CRITIQUE, opéra. MASSY, Opéra, le 5 avril 2025. MOZART : La Clémence de Titus. V. Guérin, M. Poguet, M. Vergez-Pascal, S. Stern… Héloïse Sérazin / David Stern

Dans cette production de *La Clémence de Titus* de W. A. Mozart à l'Opéra de Massy, l'équipe de création a brillamment relevé le défi de marier tradition et modernité, tout en rendant hommage à l'œuvre de Mozart avec une approche audacieuse et novatrice. Avec la mise en scène d'Héloïse Sérazin, cette version de l'opéra se distingue par sa capacité à humaniser les personnages tout en explorant la profondeur de leurs relations, sans se perdre dans la portée politique souvent associée à l'œuvre.

La mise en scène de la **Compagnie d'Héloïse** est un modèle de finesse et de subtilité. Chaque personnage est traité avec une attention particulière, mettant en lumière leurs dilemmes internes. Plutôt que de se concentrer sur les enjeux politiques du livret, l'équipe choisit de souligner l'intensité des relations humaines. Cela se reflète dans la façon dont les six solistes interagissent sur scène, dans un espace réduit qui accentue l'intimité des scènes. Le mobilier

minimaliste mais graphique, en combinaison avec la présence de l'orchestre dans la fosse, donne au spectateur une impression d'intensité concentrée, où chaque mot et chaque mouvement prennent une signification particulière.

La scénographie de **Léa Jézéquel**, soutenue par les vidéos de **Yann Philippe** et les lumières de **Marc Delamézière**, crée une atmosphère aussi poétique que puissante. Les fonds, créés à l'acrylique et projetés sur un cyclorama, font un délice visuel. Inspirés par les toiles peintes artisanales, ces décors évoluent tout au long de la production, offrant une palette de couleurs vibrantes qui soutient les changements émotionnels des personnages. L'apparition régulière d'un olivier, symbole de résilience et de transformation, vient renforcer la quête intérieure de Titus, entre hésitation, résolution, clémence finale. Les costumes, conçus par **Laurianne Scimemi del Francia**, apportent également une touche d'innovation. Puisant dans les archives de l'Opéra National de Paris, ils sont recréés et modifiés avec un souci du détail remarquable. Les matériaux choisis sont de haute qualité, et les costumes sont conçus de manière à circuler entre les personnages, soulignant les liens et les conflits qui les unissent. Ce recyclage créatif renforce la notion de cycles et de résilience présente dans l'œuvre.

Le choix des **Solistes de l'Atelier Lyrique Opera Fuoco** est très convainquant. **Vincent Guérin** (Titus) se distingue par une interprétation pleine de nuances et de profondeur. Son rôle, complexe et contrasté, demande une grande maîtrise technique et une capacité à transmettre l'âme de son personnage, à la fois hésitant, résolu et empli de clémence. Vincent Guérin parvient à faire ressortir toute la fragilité de Titus, en offrant des moments de grandeur et de force, tant vocalement que dramatiquement. Sa voix, à la fois puissante et douce, s'élève avec une expressivité remarquable, particulièrement dans les moments les plus intenses où son dilemme intérieur prend le dessus. **Margaux Poguet** (Vitellia) incarne

parfaitement l'ambivalence de son personnage, oscillant entre passion dévorante et manipulation froide. Sa voix, riche et chaude, porte une puissance dramatique qui correspond à la nature complexe de Vitellia. Margaux Poguet réussit à captiver l'attention du public à chaque apparition, alternant des passages d'une grande douceur avec des moments plus éclatants où son énergie et sa détermination se font entendre. L'intensité émotionnelle de son interprétation est palpable, surtout dans les scènes où elle doit rendre compte de la colère et de la frustration qui animent son personnage.

Marion Vergez-Pascal (Sesto) offre une prestation d'une grande beauté et d'une grande musicalité. Sesto, souvent tiraillé entre le devoir et l'émotion, trouve en Marion Vergez-Pascal une interprète qui maîtrise non seulement les exigences vocales du rôle, mais aussi la complexité émotionnelle qu'il suppose. Sa voix claire et lumineuse, associée à une interprétation sensible et poignante, donne à Sesto une profondeur rare. Elle réussit à rendre parfaitement l'humanité de ce personnage, victime de ses propres dilemmes moraux et de son amour pour Vitellia. **Thaïs Raï-Westphal** (Servilia) apporte une touche de légèreté et de grâce à l'ensemble de la distribution. Son timbre clair et lumineux se mêle parfaitement aux autres voix, tout en apportant une fraîcheur bienvenue dans les moments plus dramatiques de l'opéra. Thaïs Raï-Westphal incarne une Servilia sensible et touchante, apportant à ce rôle de soutien toute la profondeur émotionnelle nécessaire pour éviter qu'il ne devienne trop anodin. Elle s'impose ainsi comme un contrepoint délicat et nuancé aux tourments des autres protagonistes.

De son côté, **Sophia Stern** (Annio) se distingue par une voix pleine de douceur et de délicatesse. Annio, rôle de jeune homme sensible et dévoué, trouve en Sophia Stern une interprète capable de rendre toute la tendresse et l'humanité de ce personnage. Sa prestation vocale est impeccable, son timbre doux mais précis, et elle parvient à faire ressortir

toute la noblesse de son personnage sans tomber dans l'angélisme. La voix de Sophia Stern s'intègre parfaitement à l'ensemble de la distribution, tout en restant capable de ressortir avec grâce lorsqu'elle est mise en avant. Enfin, **Julien Ségol** (Publio) complète brillamment cette distribution avec une interprétation robuste et solide. Publio, bien que rôle de moindre envergure, bénéficie d'une voix forte et autoritaire qui s'impose avec puissance sur scène. Monsieur Ségol incarne le rôle avec une grande rigueur, apportant à son personnage un côté protecteur et déterminé. Sa prestation vocale est impeccablement maîtrisée, et il réussit à exprimer la noblesse et la force de Publio, tout en restant dans une grande fidélité au texte. En somme, les solistes de *La Clémence de Titus* sont un véritable atout pour cette production. Leur prestation vocale impressionnante, soutenue par une profonde compréhension de leurs personnages respectifs, élève l'ensemble de l'opéra. Chacun d'entre eux contribue à l'unité et à la cohésion de l'interprétation, offrant au public une expérience musicale et dramatique inoubliable.

Musicalement, l'**Orchestre Opera Fuoco**, dirigé avec *maestria* par **David Stern**, apporte une vitalité et une richesse à la partition de Mozart, tout en permettant aux solistes de s'exprimer pleinement dans leurs rôles. L'interprétation vocale met en avant des personnages humains, parfois tourmentés, parfois pleins de compassion, et la direction musicale fait ressortir toute la beauté de la musique de Mozart sans jamais tomber dans le grandiloquent.

CRITIQUE, opéra. MASSY, Opéra, le 5 avril 2025. MOZART : La Clémence de Titus. V. Guérin, M. Poguet, M. Vergez-Pascal, S. Stern… Héloïse Sérazin / David Stern. Crédit photographique © Anne-Élise Grobois

---

CRITIQUE, opéra. MONACO, Salle Garnier, le 28 janvier. MOZART : La Clémence de Titus. G. Sala, M. Galoyan, C Bartoli, M. Petit… Jetske Mijnssen / Gianluca Capuano

A la fin, Titus n'est pas du tout clément : il ne pardonne à personne… et se suicide ! A part le fait que la metteuse en scène néerlandaise Jetske Mijnssen n'a pas pris le temps de lire le titre de l'opéra pour arriver à une telle scène finale, la *Clémence de Titus* de W. A. Mozart donnée à l'Opéra de Monte-Carlo hier soir est une réussite. Car – et c'est le principal ! – la distribution vocale est superbe avec, au centre, Cecilia Bartoli, aussi brillante en cantatrice qu'en directrice de l'institution monégasque. Et, à la fin, c'est Mozart qui gagne !

La mise en scène, déjà vue à Copenhague et Hambourg, transpose l'histoire dans notre monde moderne : Titus et ses sénateurs sont en costard-cravate. Et c'est avec un *revolver* sorti de sa poche à la fin, que cet empereur romain en tenue de PDG. du CAC. 40 menace ceux qui l'ont trahi… et se tue. Le propos de la metteuse en scène est clair : faire un spectacle sur la folie intemporelle du pouvoir. Le pouvoir rend fou, on le sait depuis toujours. Il n'y a qu'à voir l'actualité internationale ! Pour être sûr qu'on comprenne son histoire, la metteuse en scène écrit en grosses lettres sur le mur de l'unique décor les mots évoquant l'avancée de l'action : « *Delizia* », « *Tradimento* » et « *Clemenza* ». Cela ne rend pas la mise en scène davantage convaincante. Mais une chose est certaine : elle ne nuit pas à la musique. Et c'est bien là le principal…

Côté distribution, nous l'avons dit, c'est un régal. On trouve, au centre, **Cecilia Bartoli**. Elle est la musique-même, incarnant le rôle de Sesto, l'ami traître de Titus. Le public l'ovationne. On trouve également **Mane Galoyan** en Vitellia (femme avide de pouvoir), admirable dans l'aisance de ses vocalises et dans la couleur de son timbre. **Mélissa Petit**, qui est la régionale de l'étape (native de Saint-Raphaël !), est adorable en Servilia. Son duo « *Ah perdona al primo affetto* » avec Annio au premier acte est un régal mozartien. En Annio, justement, voici l'éblouissante **Anna Tetruashvilli**, vivante, frémissante, à la voix fruitée. Côté masculin, **Giovanni Sala** incarne un Titus triomphant, claironnant. A ses côtés, **Peter Kalman** est très bon en Publius. Tout cela est de niveau international.

Le **Choeur de l'Opéra de Monte-Carlo** mérite un énorme *bravo.* Il excelle comme toujours, mais là… il se surpasse ! Le style, l'élan, l'homogénéité : tout y est. L'orchestre est celui des **Musiciens du Prince-Monaco** dirigé par l'italien **Gianluca**

Capuano. Il offre de bons phrasés, mais aussi des sonorités parfois épaisses qui, dans l'actuel Festival Mozart de Monaco, ne concurrencent ni l'élégance mozartienne de l'Orchestre de l'Opéra de Vienne entendu la semaine précédente dans *Don Giovanni* en ces mêmes lieux, ni celle d'Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, entendu trois jours plus tôt, à l'Auditorium Rainier III, sous la direction de Ton Koopman…

Pour trois semaines, Monaco est devenu un Salzburg-sur-Méditerranée !



CRITIQUE, opéra. MONACO, Salle Garnier, le 28 janvier. MOZART : La Clémence de Titus. G. Sala, M. Galoyan, C Bartoli, M. Petit… Jetske Mijnsen / Gianluca Capuano. Toutes les photos

(c) Marco Borrelli

Titus de Mozart. Discographie

La Clemenza di Tito,
bibliographie & discographie

Bibliographie



Plutôt, **contre Titus**
Rémy Stricker, opéras de Mozart., résolument voire farouchement hostile à une partition décorative qui ne révèle pas le Mozart de la Flûte. Le lecteur lira avec intérêt les lettres et l'analyse du travail sur Idoménée.

Plutôt, **pour Titus**
Jean et Brigitte Massin, Mozart. Fayard, 1970 puis 1990 ; et,

J.V. Hocquart, Mozart, l'amour, la mort. Seguier-Archimbaud 1987.

Programme de l’opéra national de Paris, production saison 1998/1999

Notice de Nikolaus Harnoncourt accompagnant son enregistrement CD de Titus (Teldec, Zurich mars 1993)

Livret du Titus dont un texte remarquablement argumenté et annoté par René Jacobs, accompagnant l’enregistrement du chef flamand qui vient de paraître chez Harmonia mundi.

Discographie :
Nos 5 versions de référence

Istvan Kertesz, 1967
La plus ancienne version discographique continue de convaincre grâce à sa conception dramatique d’une rare énergie. Pour l’éternité, le Sesto de Berganza place la barre très haute. Point faible : le continuo accompagnant les recitatifs simples: délaissé au profit des seuls airs avec orchestre (2 cds Decca).

John Eliot Gardiner, 1990
Enregistré sur le vif au Queen elizabeth Hall de Londres en 1990, le Titus du chef britannique affirme une très sûre assise poétique, parfois distanciée, qui rigidifie le cadre et souvent atténue le tragique des caractères. Conforme au visuel de couverture (un décor pompéien), la peinture des passions humaines respecte presque trop à la lettre l’esprit du seria, quitte à contredire le coup de fouet que lui réserve un Mozart sur-occupé mais impliqué, soucieux d’en faire « un véritable opéra ». C’est à peine si malgré la noblesse du style, on croit que Vitellia (Julia Varady) éprouve cette métamorphose capitale dans son grand air : « Non più di fiori ». Bien peu d’effroi et de culpabilité. Trop lisse bien que dans la fosse parfaitement animée, (comme les chœurs du Monteverdi Choir et le Titus de Anthony Rolfe Johnson), la lecture même « en live » a du mal à soutenir la comparaison avec l’expressionnisme nourri d’audaces et d’âpreté de Nikolaus

Harnoncourt (Teldec 1993). 2 cds 431-806 2 Archiv produktion.

Nikolaus Harnoncourt, 1993
Cette version a ses inconditionnels comme ses détracteurs invétérés. Comme pour son Idomeneo, coulé dans l'acier le plus dur, Harnoncourt jamais à court d'une invention ou d'un risque, chauffe ses solistes mais avec un sens de la passion et aussi de la tendresse, inouï. Les héros de la fable romaine souffrent, palpitent, désespèrent et pardonnent. Intrigues et manipulations mais aussi grandeur de la Rome rêvée par un Mozart crépusculaire. Avec les lectures complémentaires de Jacobs et de Mackerras, celle-ci forme le trio des versions récentes, incontournables.
Avec Philip Langridge (Titus), Lucia Popp (Vitellia), Ruth Ziesak (Servilia), Ann Murray (Sesto), Dolores Ziegler (Annio), Laszlo Polgar (Publio), Chœur et orchestre de l'Opéra de Zurich, direction musicale : Nikolaus Harnoncourt. 2 cds Teldec 4509-90857-2.

René Jacobs, 2006
Scrupuleux à restituer l'esprit cornélien du drame, le chef flamand entend dépoussiérer la langue métastasienne selon le souffle palpitant que lui a prodigué le dernier Mozart. Incandescence articulée des voix, Titus humain et tendre, Vitellia éruptive, Sesto anthologique, direction imaginative, fruitée, nerveuse, voici la première des deux versions incontournables publiées en 2006.
Distribution : Mark Padmore (Tito), Alexandrina Pendatchanska (Vitellia), Bernarda Fink (Sesto), Marie-Claude Chappuis (Annio), Sunhae Im (Servilia), Sergio Foresti (Publio), RIAS Kammerchor, Freiburger Barockorchester. (2 cds Harmonia mundi). Lire notre critique.

Sir Charles Mackerras, 2006
Distanciée, avec une patine classicisante qui souligne l'esprit d'un opéra à l'antique, la lecture d'un grand mozartien, s'impose tout autant que celle de René Jacobs d'un

incomparable relief palpitant. Ici, la cohérence du plateau vocal, la jubilation oxygénée du Scottish chamber orchestra (tous les pupitres démonterent une évidente joie, un éclat solaire), la direction exceptionnellement nuancée, détaillée de Mackerras, offre une version indiscutable. Valeur sûre : le Sesto de Magdalena Kozena, les chœurs véhéments et autoritaires. Lire notre critique.

Mozart: le chant de la clarinette dans Titus

La clarinette, instrument majeur



La clarinette chante en les transcendant les prières des deux caractères les plus passionnés de l'œuvre : Sesto et Vitellia. L'instrument accompagne Sesto dans « *Parto* », (clarinette en si bémol, Acte I, Air N°9) et l'imposant rondo de Vitellia : « *Non più di fiori* » (cor de basset ou clarinette accordé en fa, Acte II, Air N°23). Il est frappant de suivre avec quelle ingéniosité Mozart exploite l'instrument. Chez **Sesto**, la voix de l'instrument exprime la Vitellia rêvée par le jeune homme. Il s'agit d'une vision idéale de Vitellia telle qu'il aimerait la chérir et non la servir avec souffrance ; dans l'air de **Vitellia**, le cor de basset exprime la métamorphose à l'œuvre dans l'âme de la princesse. Les volutes du cheminement intérieur qui la mènent, de ce qu'elle était vers ce qu'elle

devient. Vipère froide et haineuse, calculatrice et manipulatrice, Vitellia ressent comme une révélation des sentiments que nous ne lui connaissions pas mais que ses larmes observées déjà avant l'air de Servilia laissaient espérer : compassion, remord, solitude, terreur, renoncement enfin.

Mozart favorise certainement l'instrument grâce à son amitié avec le clarinettiste Anton Stadler pour lequel il composera en octobre 1791, le mois qui suit la création de *Titus*, le *concerto pour clarinette K 622.* D'ailleurs les témoignages de l'époque indiquent clairement que le clarinettiste au moment des représentations de Titus, fut autant acclamé que les chanteurs.
Comme nous l'avons dit, non seulement Mozart ne fut jamais contraint dans la composition de la Clémence et même selon toute vraisemblance il cherchait depuis longtemps à aborder le sujet pour l'avoir proposé avec remaniements à Mazzola dès 1789. Voilà qui redessine les perspectives vis-à-vis d'un ouvrage qu'on tient pour « étrange », faisant tâche dans la pure et funèbre conclusion constellée de chefs-d'œuvre et qui mène au désenchantement poétique de *Cosi,* à l'éblouissante féérie initiatique de la *Flûte*, à l'apothéose glorieuse du *Requiem*. Désormais, il faudra compter avec *Titus*, qu'on le veuille ou non, et reconsidérer la valeur de ce dernier opéra seria, en l'intégrant dans le catalogue des œuvres majeures de Mozart.

Illustration : *l'arc de Titus*. Rome, Forums impériaux.

Mozart: les enchaînements de Titus

Enchaînements de génie



A l'acte I par exemple, tout s'enchaîne magnifiquement dans sa phase conclusive du N° 9 au N° 12 : servitude aveugle de Sesto, hystérie désemparée de Vitellia (trio « Vengo » N°10), remord de Sesto (recitativo accompagnato N°11) et chœur de l'incendie du Capitole, marche funèbre révélant la mort supposée de Titus (finale en quintette N°12). On n'a guère entendu de pages aussi sublimes que les trois dernières scènes de l'acte I. Mozart y mêle en génial dramaturge, la solitude des coupables (Sesto/Vitellia), le tableau de la Rome incendiée, et le chœur de déploration pleurant la mort de l'Empereur. Cette double lecture annonce déjà le XIXème siècle : intimité des héros souffrant, clameur du chœur qui restitue le souffle de l'épopée et du mythe antique.
A l'acte II, même parfaite gestion du renversement dans l'évolution du personnage de Vitellia par exemple et que nous avons précédemment évoqué. Jusque-là insensible, froide manipulatrice, intéressée et politique. Il faut qu'elle entende l'air « S'altro che lagrime » de Servillia qui tout en prenant la défense fervente de son frère Sextus, reproche à Vitellia sa « cruauté » ;
C'est la prière d'une sœur (Servilia est la sœur de Sesto), exhortant celle qui maltraite son frère à le défendre qui est la clé dramatique de l'Acte II. Après avoir entendu Servillia, Vitellia n'est plus la même : dans le grand air qui suit (sans ici l'artifice du secco), la transformation s'opère dans son

cœur. Renversement et transformation. Voyant la mort, elle éprouve enfin compassion et culpabilité accompagné par l'instrument obligé, un sombre et grave cor de basset. Elle avouera tout à Titus : son désir de vengeance et le complot qui devait tuer l'Empereur.
Avant cette confrontation avec Servillia qui lui renvoie sa propre image, elle était une autre. L'on serait tenté de dire, étrangère à elle-même. Et cette transformation est d'autant plus profonde que l'air qui l'a suscité (S'altro che lagrime déjà cité) est court. Autre fulgurance.
Et plus encore : Mozart fait succéder à cette transformation miraculeuse, l'entrée de l'Empereur dont chacun attend la sentence quant au sort de Sesto. Marche d'une grandeur solennelle, là encore d'une sublime romanité, l'apparition de l'autorité impériale fait contraste avec le monologue de Vitellia où l'on pénétrait dans l'intimité, jusqu'au tréfonds, de son âme coupable et compatissante.

Devant tant de maestria dramaturgique, comment ne pas reconnaître le travail ultime de Mozart ; surtout louer le dosage et le contrôle des options retenues ? A ceux qui ne s'expliquent toujours pas pourquoi, après une ouverture pleine de noblesse, de dignité et de grandeur antique, Mozart nous « assène » pour la scène d'exposition un recitativo secco des plus conventionnels, quand ailleurs, pour Idoménée ou Don Giovanni, il sollicitait de l'ouverture à la première scène, tout l'orchestre, on répondra que respectueux des usages, il exploite la signification des formes musicales et retrouve fidèle au seria, la forme habituelle du cadre : un secco de pure et parfaite convention, probablement écrit sans plus d'inventivité, comme tous les autres récitatifs de l'ouvrage, par son élève Susmaÿr, comme nous l'avons déjà dit.
De même pour la forme da capo, emblématique du seria et qu'il utilise pour le personnage le plus digne de l'œuvre : l'empereur Titus naturellement (« Del piu sublime soglio », N°6). On pourrait y voir la reprise maladroite d'une forme obsolète. C'est tout l'inverse, le da capo est bien

l’expression la plus correcte pour un souverain, étant la forme générique du goût musical le plus aristocratique, le langage habituel et célébré des dieux, demi-dieux et des héros. En utilisant la forme da capo, Mozart insiste davantage sur l’impuissance répétée et l’isolement inéluctable d’un être qui comme la forme expressive qui est la sienne, comme dépassé par la situation présente, aculé à une impuissante inertie. Une forme propre à son rang social et qui l’étouffe en l’empêchant d’exprimer les attentes véritables de l’homme.

On voit bien que chaque option n’est pas l’effet malheureux d’une maladresse mais le fruit médité d’une véritable vision dramaturgique.

Mozart: Titus, opéra politique ou humaniste ?

D’un sujet politique, Mozart élabore un opéra humaniste

Plus que *Titus* qui en est le prétexte officiel, *Vitellia* est la véritable héroïne de la partition : c’est par elle que s’accomplit le miracle de la métamorphose.

Au début de l’opéra, être vil et maudit, corrompu par l’esprit de la vengeance (vis-à-vis de Titus qui a pris le pouvoir en renversant son père l’Empereur Vitellius), par celui de la cruauté la plus sadique (vis-à-vis de Sesto qui l’aime mais pour lequel elle n’éprouve aucun sentiment), elle ressent enfin compassion, culpabilité et renoncement. Son air « *non*

piu di fiori », sommet dramatique de l'opéra, avec cor de basset, dévoile en un ample « *rondo* » cet accomplissement inespéré.
En définitive, elle se montre digne de cet amour total que lui voue Sesto, jeune adolescent qui est le favori de Titus et qui découvre dans l'opéra le gouffre amoureux sous l'emprise d'une femme-monstre. Mozart se montre l'égal de Métastase, l'auteur du livret orginal et sérieusement réduit dans l'opéra de 1791. Le compositeur toujours exigent quant à la qualité de ses textes se révèle surtout un continuateur idéal connaisseur sensible et fin du théâtre de Racine et de Corneille dont son Titus est inspiré. Il a d'ailleurs eu l'occasion d'aborder des sujets Français depuis son Idoménée, qui reprend le thème traité par le musicien Campra, d'après un livret de Danchet. N'omettons pas non plus, son choix de mettre en musique l'un des ouvrages les plus séditieux de son temps, les Noces de Figaro de Beaumarchais.

Autant d'approfondissement de la psychologie, plus explicite dans le raffinement de la musique que dans le texte, montre le génie de Mozart à concevoir un ouvrage supérieur qui n'est en rien une œuvre de circonstance. Pourtant le contexte politique et les intentions du Souverain se seraient volontiers accommodés d'une simple reprise du livret in extenso de Métastase, comme l'avait réalisé avant Mozart la colonie des compositeurs en vue : Caldara (1738), Gluck (1752), Jommelli (1753), entre autres.
L'intention de Mozart on l'a vu était toute autre et sous des apparences de parfait exécutant, accomplit une réforme en profondeur du seria. La succession systématique des arias da capo en est l'offrande la plus sacrifiée sur cet autel moderniste. Mozart préféra nous l'avons dit favoriser les ensembles.



L'artiste épouse les idéaux les plus modernes et retrouve même l'insolence de *Figaro*. Dix jours avant la création de l 'œuvre, le 27 août 1791, Leopold II signe avec le Roi de Prusse, la « déclaration de Pillnitz » qui est un engagement d'intervention militaire immédiate en cas d'action inspirée par l'esprit de la Révolution et par le jacobinisme ambiant. Dans ce contexte où les souverains de l'Europe désirent renforcer leur autorité et donner une image positive de la monarchie, l'opera seria *Titus* apporte une illustration plus qu'opportune. La preuve éloquente de la dignité du prince, magnanime et clément. Une sorte de manifeste a contrario de la Révolution, qui atteste de la grandeur et des vertus du pouvoir monarchique. Toute la poésie de Métastase sert cet idéal politique.

Or Mozart donne sa propre vision de la grandeur politique. La romanité sublime de son opéra, en particulier le final des deux actes (l'incendie du Capitole au I ; l'arrivée de l'Empereur après le *rondo* de Vitellia au II), ne laisse en vérité aucun doute sur la fragilité des êtres, qu'il soit prince ou simple individu. Il a fait éclater le carcan d'un art de servitude, seulement attaché à la propagande monarchique. C'est pourquoi sa dramaturgie transcende le seul cadre politique. Son propos est plus universel, il est humaniste. En chaque personnage, il voit son double : son frère, en proie aux doutes, terrifié par la mort, soumis aux lois de la Vérité pour laquelle tout homme libre est celui qui pardonne, et finalement renonce. Il fait des hommes, les proies d'un jeu d'équilibre précaire où la folie menace toujours la raison. Rien avant lui n'avait été dit avec autant de clarté : il peint l'homme et la femme tels qu'en eux-mêmes : immatures, impulsifs, contradictoires, solitaires. Tout ce que leurs rôles héroïques, leur stature, leur rang empêcheraient de voir. Le paradoxe et la grandeur de l'opéra seria tiennent à cela, avec ce que Mozart apporte de génie :

des êtres qui se désireraient divins et sages mais qui ne sont que faibles et pulsionnels.



Ce qui nous paraît éloquent à l'écoute et l'analyse de l'œuvre c'est tout en servant la même inspiration moderne qu'Idoménée, à l'inverse de ce dernier opus seria, plutôt foisonnant et libre, Titus incarne un aspect nouveau de la sensibilité du dernier Mozart : concision, mesure, surtout économie des moyens qui dans leur dosage et leur enchaînement confinent à l'épure. Titus accomplirait justement ce en quoi Idoménée était quelque peu maladroit voire déséquilibré. Hier, la surenchère d'un génie précoce et inventif. A présent, la pleine maturité d'une œuvre aussi suggestive que méditée. Mozart brosse à la manière de Fragonard (*le vœu à l'amour*), par des touches rapides d'une profondeur virtuose, qui ne sont jamais superficielles tant elles sont justes dans leur forme : plusieurs airs portent à un très haut degré cette éloquence de la forme rapide et serrée : *torna di Tito* ou surtout *S'altro che lagrime* (Servilia) dont on continue de regretter, tradition de la critique musicale oblige, l'aspect « inabouti », à peine développé, ébauché, « maladroit ».

Illustrations :

Portrait de *Leopold II*.
Jean-Honoré Fragonard, *le voeu à l'amour* (Paris, Musée du Louvre)

Mozart: enjeux de Titus

Contraintes et défis du seria



Il était tout à fait naturel que dans cette voie réformatrice, il traite avec régularité la « grande machine », le genre noble et officiel, parfaitement structuré, trop peut-être. Et quand lui échoit la commande impériale de surcroît sur le registre seria, la tentation est trop forte. L'esprit de la revanche aussi car la Cour et l'Empereur, c'est-à-dire le goût viennois d'alors, n'a guère applaudi son talent depuis *l'Enlèvement au Sérail* (1782). Et c'est essentiellement Prague qui a célébré à juste titre la réussite de ses derniers opéras, *Les Noces* et *Don Giovanni*… En ne se maintenant qu'à peine quinze soirées, *Cosi*, créée au Burgteater de Vienne, est un échec amer.

Tout indique contre ce que l'on pense et ce que l'on ne cesse d'écrire, que le genre seria l'intéressait depuis toujours et ce au plus haut point. Avec *Titus*, Mozart tout en abordant une forme « difficile », retrouve un thème qui lui est cher : celui de la clémence, de la générosité, du pardon et du renoncement. Certes il y redéfinit la structure, adapte sa propre dramaturgie tissée dans l'étoffe de la vérité humaine. Il offre à nouveau une réforme du seria, déjà abordée dans Idoménée ; une reconsidération personnelle qui romperait avec conventions et contraintes pour rétablir le naturel.

D'ailleurs, le public d'opéra depuis le XVII ème siècle, applaudit sans faiblir les drames vivants mêlant comique et héroïque, passion amoureuse et tragédie selon la formule déjà révolutionnaire en son temps qu'a élaboré le père de l'opéra,

Claudio Monteverdi dans ses ouvrages vénitiens (*Ulisse* et *Poppea*). C'est l'une des raisons qui a fait le succès du buffa dont les chefs-d'œuvre ne sont pas exempts de leçon philosophique, parfois très cynique sur le genre humain. Doublant l'héroïsme souvent tragique des protagonistes, les seconds plans commentent l'action principale avec une ironie voire un cynisme décapant.
Un siècle plus tard, sur la voie tracée par Monteverdi, Mozart incarne une exigence semblable. Il partage le même idéal, alliant bouffon et sérieux, qui permet une alliance harmonique entre le texte et la musique, entre la vraisemblance et l'expression édifiante, et toujours merveilleuse des caractères. Or dans *Titus*, il doit aborder un genre où toute situation comique est bannie. Seul l'héroïsme édifiant des caractères et des situations sont de mise. Paradoxe du propos, la fin doit être selon la tradition du lieto finale, heureuse, morale, rassurante. Le seria est dont un défi pour le compositeur.

Mozart: Titus, une modernité faite seria

Titus, un seria résolument moderne

Ajouter à sa carrière la mention « *compositeur d'opera seria* », accrédite le prestige de ceux qui n'ont traité que le genre buffa. Or rien ne comptait plus à Mozart que la défense

de son statut de compositeur.
Avec l'essor des Napolitains, le seria est devenu un tunnel d'airs de solistes où la performance vocalistique des chanteurs, castrats et sopranos adulés, comptent davantage que l'unité et la vraisemblance poétique du livret. Zeno puis Métastase ont bien souhaité réformer le genre en accentuant la dignité morale de la trame, en organisant et hiérarchisant les rôles ainsi que la structure et la répartition des airs. Tout cela n'aura fait qu'accentuer la rigidité d'une forme contrainte.
Et le chevalier Gluck impose de même grâce au soutien de Marie-Antoinette, sur les planches parisiennes, plusieurs chefs d'œuvre lyriques qui, de 1774 à 1779, ont savamment dépoussiéré le genre, en abolissant surtout pour reprendre les mots de Wagner, « *la fantaisie du chanteur* ». Pourtant le cadre dramatique que le compositeur Gluck élabore tient davantage de la fresque que de la suave esquisse peinte : ses personnages sont bien raides et il semble que seul lui importe la dignité morale des situations spectaculaires. La cohérence ou la vraisemblance psychologique des individus passe au second plan.



Pour un dramaturge aussi visionnaire et moderne que Mozart, lequel a déjà tenté une nouvelle conception du seria avec *Idoménée*, dix ans avant *Titus* (1781), la forme n'a rien de très stimulant tant la tradition à laquelle il s'attaque n'apporte que contraintes et conventions à sa liberté créatrice. Inclassable, *Titus* l'est assurément au sein d'un corpus apparemment plus cohérent et que forment les œuvres auxquelles il travaille en cette année 1791, la dernière de sa vie et que le hasard ou la contingence de l'histoire auront rendu des plus actives.

D’ailleurs, c’est la force réformatrice du compositeur, explicite en maints endroits de ses œuvres, où il collabore étroitement à l’élaboration des livrets, de façon croissante, qui atteste de son apport majeur dans l’histoire stricto sensu de l’opera seria. Le travail pour *Idoménée* est idéalement renseigné, grâce aux lettres que Mozart échange avec son père. Continuité de la tension dramatique, invention de nouveaux personnages, intégration d’un chœur omniprésent, tableaux orchestraux qui tirent bénéfice de son expérience précoce de symphoniste… tout cela a été longuement analysé.

Mozart: Titus, l’opéra du futur ?

Un nouvel opéra

« *Ridotta a vera opera* », (*il m’en a fait un véritable opéra*) : les mots de Mozart sont clairs. En reconnaissant la qualité du livret que lui livre Mazzola, le compositeur est pleinement satisfait d’un texte qui lui permet de développer l’exacte dramaturgie musicale qu’il souhaitait. La partition est donc bien le fruit d’une pensée aboutie, la réalisation d’une attente. Dans *Titus,* Mozart trouve la manifestation achevée de son projet musical.



L’idée de réinventer un drame musical n’est pas récente. Mozart n’a cessé en vérité d’échafauder sa propre conception de la musique dramatique. Une vision neuve et moderne qui a inauguré opéra après opéra, une expérimentation progressive et dont on ne parle que rarement. Toujours éprouver et renouveller l’interaction poème, chant, action et musique afin d’expliciter au mieux le sens esthétique du drame en musique.
Depuis L’enlèvement au Sérail (1782), il s’ingénie à concevoir un drame moderne en langue germanique ; dans les ouvrages de la trilogie, soit les opéras écrits ensuite avec Da Ponte (Les Noces de Figaro : « opera buffa » créé à Vienne le 1er mai 1786 ; Don Giovanni, « dramma giocoso » ou « opera buffa », créé à Prague le 29 octobre 1787 ; puis Cosi fan tutte « opera buffa » créé à Vienne, le 26 janvier 1790), le compositeur affine son projet dramaturgique qui se moque de la séparation propre au XVIIIème, des genres comiques et sérieux. Opera buffa d’un côté, opera seria de l’autre. Qu’importe le registre lié au sujet retenu. Seul compte la vérité des sentiments exprimés, la révélation du cœur des individus qui sous l’œil compatissant et fraternel de leur démiurge, évoluent, changent, se modèlent à mesure de leur confrontation et des rencontres permises par le livret. Comique, bouffon, sérieux, héroïque, tragique se mêlent car la vie elle-même est plurielle. Rien de son point de vue de choquant au fait que Don Giovanni que nous tenons pour une œuvre sombre, libertaire, au préromantisme visionnaire et absolument moderne, ne soit selon les inscriptions de l’époque, un « opera buffa » ou un « dramma giocoso ».
Il faut être un génie de la musique et un dramaturge né pour concevoir que tout s’interpénètre, que rien ne peut être figé. Au culte d’un genre musical qui dans sa structure parfaitement

codée et statique répond à la pyramide sociale et politique du régime monarchique, Mozart envisage un autre regard. Il y dessine la place de l'être rétabli dans sa propre histoire. Il produit de nouveau type de héros, et bien avant Wagner, envisage cet homme libre, assumant les choix d'une destinée individuelle. Le salut lui est promis s'il est capable de s'abolir de la chaîne des passions et de renaître s'il sait aimer puis renoncer. Pour exprimer cette vision fulgurante des cœurs à l'épreuve de leurs destinées, Mozart affine cet art en droite ligne de Monteverdi où le mot s'allie à la note avec une fluidité retrouvée pour exprimer ce chant de l'âme.
La mise en musique du texte (au préalable rigoureusement validé car Mozart participe à la qualité dramaturgique et poétique des livrets), est davantage qu'un accompagnement : elle éclaire différemment le sens, connote parfois à l'inverse des paroles : l'orchestre prend tout autant la parole que les chanteurs et souvent a contrario du texte, signifie autre chose que l'action littérale.
En recomposant les éléments structurels et référentiels de l'opéra, Mozart, le plus humaniste des dramaturges, prône un ordre nouveau où l'homme libéré assumerait son identité contradictoire. Même s'il fait imploser les cadres et les conventions jusque-là respectés, – que deviendront la comtesse, Suzanne et Figaro après Les Noces ? Le comte Almaviva ne répètera-t-il pas ses intrigues hypocrites et mensongères ? Et les femmes dévoilées dans Cosi, auront-elles compris la leçon cynique de l'opéra ? Au final, l'homme comme la femme sont confrontés à leur ambiguïté. Leurs doutes et leurs fragilités profondes les renvoient à leur ambivalence naturelle … Voilà qui fait de Mozart un connaisseur perspicace de l'identité humaine. Un propos désabusé mais jamais désespéré. Il sait rester aimable : le chant de la musique, tout aussi prolixe que l'œuvre des voix, réenchante ce qui n'aurait pu être qu'une terrible scène du désenchantement humain. Dans cette vision, les derniers opéras dessinent une ligne cohérente : cynisme et vérité sont convoqués dans Les Noces, Don Giovanni et Cosi ; pour l'ultime trilogie, la

clémence fraternelle et l’invitation au pardon éternel s’affirment dans La Flûte, La Clemenza et le Requiem.

Mozart: nouvelle estimation de Titus

OPERA. Mozart: pour une nouvelle estimation de Titus

Titus se révèle une opportunité exceptionnelle pour redorer son blason dans l’arêne Viennoise où règne l’indiscutable quoique infiniment moins génial Salieri.
Mozart aurait reçu commande le 15 août pour une représentation officielle fixée au 6 septembre 1791, soit un peu moins de trois semaines pour satisfaire les vœux impériaux. Il aurait ainsi passé tout l’été 1791 à composer chacun des airs y compris dans la calèche le menant de Vienne à Prague où pour alléger son labeur, il demande à son élève Sussmaÿr d’écrire les recitativos non accompagnés.

Quels indices pour une

nouvelle estimation de Titus?



Or, il faudrait peut-être réviser cette urgence de l'écriture : la correspondance cite dès 1789, l'idée d'un canevas musical sur le thème de l*a Clemenza di Tito* qui est alors un livret de Métastase parmi les plus traités par les compositeurs. Déjà à cette date soit deux années avant la création de Titus, Mozart propose au librettiste Caterino Mazzola de réviser le livret de Métastase, afin d'en faire un « *vrai opéra* » : réduction du texte, de trois actes en deux. Moins de mots, plus de situations fortes. Avec la fulgurance que son génie a appris sur le canevas du buffa où les ensembles (duos/trios/quatuors et quintettes) sont habituels, Mozart a une idée précise du drame moderne. Il n'a cessé de réaliser cette ambition. Ne pourrions-nous pas reconnaître dans Titus, plutôt qu'une ébauche irrégulière et maladroite, l'accomplissement du génie mozartien dans le sens de la synthèse, de l'épure, de la mesure suggestive ?

Il savait parfaitement que le seria l'empêchait justement de développer ce en quoi il excelle : l'ambiguïté des formes, comiques et tragiques, amoureuses et héroïques. Qu'importe, il relève le défi et dans un contexte qui ne peut être que tragique et noble, son génie jamais en manque d'un renouvellement de l'invention, invente de nouveaux types. La princesse Vitellia emprunte le chemin tracé par Donna Elvira et Donna Anna (personnages de son *Don Giovanni)* en les synthétisant ; et Sesto incarne le plus humain des jeunes

amants manipulés, trahis, humiliés, pris entre le désir de satisfaire son aimée, et le risque de trahir son bien le plus précieux, l'amitié de l'Empereur Titus. Masques de la scène héroïque devenus êtres de chair, palpitant par ses conflits et ses contradictions mêmes. Quant à Titus, Mozart qui écrit le rôle pour un ténor, se souvient d'*Idoménée* et de *Don Ottavio*, il conçoit un individu seul, isolé, accablé par la dignité impériale et dont le devoir du rang contraint la sensibilité de l'homme. En utilisant la forme de l'aria da capo, habituel pour les dieux et demi-dieux de l'opéra seria depuis ses débuts, et le réservant pour Titus, Mozart insiste davantage sur le carcan qui étreint l'individu.
Titus se présente en vérité idéalement pour affiner encore sa conception poétique du drame musical.
Une telle conception humaniste des personnages n'était pas sans quelques risques pour le compositeur. Elle contient l'essence même de sa dramaturgie la plus aboutie. Ni décoratif ni superficiel, le *Titus* de Mozart explore la veine sanguine, passionnelle de la trilogie et met l'accent sur l'évolution sensible des caractères. Aucun personnage grâce à son écriture ne s'enlise au type, codifié et statique ; la scène représente au contraire une galerie d'individualités soumises à transformation… nous dirions presque initiation allusive dont la musique indique une autre voie, parallèle au texte. Prenons par exemple, les options de l'instrumentation : frère de la *Flûte* et du *Requiem*, Titus utilise cette *colonne maçonnique*, habituellement usitée dans le service des loges franc-maçonnes, où retentissent les timbres des bois et des cuivres les plus sombres et les plus nobles selon les instruments et les interprètes présents : cors de basset, bassons, hautbois et trompettes. Ne manque que le trombone. On peut même affirmer que résonne à l'unisson de cette coloration instrumentale spécifique, une nouvelle trilogie à redécouvrir : les trois ouvrages de la fin, faisant contrepoint à la trilogie des opéras dapontiens : *Titus, la Flûte enchantée* et le *Requiem*. On sait que l'idéal franc-maçon met l'accent sur le pardon et la fraternité. Valeurs

idéalement illustrées dans *Titus*.

Illustration :
Nous avons choisi pour illustrer notre dossier Titus, plusieurs fragments représentant la campagne romaine, choisis dans quelque tableaux de ***Nicolas Poussin****, et aussi la figure de l'Empereur telle que Mozart pouvait l'approcher de son vivant. Ici, portrait en pieds de l'****Empereur Joseph II****.*

