

Une lecture de *Tosca*

Tosca, opéra destiné à devenir l'un des piliers du répertoire lyrique international, est créé le 14 janvier 1900 au Teatro Costanzi de Rome et peu après, le 17 mars, par Toscanini à la Scala. Le livret avait été élaboré par Luigi Illica et Giuseppe Giacosa, à partir de la pièce du même nom de Victorien Sardou créée en 1887 avec Sarah Bernhardt dans le rôle-titre. Les cinq actes sont réduits à trois, l'intrigue est simplifiée et le contrat liant Sardou à Puccini précisait que le premier percevrait 15% des recettes du futur opéra.

L'Italie connaît en ce tout début de siècle une période troublée. Des mouvements sociaux de grande ampleur, la restriction des libertés publiques et l'activisme anarchiste sont en toile de fond. Le roi Umberto I est assassiné de trois coups de revolver en juillet de cette même année par Gaetano Bresci, rentré des États-Unis pour venger les victimes du massacre de Milan, qui en 1898 protestaient contre la cherté des produits alimentaires et qui furent décimés au canon. L'anarchiste marquait également, par son acte, sa désapprobation relativement à la décoration du Général Beccaris, responsable de la tuerie.

Le cadre de l'opéra ne se situe guère dans un contexte plus apaisé. Le premier acte débute le 17 juin 1800, soit le jour où Bonaparte établit à Milan un représentant du gouvernement français, suite au départ des autrichiens défaits à Marengo quelques jours plus tôt lors d'une bataille effroyable qui - la propagande impériale aidant - va devenir mythique. L'action même de *Tosca* se déroule à Rome, débarrassée de l'éphémère *République romaine* instaurée par le général Berthier en février 1798, en lieu et place des États pontificaux.

On se doute, dès lors, que *Tosca* n'est pas seulement un drame d'amour ou, pour reprendre l'expression de Giuseppe Giocosa citée par Eugenio Gara, « un' dramma di grossi fatti emozionali, senza poesia »¹. En effet, au-delà des airs *Vissi d'arte* et autres *Lucevan le stelle*, qui parmi d'autres viennent à l'esprit sitôt que l'on évoque le nom de cette œuvre, Puccini illustre - en contrepoint de la passion amoureuse - les thèmes tristement intemporels que sont le dogmatisme religieux, l'autoritarisme et la violence politique, le chantage et le harcèlement sexuel.

Autant dire que, plus d'un siècle après sa création, l'œuvre, demeure pleinement - voire plus que jamais - d'actualité, et la vie romaine donnée à voir des années 1800, mise en scène et

¹ Eugenio Gara, *Carteggi Pucciniani*, Milan, Ricordi, 1958.

en musique par le compositeur, se révèle malheureusement bien proche de notre contemporanéité. Ce sont les traits les plus triviaux liés à la violence, au harcèlement ou à l'abus de pouvoir, qui ont valu à *Tosca* la qualification d'« opéra veriste » et non la tension dramatique qui progresse sans interruption jusqu'au dénouement, tragique s'il en est².

Notons que le suicide par précipitation dans le vide n'était pas nouveau à l'opéra. On le retrouve dans *Arlésienne* (1872) de Bizet, *Messidor* (1897) d'Alfred Bruneau, puis *Amica* (1905) de Mascagni par exemple. Dans cette perspective, l'usage et l'effet du cri sont également à souligner. Le cri à l'opéra est en effet couramment employé pour caractériser les situations outrées telles que crimes passionnels, meurtres ou suicides. Dans *Tosca*, on en relève à trois moments cruciaux : Mario crie, torturé dans une pièce voisine du bureau de Scarpia ; les soldats crient en découvrant le corps de Scarpia assassiné par Floria Tosca qui a manqué d'être violée ; et Tosca elle-même crie en se jetant dans le Tibre du haut des murs du Château Saint-Ange après qu'elle eut constaté la mort de Mario suite à son passage devant le peloton d'exécution.

Cependant, la caractérisation socio-économique des personnages paraît relativement sommaire. Tout juste connaît-on leur raison sociale : Floria Tosca, cantatrice qui mobilise opportunément toutes les ressources du soprano-dramatique ; Mario Cavaradossi, peintre talentueux acquis aux idées libérales ; Cesare Angelotti, ancien consul de la République devenu détenu politique évadé ; le baron Vitello Scarpia, chef de la police faux dévot et authentique pervers... Leur psychologie relativement simple et attendue correspond à l'intrigue volontairement concise, caractéristique commune à bien des livrets veristes qui évitent toutefois les sujets historiques.

Cependant, même si Puccini essaie d'ancrer son opéra dans une réalité relative en restituant un univers sonore familier aux auditeurs romains de l'époque (cloches de Saint-Pierre de Rome et chanson du berger au troisième acte), il ne parvient pas à échapper aux sirènes wagnériennes qui confèrent à l'œuvre une plus grande universalité. *Tosca* est ainsi composé comme un drame continu selon une méthode déjà éprouvée par Puccini. Des thèmes attachés à une idée ou à un personnage font office de leitmotiv et renforcent l'unité dramatique, tandis que l'écriture mélodique située à mi-chemin entre le récitatif, l'air et le parlé-chanté, favorise la fluidité de l'ensemble.

L'opéra, qui ne possède pas de véritable ouverture, commence par le motif de Scarpia, massif et sinistre à souhait avec, comme attendu, chromatisme et triton. Ce motif réapparaît

² Les critiques du temps considéraient le livret « vulgaire et mélodramatique ».

notamment quand Angelotti trouve refuge dans la chapelle après son évasion et se voit poursuivi par les hommes de Scarpia, et plus tard, modifié ou non, dans les situations d'abus de pouvoir, d'évocation de la force publique au service du politique, de chantage et bien entendu lors de la mort de Scarpia. Le motif d'Angelotti succède à celui de Scarpia au début de l'œuvre : une série d'accords descendants et syncopés traduisent l'incertitude du fugitif. On rencontrera ce motif une douzaine de fois dans le premier acte dans des circonstances diverses, une façon de rappeler l'enjeu que constitue l'ancien consul dans le cadre de l'intrigue.

Mais d'autres motifs existent, rattachés à des lieux, à des actions. Le *thème de la prison*, quatre mesures de basse, se rencontre neuf fois dans l'œuvre. Lié aux actions d'Angelotti, il est présent au premier et au second acte. Il apparaît une dernière fois, fortissimo aux trombones, quand Scarpia décide de faire pendre la dépouille d'Angelotti. Le *thème du puit dans le jardin*, constitué de cinq accords ascendants sur une ligne de basse descendante, certains de ces accords se retrouvant dans le motif de Scarpia, est également très important. C'est dans ce puit, qui se trouve chez Mario Cavaradossi, que doit se cacher Angelotti dans le cas où les sbires de Scarpia viendraient à identifier sa cachette. On retrouve donc ce motif lors de la scène de torture de Mario, suivie de l'aveu de Tosca et de l'ordre donné par Scarpia à Spoletta de se rendre sur les lieux pour arrêter le fugitif. Il faut également signaler le *thème de l'interrogatoire et de la torture* de Mario, quatre mesures de fa dièse mineur sur un accord de la mineur et triton omniprésent, que l'on rencontre à plusieurs reprises au cours de l'acte II. Le *thème du sauf-conduit*, présent à l'acte II durant la transaction entre Tosca et Scarpia, puis après l'assassinat de ce dernier, est aussi significatif. On le rencontre ensuite davantage dramatisé au cours de l'acte III, quand Tosca rencontre Mario au château Saint-Ange et lui narre les faits qui se sont déroulés dans le palais de Scarpia. Quant à l'air *E lucavan le stelle*, qui constitue l'adieu de Mario à Tosca, on le retrouve à la fin de l'opéra quand Tosca saute du haut des remparts du château Saint-Ange.

Cette influence wagnérienne est normale à l'époque et cela ne saurait conduire à qualifier Puccini de wagnérien. *Tosca* s'impose avec évidence par un sens du dramatique, puissant, qui résulte du contraste et de la succession soutenue de situations et d'actions fortes, selon un découpage que l'on retrouvera plus tard dans le cinéma des années 30. La torture, la violence policière, le harcèlement sexuel, les liens du pouvoir avec les exécuteurs de basses besognes, tout concourt à marquer durablement l'esprit du spectateur. Quelques mélodies superbes ponctuent un spectacle d'une violence sans équivoque soulignée par le traitement de

l'orchestre. C'est dans ce sens que l'art rejoint la réalité sociale, politique, religieuse, qu'on lui a paradoxalement parfois demandé de faire oublier.

Marc Signorile