

Carnet
Spectacle



Opéra Orchestre
National
Montpellier

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée



Tosca

Giacomo Puccini



Opéra Orchestre National Montpellier

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée

Valérie Chevalier
directrice générale
Michael Schönwandt
chef principal

Crédits photographiques

pages 5, 6, 7 et 10 : © Karl Forster (La Monnaie, 9 juin 2021)

Bibliographie / Webographie

- Collectif, *Vous allez adorer l'opéra*, Édition Larousse, 2019
- www.olyrix.com, dont :
 - « Retour avec Pasolini aux fauteuils de La Monnaie pour le cast B de *Tosca* », par Soline Heurtebise, publié le 14 juin 2021
 - « Rafael R. Villalobos sur *Tosca* », interview menée par la chaîne YouTube du théâtre bruxellois, la Monnaie De Munt, publié le 1^{er} juin 2021

Tosca

Giacomo Puccini



mer 11 mai à 19h

ven 13 mai à 20h

dim 15 mai à 17h

Opéra Berlioz, Le Corum

Durée: 2h30 avec entracte

Répétition générale:

lun 9 mai à 20h

Opéra en trois actes sur un livret de **Luigi Illica** et **Giuseppe Giacosa**, d'après la pièce de **Victorien Sardou**, créé le 14 janvier 1900 au Teatro Costanzi de Rome.

Chanté en italien, surtitré en français et en anglais



Gilets vibrants SUBPAC et surtitres adaptés sur les 3 représentations



Les gilets vibrants SUBPAC sont disponibles gratuitement sur réservation auprès de la billetterie.

Michael Schönwandt

direction musicale

Rafael R. Villalobos mise en scène et costumes

Emmanuele Sinisi décors

Felipe Ramos lumières

Santiago Ydáñez peintures

Ewa Vesin Tosca

Amadi Lagha Mario Cavaradossi

Marco Caria le baron Scarpia

Daniel Grice Cesare Angelotti

Matteo Loi un sacristain

Simon Shibambu Sciarrone

Yoann Le Lan Spoletta

Léopold Gilloots-Laforge un berger

Xin Wang un geôlier

Laëtitia Toulouse cheffe de chœur

Chœur Opéra Junior

Noëlle Gény cheffe de chœur

Chœur Opéra national

Montpellier Occitanie

Orchestre national Montpellier Occitanie

Biographie

Continuateur de la tradition incarnée par Verdi, **Giacomo Puccini** (1858–1924) renouvella la conception de l'opéra italien et créa plusieurs des plus grands rôles d'héroïnes lyriques.

Cinquième et dernier représentant d'une famille de musiciens où l'on était organiste de père en fils, le jeune Giacomo perd son père en 1864. Il fait ses premières études au séminaire, puis entre à l'institut musical Pacini de Lucques en 1874. Impressionné par l'*Aïda* de Verdi, qu'il entend à Pise, il découvre sa vocation pour le théâtre lyrique. Boursier de la Couronne au Conservatoire de Milan, il en sort diplômé en 1883. Le modernisme de sa composition, dû notamment à un sens inné de la scène et à un art très personnel de manier les voix, apparaît dès son premier opéra, en un acte, *Le Villi* (1884). Il attire l'attention de l'éditeur Giulio Ricordi, qui lui propose un contrat pour un nouvel opéra : ce sera *Edgar* (d'après Musset), qui n'obtient à Milan, en 1889, qu'un succès d'estime. À cette époque, Puccini a une vie sentimentale agitée, en raison de sa liaison avec la femme d'un de ses amis, Elvira, qu'il ne pourra épouser qu'en 1904.

Puccini crée *Manon Lescaut* à Turin en 1893. Avec *La Bohème*, créée à Turin en 1896 sous la baguette de Toscanini, il enrichit le répertoire lyrique d'un de ses ouvrages les plus populaires. Ayant enfin acquis les droits pour *Tosca*, Puccini se met à la composition

de cet opéra, qui est créé à Rome en 1900. À Londres, Puccini écrit *Madame Butterfly*, l'œuvre du retour à l'intimisme et au lyrisme ; victime d'un grave accident d'automobile, il ne peut la présenter qu'en 1904. Le *Far West*, ensuite, sert de toile de fond à *La fanciulla del West*, qui triomphe au Metropolitan Opera de New York en 1910. Pour son dernier grand opéra, *Turandot*, Puccini emprunte son sujet à un conte oriental. Mais, atteint d'un grave abcès à la gorge, il se rend dans une clinique de Bruxelles pour subir une intervention, qui échoue – il meurt le lendemain. L'œuvre, terminée par son ami Franco Alfano sera créée à Milan en 1926.

Puccini est avant tout un maître des effusions lyriques, qui n'auront pas l'heur de plaire à des compositeurs comme Debussy ou Fauré. D'autres, tels que Mahler et Ravel, avoueront l'admiration que leur inspirent ses innovations dans le domaine de la partition orchestrale, axée sur l'individualité des timbres et la prédominance des cordes. Son sens de la dramaturgie préserve Puccini

des excès propres au romantisme. En outre, sa conception de l'opéra le pousse à adopter le procédé – alors récent – de la mélodie continue, en éliminant les airs séparés. Ses « grands airs » s'insèrent dans le discours musical quand ils sont indispensables à l'action, mais ils se font de plus en plus rares au fur et à mesure de l'évolution du compositeur.



Genèse



En 1889, Giacomo Puccini envoie une lettre à son éditeur, Giulio Ricordi, souhaitant obtenir les droits pour adapter *La Tosca* de Victorien Sardou. Sans réponse de Ricordi, Puccini laisse le projet de côté jusqu'en 1895, année où il assiste à une des représentations de la pièce avec Sarah Bernhardt dans le rôle-titre. Dès lors, il fait tout pour obtenir les droits de la pièce de Sardou, qui accepte que sa pièce soit adaptée.

Tosca est le troisième opéra de Puccini dont le livret a été écrit par Giacosa et Illica, après *Manon Lescaut* (1893) et *La Bohème* (1896).

Au cours du travail d'adaptation, les librettistes suppriment de nombreux personnages et resserrent l'action sur trois actes au lieu de cinq, afin d'accentuer la tension dramatique, qui monte sans interruption jusqu'au dénouement. Puccini remaniera toutefois sensiblement le livret initial, notamment pour créer le monologue final de Cavaradossi, qui est aujourd'hui l'un des airs les plus connus de l'opéra.

Ricordi choisit la ville de Rome, lieu de l'intrigue, pour la création de l'opéra. *Manon Lescaut* ayant établi sa réputation en tant que compositeur d'opéra dans toute l'Italie, *Tosca* est très attendu. La première a lieu en 1900. L'Italie connaît alors une période de troubles socio-politiques, une suspension des libertés publiques étant même décidée suite à des mouvements sociaux de grande ampleur. Parallèlement, le pays assiste à une montée en puissance du mouvement anarchiste, qui aboutit à l'assassinat du roi Humbert 1^{er}.

Malgré les menaces anarchistes visant directement le Théâtre Costanzi, la première représentation eut lieu le 14 janvier 1900 après avoir été reculée d'une journée. L'opéra ne reçut pas le succès escompté par Puccini lors de la création : les critiques furent mitigées, principalement en raison de la violence qui sous-tend l'intrigue, mais le public réclama plusieurs rappels. Par la suite, l'opéra connut une meilleure réception à Rome au fil des représentations et son succès se confirma lorsque Toscanini le reprit à la Scala de Milan le 17 mars de la même année.

Souvent qualifié de «vériste», *Tosca* présente des points communs avec les opéras de ce courant. Cependant, Puccini n'a jamais revendiqué son appartenance à ce courant. Si *Manon Lescaut* et *La Bohème*, ses précédents opéras, s'approchent également par certains aspects du vérisme, les opéras ultérieurs du compositeur s'en éloignent significativement. La peinture réaliste des sentiments offre aux personnages une profondeur psychologique exceptionnelle, en particulier pour le personnage éponyme.



Argument

Tosca est un opéra en trois actes de Giacomo Puccini, sur un livret de Giuseppe Giacosa et de Luigi Illica, d'après le drame de Victorien Sardou. Il est créé au Teatro Costanzi, à Rome, le 14 janvier 1900. L'action se déroule à Rome, en juin 1800, pendant les quelques heures où y parviennent les nouvelles contradictoires de la terrible bataille de Marengo. De cette action violente, Puccini a tiré une partition d'une grande puissance dramatique, dont le succès ne s'est jamais démenti, malgré les réticences d'une partie de la critique. Mais, si la musique est un chef-d'œuvre, l'efficacité de ce drame à trois personnages doit beaucoup à l'habileté des librettistes.

● Acte I

Un prisonnier politique qui vient de s'évader, Angelotti, se glisse dans l'église Sant'Andrea della Valle. Angelotti sort de la chapelle où il s'est caché et se fait reconnaître de Mario Caravadosi, qui promet son aide au fugitif, lui fait cadeau de son déjeuner et le renvoie dans la chapelle tandis qu'à l'extérieur, Tosca s'impatiente. Mario va lui ouvrir et a quelque peine à dissiper ses soupçons. On entend tonner le canon du château Saint-Ange, annonçant que l'évasion d'Angelotti vient d'être découverte. Les deux hommes quittent discrètement l'église et Mario indique à Angelotti une cachette sûre : un faux puits dans son propre jardin.

Le baron Scarpia, chef de la police de la reine Marie-Caroline de Naples, ne retrouve dans la chapelle que l'éventail de la marquise. Quelques autres indices l'éclairent sur les complicités dont a pu bénéficier Angelotti. Voyant revenir Tosca, objet de ses secrets désirs, il échafaude un plan pour faire d'une pierre deux coups. Il lui offre l'eau bénite, excite habilement sa jalousie et la fait suivre quand elle sort, furieuse et bouleversée.



● Acte II

En attendant Tosca qu'il a convoquée, le baron reçoit son collaborateur, Spoletta, qui, à défaut d'Angelotti, introuvable, a arrêté Mario. Il fait interroger le suspect mais ne peut rien en tirer. Tosca arrive en plein interrogatoire, qui va se poursuivre dans une pièce voisine : la chambre de torture. Longtemps Tosca résiste, tant aux bonnes paroles et aux menaces de Scarpia qu'à la tentation d'arracher Mario à ses bourreaux. Finalement, les cris de douleur de son amant l'emportent dans son cœur de femme, et elle livre le secret du puits dans le jardin.

En tête-à-tête avec Scarpia, Tosca lui offre de payer son concours pour sauver Mario Cavaradossi. Il ne refuse pas, mais précise que ce n'est pas de l'argent qu'il attend d'elle. Elle sait maintenant qu'Angelotti, découvert par sa faute, s'est donné la mort et que tout est prêt pour le supplice de Mario. À bout de résistance, elle feint d'accepter le honteux marché. L'exécution, assure-t-il à Tosca, ne sera que simulée. Il s'empresse même de rédiger un sauf-conduit qui doit permettre à Tosca et Mario de quitter Rome sans être inquiétés. Quelques instants plus tard, comme Scarpia s'apprête à savourer sa victoire, elle le frappe en plein cœur.

● Acte III

Sur la terrasse du château Saint-Ange, tandis que le jour se lève, Cavaradossi vit ses dernières minutes. Mais voici Tosca elle-même qui brandit triomphalement le sauf-conduit. Tosca, en riant, l'instruit du rôle qu'il aura à jouer devant le peloton d'exécution, et les amants s'exaltent dans l'attente de leur commune délivrance. Les soldats prennent position, Mario refuse le bandeau. La salve retentit, et le condamné s'écroule avec un naturel d'autant plus parfait que les armes étaient bel et bien chargées. Après le départ du peloton, c'est un cadavre que Tosca, horrifiée, essaie de relever, tandis que Spoletta et ses hommes courent sus à la meurtrière de leur maître. Avec un cri de désespoir et de défi, Tosca monte sur le parapet et se précipite dans le vide.



Personnages

Floria Tosca, cantatrice, amante de Mario Cavaradossi (soprano dramatique)

Mario Cavaradossi, peintre, amant de Tosca (ténor dramatique)

Le baron Scarpia, chef de la police (baryton)

Cesare Angelotti, prisonnier fugitif, ami de Cavaradossi (basse)

Spoletta, policier (ténor)

Dramaturgie



Le metteur en scène Rafael R. Villalobos nous parle de *Tosca*:

«C'est un opéra qui est intimement lié à ma propre vie car j'ai vécu à Rome. Cette ville est gravée en moi, sur ma peau», sur son avant-bras les lettres AMOR qui peuvent être lues à l'envers, ROMA, sont tatouées. «On ne peut pas comprendre *Tosca* sans Rome, et je pense que musicalement, Rome n'existe pas sans *Tosca*.

Villalobos a décidé de construire sa mise en scène autour du poète, scénariste et réalisateur romain Pier Paolo Pasolini (1922–1975). «Nous racontons l'histoire de *Tosca* telle qu'elle est mais elle est liée à la figure de Pasolini de plusieurs manières. Tous les protagonistes ont quelque chose en commun avec la personnalité de Pasolini. *Tosca* suit un trajet similaire au poète dans le questionnement de sa foi; Cavaradossi est un artiste et un homme éduqué, quelqu'un

qui apprécie la beauté aussi bien chez les hommes que chez les femmes; Scarpia, notamment dans le second acte, partage un parcours de vie similaire à celui de Pasolini sous la république de Salò».

Le Poète, bien absent du livret original évidemment, va même jusqu'à prendre chair et s'installer sur la scène: «Dans cette production, nous avons deux figurants. L'un représentant Pasolini en 1975, à l'époque de son assassinat par des forces liées à l'extrême droite. L'autre représente un jeune Pasolini à l'époque de la République de Salò où il fut témoin d'atrocités qu'il allait plus tard représenter dans son film.»

Le metteur en scène donne des précisions quant à ses choix esthétiques: «C'est ce qui m'intéresse tellement chez Pasolini, tout comme chez Le Caravage: il ne voit pas la beauté comme quelque chose de trivial mais comme un moyen de se connecter avec le public... de faire le pont entre l'attention du public et ce qu'il se passe sur scène. Je ne crois pas que Le Caravage soit superficiel quand il peint un beau *Judith et Holopherne*. Il attire votre regard sur quelque chose que vous ne regarderiez pas autrement parce que ce serait trop horrible avec un effet plastique différent.»

Compte-rendu de la Première, au théâtre de Bruxelles, en coproduction avec l'Opéra Orchestre national Montpellier – Par Soline Heurtebise :

Mise en scène par le jeune Rafael R. Villalobos, espagnol amoureux transi de la capitale italienne, *Tosca* retrouve la Rome de Pasolini, plus crue et plus violente encore [...].

Tosca étant indissociable de Rome, il semblait logique de vouloir faire voyager son public avec une mise en scène-hommage aux beautés de La città eterna. Villalobos fait le pari de l'évocation architecturale en un temps record puisqu'à peine le rideau levé, voici que se dévoile la substantifique moelle de l'architecture romaine. À la façon d'un squelette hybride, les références aux lignes romaines pleuvent : les proportions circulaires du Tempietto de Bramante, le Mausolée du Janicule, les statues des évêques romains de la Basilique Saint-Jean-de-Latran tournoyant sur pivot avec une modernité qui rapproche alors le public d'une époque plus contemporaine, frôlée par la pensée d'un personnage tout aussi mythique et habité que la Tosca : Pier Paolo Pasolini.

Dans ce décor qui tourne en effet, paraissent les images nues et dérangeantes des peintures de Santiago Ydáñez, mais aussi des corps sur scènes de jeunes éphèbes en toge fine, dominés à quatre pattes, rappelant sans détour *Salò ou les 120 Journées de Sodome* de Pasolini. La référence est rugueuse et appelle à de nombreuses visions orgiaques loin d'être catholiques, et pourtant, en s'y penchant de plus près, un nouveau sens plus mystique se détache de cette référence : la

peur de Dieu. Toute sa vie, Pasolini semble avoir cherché à croire, envieux d'une piété malheureusement stérile, questionnant alors les enjeux sociaux et du pouvoir, de son impunité, de la violence des hommes face au silence de Dieu. *Les 120 jours de Sodome* et ses puissants pervers, ses Juges, Présidents, Évêques et Ducs qui possèdent le monde rappellent ainsi directement le personnage de Scarpia, chef de police qui joue avec les sentiments de la Tosca jusqu'à la folie.

L'histoire avance dans quatre cercles à façon de ceux de *L'Enfer* de Dante, et la Tosca sombre en trois actes, trois temps de souffrance jusqu'à la perte ultime à travers la consommation malade des corps, des âmes, d'un capitalisme du sexe et d'une érotisation de la mort. Certes les sujets sont ultra-violents mais dans un amour bien particulier de l'art baroque, la mise en scène émerveille aussi par l'alliance de la beauté charnelle et de la violence, véritable hommage au Caravage et à sa peinture *Judith décapitant Holopherne* (1598) : mettant en scène la vengeance d'une femme sur l'homme abuseur, dans la pure lignée de l'histoire de la Tosca.



Guide d'écoute

♪ Ecoute n°1:

Acte I, « Recondita armonia » –
Mario Cavaradossi

Cavaradossi entre et se dirige vers le tableau qu'il est en train de peindre : une Marie-Madeleine dont le modèle lui a été fourni par la marquise Attavanti qui venait chaque jour à Sant'Andrea della Valle, à première vue pour prier... Le dévoilement du tableau se fait sur un thème lyrique legato et ample, donné à la flûte, clarinette, hautbois puis rejoints par la harpe, auxquels répondent les instruments à cordes. Les premières mesures de l'orchestre établissent aussitôt un climat de contemplation rêveuse, les légers glissements des instruments à cordes peignent à la perfection l'atmosphère romantique qui se dégage de cette scène, une sorte d'extase entre l'artiste et son œuvre. Perdu au départ dans un rêve de beauté, Mario passe ensuite à la comparaison de son mystérieux modèle et de sa maîtresse en une phrase : « de beautés si diverses!... Brune est Floria, mon ardente maîtresse », dont le balancement de la ligne vocale suggère une certaine sensualité, proche du plaisir.

♪ Ecoute n°2:

Acte I, « Ah, quegli occhi!... » –
Duo Mario Cavaradossi et Tosca

Tosca suspecte Mario de s'être entiché de la Marquise Attavanti. Il faut apaiser Tosca : c'est ce à quoi s'emploie Mario dans un généreux *arioso* où il développe le thème qui exprime son amour, une phrase d'un lyrisme ample et remarquable. Le duo se poursuit sur une déclaration d'amour passionnelle. On entend ici le thème de l'amour dont on retrouve le classique balancement. Le rythme, sur une allure dansante de 3 temps, reflète la dimension du rêve. Le duo atteint son point culminant quand les deux personnages chantent ensemble dans un élan de vaillance passionnel, puis, après un suave changement de ton, il s'achemine à sa fin dans une atmosphère de voluptueuse réconciliation.



Guide d'écoute

🎵 Ecoute n°3:

Acte II, « Vissi d'arte, vissi d'amore », Air de Tosca

Tosca se laisse tomber au sol tandis que Scarpia admire son œuvre. Cette sorte de flash-back, qu'est « vissi d'arte », ce bref retour sur le portrait de Tosca n'interrompt pas le cours de l'action, il le suspend. Après la tension accumulée par les menaces et la satisfaction de Scarpia, la partition apporte soudain un moment de répit. Tosca commente à la fois sa douceur et sa pitié. Beaucoup critiqué, certains diront que Puccini a cédé à la tradition et au mélodisme facile du *bel canto* italien, mais redoutablement efficace. On retrouve une mélodie toujours aussi ample qui laisse le temps au spectateur d'apprécier toutes les couleurs et harmonies de la partition, et à la cantatrice d'exposer son timbre et ses qualités d'interprétation.

🎵 Ecoute n°4:

Acte III - « E lucevan le stelle... e olezzava », air de Mario Cavaradossi

Mario entre en scène pour la dernière heure qu'il lui reste à vivre. La première partie de l'air confie le thème aux douces sonorités de la clarinette, pendant que Mario évoque d'une voix presque immobile ses rencontres amoureuses avec Tosca dans leur maison de campagne. La nostalgie et la passion l'emportent, sa voix double la mélodie de l'orchestre dans un crescendo menant au sommet dramatique de l'air.

Divers

La bataille de Marengo eut réellement lieu le 14 juin 1800, près du petit village de Marengo, au nord de Gênes dans le Piémont. Elle opposa les armées de Bonaparte aux armées autrichiennes. Elle met aux prises 28000 français contre 31000 autrichiens. Cette victoire de Napoléon aboutit à l'occupation française de la Lombardie jusqu'au fleuve Mincio et renforce l'autorité de Napoléon en France, tant auprès des civils que des militaires.





**Opéra Orchestre
National
Montpellier**

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée

Valérie Chevalier
directrice générale
Michael Schönwandt
chef principal

Service Développement Culturel
Actions artistiques et pédagogiques

Carnet spectacle réalisé sous la direction de
Caroline Maby et Mathilde Champroux

Rédaction des textes
Guilhem Rosa

Illustration de couverture
Margaux Othats



montpellier
Méditerranée
métropole