

UN REGARD CONTEMPORAIN SUR TOSCA

Analyse dramaturgique du livret

Lundi 11 mars 2024

INTRODUCTION

Quelques repères.

Tosca est créé à Rome le 14 janvier 1900.

- Adaptée d'une œuvre préexistante, une pièce de **Victorien Sardou (1831-1908)**, dramaturge français qui a été créée en 1887. Avec, dans le premier rôle, **Sarah Bernhardt**.
- Le drame l'intéresse déjà depuis longtemps par sa force et son potentiel lyrique mais l'interprétation de Sarah Bernhardt et le succès de la pièce à travers l'Europe (3000 représentations rien qu'en France) vont probablement renforcer son désir d'en faire le sujet d'un prochain opéra.

Francisque Sarcey à propos de l'interprétation de Sarah Bernhardt : « Son implacable résolution éclatait si bien dans toute l'allure de sa personne et dans l'horreur sombre de sa physionomie, qu'il y a eu dans toute la salle comme un tressaillement d'effroi. On ne respirait pas. »

La pièce de Sardou prend pour contexte Rome en 1800. Rome est alors dans une situation d'instabilité importante,

- en 1798, les troupes françaises parviennent à s'emparer de Rome et instaurent la **République Romaine**, petite sœur de la Révolution française.
- Mais Rome est récupérée dès 1799 grâce à une alliance anti-révolutionnaire qui réunit britanniques, russes et autrichiens, organisée par **Maria Carolina et Ferdinand IV de Naples** qui reprennent alors leurs places de monarques.
- La répression qui suit est sanglante et **une vaste opération anti-républicaine** se met en place, un contexte favorable aux abus de pouvoir et à la violence.

Ce sont ces deux thèmes confrontés à ceux de l'amour et de l'art qui vont intéresser Puccini à la fin du XIX^{ème} siècle et constituer la base de l'opéra. Mais ce qui

l'intéresse, **ce ne sont pas tant les intrigues historiques que l'effet que ce contexte politique a sur les individus.**

En littérature, on est dans une époque qui a quitté le romantisme pour aller vers **une littérature qui interroge la réalité sociale et ses mécanismes sociaux en la documentant** et en tentant d'en rendre compte :

- Zola en France avec le naturalisme
- Verga en Italie avec le vérisme.

On sait d'ailleurs que Puccini a rencontré Zola à Paris et s'intéressait au mouvement.

*Dans la pièce de Sardou, Tosca s'écrit juste avant de mourir :
"Prends-la donc (ma vie), que je n'ai plus l'horreur de vous voir, bandits qui faites de telles choses, peuple pourri qui les accepte, soleil infâme qui les éclaire. »*

Mais dans un premier temps, Puccini a un peu du mal à convaincre ses librettistes habituels, Giacosa, le librettiste de *La Bohème*, déclare que si « La Bohème était toute poésie sans intrigue, Tosca s'annonce toute intrigue sans poésie ». L'adaptation va donc prendre trois ans.

Finalement, **Luigi Illica** se joint à **Giuseppe Giacosa** pour s'occuper d'écrire le livret. Il propose une adaptation resserrée en nombre d'actes, de scènes et de personnages et Puccini compose la musique.

Les nombreuses demandes de corrections de Puccini, amèneront Illica à parler de conditions de travail proches de l'esclavage.

En réalité, les deux librettistes ne trouveront que difficilement leur compte dans cette œuvre éloignée des habituels élans lyriques et poétiques mais plus proche d'un ancrage réaliste (Proche du mouvement vériste). C'est d'ailleurs ce que lui reprocheront les critiques, les conservateurs et royalistes surtout.

Dans l'opéra qui va naître de cette collaboration la révolte contre l'arbitraire et l'oppression politique y occupe une grande place.

I. LA CONSTRUCTION DE LA TRAGÉDIE

C'est intéressant d'aborder le livret de Tosca comme un outil théâtral et littéraire et non seulement comme une matière chantée car il y a un vrai **travail de construction des personnages et d'approfondissement des rapports qui se jouent**. Même s'il y a un travail musical sur la langue italienne dans sa version originale parce que destinée à être mis en musique, il y a aussi une **volonté claire que le lyrisme ne prenne pas toute la place** ; une volonté **d'approcher une forme de réalisme dans le dialogue et dans la représentation des personnages**.

Alessandro Baricco à propos de Puccini :
« Le problème pour lui était d'inventer une nouvelle idée de spectacle. C'est cela la véritable essence de son travail : Puccini cherchait une idée de spectacle capable de résister au choc de la modernité...Il travaille dans un moment où la modernité commence à imposer une accélération brutale au rythme des émotions et à l'intensité des messages ; et il travaille avec un matériau, le théâtre musical, qui, en raison de ses limites naturelles et de ses freins idéologiques, peine à suivre cette accélération ».
Dans *L'âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*

1. LES PERSONNAGES

Il y a **9 personnages dans l'Opéra contre 31 dans la pièce de Sardou**. Mais la pièce se concentre particulièrement sur le trio **TOSCA - CAVARADOSSI - SCARPIA**. C'est autour de ce trio que se noue le drame et s'articulent les thématiques de l'opéra. **Ces trois personnages meurent d'ailleurs tous et toutes durant les vingt-quatre heures dans lesquelles se déroule l'action**.

Le rôle de **Tosca est le seul personnage féminin** de l'opéra. L'autre personnage évoqué, l'Attavanti, joue un rôle dans le démarrage de l'action mais n'entre pas en jeu en tant que tel.

Les personnages sont construits selon des codes assez classiques de l'époque : il y a **les gentils (ténor et soprano) et le méchant (baryton)**.

FLORIA TOSCA. Personnage éponyme de la pièce, elle en est le centre.

Tosca est une cantatrice qui chante pour les plus grands (Il est question d'une cantate pour la Reine de Naples au début de l'acte II). C'est donc un **personnage qui a le sens de l'art et de la représentation, qui est au centre des regards** (et notamment celui

de Scarpia). Elle est très **pieuse** et sa foi est toujours donnée comme sincère, elle a un goût pour la nature et les astres qu'elle met en lien avec son amour pour Mario Cavaradossi. C'est le personnage le plus mouvant de l'opéra. Si on la pense jalouse et frivole au premier acte, elle se révèle, stratégique, forte et déterminée dans la deuxième partie de l'oeuvre. Le passage de ce rôle de la pièce de Sardou à l'opéra de Puccini opère **une mise en abîme**. Elle devient une artiste lyrique au coeur d'une oeuvre lyrique.

MARIO CAVARADOSSI. Est un peintre. Quand on le découvre il est en train de peindre une toile représentant Marie-Madeleine. **Son double statut de républicain et d'amant de Tosca en fait une cible privilégiée pour Scarpia.** Son but est particulièrement tourné vers le politique. Même sous la torture il refuse de trahir son camarade. Il est, dans l'opéra, **la représentation de la lutte contre le pouvoir tyrannique, celui qui ne cède rien au désir de liberté.** Sa ligne reste toujours la même.

Quand l'annonce de la victoire de Napoléon est annoncée à Scarpia, malgré sa grande faiblesse il s'écrit « la liberté se dresse et les tyrans s'écroulent. ».

SCARPIA. C'est le chef de la police. Il est en lutte contre les républicains mais c'est surtout un parfait rôle de méchant, très manichéen. Il a le pouvoir et en abuse pour faire régner la terreur. A aucun moment, une autre couleur n'est donnée. Il tire un plaisir sadique de la violence qu'il impose aux autres. Si son but au début de l'opéra est d'attraper Angelotti échappé de prison, Tosca devient très rapidement sa cible principale.

Il met en avant la force de la religion parce que c'est un état royaliste qui lui donne son pouvoir mais sa foi ne tient pas fort devant ses actions.

ANGELOTTI.

Il est intéressant d'évoquer rapidement le personnage d'Angelotti (basse) car malgré sa courte présence dans l'opéra (uniquement à l'acte I) il est celui qui ouvre l'opéra et autour duquel va se nouer l'action. C'est un **prisonnier politique** (chef des rebelles) échappé du Château de Saint-Ange, prison de Rome qui se réfugie dans l'église Sant'Andrea où sa soeur l'Attavanti lui a laissé des vêtements de femme pour aider à sa

fuite (leur famille a une chapelle dans l'église). Sa présence dans l'église va faire de Cavaradossi son complice et l'éventail de femme laissé à la hâte derrière lui va nourrir la jalousie de Tosca. Ces deux événements vont permettre à Scarpia de créer le piège tendu à Tosca qui va précipiter sa fin tragique.

2. UN REGARD ANALYTIQUE SUR LE MONDE

Puccini a vu dans la pièce de Sardou, **le potentiel lyrique du sujet, mais il voulait en préserver la théâtralité**. C'est à dire composer une oeuvre musicale dont le sujet permette de mettre en jeu **des personnages qui s'imposent par le réalisme de leurs désirs** et de leurs actes : Un opéra qui soit aussi du théâtre.

Il demande à ses librettistes de **réduire le sujet à l'essentiel pour atteindre l'épure d'une tragédie**. L'action se concentre sur trois actes rythmés par l'affrontement entre Scarpia, Tosca et Cavaradossi dans une unité de temps (24h).

On est, dans l'écriture, très proches d'une parole concrète. Presque cinématographique par moment (même si c'est anachronique de dire ça, on va souvent présenter Puccini comme un précurseur de la musique de cinéma).

Les situations de chaque scène sont très claires. Il n'y a **pas de digression**. Il n'y a **pas de complaisance lyrique**. De même, chaque entrée en scène est justifiée. Quand Tosca vient dans l'église, c'est parce qu'**elle veut prévenir son amant qu'elle ne pourra pas être au rendez-vous** car on lui a demandé de chanter pour célébrer la victoire des Autrichiens sur Bonaparte, concert qui sera en hors champs au début de l'acte II. La construction est parfaitement huilée, rien n'est gratuit.

Par ailleurs, les personnages ont une psychologie et de nombreux enjeux se jouent entre eux, ils font avancer l'action et l'action agit sur eux. **Par moment, le texte du livret est très proche de celui de Sardou**, c'est le cas de l'échange rapide entre Tosca et Scarpia quand elle tente le tout pour sauver son amant.

TOSCA.

Quanto ? Combien ?

SCARPIA.

Quanto ? Combien ?

TOSCA. Il prezzo ! Le prix.

(Acte II scène 5.)

L'échange relève d'une telle tension dramatique et théâtrale que la plupart du temps il n'est pas chanté mais parlé par les interprètes.

D'ailleurs le dialogue occupe une grande place dans Tosca avec parfois une rapidité dans l'échange et **une oralité dans les mots** qui vient côtoyer des moments plus lyriques et poétiques mais plutôt rares dans cet opéra. **Il y a une recherche d'un réalisme émotionnel.**

Bien que Tosca utilise la dimension du personnage héros, on sent quand même qu'il y a **une recherche de proximité avec les personnages.** Leurs mots pourraient être les nôtres, tout comme leurs émotions. Ce qui change, c'est leur **confrontation à une situation tellement dramatique qu'elle les oblige à agir en héros.** Donc à nous faire poser la question « Et moi dans cette situation, qu'est-ce que je ferais ? »

LE DIALOGUE qui mène au duo musical a une place importante dans l'oeuvre de Puccini on parle même de **duo Puccinien.** C'est dans cette prose que les personnages se révèlent et que l'action se noue. Dans Tosca, ce dialogue musical particulièrement prenant dans l'acte II entre Tosca et Scarpia devient menaçant, cru, direct. Sa durée permet de creuser les émotions et d'aller chercher une vérité dans le sous-texte (à la manière du théâtre).

LES DIDASCALIES, nombreuses, sont souvent des indications sur l'état physique et émotionnel du corps et pas seulement des indications narratives (« *Avec un ressentiment et un mépris absolu* » « *courant à la fenêtre horrifiée* » « *s'asseyant avec un calme étudié* »). Ce sont presque des indications de jeu pour les interprètes mais des indications qui impliquent une corporalité.

C'est un opéra qui appelle à un engagement du corps physique et émotionnel. **Il n'y a pas de temps mort.** Comme un train lancé à toute vitesse jusqu'au destin tragique.

Le rythme est haletant et ne laisse que peu de répit aux personnages comme au public. Les corps ne peuvent pas être posés, **ils ne transmettent pas l'histoire, l'histoire les traverse, les abîme.**

De cette manière, **l'opéra parvient à faire du sujet un sujet social, une analyse de l'effet du corps politique sur le corps privé.** A en faire une zone de recherche sur le monde. Face à cette mise en jeu des corps, **les spectateurs et spectatrices** sont eux-même invités à ressentir des émotions. **Leur regard n'est pas voyeur** (c'est à dire qui prend plaisir à regarder, il est, par la musique et les mots, lui-même pris dans l'action).

D'ailleurs dans la musique comme dans le livret, l'opéra s'ouvre sans installation, **on plonge directement dans l'action avec l'entrée dans l'église d'Angelotti.** L'action va se déployer à partir de cette situation première à un rythme effréné jusqu'au suicide final de Tosca. De même les scènes commencent sans exposition. On entre directement.

Ainsi, comme au théâtre, les personnages se retrouvent pris dans des situations dans lesquelles **prendre la parole, dialoguer, devient nécessaire et c'est la musique qui vient en donner le rythme et la couleur.**

3. L'OMNIPRESENCE DE L'ART ET DU DECOR, MISE EN ABIME DE LA REPRESENTATION.

On a l'impression que la mise en abîme de l'art dans Tosca, ne fait que se déployer sur toutes les couches de la fabrication. Il y a **à la fois une grande théâtralité**, à la fois **une mise en avant de la thématique de l'art et des artistes à l'intérieur de la fiction et une réflexion sur la représentation.** Comme si le thème de l'art et de la création contaminait toute la mise en jeu de l'opéra.

Dans le livret, **les propositions d'espace** ne sont jamais purement esthétiques ou lyriques mais **engagent le sens et l'action.** Ils deviennent des **espaces de représentation du monde** au sens propre et au sens figuré.

L'Acte I se passe dans l'église Sant Andrea. Quand l'opéra s'ouvre nous sommes déjà dans l'église. On l'a vu, ça commence dans l'action avec l'entrée d'Angelotti qui est en fuite après son évasion des geôles du Château de Saint Ange. **Il amène l'idée que dans cette ville on court un danger. Comme il est poursuivi, ce danger va lui-même entrer dans l'église avec l'arrivée de Scarpia.**

L'église devient alors l'anti-chambre de ce qui se joue à l'extérieur. **Le Sacristain**, qui est censé incarner la religion apparaît, dès son entrée, comme **un personnage bougon et cocasse**, il semble déconnecté de cette réalité et **ne pense qu'à manger**. Il ne cesse de répéter dans la scène deux « on ne mélange pas le profane et le sacré » Mais on va voir que **le profane est déjà là**. Cette répétition est presque ironique, puisque tout l'opéra va nous montrer que le réel vient rejoindre le sacré. Et que le sacré est emprunt de réel. **Que l'art et la religion fonctionne comme des miroirs du monde.**

C'est un monde en représentation qu'on nous propose. Et **la mise en abîme du spectacle et de l'art crée des signes pour comprendre cette représentation** qui nous est donnée. Par exemple, et c'est très intéressant, **Cavaradossi est en train de peindre une toile qui représente Marie-Madeleine.**

Même si ce n'est plus l'interprétation retenue aujourd'hui (suite à une révision en 1969) **la figure de Marie-Madeleine a longtemps été celle d'une pécheresse repentie**, femme usant de sa grande beauté, patronne des femmes perdues devenue une amoureuse fidèle du Christ. Elle est racontée comme celle qui a découvert en premier sa résurrection faisant d'elle l'apôtre des apôtres. C'est une figure d'une femme ayant commencé dans le pêcher (on la dit séductrice, trop bavarde, inconstante...) et ayant pris par la suite par son amour, sa fidélité et sa force une place très importante dans la religion.

Que ce soit elle qui soit peinte par Cavaradossi joue donc comme **un miroir**. Puccini et ses librettistes ont forcément eu conscience de ce travail du signe. C'est comme si **dans ce tableau, on pouvait déjà connaître la suite de l'histoire**. Tosca, va, par son amour et sa force, changer son destin. **Quand Tosca regarde la peinture, c'est elle qu'elle regarde mais elle ne le sait pas encore.**

C'est aussi une manière de montrer **l'art comme une force capable de sonder l'âme humaine, capable de nous avertir.**

Mais l'opéra va plus loin dans cette mise en avant de la représentation, **l'église devient aussi un décor au sens figuré**, un décor qui amène tout son attirail : **la peinture, les chants religieux, le latin, le sacristain, la chapelle** entrent en jeu dans l'Acte I mais **seule la foi sincère semble être absente de cet espace**. (À l'exception de Tosca mais on ne le comprend que plus tard).

Scarpia parle de Dieu mais ses actes dénaturent le sacré. Il reconnaît lui-même qu'il s'en éloigne, à la fin de l'ACTE I il se dit à lui-même « Tosca, tu me fais oublier Dieu » L'église agit comme **une façade en carton-pâte** tant la religion semble être un prétexte pour valider des actes odieux.

L'ouverture de l'opéra nous propose donc un monde où quelque chose vacille et où la religion n'est plus sacrée, mais utilisée à des fins de pouvoir.

Les derniers mots de Tosca quand elle saute pour se suicider « Ô Scarpia, devant Dieu ! » semblent boucler avec le début. Il ne s'agit plus de la représentation de l'église mais de Dieu, de la foi de Tosca.

On entend aussi dans cette phrase que tous les trois face à la mort seront jugés devant Dieu et que Scarpia sera probablement celui qui aura le plus de compte à rendre. **A la fin, Dieu sait**. C'est ce que nous dit l'opéra.

Dans l'ACTE III, on a de nouveau cette idée de la représentation.

On est sur un décor de nuit, les moutons s'éloignent au début de l'acte. Quand Cavaradossi commence à écrire à Tosca depuis sa cellule, avant son l'arrivée surprise de son amante, **il reprend ces thèmes poétiques de la nuit, les étoiles, la terre qui embaume**. Alors que nous sommes dans une prison, **la nuit offre une échappatoire**, elle fait décor pour des retrouvailles amoureuses et romantiques entre Cavaradossi et Tosca dans lesquelles **l'art et l'amour se rassemblent au travers du couple**. Après l'extrême violence de l'acte II, l'acte III s'ouvre dans l'idée que la beauté et l'espoir pourraient l'emporter.

Tosca : « Unis et heureux, nous répandrons nos amours, des harmonies de couleurs de par le monde...des harmonies de chant. »

Mais, comme dans l'acte I et II, c'est l'espace qui se referme sur les personnages, et **la prison** qu'on avait presque oubliée devant l'évocation de la nuit **va se refermer sur le duo**. La fin de l'acte va révéler que, là encore, le ciel étoilé était une façade, **l'amour est réel mais sa réalisation est une fiction, rien ne résiste au pouvoir**.

La théâtralité est aussi amenée avec **le faux coup de feu**. La scène d'exécution est sensée devenir scène de **théâtre où la mort va être jouée**. Il y a une mise en scène opérée par Tosca. De nouveau une mise en abîme du théâtre. Elle cherche à ce que Cavaradossi réalise bien sa fausse mort. **Elle insiste sur la nécessité de bien jouer**.

CAVARADOSSI « Ne crains rien, je tomberai sur-le-champ et avec naturel » TOSCA « Mais fais attention à ne pas te faire mal ! Je saurais le réaliser avec mon expérience de la scène ». Plus loin. Tosca : « Et tombe bien. » Cavaradossi : « Comme Tosca au théâtre. » et Tosca attendant le « faux » coup de feu : « Pourquoi tardent-ils encore ? C'est une comédie, je le sais, mais cette angoisse semble éternelle... » et enfin après le coup de feu « Là ! Meurs ! En voilà un artiste. »

Mais ça ne se passe pas comme prévu et **le réel va rattraper le théâtre**. Le coup de feu sera vrai et la mort de Cavaradossi va entraîner le suicide de Tosca. Il y a dans cette théâtralisation une **volonté de renforcer l'idée du tragique de mettre en avant l'aspect définitif de la mort**. Mais aussi de relever **la violence du pouvoir face à la beauté de l'art. L'artiste est celui qui croit, qui propose d'autres possibilités, une échappatoire. Le pouvoir totalitaire, lui, emporte tout et sème la mort**.

« **Vissi d'arte, vissi d'amore** » J'ai vécu d'art, j'ai vécu d'amour, chante Tosca à la fin de l'acte II. Ce sont ces deux thèmes, qu'à travers la figure de Tosca, Puccini oppose à la violence et au pouvoir laissant entendre que **les artistes, capables de poser un regard lucide sur le monde, sont les premières victimes de la violence des puissants**.

II. L'ACTE II. LE NOEUD DU DRAME ET LE PAROXYSMES DE LA VIOLENCE.

Dès le début de l'acte, tous **les thèmes de l'opéra** sont amenés et annoncés au fil des scènes qui se déroulent dans l'église : la politique, l'art, l'amour et le pouvoir.

Mais ce qui nous saisit à la découverte de l'opéra c'est **la concentration de la violence qui propulse toutes les thématiques dans une dimension tragique.**

1. LA VIOLENCE COMME OUTIL DE SOUMISSION.

Cette violence, bien qu'elle soit **celle d'un pouvoir qui veut maintenir la royauté contre les républicains, passe entièrement au travers du personnage de Scarpia qui a la charge de ce contrôle.** Mais on comprend très vite que Scarpia n'hésite pas à **en abuser à des fins personnelles.** Dès sa première entrée à la scène 8 de l'Acte I, on nous présente un personnage sur-puissant, autoritaire. C'est d'ailleurs la didascalie appliquée à sa première réplique ("avec une grande autorité »). Il se plaint du bruit. Il tutoie le Sacristain, il l'effraie.

SCARPIA « Toi, tu restes »

LE SACRISTAIN (terrifié) Je ne bouge pas.

La musique qui l'accompagne est d'ailleurs tempétueuse, elle nous met, comme les mots de Scarpia, dans une attente nerveuse. Tout est fait pour que, dès son entrée, et alors que plusieurs situations sont déjà engagées, on sente que **l'action va être conditionnée à ce personnage.**

D'ailleurs, **à la fin de l'Acte I, Scarpia annonce ce qu'il veut obtenir.**

SCARPIA. (Féroce)
Mon but est de viser une double cible
Et celle du chef des rebelles n'est pas la plus précieuse.
(...)
Lui, au bout d'une corde, elle dans mes bras...

On comprend alors qu'il ne va pas être seulement question d'autorité et de pouvoir, mais d'**abus de ce pouvoir et de domination violente. Le projet de viol est déjà esquissé et se confirme au début de l'Acte II**, qui est l'acte où cette violence atteint son paroxysme. L'Acte II va être entièrement tourné vers cet abus de pouvoir et la violence de Scarpia. C'est **la représentation de la violence et son utilisation pour manipuler Tosca qui devient alors centrale.**

Le fait que l'acte II se déroule dans la maison de Scarpia crée un **huis clos, un piège dont Scarpia a les clefs**. On sent dès les premiers mots de l'acte II que ce piège est posé mais plus on avance plus le huis clos se resserre plus le destin de Tosca semble noué et inévitable. **Elle n'a pas d'échappatoire.**

Dans le premier acte, on a pu croire que la jalousie, la lutte des républicains allaient être des enjeux fort de l'intrigue. Mais dès l'ouverture dans l'acte II, quelque chose se **recentre autour de Tosca et de ses choix (choix de parler pour faire cesser la torture, choix de céder aux avances de Scarpia, choix de tuer Scarpia pour se libérer/se venger)**. Pourtant, il semble que **la machine du pouvoir et la violence ne laisse que peu d'espace au choix. C'est là que se noue le destin tragique.**

Quand Scarpia lui annonce qu'il veut la violer, elle lui dit qu'elle va se jeter dans le vide. C'est alors la seule issue qui se dessine pour elle. Même quand elle a l'idée de se rendre chez la Reine, Scarpia lui fait croire qu'elle est libre mais la retient.

C'est aussi dans le huis clos que Scarpia peut donner libre court à sa violence. On y découvre une salle de torture dans laquelle lui n'agit pas mais dont il a le contrôle des actions. C'est lui qui, à distance, ordonne la mise en route ou les arrêts des traitements infligés à Cavaradossi. Il y a chez Scarpia presque un culte de la violence. Un plaisir à faire souffrir.

SCARPIA.

(avec une expression de férocité et davantage de force)
Pieds et mains liés, un cercle à crochets ceint la tête de votre amant en faisant gicler impitoyablement le sang à chaque dénégation.

TOSCA.

Ce n'est pas vrai, ce n'est pas vrai !
Homme au rictus démoniaque.
(ACTE II scène 4)

Scarpia objetise les corps. Il en fait des matières malléables, dont il peut faire ce qu'il veut. Il assume que son plaisir ne peut venir que de là. **C'est un dominant. Un sadique.**

SCARPIA

*La conquête violente est plus forte en goût que le doux consentement.
Je ne suis pas comblé par les soupirs et les clairs de lune.
Je ne sais pas jouer de la guitare ni faire l'horoscope. (ACTE II scène 1)*

Par ses actes, il cherche à **enlever à ses victimes toutes leur force humaine, leur élan vital, leur désir de liberté, leur amour, leur art.** C'est tout ce qu'il ne possède pas et qu'il cherche à détruire. Par ailleurs, c'est au travers ce que Scarpia cherche à détruire que se dégage la grande force de l'opéra. Un élan de liberté, une force de vie dont Tosca porte toute la force.

2. SCARPIA CHASSEUR.

Un certain nombre d'éléments dramaturgiques contribuent d'ailleurs à nous montrer Scarpia comme **un chasseur.**

SCARPIA : comment s'est passé la chasse ? (Acte II scène 2)

- Il n'agit pas dans un but coordonné par la politique mais par un plaisir sadique de la soumission.
- Il se crée des cibles à atteindre et se met en chasse.
- Il est rusé, il tend des pièges.
- Il n'agit qu'en position de force et contre des cibles qu'il domine physiquement —> Il n'affronte pas Cavaradossi au corps à corps mais le fait attraper, torturer. (D'ailleurs, le seul corps à corps dans lequel on le voit, face à Tosca qu'il pense dominer, c'est lui qui se fait tuer.)
- Sa violence n'a donc rien à voir avec sa force. Contrairement à Tosca ou à Cavaradossi, il use d'une position de force mais ne la possède pas vraiment.

La dramaturgie utilise d'ailleurs cette logique de la quête du chasseur pour mettre les **spectateurs et spectatrices dans une position de tension.**

L'annonce en début d'acte II de la volonté de la quête de Scarpia crée une tension dramatique : on sait ce que Scarpia veut obtenir et on le sait en position de force, **on connaît le piège tendu à Tosca avant elle**. Dès lors, on est plongés dans une **attente qui consiste à chercher comment Tosca va s'en sortir**. Les spectateurs sont partis prenante de l'action, **nous sommes invités à vivre émotionnellement le temps présent de la situation et la musique nous accompagne**, nous fait circuler dans les émotions. Au début, on le vit au travers du regard de Scarpia, nous n'avons que son point de vue et peu à peu on glisse vers celui de Tosca.

3. L'UTILISATION DU VISIBLE ET DE L'INVISIBLE

Malgré l'omniprésence de la violence, ce n'est **pas un opéra grand guignol**. La violence de Scarpia est frontale et sans mesure mais elle **passe par les mots** (notamment des annonces de la violence à venir) **et par le hors champs**.

Les action violentes sont racontées ou nous parviennent **par l'oreille et non par la vue**.

La proposition d'une **salle de torture cachée, dont on entend le son sans en avoir la représentation est un procédé qui vient renforcer l'effet de violence**. Nous ne sommes pas tétanisés par une vision directe qui nous empêcherait de l'appréhender mais c'est notre imagination qui la fabrique. Cela ne rend pas la violence moins forte, au contraire. Elle nous révèle son aspect caché, sous-jacent. **Scarpia est un homme qui agit dans l'ombre, c'est un manipulateur**.

Cet effet de distance renforce aussi **l'éloignement physique entre Tosca et Cavaradossi** quand il est dans la salle de torture. **Scarpia est alors le séparateur**. Celui qui empêche les corps amants de se réunir, tout en les soumettant d'un côté et de l'autre à son plaisir violent (Tosca directement et Cavaradossi par l'intermédiaire des bourreaux). Cet éloignement est extrêmement théâtral et intéressant à l'endroit de l'opéra puisqu'il **peut être matérialisé dans la voix** qui nous parvient de plus loin, de sous la terre. On ne peut alors que supposer la violence infligée.

Si **jusqu'au meurtre de Scarpia par Tosca, la violence opère hors champs donnant la sensation que la tragédie se retient**, nous assistons à **la fin de l'acte II à une succession d'actes violents qui ont lieu sur le devant de la scène**. Le viol suivit

directement du meurtre de Scarpia par Tosca. La scène est d'une grande violence, très rare sur une scène lyrique. Scarpia agonise et Tosca crache alors dans son air toute sa violence contenue.

La musique accompagne le geste, une musique faite de soubresauts, de convulsions rythmiques. On est au **point culminant de la tragédie**. Et alors l'opéra ne devient **plus celui de Scarpia mais celui de Tosca, par son geste, elle en reprend le centre, elle sort de son statut d'objet (personnage qui subit l'action) pour devenir sujet (personnage qui fait l'action)**. On sent cela très fort dans l'air finale de l'ACTE II.

*TOSCA. (Haineuse à Scarpia)
Ton sang t'étouffe ?
Et puis, tué par une femme !
Tu m'as beaucoup torturée !
Tu entends encore ? Parle ! Regarde-moi !
Je suis Tosca ! Ô Scarpia !
(ACTE II scène 5)*

En disant je suis Tosca, elle affirme ce statut de sujet. Elle a réussi à se libérer de l'emprise qui l'empêchait d'agir, même si cet acte va par ailleurs nouer sa fin tragique dans l'acte III. **Elle veut qu'il la regarde, qu'il la reconnaisse comme sujet de son acte.** Ce n'est pas un acte inconscient, au contraire, c'est un acte d'une grande lucidité qu'elle veut revendiquer en tant que femme.

Cette seule réplique est d'une grande puissance à l'endroit du personnage féminin et a contribué à faire de Tosca une figure de lutte contre le pouvoir des hommes.

III. TOSCA, UN OPERA FEMINISTE ?

Tosca est un opéra éponyme, il est donc annoncé dès le titre, que son personnage est au cœur de l'œuvre. Les thèmes du pouvoir, du désir et de l'amour sont centraux. Mais alors que le contexte historique de l'œuvre peut tendre à nous faire croire que l'action principale est politique, **nous comprenons rapidement que c'est plutôt l'action qui entoure le duo Scarpia/Tosca, et les rapports de pouvoir d'un homme puissant sur une femme qui lui échappe qui est au premier plan du drame.** Ce qui nous amène à interroger de notre point de vue contemporain, la possibilité d'une lecture féministe de l'œuvre.

1. TOSCA- LA SOMME DES ATOMES QUI LA COMPOSENT

On a tendance à voir Tosca comme un personnage qui évolue, mais peut-être qu'on peut aussi **la voir comme un personnage complexe où se côtoient des forces différentes**. On remarque **un déplacement de ses actions et des choix au fil de l'opéra mais sa détermination, sa foi, son amour, sa croyance en la beauté parcourt l'ensemble de l'œuvre**. Ce n'est pas son caractère qui change, elle est dès le début constituée de toutes ces couches, mais **les situations auxquelles elle est confrontée vont l'amener à mobiliser ce qu'on ne percevait pas à l'acte I**. C'est un personnage mouvant et surprenant qui **déjoue nos attentes**.

« Par instants, je ne me connais plus moi-même, je ne sais plus comment nommer, mesurer, et totaliser les atomes qui me composent. » Les Vagues, Virginia Woolf.

Dans le premier acte, elle réalise presque **le rôle de diva qu'on attend d'elle**. Elle est jalouse, elle demande de l'attention, on peut la juger superficielle (« ciel tu m'as toute décoiffée) et son champ lexical pour parler de l'amour est très accroché aux fleurs, à la lune (qui sont des thèmes facilement et à tort raccrochés à une idée du féminin)

*« Fleurissez, ô vastes champs, frémissiez,
Brisés marines, dans la clarté de la lune,
Tombez en pluie de volupté, voutes étoilées !
Tosca brûle d'un fol amour ! »*

A la fin de l'acte I, **elle tombe facilement dans le piège de Scarpia** qui utilise sa jalousie pour obtenir des informations sur Cavaradossi donc **on la pense naïve**. En réalité, que c'est la souffrance qui la pousse à trahir Cavaradossi, même si cette souffrance nous semble déplacée parce que **nous, spectateurs et spectatrices nous connaissons la vérité**. On sait que ce qui lui est caché n'est pas une infidélité amoureuse mais un acte de résistance politique et donc on connaît la vanité de son émotion. Ce qui contribue à influencer le regard qu'on porte sur elle.

Si on le nommait depuis notre regard d'aujourd'hui, on pourrait dire qu'il y a une **représentation presque clichée dans le premier acte**. Surtout en contraste avec les personnages d'ANGELOTTI et CAVARADOSSI qui sont, dès le début, dans l'action de la fuite, de la lutte pour la liberté. Elle n'est d'ailleurs **pas dans la confiance, elle n'est pas partie prenante de l'action, elle s'agite autour sans pouvoir y rentrer**.

Dans une relecture plus contemporaine on pourrait aussi se demander dès l'acte I **ce qui se serait passé si CAVARADOSSI lui avait dit la vérité.** Notre sensation est que tout bascule parce que Tosca cède à la jalousie et met en danger son amant. Mais on pourrait aussi se dire que s'il lui avait fait confiance, peut-être alors sa force de lutte pour le défendre, révélée dans l'acte II, aurait éviter le drame.

Au début de l'Acte II, on l'a vu, le piège tendu par Scarpia semble se refermer sur Tosca avant même son entrée. Mais au-delà de la violence annoncée, **les mots de Scarpia lui enlève toute possibilité d'action. Elle est traitée en être passif, en objet.** Le texte du livret est complètement transparent à cet endroit.

SCARPIA
Je poursuis l'objet désiré, je le consomme
Et le jette...tourné vers un autre appât.
(ACTE II scène 1)

Cela contribue à donner la sensation que Tosca, qui est donc le seul personnage féminin de l'opéra, est privé d'action et ne peut que subir. Mais ça ne s'arrête pas à Scarpia puisque quand elle est tout prêt à parler parce qu'elle ne supporte plus que son amant soit torturé **Cavaradossi la traite de sott.**

TOSCA (insistant)
Écoute, je n'en peux plus...
CAVARADOSSI
Sotte que tu es, que sais-tu ?
Que dirais-tu ?
(ACTE II scène 4)

Il y a un dénigrement de sa capacité de discernement. Mais la fin de l'Acte II va **révéler au contraire une force de stratégie et d'action qu'on ne voit pas arriver.** Elle tient tête à Scarpia, elle le traite de monstre et au moment où la scène de viol annoncée dès le début de l'acte arrive, **c'est son corps à elle qu'elle protège et sur lequel elle reprend la main. Par l'acte meurtrier elle retrouve sa force d'action, et renverse le drame.**

Il y a un déplacement du regard qui s'opère. **On passe d'un corps objet désiré, à un corps sujet principal de l'opéra.** Par son acte, elle change le regard des spectateurs sur elle. Elle devient le sujet de l'opéra, elle peut lui donner son nom et elle en détermine la fin puisqu'**elle refuse de se faire attraper à la fin de l'Acte III et préfère se suicider (de tuer soi).**

Toutefois, même si Tosca déjoue la définition extérieure qu'on fait d'elle, et nous bouscule dans nos attentes tout en même temps, elle noue son destin tragique.

Car **même au-delà de la mort, le pouvoir de Scarpia continue d'opérer et ne lui permet pas d'accéder à la liberté.** Le pouvoir de Scarpia est celui des hommes, il est une représentation, ce pouvoir ne s'éteint pas avec lui. Mais à la fin, on retient de cette femme son désir de liberté, la force de son amour et son courage.

2. LA FORCE DU DÉsir.

C'est important aussi de parler de la question du désir. Quand on parle de l'opéra Tosca, **on parle beaucoup du désir de Scarpia**, de la dialectique qui existe entre ce désir et le pouvoir. Scarpia le nomme volontairement, « Je suis dans le désir » (Acte II scène 1) il utilise son pouvoir pour combler ce désir, et utilise la satisfaction de son désir pour vérifier son pouvoir.

Si on prend la définition du mot « désir » :

« Action de désirer, d'aspirer à avoir, à obtenir, à faire quelque chose, envie, souhait. »
(Larousse)

- Le désir n'est pas sensé impliquer la certitude.
- Il nous tend à rechercher sa satisfaction mais on ne sait pas si ni quand il pourrait se réaliser.
- Il s'inscrit dans la durée, nous met en action, nous tourne vers le futur.

La manière qu'a Scarpia de conduire son désir **relève plus de l'avidité**, il cherche à le combler pour passer au suivant. Son désir est directement noué à sa violence. **Il est détraqué.**

En revanche, **le but de Tosca lui ne change pas, elle veut vivre son amour avec Cavaradossi, en avoir la liberté**, il y a une sincérité, une honnêteté. Et même quand tous les événements viennent empêcher sa réalisation, cela la met en action.

De plus, avec un regard plus contemporain, on pourrait aussi voir **le viol comme un outil politique utilisé par Scarpia (une stratégie donc)**. Une manière d'éteindre la force d'intervention de Tosca de détruire son amour et son désir de liberté qui menace le monde que lui cherche à construire. Les deux désirs s'opposent et s'affrontent.

Étymologiquement, **le désir est l'absence de sidus**, l'absence d'une étoile. Désirer serait donc être face à l'absence d'étoile, ou plutôt tendre à retrouver la lumière. Se tourner vers le ciel. Il y a dans le mot une verticalité, une mise en mouvement qui élève et tend à décoller du sol à la manière d'une voix qui s'élève, un chant lyrique, celui de Tosca. Elle est d'ailleurs tournée vers le ciel dès qu'elle parle de son amour. Elle a cette verticalité, ce désir d'élévation.

On remarque aussi qu'il y a tout un vocabulaire transparent quand elle parle d'amour « Tosca brûle d'un fol amour », « S'abandonnant extasiée ».

Le lieu du désir serait alors plutôt l'espace de Tosca.

*TOSCA.
« Amour qui a su protéger ta vie sera notre guide
Sur terre et notre rocher sur mer.
Et il veillera à la beauté du monde,
Jusqu'à ce qu'unis aux sphères célestes
Nous disparaissions, tout comme les nuages
Légers au-dessus de la mer
Au coucher du soleil. »*

A la fin, quand elle est certaine que son désir n'aboutira pas, de désespoir elle se jette dans le vide, elle chute depuis le ciel.

Mettre le désir, la quête d'une femme au centre d'une oeuvre, tout en retirant progressivement des états qui contribueraient à dévaloriser cette quête ou à la minimiser est assez rare.

Toutefois, il semble incomber à la mise en scène d'orienter notre regard sur Tosca et la place donner à cette quête car le livret en soi, ne suffit pas à donner une représentation féministe.

Dans son livre, *regard féminin*, Iris Brey propose une analyse du female gaze, mâle gaze dans le cinéma. A savoir, comment la forme, la manière de filmer et l'action des personnages peuvent contribuer à nous détacher d'une représentation objectivée des

personnages de femmes pour proposer un regard « qui nous fasse ressentir l'expérience d'un corps féminin. ».

Dans l'opéra, cela peut tenir :

- A la direction musicale des chanteur et chanteuses
- A la direction du jeu
- Aux signes donnés par la mise en scène : la scénographie, la lumière, les costumes.
- A l'orientation du regard. La mise en avant d'éléments qui viendra souligner certaines lignes du récit plus que d'autres.

C'est en nous faisant ressentir cette expérience, en nous permettant de voir Tosca **comme la victime d'un pouvoir plus que comme une femme victime de sa jalousie et de sa naïveté** qu'une représentation contemporaine peut tendre à en faire un opéra où Tosca pourrait prendre toute sa force et devenir une figure de lutte universelle.

(Exemple photo : Le sol immaculé, les squelettes, les hommes en noir, les armes braqués. Contrairement à l'intérieur bourgeois souvent représenté, ça fait une mise en relief du danger)

OUVERTURE

Ce qui est intéressant, c'est qu'il y a, dans Tosca, **des thématiques, des situations mises en jeu qui raisonnent encore fort aujourd'hui**. La question du **viol comme un outil de subordination**, par exemple est encore brûlante aujourd'hui et encore relativement tabou.

Nous savons aujourd'hui que l'ensemble des conflits armés et guerre ont utilisé le viol sur les femmes comme une arme de soumission et de destruction (encore récemment en Ukraine, où pour la première fois, des chiffres ont vraiment été donnés).

La dérive du pouvoir totalitaire, les actions violentes de sa police, l'utilisation de la religion pour valider ses actions sont autant de thématiques qui peuvent raisonner.

Mais ce qui semble encore plus intéressant, c'est que Tosca nous propose un **personnage de femme qui refuse la soumission à ce pouvoir violent, qui rentre en résistance alors même qu'il n'y a pas de pensée politique qui précède cette résistance. C'est sa conscience de l'injustice qui lui est appliquée ainsi qu'à Cavaradossi qui la met en action.**

On peut trouver dans l'histoire de nombreux exemples de femmes qui se sont mis spontanément en lutte par réaction à une situation injuste. Souvent d'ailleurs, et contrairement à Tosca, cette lutte les a rassemblées au sein de cette action et avec d'autres femmes à travers le monde.

On peut, par exemple, citer l'exemple des femmes de la place de mai en Argentine. **Le 14 mai 1977**, un an après le coup d'état qui a plongé le pays dans une dictature militaire, quatorze mères d'opposants politiques disparus se rassemblent à Buenos Aires devant le palais présidentiel avec des photos de leurs enfants disparus pour exiger la vérité sur ce qui leur ait arrivé et la restitution de leurs corps. Elles exigent un droit au deuil et à la vérité. (Plus de 30 000 disparus)

Les militaires qui ne s'attendaient pas à ce que des mères manifestent sous leurs fenêtres exigent qu'elles se mettent à marcher car les rassemblements statiques sont interdits. Elles se mettent alors à tourner deux par deux. Les militaires les baptisent « les folles de la place de mai » Ce qui est une manière de dévaloriser leur action et son impact.

Mais elles vont continuer à se rassembler chaque jeudi pour tourner, elles portent des foulards blancs, symbole des langes de leurs enfants quand ils étaient bébés. Et elles tournent à l'inverse du sens des aiguilles d'une montre comme pour remonter le temps, raccrocher au temps où leurs enfants étaient là. Il y a une puissance dans cette action et **plusieurs d'entre elles seront assassinées en décembre 1977 par les militaires.**

Malgré cela elles continuent de marcher et leur combat devient célèbre **lors des JO qui se déroulent en Argentine en 1978.** Elles deviennent alors des figures internationales et vont être autorisées à voyager dans le monde pour parler de leur lutte.

Elles vont alors influencer de nombreux autres mouvements et notamment à Paris, place Vendôme où le 21 mars 1984, à l'occasion de la journée internationale contre le racisme, quatorze mères de victimes de crimes racistes se rassemblent devant le ministère de la justice pour demander que cessent ces crimes.

Les femmes de la place de mai obtiendront après le rétablissement de la démocratie qu'une commission de recherche soit lancée et que les crimes contre les opposants politiques soient considérés comme une violation des droits de l'homme. Mais peu ont obtenus des réponses. Elles marchent encore aujourd'hui.

On peut se demander alors, si Tosca vivait aujourd'hui, est-ce qu'une autre vie aurait été possible ?