

Chanter la Tosca

Christiane Stutzmann

Chanter *La Tosca* est, tout d'abord, un privilège, car, parmi la cinquantaine de rôles que j'ai interprétés dans ma carrière, c'est celui qui est le plus complet et sans doute le plus original de mon répertoire. Ce rôle ne ressemble à aucun autre, tant par l'écriture vocale que Puccini a si bien collée au personnage de la pièce, que par l'originalité du sujet politico-policier sort de la plume de Victorien Sardou. La pièce est une parfaite réussite, et l'ouvrage, un authentique chef d'oeuvre ! Puccini avait déclaré qu'il donnerait sa fortune pour trouver une autre pièce de cette qualité. Tosca a marqué ma carrière du début à la fin de celle-ci car c'est le rôle de mes débuts à la télévision et le premier rôle que j'ai chanté à l'Opéra de Paris en février 1968. C'est aussi celui que j'ai chanté le plus fréquemment tout au long de ma carrière, étant spécialisée dans les ouvrages de Puccini tels que Mimi et Musette de *La Bohème* puis *Madame Butterfly* pour mes débuts au Théâtre national de l'Opéra-Comique de Paris, et les autres Puccini comme *Manon Lescaut*, *Il Tabarro*, etc.

Quoi de plus extraordinaire pour une cantatrice que de chanter le rôle d'une diva, héroïne d'opéra? Et quelle revanche pour une soprano d'expérimenter une scène de crime dont elle est l'auteur alors qu'elle en a toujours été la victime ! Et qui plus est, pour tuer avec une arme blanche. La belle et sanguine Tosca est le personnage le plus saisissant né de la plume de Puccini, qui s'inspire d'un personnage créé au théâtre par la grande Sarah Bernhardt. En passant du théâtre à l'opéra, la pièce de Victorien Sardou devient le symbole même de l'art lyrique. Est-ce parce que *Tosca* met en scène une cantatrice, dont la jalousie pèse lourd sur le destin de son amant ? Une femme au caractère bien trempé, qui se jette finalement dans le Tibre parce qu'elle n'a pas d'autre choix, alors que très souvent les rôles réservés aux sopranos sont des rôles de jeunes femmes qui sont les proies ou les victimes éternellement sacrifiées qui meurent soit d'épuisement ou de faiblesse ou de phtisie comme Mimi, ou encore de la main de leur amant ou de leur mari, comme c'est le cas de Nedda qui est poignardée par son mari Canio fou de jalousie, ou étranglée par Otello etc., car, d'une part l'opéra est un drame et d'autre part, la femme est presque toujours la victime des hommes et (ou) de l'amour.

C'est probablement la raison pour laquelle André Tubeuf écrit : « l'Opéra est la victoire des femmes parce que c'est à elles qu'il laisse le dernier mot : il leur offre leur apothéose car l'effusion lyrique est une mise en gloire ». Cependant, chanter Puccini n'est pas une mince affaire. Sa musique n'a rien de commun avec celle de son célèbre prédécesseur auquel on le compare trop souvent, je veux parler de Verdi. Au XIX^e siècle, l'opéra italien continue de laisser une place de choix à la voix. Mais Puccini va s'intéresser à la technique du chant lyrique italien pour créer son propre style : il faut bien le reconnaître, grandement inspiré dans un premier temps par la statue de commandeur qu'est Giuseppe Verdi dont les opéras, animés du souffle patriotique, font de lui le champion des idées libérales et du patriotisme italien dont Puccini ne reprendra nullement le flambeau.

Chez Puccini, chaque note chantée exprime d'abord le sentiment profond qui anime le personnage alors que l'orchestre déroule deux fonctions principales ; celle de l'évocation et celle de la narration. Sa musique dit le drame à travers l'usage du *leitmotiv* alors que l'orchestre déroule une indépendance de plus en plus grande par rapport à la ligne vocale elle-même. Les coloris



Christiane Stutzmann dans le rôle de Tosca (1964)
Collection particulière

orchestraux, les timbres et les jeux permettent d'évoquer une ambiance, une atmosphère et un lieu précis, comme le *lamento* du 3^e acte où la clarinette décrit tout le désespoir de Mario avant son exécution au Château Saint-Ange. Alors que chez Verdi, les repères sont les mêmes que dans le *belcanto* romantique de Bellini ou Donizetti. Verdi compte fortement sur son don mélodique comme ultime instrument d'expression musicale. En fait, dans plusieurs passages, et particulièrement dans ses arias, l'harmonie est ascétique, tout l'orchestre sonnant comme un grand instrument d'accompagnement, comme une « grande guitare », dira Stravinsky. Et si les tessitures sont exigeantes et s'adressent à des catégories vocales d'exception, l'orchestre quant à lui, se contente d'accompagner le chant, sans jamais le couvrir, laissant une priorité royale à la voix.

Ce qui n'est pas du tout le cas chez Puccini où l'orchestre en véritable formation symphonique, renforce l'action dramatique en doublant souvent le chant pendant les airs avec le quatuor à cordes, ce qui demande au chanteur un volume constant pour pouvoir passer au-dessus de l'orchestre, donc, un souffle et une énergie importante pour assurer le soutien nécessaire à la ligne de chant, dans un phrasé *legato* (lié) particulièrement exigeant ! Et contrairement à Verdi, chez Puccini, la soprano n'a pas de cadences ni d'envolées lyriques dans l'aigu. Lors des passages purement symphoniques, l'orchestre joue un rôle important car il contribue à la description de l'action.

Sur ses partitions, la mise en scène est écrite, contrairement à d'autres compositeurs et la musique souligne l'action scénique, comme c'est le cas à la fin du 2^e acte où les accords correspondent exactement au moment où la Tosca, après avoir tué Scarpia, met un Christ sur sa poitrine et va chercher deux chandeliers qu'elle dépose autour du corps à terre, tel que Puccini l'avait vu à Florence le 5 octobre 1895 lorsqu'il vint applaudir la grande tragédienne Sarah Bernhardt dans la pièce de Victorien Sardou, pour laquelle il eut un véritable coup de foudre.

On pourrait dire que *Tosca* procède du théâtre tout en préfigurant le rythme et les émotions propres au cinéma. Ainsi le meurtre de Scarpia par Tosca est accompagné par un orchestre saisi de violents soubresauts, comme en proie à des convulsions rythmiques qui brisent le discours musical. La scène est d'une incroyable violence, très rare sur une scène lyrique. Chez Puccini, la voix est au service d'un Théâtre où le naturel doit toujours transparaître alors que les difficultés, invisibles, sont nombreuses. Et si les tessitures ne sont pas extrêmes, elles demandent une grande intensité dramatique totalement liée au drame. Puccini a toujours cherché à établir une relation équilibrée entre un nœud dramatique cohérent et le développement d'un lyrisme musical.

Il déclare d'ailleurs : « Je suis un homme de Théâtre, je fais du théâtre et je suis un visuel. Je vois les personnages, les couleurs et les gestes des personnages. Et si, enfermé chez moi je ne réussis pas à voir la scène plantée là devant moi, je n'écris pas, je ne peux pas écrire une note ! » Rendre la vérité des lieux pour produire une impression de réalité est un souci constant chez Puccini qui possède le goût de la précision et de la couleur locale. Ainsi au début du troisième acte, il apporte le plus grand soin à l'authenticité du « scampanio mattutino » (sonnerie des matines par les cloches de Rome).

Le compositeur insère dans son discours musical des éléments qu'il a lui-même observés. On sait qu'il s'est rendu à Rome pour écouter les cloches des différentes églises de la ville, notant scrupuleusement leurs différents timbres. Pour le chant du pâtre, il choisit d'utiliser un couplet traditionnel en dialecte romain.



Affiche de La Tosca avec Sarah Bernhardt
Alphonse-Marie Mucha (1899)

Pour la mélodie liturgique du *Te Deum* et les prières reprises par la foule à la fin de l'acte 1, il a

demandé à un ami prêtre de lui décrire le déroulement d'une cérémonie avec le plain-chant qu'on utilisait dans les cathédrales romaines. Sa propre expérience d'organiste à la cathédrale de Lucques l'a sans aucun doute aidé dans cette recherche du détail réaliste nécessaire à la parfaite restitution d'une atmosphère. L'opéra tisse une histoire d'amour et de politique sur laquelle plane, dès le lever du rideau, la figure du terrifiant chef de la police, le Baron Scarpia, l'impitoyable bourreau des deux amants pris au piège d'une sombre machination policière. Il règne en maître absolu dans le Palais Farnese (aujourd'hui, siège de l'Ambassade de France en Italie).

Toutes les œuvres de Puccini témoignent de sa volonté de s'éloigner du lyrisme italien traditionnel pour proposer une nouvelle déclamation vocale. Il connaît parfaitement les contraintes de la voix car il chantait lui-même et nous savons qu'il avait fait partie de la maîtrise de son église pendant toute son enfance. Il sera également très proche du grand *Caruso* qu'il admirait particulièrement. Par la suite, il voyagera beaucoup et assistera presque tous les soirs à une représentation d'opéra (pas de télévision à cette époque). Il sera un fervent admirateur de Debussy en qui il avait rencontré (je le cite) « l'âme d'un artiste faisant preuve de la sensibilité la plus rare et la plus subtile, dont le système harmonique semblait ouvrir à l'art musical des perspectives nouvelles, étendues et prémonitoires ». Au fil de ses œuvres, il va se rapprocher quelque peu de Debussy ou de Wagner en développant la mélodie continue au détriment des airs séparés, et en donnant à l'orchestre un rôle essentiel. Puccini parsème sa partition d'annotations qui soulignent les changements de mouvements et de nuances. *Vivacissimo con violenza, con grande passione, feroce, lamentoso*, toutes ces indications dynamiques font de la partition une succession de spasmes coupés de rares accalmies.

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. Tous les ingrédients du parfait mélodrame s'entremêlent et résonnent avec une force et une modernité intactes. On a pu d'ailleurs constater que le public est très friand de cet opéra qui ne ressemble à aucun autre, avec son sujet des plus réalistes, et la ville de Rome en toile de fond. Peinture des passions humaines, *Tosca* est aussi un drame, une condamnation de la monarchie absolue et de l'Ancien Régime.

Quelques mots sur le compositeur : Giacomo Puccini est né le 22 décembre 1858 dans le grand-duché de Toscane, il est considéré comme l'un des plus grands compositeurs de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècle. Issu d'une famille de longue tradition musicale dans laquelle cinq générations de musiciens se sont succédé. Il écrira douze opéras qui sont pour la plupart de véritables chefs d'œuvre. Puccini meurt à Bruxelles, le 29 novembre 1924, des suites cardiaques dues à son cancer de la gorge, opéré dans de mauvaises conditions. Son treizième et dernier opéra *Turandot*, écrit en 1924, reste inachevé ; les deux dernières scènes en seront complétées par Franco Alfano. Puccini a traversé maintes crises politiques, à commencer par la fin de l'Unification italienne, l'avènement du Royaume d'Italie, jusqu'à la montée du fascisme et la marche sur Rome de Benito Mussolini. Mais au sujet des crises que traverse son pays, Puccini ne dit rien, même si la plus politique de ses œuvres met en scène les abus de pouvoir du chef de la police. Et, si la pièce critique ouvertement la monarchie absolue, Puccini répond surtout à un souci vériste, c'est-à-dire celui du réalisme, d'une juste (mais souvent cruelle) représentation de la réalité. En 1884, il s'installe avec son épouse, loin de la ville et des commérages, à Torre del lago qui est un petit village toscan situé entre la mer Méditerranée et le lac de Massaciuccoli ; c'est là qu'il choisit de poser (durablement) ses valises. Pourquoi un tel retrait de la vie urbaine ? On dit Puccini un peu ours, angoissé, mal à l'aise en bonne société. À Torre del Lago, il peut composer sereinement et accueillir à bras ouverts (quand il le faut) les quelques journalistes venus découvrir son environnement.

Puccini, qui croit à la force et au potentiel lyrique du sujet est conscient de la nécessité de procéder à une adaptation car il lui faut se débarrasser des vingt-trois personnages de la pièce de Sardou. Ce que veut Puccini c'est réaliser une œuvre musicale où le sujet n'est plus seulement un prétexte : il ambitionne de réaliser un opéra qui soit aussi du théâtre avec des personnages qui s'imposent par le réalisme de leurs désirs et de leurs actes. Il est plus que jamais déterminé à défendre sa conception dramatique, face aux réticences de ses deux librettistes Giacosa et Illica

chargés de réduire le sujet à l'essentiel, pour atteindre l'épure d'une tragédie à trois personnages. L'action se concentrera sur trois actes scandés par l'affrontement entre l'odieux Scarpia, la belle cantatrice Tosca et son amant le peintre Cavaradossi. Hélas, à Torre del Lago où les librettistes viennent le rejoindre pour travailler, les choses s'engagent plutôt mal : Giacosa, le librettiste de *La Bohème*, déclare que : « si La Bohème était toute poésie sans intrigue, *Tosca* s'annonce être toute intrigue sans poésie ». Mais Puccini reste sur son idée et c'est en 1900 qu'il termine la composition de *Tosca*, son cinquième opéra, Un opéra qui mêle des dimensions politiques nationalistes, à celles des préoccupations amoureuses et érotiques rendues plus vivaces par le rapport à la torture, au suicide, au meurtre et à l'exécution.

De la part des librettistes les réponses sont : la concision, la rapidité des actions, la peinture sans complaisance des personnages, ce à quoi l'on peut rajouter une grande habileté dans la conduite du drame, la simultanéité de scènes tragiques et galantes, comme c'est le cas pendant l'interrogatoire brutal de Cavaradossi, où l'on entend la fête donnée en l'honneur de la Reine... Puis, également lorsque le pastoureau vient chanter son innocence à quelques minutes de l'exécution de Mario au Château Saint Ange, etc. Il va en résulter un opéra de bout en bout hanté par la trahison et la révolte contre l'arbitraire de l'oppression politique. Un opéra plein de fureur, traversé de cris déchirants, d'une véhémence incomparable.

Trois rôles principaux : Floria Tosca (cantatrice) Mario Cavaradossi (peintre), et le Baron Scarpia (chef de la police de Rome) (trio classique : soprano, ténor, et baryton). Trois seconds rôles : Angelotti (Consul de la république romaine), le sacristain, Spoletta, (le Lieutenant de Scarpia) et trois petits rôles.

L'action commence le 17 juin 1800, à Rome : la ville des papes sort de deux années d'occupation par les troupes françaises du Directoire. Petit résumé de l'histoire :

Floria Tosca, cantatrice renommée, est amoureuse du peintre aux convictions républicaines Mario Cavaradossi, qui aide secrètement Angelotti, un détenu politique, Voltairien, évadé des geôles du château Saint-Ange... Le fourbe Scarpia, chef de la police de Rome, veut mettre la main sur Cavaradossi, suspecté de complicité dans l'évasion d'Angelotti. Il fait suivre Tosca et parvient ainsi à arrêter Cavaradossi qui est condamné à mort. L'infâme Scarpia, interroge Tosca lors d'un dîner pendant lequel on torture Mario. Ne supportant plus les souffrances de son amant, elle révèle la cachette d'Angelotti. Scarpia obtient la promesse qu'elle se donnera à lui : en échange, promet-il, il fera simuler l'exécution de son amant. Mais Scarpia va commettre une erreur de tenter de la violer et c'est à ce moment-là que, feignant d'accepter, elle va finalement le poignarder et rejoindre son amant au Château Saint-Ange où l'exécution de Mario sera réelle, contrairement à la promesse de Scarpia. Se sachant poursuivie et perdue, elle se jette dans le Tibre, du haut des remparts du Château Saint-Ange.

La justice divine a finalement condamné « La Tosca » ! « La difficulté consiste à commencer un opéra, c'est-à-dire à trouver son atmosphère ». Cette remarque de Puccini rend compte de sa démarche créatrice : dès les premières mesures, l'atmosphère du drame est installée, l'action commence sans ouverture. Les deux premières mesures de l'œuvre retentissent comme un avertissement menaçant ; trois accords discordants assenés avec violence par l'orchestre projetant l'ombre de Scarpia qui pèse d'emblée sur l'œuvre avant même son apparition. Ce sujet pourrait être un scénario de cinéma presque un polar élégant dont le drame s'appuie sur une histoire d'amour qui se joue sur un fond politique où le poison contamine peu à peu cet oppressant huis clos, entre le terrifiant chef de la police le Baron Scarpia, la belle cantatrice Floria Tosca et son amant le peintre Mario Cavaradossi, né en France où il a longtemps vécu. Son père fréquentait Diderot et d'Alembert. Le jeune homme a étudié la peinture avec David. Mario fait partie de ces intellectuels européens, épris de liberté qui (à l'instar de Beethoven pour ne citer qu'un exemple illustre) pensaient que l'armée révolutionnaire française allait rendre sa liberté à leurs patries, doublement frappées par une occupation étrangère.

Nous avons deux personnages simples à identifier dans la pièce, c'est l'odieux Scarpia, le chef de la police, amoureux fou de la cantatrice Tosca, et son amant le peintre Mario Cavaradossi. Une courte mais magistrale participation des chœurs pour le magnifique *Te Deum* de la fin du 1^{er} acte. Un orchestre symphonique somptueux. Une atmosphère de ruse, d'hypocrisie et de terreur

environne continûment Scarpia en assurant son omniprésence. Les motifs récurrents concourent à la peinture de l'atmosphère. Le thème musical associé à ce glaçant personnage rend palpable sa violence et son insatiable cruauté. Le résultat en est cette formidable scène de la fin du 1^{er} acte au cours de laquelle Scarpia au milieu de l'église s'enflamme à la perspective de posséder enfin la Tosca. La voix de Scarpia, portée par son désir, fait alors un contrepoint sombre à l'élan lumineux du *Te Deum* chanté par les paroissiens et clercs de l'église Sant'Andrea pour préparer un *Te Deum* en l'honneur de la victoire des troupes autrichiennes sur les « impies » français. S'y ajoutent l'orgue et les coups de canon du Château Saint-Ange qui annoncent (à tort) la victoire des troupes autrichiennes sous la conduite du feld-maréchal von Mélas sur Bonaparte à Marengo, le 14 juin 1800. Mais la foule en liesse ne sait pas encore que Bonaparte, grâce à l'arrivée in extremis du corps d'armée du général Desaix (qui mourra d'ailleurs au combat), va retourner la situation et l'emporter finalement sur les Autrichiens. Ce retournement est un ressort essentiel du drame.



Christiane Stutzmann au 2^e acte
Collection particulière



Christiane Stutzmann (Tosca)
avec Gabriel Bacquier (Scarpia), 1964
Collection particulière

Ce final du 1^{er} acte est un chef d'œuvre absolu, tant par cette géniale juxtaposition orchestrale et mélodique, où les voix des enfants de la maîtrise auxquels s'ajoutent celles des clercs et de la foule, se superposent sur la ligne de chant de Scarpia. Le thème musical associé à ce glaçant personnage rend palpable sa violence et son insatiable cruauté. Puccini échappe pourtant au réalisme tragique du vérisme, grâce à sa passion pour les romantiques comme Alfred de Musset ou Heinrich Heine, mais aussi en raison de sa modernité théâtrale et musicale, illustrée par les chromatismes de *Tosca* ou les accords impressionnistes de *la Houppelande (Il Tabarro)* influencés par les audaces de Debussy et de Ravel, et la marque profonde laissée dans son œuvre par Wagner.

De plus, dans *Tosca*, Puccini nous montre l'étendue de son génie de mélodiste, d'architecte des formes musicales, de véritable peintre des sentiments grâce à la mobilité et la fluidité de sa musique qui va transfigurer le ressort dramatique de l'œuvre ; sa méthode va consister en l'utilisation systématique du *leitmotiv* sur le modèle wagnérien. Pas une action, pas un sentiment, pas une allusion qui ne soit soulignée par un thème identifiable : chaque personnage a le sien ; chaque lieu : Rome, Le Palais Farnèse, le Château Saint-Ange, Scarpia, Tosca, Cavaradossi, le Sacristain et, de ce véritable puzzle de thèmes ou de motifs très dissemblables, va découler une continuité dramatique surprenante. L'opéra entier en utilise une soixantaine, liés aux personnages et aux éléments clefs du drame. Ce « tissage thématique », différent de l'utilisation wagnérienne du leitmotiv, rend la complexité du réel sur laquelle se détachent avec relief les trois protagonistes. La rapidité de l'action, les effets saisissants, la violence des désirs exacerbés, l'émotion suscitée par l'évocation d'une éprouvante scène de torture, la terreur née de la violence policière, tout concourt à impressionner fortement le spectateur emporté par un flot de passions et de sensations. La

partition déroule un flot impétueux et ininterrompu jusqu'au cri final de l'héroïne qui se jette dans le vide. Puis, l'orchestre reprend une dernière fois le motif déchirant du *lamento*.

N'oublions pas cependant, qu'avant d'être un opéra, *La Tosca* est un drame de Victorien Sardou, artiste, dramaturge, écrivain, né en 1831 à Paris où il est mort en 1908. Auteur dramatique français au talent reconnu qui lui valut d'être Grand Croix de la Légion d'Honneur. Dans sa carrière féconde, on compte : *La Tosca* 1887 écrite spécialement pour Sarah Bernhardt, à l'instar de nombre de ses pièces ultérieures : *Fédora*, 1890 : *Cléopâtre* - 1894 : *Gismonda* - 1884 : *Théodora* - 1903 : *La Sorcière* - 1897 et *Spiritisme*. Mais aussi *Les Merveilleuses* (1873), *Paméla*, *Thermidor* (1891), *Robespierre* (1899)) et la très célèbre *Madame Sans Gêne* (1893). Il donne également *Dante* (1903), *La Piste* (1905) et *L'Affaire des poisons* (1907), etc.

À partir de 1882 s'amorce pour Victorien Sardou une collaboration fructueuse avec la grande Sarah Bernhardt qui devient sa muse. Le rôle de Floria Tosca fut l'un de ses préférés et elle l'interprétera un peu partout de par le monde, de 1887 à 1913.

Elle finira par en être marquée, dans sa chair même, lors d'une tournée au Brésil, suite à un accident qui lui vaudra l'amputation de sa jambe droite, en se jetant du haut du Château Saint-Ange. *La Tosca* montre à quel point le théâtre de Sardou est efficace, rythmé, musical, voire même dangereux !

J'ai failli, moi aussi, perdre une jambe dans la même scène, quand un soir à l'opéra de Liège, l'accessoiriste ayant oublié de disposer le matelas habituel sur lequel je devais atterrir, j'ai dû mon salut aux machinistes qui s'en sont aperçus à la dernière minute et qui se sont couchés à terre en me faisant signe de tomber sur eux. Ce que je fis et sans aucun dommage...

À la création de *La Tosca*, le 14 janvier 1900, au *Théâtre Costanzi* de Rome, Giacomo Puccini règne en nouveau maître de l'opéra italien. La célébrité de celui qui s'impose comme le digne héritier de Verdi, s'étend bien au-delà de l'Italie. Mais, son cinquième ouvrage commence par recevoir un accueil mitigé, tout à fait symptomatique du curieux paradoxe qui s'attache à l'ensemble de son œuvre. Rejet et enthousiasme ! En effet, *Tosca* suscite l'indignation de la critique dès le soir de sa création à Rome, mais, fort heureusement, lorsque Arturo Toscanini reprend la direction de l'ouvrage, il obtient un formidable succès populaire. Le triomphe passe par Milan, Turin, Naples, Londres, New York, Buenos Aires, Odessa, Rio, etc. Officialisant les brutalités policières, pointant du doigt les liens de l'Église avec la plus basse police, abandonnant la loi à un Tartuffe qui, par son rang, en acquiert un droit de vie ou de mort, la pièce telle que la présente Puccini - ou plutôt Sardou - a tout pour scandaliser. Et pendant ce temps, le public s'enflamme, applaudit et assure le succès de cette dérangeante *Tosca*.

Le paradoxe est encore plus grand quand on ajoute qu'il est aussi l'un des compositeurs les plus estimés de ses pairs, fussent-ils de grands avant-gardistes comme Stravinski ou Schoenberg, qui soulignent la hardiesse et la modernité de *Tosca*, alors que les tenants d'un soi-disant « modernisme » refusent de saluer son originalité. L'œuvre de Puccini est d'autant plus emblématique de son époque qu'elle semble marquer un tournant, apparaissant à la fois comme l'un des derniers grands opéras populaires et le premier opéra moderne, ce qui explique ce « choc de la modernité ». Mais c'est aussi l'écho d'une époque secouée par le malaise social, où l'anarchisme se répand dans toute l'Europe, où l'affaire Dreyfus a déchiré la société, où la Commune de Paris a laissé des traces, où Giovanni Verga en Italie et Zola en France inscrivent dans la littérature cette



Portrait de Victorien Sardou (1831-1908)

Photographie (Auteur inconnu)

Musée Carnavalet, Histoire de Paris

Inv : PH10431

réalité sociale que l'art avait auparavant pour mission de faire oublier. Les reproches formulés par les critiques sont révélateurs d'une profonde incompréhension face à la modernité de l'ouvrage qui s'impose par un réalisme puissant, résultant du contraste de situations fortes se succédant à un rythme haletant en suivant un découpage qui annonce un autre art naissant, le cinéma.

Trois ans après la création à Rome, *Tosca* est créée à Paris, le 13 octobre 1903 à l'Opéra-Comique, sous la direction d'André Messager. « Chaque fois qu'on l'entend, la musique de Puccini semble plus belle » disait Igor Stravinsky. C'est sans doute la raison essentielle de l'immense succès de *Tosca* qui continue à rassembler un vaste public à travers le monde. Puccini reste le dernier grand compositeur d'opéra populaire.

Pour être complet, précisons que le « Poulet à la Marengo » fut composé au soir de la bataille par le cuisinier de Bonaparte, pour accommoder les maigres provisions qu'il avait pu réunir : trois œufs, quatre tomates, six écrevisses et un poulet ! Napoléon l'appelait le « poulet de la victoire » l'une de ses recettes préférées et je précise que cette recette a contribué à la diffusion des tomates dans la cuisine française depuis la Révolution.

Malheureusement, chers amis, ce plat n'est plus servi aux entractes de *La Tosca*.