant ainsi autour de l'allégorie du vent Zéphir, la poésie, la musique, la comédie, la tragédie et d'autres arts lyriques ou scientifiques.

Les deux reliefs allégoriques de l'étage noble (dessins de Cordonnier là encore), se répondent. À gauche, œuvre du sculpteur Alphonse-Amédée Cordonnier, une jeune femme tenant une lyre, représente la Musique. Des bambins jouent du tambourin et de la guitare. À droite, le sculpteur Hector Lemaire a symbolisé la Tragédie. Les putti représentent des masques de théâtre et l'allégorie féminine, dramatique et animée, brandit une épée, environnée de serpents et d'éclairs.



Façade de l'Opéra de Lille © Jean-Baptiste Cagny

Le Hall d'honneur

L'entrée est rythmée par les marches d'escalier du perron depuis la place du Théâtre et s'effectue par trois sas largement dimensionnés. Le visiteur pénètre dans le vestibule qui lui offre immédiatement une vue sur l'escalier d'honneur menant au parterre et aux galeries des étages. Introduction progressive au lyrisme du lieu, le vestibule met en scène deux statues réalisées en stuc de pierre. À droite, *L'Idylle*, de Jules Dechin, et en écho, *La Poésie* du sculpteur Charles Caby.

Les Grands escaliers

Avec un programme d'aménagement et de décoration très riche, les escaliers instaurent un détachement volontaire avec l'environnement urbain et le lexique architectural encore réservé au vestibule. Propices à une « représentation sociale » (défilé des classes sociales du début du XX^e siècle par exemple), les grands escaliers sont une cellule à valeur indicative, qui annonce le faste du lieu. Afin d'augmenter la capacité d'accueil de la salle, Cordonnier a privilégié une volée axiale droite, puis deux montées symétriques divergentes. Une voûte à caissons remarquables, d'inspiration Renaissance italienne, repose sur une série de colonnes en marbre cipolin. L'architecte chargea le sculpteur-stucateur André Laoust du décor des baies qui surplombent les escaliers et ferment l'espace entre le Grand foyer et les galeries. Louis Allard est quant à lui auteur, d'après les esquisses de Cordonnier, des deux vases monumentaux (plâtre peint et doré), disposés sur les paliers d'arrivée (et initialement prévus pour le Grand foyer).



Plafond des grands escaliers de l'Opéra de Lille © Jean-Baptiste Cagny

La Grande salle

Si les plans aquarellés de Cordonnier privilégiaient la couleur bleue, la volonté de reproduire une salle à l'italienne (l'un des derniers exemples construits en France) a fait opter l'ensemble des acteurs du chantier de l'époque pour le rouge et or, plus conventionnel. La salle est couverte d'une coupole.

Elle comprend six loges d'avant-scène, une fosse d'orchestre, un large parterre et quatre balcons (quatre galeries).

Le décor est particulièrement abondant. Les écoinçons comportent plusieurs groupes sculptés : la Danse, la Musique, la Tragédie et la Comédie.

De part et d'autre des loges d'avant-scène, quatre cariatides portent les galeries supérieures. Elles représentent les quatre saisons. Un groupe sculpté, au thème similaire à celui de la façade, est dédié à la Glorification des Arts, et affiche sa devise en latin : « Ad alta per artes ». Huit médaillons peints alternent avec des figures mythologiques (éphèbes sculptés). C'est Edgar Boutry qui réalisa l'ensemble de ce décor sculpté tandis que Georges Dilly et Victor Lhomme furent chargés conjointement de la réalisation des huit médaillons de la coupole. Ces peintures marouflées (toile de lin appliquée aux plâtres) ne présentent qu'un camaïeu de brun avec quelques rehauts de bleu.



Grande salle de l'Opéra de Lille © Jean-Baptiste Cagny

Le Grand foyer

Le Grand foyer a été voulu par Louis-Marie Cordonnier comme un véritable vaisseau, qui s'allonge sur toute la façade de l'Opéra. L'espace, très élégant, fait preuve de dimensions exceptionnelles, au regard de celles rencontrées dans d'autres lieux théâtraux. Les volumes intérieurs, particulièrement vastes, sont le cadre d'une effervescence et de la déambulation du public lors des entractes, et continue à émerveiller le visiteur par sa richesse ornementale.

L'espace est éclairé par cinq grandes baies dont trois jumelées du côté de la place. Le décor du plafond et les deux tableaux ovales représentant la Musique et la Danse sont l'œuvre du peintre Georges Picard. En parallèle, les quatre grands groupes sculptés ont été réalisés par Georges-Armand Vézé, et forment un ensemble cohérent avec le programme d'ornementation, qui développe le thème des arts.

Chaque mercredi à 18h, des concerts d'une heure sont organisés dans le Foyer. Récitals, musique de chambre, musique du monde... au tarif de 10 € et 5 €.



Grand foyer de l'Opéra de Lille © Jean-Baptiste Cagny

Les travaux de rénovation et la construction de nouveaux espaces (2000 à 2003)

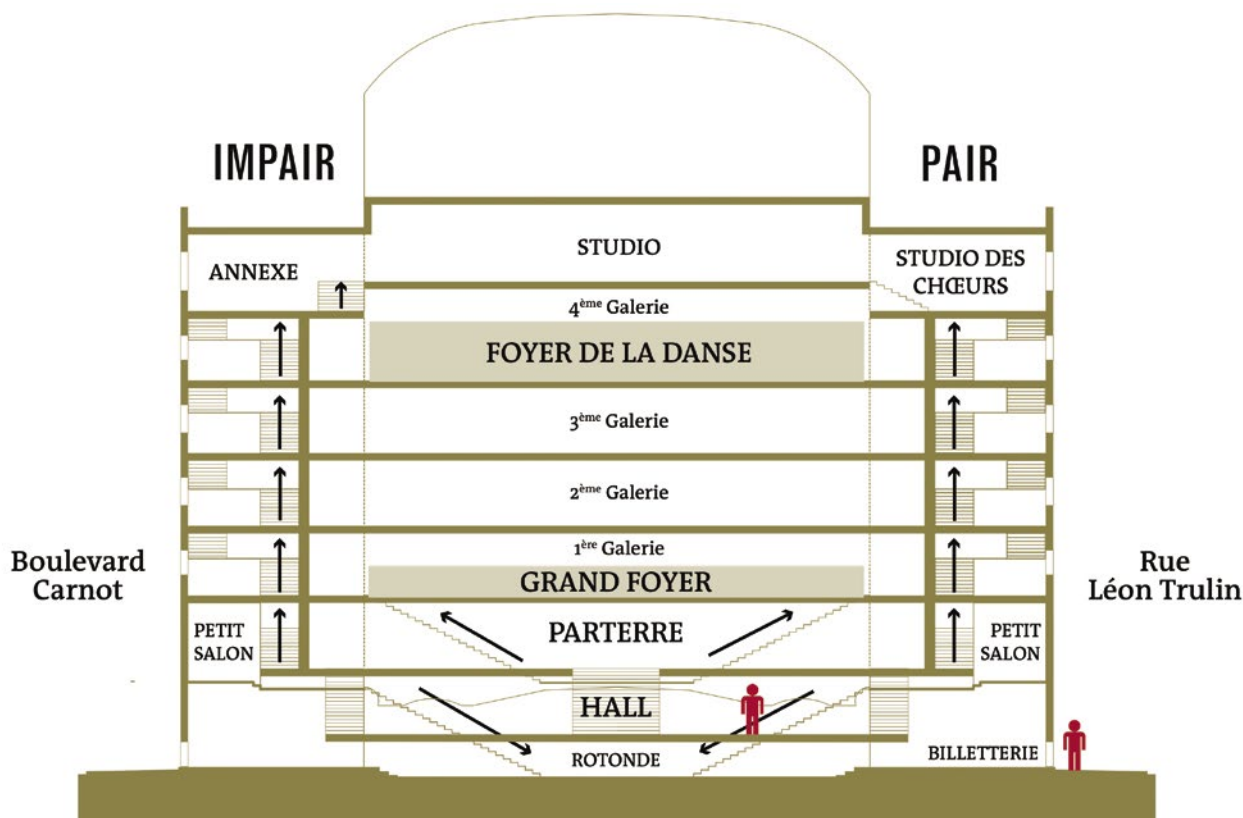
En mai 1998, la Ville de Lille se trouve dans l'obligation de fermer l'Opéra et de mettre un terme à la saison en cours. Cette fermeture est provoquée par l'analyse des dispositifs de sécurité du bâtiment qui se révèlent être défectueux. Une mise en conformité de l'édifice face au feu apparaît alors nécessaire, tant au niveau de la scène que de la salle et de l'architecture alvéolaire qui l'entoure.

Les acteurs du chantier définissent alors trois objectifs majeurs pour les travaux de modernisation et de mise en conformité de l'Opéra de Lille. Le premier est d'aboutir, en respectant évidemment l'édifice, à une mise aux normes satisfaisante et répondant aux réglementations existantes, en particulier dans le domaine de la sécurité des personnes. Le deuxième vise à améliorer les conditions d'accueil des productions lyriques, chorégraphiques et des concerts dans le cadre d'un théâtre à l'italienne tout en préservant l'œuvre de Louis-Marie Cordonnier dont la configuration, les contraintes et l'histoire induisent une organisation spatiale classique. Il s'agit enfin de valoriser l'Opéra de Lille comme lieu de production et d'accueil de grands spectacles lyriques et chorégraphiques en métropole lilloise, en France et en Europe.

Les travaux de rénovation menés par les architectes Patrice Neirinck et Pierre-Louis Carlier ont été l'occasion de construire, au dernier étage du bâtiment, une nouvelle salle de répétition. Le toit de l'Opéra a été surélevé pour offrir un grand volume à cet espace de travail qui est également accessible au public. Cette salle, dont les dimensions sont d'environ 15x14 mètres, peut en effet accueillir 100 personnes à l'occasion de répétitions publiques ou de présentations de spectacles et de concerts.



L'Opéra : un lieu, un bâtiment et un vocabulaire



Le Hall d'honneur = l'entrée principale

Les Grands escaliers mènent les spectateurs à la salle

La Grande salle = lieu où se déroule le spectacle

Le Grand foyer = lieu de rencontre pour les spectateurs à l'entracte et après le spectacle

Les Coulisses = lieu de préparation des artistes (maquillage, costumes, concentration)

Les Studios de répétition = lieu de répétition des artistes, de travail et d'échauffement avant le spectacle

La Régie = espace réservé aux techniciens qui règlent la lumière (et le son éventuellement) diffusés sur la scène

CÔTÉ SALLE (dans la Grande salle, il y a d'un côté, les spectateurs...) :

- Les fauteuils des spectateurs sont répartis au *parterre* (ou *orchestre*) et dans les 4 *galeries* (ou *balcons*), 1138 places au total
- La quatrième galerie s'appelle le « *paradis* » (parce que la plus proche du ciel) ou encore le « *poulailler* » (parce que c'est l'endroit où se trouvait à l'époque le « peuple »)
- Les *loges* (celles du parterre étant appelé aussi *baignoirs*)
- La *loge retardataire* (située en fond de parterre)
- La *régie* (située en 2^e galerie)

CÔTÉ SCÈNE (...de l'autre côté, les artistes) :

- La *fosse d'orchestre* (espace dédié aux musiciens pendant les opéras, en dessous de la scène ; seul le chef d'orchestre voit la scène et il dirige les chanteurs)
- L'*avant-scène* ou *proscenium* (la partie de la scène la plus proche du public)
- La *scène* ou le *plateau* (espace de jeu des artistes)
- (le *lointain* - l'*avant-scène* ou *face* // *Jardin* - *Cour*)
- Les *coulisses*
- Le *rideau de fer* sépare la scène et la salle. Il sert de coupe-feu.

OPÉRA DE LILLE

2, rue des Bons-Enfants
B.P.133 F-59001 Lille cedex

opera-lille.fr
suivez @operalille

