

---

# Festival d'Aix-en-Provence

---

*LA CLEMENZA DI TITO*

Opéra seria en deux actes

De Wolfgang Amadeus Mozart  
Livret de Pietro Metastasio

---

Dossier pédagogique

---

## SOMMAIRE

<b>À lire avant le spectacle</b>	<b>Page 3</b>
<b>1. Mozart en quelques dates (d'après Mathilde Reichler)</b>	<b>Page 5</b>
<b>2. Argument</b>	<b>Page 11</b>
<b>3. Écho de la création de <i>La Clémence de Titus</i></b>	<b>Page 13</b>
<b>4. Les sources</b>	<b>Page 14</b>
4.1 La clémence d'Auguste	
4.2 Suétone, <i>Vie des douze César</i>	
4.3 Racine, <i>Bérénice</i>	
<b>5. Guide d'écoute</b>	<b>Page 20</b>

Ce dossier a été réalisé par **Alain Perroux**, conseiller artistique et dramaturge du Festival d'Aix-en-Provence.

**Relectures** : Anne Le Nabour (Service communication du Festival d'Aix-en-Provence) et Ghiliane Garcia (Service éducatif du festival d'Aix-en-Provence)

**Mise en page** : Anne Le Nabour (Service communication du Festival d'Aix-en-Provence)

## À lire avant le spectacle

### Quand ?

*La Clémence de Titus* est l'avant-dernier opéra de Mozart. Créé le 6 septembre 1791 à Prague, l'ouvrage lui a été commandé pour marquer le couronnement de Léopold II roi de Bohême. Parce qu'il attendait de connaître les chanteurs prévus pour cette création avant d'écrire leurs rôles, Mozart ne bénéficia que de quelques semaines pour mener à bien la composition de *La Clémence de Titus*, raison pour laquelle il en fit composer les récitatifs par un de ses élèves. Après sa création, l'œuvre connut quelques reprises jusque dans le premier quart du 19<sup>e</sup> siècle. Puis elle sombra dans un oubli qui dura jusqu'au milieu du 20<sup>e</sup> siècle. D'abord déconsidéré, cet «*opéra seria transformé en opéra vera*» (pour reprendre une définition de Mozart lui-même) a conquis une réelle popularité et il a aujourd'hui regagné sa place au rang des chefs-d'œuvre de la maturité de son auteur.

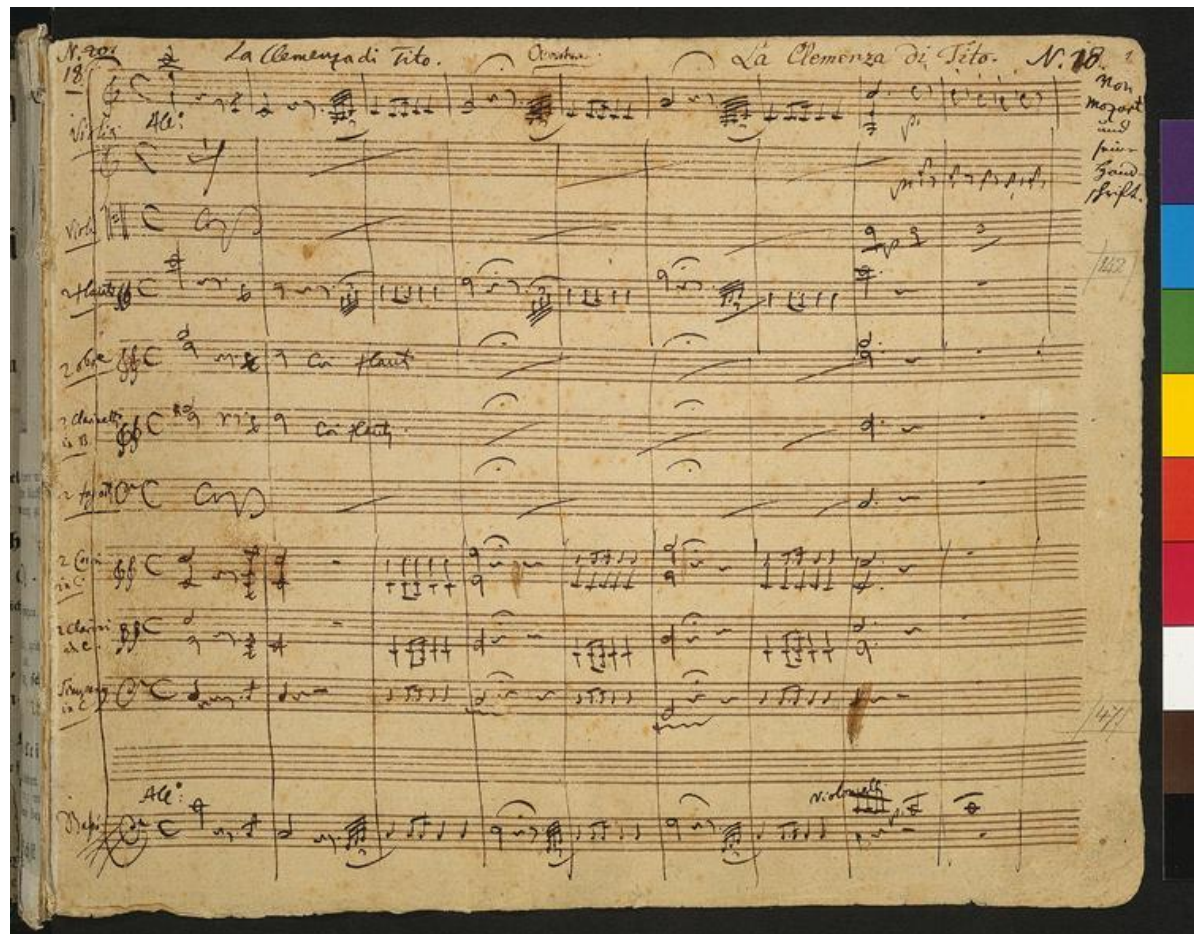
### Quoi ?

Le livret reprend un drame fameux du grand Pietro Metastasio, écrit en 1734, mis en musique par une quarantaine de compositeurs différents, mais restructuré et partiellement réécrit en l'occurrence par le poète de la cour de Vienne Caterino Mazzolà. L'histoire, typique des drames métastasiens, met en scène l'empereur de Rome Titus et son entourage. Victime d'un complot ourdi par son ami Sextus et suscité par l'ambitieuse Vitellia, qui se sert de l'amour que lui voue Sextus pour parvenir à ses fins,

l'empereur découvrira les diverses trahisons dont il est l'objet mais finira par pardonner à tout le monde.

### Comment ?

*La Clémence de Titus* doit en partie son oubli au fait qu'il s'agissait d'une œuvre de circonstance inscrite dans la forme vétuste de l'«opéra seria». Mais à y regarder de plus près, on s'aperçoit que Mozart s'est presque totalement libéré de ce moule formel jadis contraignant. En 1791, la forme de l'opéra seria, qui a dominé les théâtres d'Europe pendant une centaine d'années, est en voie de désuétude. Mozart ne se prive pas d'y introduire de nombreux ensembles pour plusieurs voix, jadis proscris mais désormais devenus monnaie courante dans l'opéra buffa et contaminant toutes les formes lyriques. Par ailleurs, il soigne comme à son habitude la structure d'ensemble de son opéra, veillant à assurer une grande continuité dramatique entre les différentes scènes et à construire l'ouvrage sur une charpente extrêmement cohérente. De cette manière, tous les personnages, à commencer par ceux de Sextus et de Vitellia, acquièrent une véritable épaisseur humaine. Et l'ouvrage retrouve la tonalité douce-amère des autres opéras de Mozart.



Partition manuscrite de l'opéra *La Clémence de Titus*  
Allemagne, Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin © RMN / Jörg P. Anders

## 1) Mozart en quelques dates



Anonyme, *Wolfgang Amadeus Mozart*  
Vienne, Wien Museum Karlsplatz © RMN / Alfredo Dagli Orti

26 janvier 1756

Naissance à Salzbourg. Wolfgang Amadeus est le septième enfant de Léopold et Anna Maria (seuls deux enfants survivront). Son père est violoniste et compositeur de cour auprès de l'archevêque de Salzbourg. Il est l'auteur d'une méthode de violon fort appréciée. La sœur aînée de Mozart, surnommée « Nannerl », est aussi extrêmement douée pour la musique. Elle chante et joue du clavecin. Les dons de Mozart se font remarquer très vite. On dit qu'il sait composer avant de savoir écrire !

1762

Premier voyage (Munich et Vienne). Léopold entreprendra à plusieurs reprises de longs voyages pour faire découvrir au monde ses deux jeunes virtuoses – et surtout le petit Wolfgang. Partout où il passe, Mozart donne des concerts et éblouit ses auditeurs. Il est applaudi et admiré dans toutes les cours d'Europe et dans tous les salons. Très tôt, il improvise au clavecin, en plus de jouer les œuvres les plus difficiles de ses confrères compositeurs.

- 1763 Nouveaux voyages. Le périple de la petite famille, cette fois, s'étendra sur trois ans. Léopold a obtenu un congé de son « employeur », l'archevêque de Salzbourg. Les Mozart passent par Munich, Mannheim, Bonn, Cologne, Aix-la-Chapelle, Bruxelles, puis Paris. Dans la capitale française, ils rencontrent le baron Christian Friedrich Melchior von Grimm, ami des Encyclopédistes, défenseur farouche de la musique italienne, qui va les introduire dans les milieux musicaux parisiens. Depuis Paris, Wolfgang découvre Londres où il fait la connaissance de Jean-Christien Bach, le dernier fils de Jean-Sébastien Bach. Il impressionne l'aristocratie londonienne en improvisant des airs d'opéras à son clavecin. Mozart est déjà compositeur. Il écrit sa première symphonie en 1765.
- 1766 Les Mozart sont sur le chemin du retour. Ils passent par la Suisse, et Mozart donne des concerts à Genève et Lausanne. Ce long voyage aura été pour le jeune compositeur l'occasion de découvrir la musique européenne de son temps.
- 1768 Mozart a douze ans. Il compose *La finta Semplice*, un opéra buffa, ainsi que *Bastien et Bastienne*, une pastorale en allemand, inspirée du *Devin de village* de Jean-Jacques Rousseau. Il n'est plus l'enfant prodige d'autrefois, mais doit désormais prendre sa place comme compositeur. L'opéra est un bon moyen de se faire connaître, et les dons de Mozart semblent le destiner tout particulièrement à cette forme. Ses regards se tournent désormais vers l'Italie, royaume de l'opéra.
- 1769 Premier séjour en Italie. Mozart part seul avec son père, cette fois. Il est de fort bonne humeur, et tombe littéralement amoureux de l'Italie. Il donne plusieurs concerts, et, bientôt, on lui commande un opéra. Pour Milan, Mozart écrira successivement trois opéras seria: *Mitridate*, *Ascanio in Alba* et *Lucio Silla*. Malgré leur succès, Mozart ne trouvera jamais en Italie la place de travail qu'il aurait tant souhaitée.
- 1771 Mozart retrouve Salzbourg, où il a une charge de *Konzertmeister*. À cette époque, un musicien n'a pas le même statut qu'aujourd'hui. Il travaille au service d'un prince, et apparaît comme un employé de celui-ci, au même titre qu'un domestique. C'est le cas de Haydn, par exemple, qui fut au service du prince Esterházy presque jusqu'à la fin de sa vie. À Salzbourg, l'archevêque est devenu le comte de Colloredo, avec lequel Mozart entretiendra des rapports extrêmement

- tendus. Le compositeur ne supportera pas ce statut de quasi « domestique », et revendiquera son indépendance. Salzbourg devient pour lui le symbole, à cette époque, d'une vie provinciale qu'il se met à détester et où il se sent trop à l'étroit. Il rêve d'une place à Vienne.
- 1774 De retour à Salzbourg après un séjour à Vienne, Mozart compose sa 30<sup>ème</sup> symphonie. La monotonie de son travail à la cour est interrompue par une nouvelle commande d'opéra, qui vient de Munich. Mozart compose *La finta Giardiniera*, opéra buffa qui remporte un immense succès. Pourtant, toujours pas de poste en vue.
- 1776 Mozart essaie d'obtenir de Colloredo un congé pour repartir en voyage. Il s'ennuie de plus en plus à Salzbourg où l'archevêque a fait fermer le théâtre de la cour.
- 1777 Mozart, excédé, démissionne de son poste le 1<sup>er</sup> août. Le 23 septembre, accompagné de sa mère, il part pour un nouveau grand voyage. Il commence par s'installer à Munich, puis reprend la route pour Mannheim. La richesse de la vie musicale de cette ville, avec son excellent orchestre, va enchanter Mozart. De plus, le compositeur de 21 ans va y connaître son premier grand amour : il s'éprend de son élève, la jeune cantatrice Aloisia Weber.
- 1778 Mozart prolonge son séjour à Mannheim, sans plus d'espoir pourtant d'obtenir une place. Léopold, toujours vigilant, sent bien au ton des lettres de son fils que cette prolongation cache une raison inavouable. Usant de chantage, il incite ardemment Mozart à reprendre la route. Il voit d'un très mauvais œil l'entichement de son fils pour cette jeune cantatrice sans position sociale. Mozart cède, et part pour Paris. Ce sera une déception. Alors qu'il avait été fêté dans la capitale quinze ans auparavant, Mozart n'y trouvera cette fois que froideur et désintérêt. Pour survivre, il donne des leçons, mais ce travail ne lui plaît guère. Sa mère, dont la santé faiblit depuis quelques temps, meurt brusquement. Wolfgang est pressé par son père de rentrer à Salzbourg : une place vient de se libérer à la cour. L'archevêque est d'accord de reprendre le musicien sous ses ordres. La mort dans l'âme, Mozart se remet en route pour rentrer. Toutes ses illusions et ses espoirs sont déçus.

- 1779 Mozart retrouve son père et sa sœur. Il devient organiste du prince archevêque de Salzbourg. Le passage d'une troupe de théâtre itinérante et quelques projets lyriques lui redonnent un peu d'entrain. Munich lui commande un nouvel opéra pour le carnaval – un opéra seria, cette fois : *Idoménée*. Ce sera le premier grand opéra de maturité de Mozart. Ce dernier part à Munich pour la période de composition et de préparation de son opéra. Son père se fait le médium entre lui et son librettiste, dont le compositeur exige beaucoup de concessions. Il est certain que pour la réussite de l'opéra, la musique doit primer sur le texte.
- 1781 Triomphe d'*Idoménée*. Par contre, les relations de Mozart avec son patron se gâtent. Le compositeur, désormais, souhaite la rupture. Elle se présente, et Mozart écrit à son père, affreusement inquiet : « [...] aujourd'hui commence mon bonheur [...]. Je ne veux plus rien savoir de Salzbourg ». Le compositeur est à Vienne, où il compte bien mener une vie de créateur indépendant. Il a très peu d'argent, et vit chez les Weber, où il côtoie quotidiennement Constance, la petite sœur d'Aloysia qui, elle, est maintenant mariée et fait une carrière de cantatrice. Le 30 juillet, il reçoit commande d'un Singspiel pour la nouvelle troupe d'opéra allemande soutenue par l'empereur Joseph II. Ce sera *L'Enlèvement au sérail*.
- 1782 Les rapports de Mozart avec son père sont tendus. Ces tensions sont accentuées par son mariage avec Constance Weber, que Léopold n'approuve pas. Le 16 juillet, la création de *L'Enlèvement au sérail* est un triomphe. Ce Singspiel, qui mêle des dialogues parlés aux airs chantés, se passe en Turquie, dans un sérail. Il restera l'un des plus grands succès que Mozart ait connu de son vivant.
- 1785 Mozart entre dans la franc-maçonnerie. Cet ordre était jalonné par plusieurs étapes spirituelles et initiatiques, et l'entrée de Mozart dans une « loge » correspond à une longue réflexion personnelle. Le compositeur était très influencé par les idées de la franc-maçonnerie, et il restera attaché jusqu'à sa mort à la notion maçonnique de « fraternité ». Ses deux derniers opéras, *La Flûte enchantée* et *La Clémence de Titus*, sont imprégnés des idéaux francs-maçons et en recèlent de nombreux symboles.



1786

Depuis la création de *L'Enlèvement au sérail* en 1782, Mozart cherche vainement un bon livret d'opéra. Il en parcourt plus d'une centaine, sans en trouver un qui le satisfasse complètement. Plusieurs projets voient ainsi le jour sans aboutir. Enfin, au cours de l'année 1785, il tombe sur *Les Noces de Figaro* de Beaumarchais, et propose à Lorenzo da Ponte, poète officiel de la cour, d'en faire un livret. Malgré le fait que la pièce de théâtre a été interdite par Joseph II à cause du vent révolutionnaire qui souffle en elle, les deux artistes se lancent dans l'aventure. C'est le début d'une extraordinaire collaboration, qui permettra la création de trois chefs-d'œuvre absolus de l'histoire de l'opéra. Au début de l'année 1786, Mozart travaille donc assidûment aux *Noces de Figaro*, et remplit également une commande pour le théâtre de la cour. Il écrit un nouveau Singspiel, *Der Schauspieldirektor*, destiné à être créé en même temps qu'un opéra buffa de Salieri, lors d'une soirée où l'empereur désire comparer les mérites de l'opéra allemand et de l'opéra italien. Au printemps de la même année, *Les Noces de Figaro* sont créées.

1787

Le nouvel opéra de Mozart est donné à Prague, où il remporte un immense succès. Le directeur

de l'Opéra lui commande une nouvelle œuvre, pour l'automne. Au printemps, le père de Mozart meurt soudainement. C'est un choc profond pour Mozart, qui avait toujours entretenu un rapport à la fois conflictuel et extrêmement proche avec son père. Son nouvel opéra avec Da Ponte avance : ce sera *Don Giovanni* (*Don Juan*). Si Prague réserve à Mozart un nouvel accueil enthousiaste, Vienne semble le boudier, et son *Don Giovanni* ne parvient pas à gagner les faveurs du public. Constance et Wolfgang ont de plus en plus de problèmes financiers, et doivent emprunter de l'argent pour survivre. Constance a déjà mis au monde quatre enfants. Souvent malade, elle doit se rendre en cure pour ménager sa santé.

1789

La reprise des *Noces de Figaro* à Vienne et le succès de l'opéra incitent l'empereur à commander une nouvelle œuvre à Mozart, qui sera sa troisième et dernière collaboration avec Da Ponte. *Così fan tutte* est créé au début de l'année 1790. Mozart, sous couvert de raconter une histoire amusante, dans laquelle deux amants échangent leurs partenaires pour éprouver la constance de leurs fiancées, brouille les frontières entre le genre sérieux et le genre comique.

- 1790 Joseph II meurt, privant Mozart d'un soutien réel. Son successeur, Léopold II, n'accordera que peu d'attention à Mozart. La santé du compositeur commence à décliner. Les Mozart ont perdu leur cinquième enfant. À la fin de l'année, Emanuel Schikaneder, directeur d'un théâtre populaire, à Vienne, propose à Mozart un nouveau livret : *La Flûte enchantée*. L'histoire tient à la fois du conte de fée oriental et de la fable philosophique. Ecrite sous forme de Singspiel, elle permet à Mozart de revenir à l'opéra allemand. Elle reflète également les conceptions maçonniques du compositeur et de son librettiste.
- 1791 Mozart travaille assidûment à *La Flûte enchantée*. Il reçoit aussi la commande, plus ou moins anonyme, d'un *Requiem*. Au début de l'été naît leur sixième enfant (sur les six enfants mis au monde par Constance, seuls deux fils survivront), et arrive une nouvelle commande : celle d'un opéra seria pour les fêtes du couronnement de Léopold II comme roi de Bohême. Mozart accepte. Ce sera son dernier opéra : *La Clémence de Titus*. En septembre, l'opéra est créé à Prague, sous les yeux d'un public mondain, venu pour le couronnement de l'empereur. À la fin de ce même mois, *La Flûte enchantée* est créée à Vienne, devant un public populaire qui lui fait fête. Il reste à Mozart quelques semaines pour terminer son *Requiem*. Il est à bout de forces, et sa santé est très mauvaise. Jusqu'au dernier moment, il s'emploiera à terminer sa messe des morts, qui s'interrompt sur les premières mesures du *Lacrimosa*.

## 2) Argument

### Acte I

Vitellia voudrait épouser Titus, l'empereur de Rome qui a destitué son père Vitellius. Mais il a jeté son dévolu sur Bérénice. Vitellia demande donc à Sextus d'assassiner l'empereur. Bien qu'intime de Titus, le jeune homme est prêt à tout pour l'amour de Vitellia (duo : «*Come ti piace imponi*»). Annius, ami de Sextus, vient annoncer que l'empereur a été contraint de renvoyer Bérénice. La nouvelle redonne espoir à Vitellia, qui s'emploie à faire taire la jalousie de Sextus (air : «*Deh, se piacer mi vuoi*»). Annius fait part à Sextus de sa volonté d'épouser sa sœur, Servilia. Sextus bénit leur union (duo : «*Deh prendi un dolce amplesso*»). Sur le forum, le peuple romain acclame Titus (marche et chœur : «*Serbate o dei custodi*»). Traitant les affaires de l'empire, Titus ordonne que l'on vienne en aide aux victimes de l'éruption du Vésuve. Puis, resté seul avec Sextus et Annius, il leur annonce qu'il entend épouser Servilia et se réjouit de nouer ainsi un lien familial avec Sextus (air : «*Del piu sublime soglio*»). Désespéré, Annius annonce cette nouvelle à Servilia, qui l'assure de tout son amour (duo : «*Ah, perdona al'primo affetto*»). La jeune femme se rend auprès de Titus, à qui elle confesse ses sentiments pour Annius. L'empereur renonce immédiatement à elle et loue sa franchise (air : «*Ah, se fossi intorno al trono*»). Vitellia, qui croit encore que Titus va épouser Servilia, ordonne à Sextus de passer enfin à l'acte et de tuer l'empereur. Après avoir longtemps hésité, il se retire, déterminé à lui obéir (air :

«*Parto, parto*»). Une fois Sextus parti, Publius et Annius viennent annoncer à Vitellia que l'empereur a décidé de l'épouser. Elle tente, trop tard, de rappeler Sextus (trio : «*Vengo, aspettate !*») Devant le Capitole en flammes, Sextus est déchiré par le doute (récitatif accompagné : «*Oh dei ! che smania e questa !*»). Puis il s'en va accomplir sa sinistre besogne. Dans le mouvement de panique causé par l'incendie, Publius annonce à Servilia et Annius qu'une conspiration est à l'œuvre. Vitellia trouve enfin Sextus qui, hagard, annonce la mort de Titus et manque de confesser son crime. Tous se lamentent et dénoncent cette noire trahison (quintette avec chœur : «*Deh, conservaet o dei !*»).

### Acte II

Annius rassure Sextus : dans la confusion, les conspirateurs ont tué quelqu'un d'autre que Titus. Sextus avoue à son ami qu'il est l'instigateur du complot et qu'il veut s'exiler. Annius l'enjoint d'implorer la pitié de l'empereur (air : «*Torna di Tito al lato*»). Pour sa part, Vitellia conseille à Sextus de s'enfuir. Mais il est trop tard : Publius vient arrêter Sextus qui cherche en vain le regard de Vitellia (trio : «*Se al volto mai ti senti*»). Le sénat et le peuple rendent grâce aux dieux d'avoir sauvé leur empereur (chœur avec solo : «*Ah, grazie si rendano*»). Publius conseille la fermeté au souverain (air : «*Tardi s'avvede*»). Annius, en revanche, plaide pour le pardon (air : «*Tu fosti tradito*»). Hésitant, Titus demande qu'on lui amène Sextus (trio : «*Quello è di Tito il volto*»). Le jeune homme endosse l'entière culpabilité du complot (air : «*Deh, per questo istante solo*»). Titus se dit désormais déterminé : il a décidé du sort de Sextus et le lui déclarera au Colisée (air : «*Se all'impero*»). Pendant ce temps, Servilia tente de persuader Vitellia d'intervenir pour sauver Sextus (air : «*S'altro che lagrime*»). Restée seule, la fille de Vitellius se livre

à un douloureux examen de conscience (récitatif accompagné et air : «*Non piu di fiori*»). Au Colisée, le peuple chante la gloire de Titus (chœur : «*Se del ciel*»). Titus annonce qu'il pardonne à Sextus. Mais Vitellia arrive alors et déclare être la seule coupable. Se voyant cerné de traîtres, Titus décide pourtant d'accorder son pardon à tous (sextuor et chœur : «*Tu, è ver, m'assolvi Augusto*»).

Niemetschek, Franz Xaver, *Leben des k.k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart nach Originalquellen beschrieben*, Prague 1798.

### 3) Écho de la création de *La Clémence de Titus*

*Titus* fut donné au moment du couronnement comme opéra gratuit, puis à quelques reprises encore ; mais comme le destin a voulu qu'un pitoyable castrat et une prima donna qui chantait plus avec ses mains qu'avec sa gorge (et qu'il faut considérer comme une possédée) aient tenu les rôles principaux ; comme le sujet est trop simple pour pouvoir intéresser une foule populaire occupée par les festivités du couronnement, les bals et les illuminations, et comme enfin il s'agit – (honte à notre époque !) – d'un opéra sérieux, il plut moins, de façon générale, que ne le méritait sa musique véritablement divine. Il y a une certaine simplicité grecque, un calme sublime dans toute la musique, qui touchent délicatement, mais cependant profondément, le cœur sensible ; qui conviennent si justement au caractère de Titus, à l'époque et à tout le sujet et qui font honneur au goût raffiné de Mozart et à son sens de l'observation. Tout du long, mais en particulier dans les *andante*, le chant y est d'une douceur céleste, empli de sentiment et d'expression ; les chœurs sont pleins de pompe et de grandeur ; bref, la noblesse de Gluck est alliée à l'originalité artistique de Mozart, à sa sensibilité débordante et à ses harmonies tout à fait ravissantes. Le dernier trio et le finale du premier acte sont insurpassables, et peut-être un *nec plus ultra* de la musique. Les connaisseurs doutent même que *Titus* ne surpasse *Don Giovanni*. Cette œuvre divine de l'immortel esprit nous fut donnée par M. Guardasoni le 3 décembre de cette année [1794], devant un théâtre comble et pour la plus grande satisfaction du public.

## 4) Les sources

### 4.1 La clémence d'Auguste

Sénèque

Je me suis proposé, Néron, César, d'écrire sur la clémence, pour te servir en quelque sorte de miroir, et, en te montrant à toi-même, te faire arriver à la première de toutes les joies [...]

Le divin Auguste fut un empereur clément, si l'on ne commence à le juger qu'à dater de son empire. Mais, lorsqu'il eut dépassé sa quarantième année, pendant son séjour dans les Gaules, il lui fut donné avis que Lucius Cinna, homme d'esprit étroit, lui dressait des embûches. On lui dit quand et comment il devait frapper ; un des complices était le dénonciateur. Auguste, résolu de se venger de lui, fit réunir ses amis en conseil. Sa nuit fut agitée, car il songeait qu'il allait condamner un jeune homme noble, et à cela près irréprochable, petit-fils de Pompée. Il ne pouvait déjà plus se résoudre à la mort d'un seul homme; et pourtant, avec Marc Antoine, il avait dicté l'édit de proscription au milieu d'un souper. Il gémissait, et faisait entendre des paroles entrecoupées et contradictoires : « Quoi donc ! souffrirai-je que mon assassin s'en aille libre et tranquille, quand je suis en alarmes ? Il ne serait pas puni, celui qui, menaçant une tête tant de fois épargnée par les guerres civiles, échappée à tant de combats maritimes et terrestres, après que les terres et les mers sont pacifiées, entreprend, non de me tuer mais de m'immoler ? » Car il voulait le frapper pendant le sacrifice. Puis, après un intervalle de silence, élevant la voix, il

s'emportait beaucoup plus violemment contre lui-même que contre Cinna : « Pourquoi vis-tu, si tant d'hommes ont intérêt à ta mort ? Quand s'arrêteront les supplices ? Quand s'arrêtera le sang ? Je suis pour les jeunes nobles une tête dévouée, contre laquelle ils aiguisent leurs poignards. La vie n'est pas si précieuse que, pour ne pas périr moi-même, il faille perdre tant de monde ! » Enfin sa femme Livie l'interrompt : « En croiras-tu, dit-elle, les conseils d'une femme ? Fais ce que font les médecins ; lorsque les remèdes ordinaires ne réussissent pas, ils emploient les contraires. La sévérité ne t'a pas encore profité : après Salvidienus est venu Lépidus ; après Lépidus Muréna ; après Muréna Caepion ; après Caepion, Egnatius ; je ne nomme pas les autres qui rougissent d'avoir tant osé. Essaie maintenant ce que produira la clémence : pardonne à Lucius Cinna ; il est découvert : il ne peut déjà plus te nuire ; il peut encore être utile à ta gloire ». Heureux d'avoir trouvé un avocat dans sa cause, Auguste remercie son épouse, donne aussitôt contrordre aux amis qu'il avait convoqués en conseil, et mande Cinna tout seul. Renvoyant alors tout le monde de sa chambre, après avoir fait placer un second siège pour Cinna : « Je t'ai trouvé, Cinna, dans le camp de mes adversaires, non pas devenu, mais né mon ennemi : je t'ai donné la vie, je t'ai rendu tout ton patrimoine. Aujourd'hui, tu es si heureux, si riche que le vaincu fait envie aux compétiteurs dont les pères avaient combattu près

de moi, c'est à toi que je le donnai. Après avoir si bien mérité de toi, tu as décidé de m'assassiner ». À ces mots, Cinna s'écriant qu'un tel égarement était bien loin de lui : «Tu tiens mal ta promesse, Cinna reprit-il ; il était convenu que tu ne m'interrompis pas. Tu veux, je le répète, m'assassiner ». Puis il indique le lieu, les complices, le jour, le plan de la conspiration, le bras auquel le fer devait être confié ; puis, voyant que Cinna, frappé de stupeur, restait muet, non par respect pour cette convention à laquelle il s'était soumis, mais par le sentiment de sa conscience: «Quel est ton but ? lui dit-il. Est-ce pour régner toi-même ? Par Hercule ! Le peuple romain est à plaindre, si entre toi et l'empire, je suis le seul obstacle. Tu ne peux même défendre ta maison ; ces jours derniers, dans une contestation privée, tu as succombé sous le crédit d'un affranchi. En es-tu donc réduit à ne trouver rien de plus facile que de choisir César pour adversaire ? Soit ; si je suis le seul empêchement à tes espérances. Mais s'accommoderont-ils de toi, les Paulus, les Fabius Maximus, les Cossus, les Servilius, et cette longue suite de nobles, non de ceux qui portent de vains titres, mais de ceux qui honorent les images de leurs aïeux ?» Je ne reproduirai pas tout son discours, qui remplirait la plus grande partie de cet écrit, car il est certain qu'il parla plus de deux heures, voulant prolonger ce supplice, le seul qu'il lui préparât. « Cinna, continua-t-il, je te donne la vie une seconde fois ; la première, c'était à un ennemi ; maintenant, c'est à un traître et à un parricide. Qu'à dater de ce jour notre amitié commence : luttons désormais à qui mettra le plus de loyauté, moi en te donnant la vie, toi en me la devant.» Depuis, il lui offrit lui-même le consulat, en lui reprochant de n'avoir osé le demander. Auguste n'eut pas d'ami plus fidèle, et il fut son seul héritier. Il n'y eut plus personne qui format de complot contre lui.

Extrait de : *De la clémence*, 55 après J.C.

## 4.2 Suétone, *Vie des douze César*

### *I. Naissance de Titus*

Titus, qui s'appelait Vespasien comme son père, fut l'amour et les délices du genre humain: tant il sut se concilier la bienveillance universelle, ou par son caractère, ou par son adresse, ou par son bonheur. Ce qu'il y a de plus étonnant, c'est que ce prince, adoré sur le trône, fut en butte au blâme public, et même à la haine, étant simple particulier pendant le règne de son père. Il naquit le troisième jour avant les calendes de janvier, l'année devenue célèbre par la mort de Caius, dans une petite chambre obscure qui faisait partie d'une chétive maison attenante au Septizonium. Ce réduit n'a pas changé, et on le montre encore.

[...]

*VII. Son intempérance. Sa rapacité. Sur le trône, il remplace par des vertus tous ses vices. Ses spectacles*

Outre sa cruauté, on redoutait son intempérance; car il prolongeait ses orgies jusqu'au milieu de la nuit avec les plus déréglés de ses compagnons. On craignait aussi son penchant à la débauche, en le voyant entouré d'une foule de mignons et d'eunuques, et éperdument épris de Bérénice, à laquelle, disait-on, il avait promis le mariage. On l'accusait aussi de rapacité, parce qu'on savait que, dans les affaires de la juridiction de son père, il marchandait et vendait la justice à prix d'argent. Enfin on croyait et l'on disait ouvertement que ce serait un autre Néron. Mais cette réputation tourna à son avantage, et ce fut précisément ce qui lui valut les plus grandes louanges, lorsqu'on s'aperçut qu'au lieu de s'abandonner à

ses vices, il montrait les plus hautes vertus. Ses festins étaient agréables, mais sans profusion. Il choisit des amis d'un tel mérite que ses successeurs les conservèrent pour eux comme les meilleurs soutiens de l'Etat. Il renvoya Bérénice malgré lui et malgré elle. Il cessa de favoriser de ses libéralités quelques-uns de ses plus chers favoris. Quoiqu'ils fussent si habiles danseurs qu'ils brillèrent dans la suite sur la scène, il ne voulut plus même les voir en public. Il ne fit jamais aucun tort à qui que ce fût, respecta toujours le bien d'autrui, et refusa même les souscriptions autorisées par l'usage. Cependant il ne le céda à personne en munificence. Après avoir inauguré l'amphithéâtre et construit promptement des thermes autour de cet édifice, il y donna un splendide et riche spectacle. Il fit représenter aussi une bataille navale dans l'ancienne naumachie; il y ajouta des gladiateurs, et cinq mille bêtes de toute espèce combattirent le même jour.

*VIII. Sa bonté. Sa déférence pour le peuple. Son règne est troublé par de grandes calamités, qui sont pour lui l'occasion de nouveaux bienfaits. Ses règlements sévères contre les délateurs*

D'un caractère très bienveillant, il dérogea à la coutume de ses prédécesseurs, qui, suivant les principes de Tibère, regardaient tous les dons faits avant eux comme nuls, s'ils ne les avaient eux-mêmes conservés aux mêmes possesseurs. Il les ratifia tous par un seul édit, et repoussa toute sollicitation individuelle. À l'égard des autres grâces qu'on lui demandait, il avait pour maxime constante de ne renvoyer personne sans espérance. Je dirai plus: quand les gens de sa maison lui remontraient qu'il promettait plus qu'il ne pouvait tenir, il répondait que personne ne devait se retirer mécontent de l'entretien du prince. Un soir, après son souper, s'étant souvenu



qu'il n'avait accordé aucune grâce pendant le cours de la journée, il prononça ce mot si mémorable et si digne d'éloge: «Mes amis, j'ai perdu ma journée». En toute occasion, il traitait le peuple avec tant de bonté qu'ayant annoncé un spectacle de gladiateurs, il déclara qu'il le donnerait au gré des assistants, et non au sien. En effet, non seulement il ne refusa rien de ce que les spectateurs voulurent, mais il les exhortait même à manifester leurs vœux. Il affectait une préférence pour les gladiateurs thraces, et souvent, en plaisantant avec le peuple, il les applaudissait de la voix et du geste, toutefois sans compromettre ni sa dignité ni la justice. Pour paraître encore plus populaire, il admit quelquefois le public dans les thermes où il se baignait. Son règne fut attristé par quelques désastres, tels qu'une éruption de Vésuve dans la Campanie, un incendie dans Rome qui dura trois jours et trois nuits, et une peste comme on n'en avait jamais vu. Dans ces déplorables circonstances, il ne se borna pas à montrer la sollicitude d'un prince, il déploya toute la tendresse d'un père, consolant tour à tour les peuples par ses édits, et les secourant par ses bienfaits. Il tira au sort, parmi les consulaires, des curateurs chargés de soulager les maux de la Campanie. Il employa à la reconstruction des villes ruinées les biens de ceux qui avaient péri dans l'éruption du Vésuve, sans laisser d'héritiers. Après l'incendie de Rome, il déclara qu'il prenait sur lui toutes les pertes publiques, et consacra les ornements de ses palais à rebâtir et à décorer les temples. Pour accélérer les travaux, il en chargea un grand nombre de chevaliers. Il prodigua aux malades tous les secours divins et humains, recourant à tous les genres de remèdes et de sacrifices pour les guérir ou adoucir leurs maux. Parmi les fléaux de l'époque, on comptait les délateurs et les suborneurs, reste impur de l'ancienne anarchie. Il ordonna qu'ils fussent fouettés et fustigés au milieu du Forum, et qu'après leur

avoir fait traverser l'amphithéâtre, les uns fussent exposés et vendus comme esclaves, et les autres transportés dans les îles les plus sauvages. Afin d'arrêter à jamais ceux qui oseraient les imiter, il défendit, entre autres règlements, de poursuivre le même fait en vertu de plusieurs lois, et d'inquiéter la mémoire des morts au-delà d'un certain nombre d'années.



François-Joseph Heim, *Titus fait distribuer des secours au peuple*  
Paris, musée du Louvre, © RMN / Hervé Lewandowski

*IX. Sa générosité envers ses ennemis. Sa bonté inépuisable à l'égard de son frère Domitien*

Il déclara qu'il n'acceptait le souverain pontificat qu'afin de conserver toujours ses mains pures. Il tint parole; car, depuis ce moment, il ne fut ni l'auteur, ni le complice de la mort de personne. Ce n'est pas que les occasions de vengeance lui manquassent, mais il jurait qu'il périrait plutôt que de perdre qui que ce fût. Deux patriciens furent convaincus d'aspirer à l'empire. Il se contenta de les avertir, en leur disant que le trône était un présent du Sort, et que s'ils désiraient quelque chose d'ailleurs, il le leur accorderait. Il dépêcha aussitôt ses courriers à la mère de l'un d'eux qui était éloignée, pour la tirer d'inquiétude, et lui assurer que son fils se portait bien. Non seulement il invita les deux conjurés à souper avec lui, mais le lendemain il les plaça exprès à côté de lui dans un spectacle de gladiateurs; et, lorsqu'on lui présenta les armes des combattants, il les leur remit pour les examiner. On ajoute qu'ayant pris connaissance de leur horoscope, il leur annonça que tous deux étaient menacés d'un péril, mais pour une époque incertaine, et que ce péril ne viendrait pas de lui; ce que l'événement confirma. Quant à son frère Domitien qui lui tendait sans cesse des embûches, qui cherchait presque ouvertement à soulever les armées et à s'enfuir de la cour, il ne put se résoudre ni à le faire périr, ni à s'en séparer, et il ne le traita pas avec moins de considération qu'auparavant. Il continua, comme dès le premier jour, à le proclamer son collègue et son successeur à l'empire. Quelquefois même en particulier il le conjurait, en répandant des pleurs, de vouloir enfin payer son attachement de retour.

[...]

*XI. Il est pleuré de tout le monde*

Il mourut dans la même villa que son père, le jour des ides de septembre, dans la quarante et unième année de son âge, après deux ans, deux mois et vingt jours de règne. La nouvelle de sa mort répandit un deuil universel, comme si chacun avait perdu un membre de sa propre famille. Avant d'être convoqué par un édit, le sénat accourut. Les portes de la curie étaient encore fermées. Il les fit ouvrir, et accorda au prince mort plus d'éloges et d'actions de grâces qu'il ne lui en avait jamais prodigué de son vivant.

Suétone, extrait des *Vies des douze César*, traduction M. Cabaret-Dupaty, Paris, 1893

### 4.3 Monologue de Titus dans *Bérénice* de Racine

Quel air respires-tu ? N'es-tu pas dans ces lieux  
Où la haine des rois, avec le lait sucée,  
Par crainte ou par amour ne peut être effacée  
Rome jugea ta reine en condamnant ses rois.  
N'as-tu pas en naissant entendu cette voix ?  
Et n'as-tu pas encore ouï la renommée  
T'annoncer ton devoir jusque dans ton armée ?  
Et lorsque Bérénice arriva sur tes pas,  
Ce que Rome en jugeait ne l'entendis-tu pas ?  
Faut-il donc tant de fois te le faire redire ?  
Ah ! lâche ! fais l'amour, et renonce à l'empire :  
Au bout de l'univers va, cours te confiner,  
Et fais place à des cœurs plus dignes de régner.  
Sont-ce là ces projets de grandeur et de gloire  
Qui devaient dans les cœurs consacrer ma mémoire ?  
Depuis huit jours je règne, et, jusqu'à ce jour,  
Qu'ai-je fait pour l'honneur ? J'ai tout fait pour l'amour.  
D'un temps si précieux quel compte puis-je rendre ?  
Où sont ces heureux jours que je faisais attendre ?  
Quels pleurs ai-je séchés ? Dans quels yeux satisfaits  
Ai-je déjà goûté le fruit de mes bienfaits ?  
L'univers a-t-il vu changer ses destinées ?  
Sais-je combien le ciel m'a compté de journées ?  
Et de ce peu de jours si longtemps attendus,  
Ah ! malheureux ! combien j'en ai déjà perdus '  
Ne tardons plus : faisons ce que l'honneur exige :  
Rompons le seul lien...

Racine, *Bérénice*, Acte IV, scène 4

## 5) Guide d'écoute

(Les numéros de CD et de pages font références à la version dirigée par John Eliot Gardiner, publiée chez Archiv)

### Exemple 1 : Les trois coups de l'ouverture orchestrale

#### CD 1 / plage 1 : Ouverture de *La Clémence de Titus*

Comme tout opéra qui se respecte (du moins au 18<sup>e</sup> siècle), *La Clémence de Titus* commence par une ouverture que l'orchestre joue devant le rideau fermé, en début de soirée. Et comme c'est souvent la tradition, cette ouverture débute elle-même par des accords de tout l'orchestre qui sonnent comme les trois coups annonçant le début d'une représentation théâtrale. Mais on note ici que, contrairement à ceux de *La Flûte enchantée*, ces accords-là sont un peu hésitants. L'orchestre s'y reprend même à trois reprises : chaque fois, il prend son élan, lance un accord... qui débouche sur un silence interrogatif, comme suspendu dans le vide. On relance le processus plusieurs fois jusqu'à ce que, finalement, le dernier accord fasse démarrer le mouvement *allegro* de cette ouverture agitée. Là où *La Flûte enchantée* commençait avec assurance et majesté, *La Clémence* semble indécise, et d'une solennité plus inquiète.

De nombreux ouvrages de Mozart commencent par quelques mesures verticales comme celles-ci, des mesures qui font presque

office de portique au seuil de l'œuvre et permettent de solliciter l'attention de l'auditeur.

### Exemple 2 : l'air de Servilia et la forme-sonate

#### CD 2 / plage 15 : «S'altro che lagrime»

*La Clémence de Titus* appartient à la catégorie de l'*opera seria*. Ce genre noble adopte des sujets sérieux qui entendent promouvoir les vertus. Et le poète le plus justement célèbre dans ce genre, c'est Métastase, de son vrai nom Pietro Trapassi, dit Metastasio. Métastase est l'auteur des livrets les plus célèbres du 18<sup>e</sup> siècle. Leur facture semblait si parfaite, leur langue si relevée et leur dramaturgie si habile, que les musiciens ne cessèrent de les mettre en musique. On compte ainsi pas moins de 70 versions de sa *Didone abbandonata* et plus de 80 mises en musique différentes de son *Artaserse* ! *La Clemenza di Tito*, *La Clémence de Titus* elle-même est un de ses livrets les plus appréciés : créé en 1734 avec une musique de Caldara, une quarantaine de compositeurs le mirent en musique avant Mozart, parmi lesquels Christoph Willibald Gluck en 1752.

Rappelons que l'œuvre d'art de cette époque possède un autre statut qu'aujourd'hui. Le texte demeure au centre et chaque mise en musique est un peu comme une interprétation de ce texte, qui sera elle-même interprétée par les chanteurs et instrumentistes. Ces derniers vont acquérir une telle importance qu'ils ne se

gèneront pas de «transvaser» des airs d'un opéra dans un autre, sous prétexte qu'ils conviennent mieux à leur voix. Il faut dire que la structure très codifiée de l'*opera seria* convient bien à ce genre de manipulations. Un *opera seria* est un peu comme un mécano musical : il se compose d'éléments interchangeable. Or l'élément de base, c'est l'air pour soliste qui permet à un personnage d'exprimer un sentiment, un affect. Chaque personnage a un nombre d'airs en rapport avec son importance : le rôle chanté par le *primo uomo*, premier rôle masculin dévolu à un castrat, chante deux ou trois airs par acte, donc sept ou huit en tout, puisqu'un *opera seria* s'articule en trois actes distincts. La *prima donna*, premier personnage féminin, est logée à la même enseigne. Viennent ensuite le *secondo uomo* (toujours un castrat) et la *seconda donna*, qui n'ont qu'un ou deux airs par acte. Puis les *comprimari*, rôles de roi, de père, de frère ou de serviteur qui n'ont qu'un ou deux airs dans toute l'œuvre et se voient confiés à des voix d'hommes graves : ténor ou basse.

Les airs marquent toujours un arrêt dans le déroulement de l'intrigue, puisqu'ils servent à exprimer un sentiment. L'action prendra donc place *entre* les airs, dans ce qu'on appelle le récitatif, type d'écriture vocale qui tente de retrouver la fluidité et les reliefs de la voix parlée sur un accompagnement minimaliste de clavecin ou de pianoforte, éventuellement assorti d'un violoncelle. Le récitatif n'a pas un grand intérêt musical. Par contraste avec les plages de récitatif, les airs de l'*opera seria* ont un réel intérêt musical et c'est pour eux et pour la débauche d'ornements virtuoses déployés par les artistes que le public accourt en nombre. Or la forme même des airs d'*opera seria* est elle aussi très réglementée. Dans 90% des cas, elle se conforme à la structure de

*l'aria da capo*. Soit un air en trois partie : une première partie (A) qui expose un sentiment avec une musique donnée sur la première strophe du texte de l'air ; une deuxième partie plus courte qui introduit un sentiment contrasté ou complémentaire sur une nouvelle strophe (B) ; puis le retour de la première partie, texte et musique identiques, mais agrémentés d'ornements laissés à la discrétion du chanteur (A').

Si l'on insiste sur ces caractéristiques, c'est parce que *La Clémence de Titus* de Mozart se présente comme un *opera seria*, même si elle s'éloigne beaucoup du modèle popularisé au début du 18<sup>e</sup> siècle. La chose se comprend aisément : en 1791, lorsque *La Clémence de Titus* est créée, l'*opera seria* est un genre centenaire en voie de désuétude. Exemple tardif, l'ouvrage de Mozart se rattache bien à ce genre par sa tonalité tragique, son livret et sa distribution : Sextus, *primo uomo* chanté par un castrat, a une importance aussi grande que la *prima donna* Vitellia, Servilia et Annius forment le couple *seconda donna* – *secondo uomo* (ce dernier conçu pour un castrat mais créé par une femme en travesti), tandis que Titus est un ténor et Publius, capitaine de la garde prétorienne, une basse d'importance secondaire. Mais si, observée de loin, *La Clémence de Titus* mozartienne se rattache au genre *seria*, à y regarder de plus près on s'aperçoit d'abord que le livret original de Métastase a été raccourci (beaucoup d'airs ont été supprimés) et partiellement réécrit par Caterino Mazzolà, poète de la cour de Dresde. Du point de vue de la forme, on se trouve dans un tout autre monde. Mozart en était parfaitement conscient, puisqu'il nota dans son catalogue musical : «*La Clemenza da Tito, ridotta a vera opera dal signore Mazzolà*» – «*La Clémence de Titus, transformé en vrai opéra par Monsieur Mazzolà*».

Comment Mozart a-t-il lui-même changé un vénérable *opera seria* en «*opera vera*» ? Pour répondre à cette question cruciale, prenons un air d'Amadeus qui, superficiellement, semble retrouver quelque chose de la forme *da capo*. Il s'agit de l'air de Servilia «*S'altro che lagrime*», un air en deux strophes – deux quatrains pour être plus précis.

Après une très courte introduction orchestrale, la voix de Servilia entre sur un thème aux courbes remplies de sollicitude. À la fin de la première strophe, la musique se poursuit sans marquer de pause, contrairement à ce qui passe dans un air *da capo* traditionnel. Puis il y a bien un retour de la première strophe... mais notez bien qu'elle ne se développe pas comme dans la première partie. Cet air mozartien garde le souvenir de la forme tripartite de l'*aria da capo*, A B A', mais un souvenir très estompé, car les trois parties s'enchaînent dans une totale continuité, et il n'y a que très peu de place pour l'improvisation du chanteur.

Ici, très précisément, on voit qu'à l'époque de Mozart, les moules anciens ont évolué pour donner naissance à des formes plus complexes, mais garantes d'une parfaite harmonie des proportions et des symétries. La période baroque a fait place à la période classique. Et pour donner un exemple de cette sophistication de la structure, il convient d'examiner une forme à la fois simple dans ses principes et compliquée dans ses implications, une forme dont le classicisme musical use et abuse car elle se glisse dans le moindre mouvement de sonate, de concerto ou de symphonie et dans le moindre numéro d'opéra : la forme-sonate.

La forme-sonate repose sur un principe très simple : on installe d'abord une zone de stabilité dans laquelle on présente un objet A, puis un objet B qui se situe dans une autre zone. Ainsi, en passant de l'objet A à l'objet B, en quittant la zone de A pour aller dans la zone de B, on crée une tension, on produit du drame. Et cela constitue l'exposition.

Il y a ensuite un développement des idées A et B, lesquelles passent par différentes zones de plus ou moins grandes turbulences.

Puis on effectue la réexposition de A et B, mais cette fois-ci, l'objet B reste dans la même zone que l'objet A. De cette manière, on résout la tension créée dans l'exposition.

Pour en avoir un exemple, il suffit de réécouter l'air de Servilia. Il commence par un thème mélodique simple, dans une zone harmonique très claire, à savoir la tonalité de ré majeur, qui donne sa couleur conciliante à cette musique. Puis, on expose l'objet B, qui va s'installer dans une autre zone, en l'occurrence la tonalité de La majeur. Si l'on s'arrêtait ici, l'auditeur aurait une impression de manque, il sentirait que l'air n'est pas terminé car il a commencé dans un ré majeur bien net et nous voilà arrivé en la majeur, qui n'est pas la tonalité de départ et donne donc un sentiment de suspension. Cela, c'était l'exposition.

Les mesures qui suivent immédiatement vont broder sur un motif du premier thème, mais en laissant la question de la tonalité, donc de la zone où l'on se trouve, en équilibre instable. La tension se trouve donc prolongée, ou, bien plutôt, développée.

Puis, après le développement vient le moment de la réexposition. On retrouve donc l'objet A dans la tonalité de départ, donc à l'identique, mais l'objet B change légèrement de contour et surtout de zone harmonique, puisque cette fois il ne s'installe pas dans le La majeur, mais il reste en Ré majeur. Il permet ainsi de finir dans la tonalité de départ, et donc de résoudre la tension.

C'est justement parce qu'ils attachaient de l'importance à ces structures quasi-parfaites que les musiciens de la fin du 18<sup>e</sup> siècle, et plus particulièrement la fameuse triade Haydn / Mozart / Beethoven, forment ce que l'on appelle la «période classique.» Leurs œuvres, qui privilégient les proportions harmonieuses et savamment ordonnées sont «classiques» dans le sens quasiment architectural du mot. Et l'on note en passant que la forme-sonate, par le fait même qu'elle crée une tension dans le but de la résoudre, se prête bien au théâtre. Car n'importe quelle pièce repose sur l'exposition d'un nœud dramatique qu'il faudra dénouer après un certain nombre de péripéties.

### Exemple 3 : Une dramaturgie du sentiment – le premier air de Sextus

#### CD 1 / plage 19 : «Parto, ma tu ben mio»

Même s'ils adoptent plus ou moins une structure de forme-sonate, la majorité des airs de *La Clémence de Titus* mozartienne renonce à la structure ABA pour adopter une forme bipartite, avec une partie A puis une partie B, sans retour à la case départ. Cela permet de marquer une évolution du sentiment du personnage au cours de

l'air, et non plus le retour au sentiment premier, forme de sur-place dramaturgique qui rigidifie beaucoup la dramaturgie *seria*.

C'est le cas des deux airs de Sextus, tous deux semblables dans leur cheminement. Le premier, avec clarinette obligée, commence par un *adagio*, c'est-à-dire un mouvement assez retenu, sorte de prière empreinte de sensualité. Sextus tente d'apaiser la fureur de Vitellia, qui vient de lui ordonner d'aller tuer Titus : «Je pars, mais toi, ma bien-aimée, fais la paix avec moi ; je ferai ce que tu veux de moi ». Puis, le mouvement s'anime et fait place à un *allegro*. Sextus se jette tête baissée dans la sinistre besogne qui lui est assignée : «Regarde-moi et j'oublie tout, je cours à la vengeance !» En signe de détermination, la ligne vocale de Sextus s'aventure d'ailleurs dans d'héroïques et périlleuses vocalises :

### Exemple 4 : Influence de l'opera buffa – le trio du premier acte

#### CD 1 / plage 21 : «Vengo... aspettate... Sesto !»

Pour prendre pleinement conscience du monde qui sépare Mozart, le classique, des compositeurs baroques, il suffit de regarder le plan de l'œuvre. Il y a bien là des récitatifs qui permettent de faire avancer l'action – ceux de *La Clémence* mozartienne sont d'ailleurs fort longs et peu intéressants, car composés par un élève d'Amadeus, histoire de gagner du temps au moment de l'écriture. Mais les numéros musicaux reliés par les récitatifs ne sont pas que des airs, comme dans l'*opera seria* canonique. On dénombre aussi trois duos, trois trios, un quintette avec chœur, un sextuor et quelques chœurs certes courts, mais bien plus expressifs et

insistants que les chœurs d'*opera seria* du début du 18<sup>e</sup> siècle, généralement lapidaires et confiés aux solistes.

Et si l'on examine ces ensembles, on s'aperçoit qu'ils forment souvent des numéros d'action, c'est-à-dire qu'ils n'interrompent pas le cours de l'intrigue pour permettre aux personnages d'exprimer longuement un affect, mais que, bien au contraire, par leur rythme fiévreux, par la situation qu'ils déploient, ils s'intègrent parfaitement à l'action. Prenons pour exemple ce trio mouvementé, pendant lequel Vitellia s'agite dans tous les sens. Elle a envoyé Sextus accomplir sa sinistre besogne, et voilà que Publius vient lui apprendre que l'empereur a demandé sa main ! Alors même qu'elle doit suivre le prétorien, Vitellia tente en vain de rappeler Sextus...

La situation, dont la musique rend bien le caractère chaotique, a quelque chose de presque comique. Et de fait, les airs et ensembles d'action sont nés sous l'influence toujours plus grande de l'*opera buffa*. Ce dernier était le résidu de la séparation des genres, confinés dans des formes modestes au tournant du 17<sup>e</sup> et du 18<sup>e</sup> siècle. Mais au fil des décennies, le petit bouffon est devenu grand. Les intermèdes d'une demi-heure à deux personnages se sont développés et sont devenus des opéras en deux longs actes, renonçant aux intrigues antiques ou mythologiques pour mettre en scène des personnages contemporains, nobiliaux ou gens du peuple. L'*opera buffa* porte une grande attention aux motivations des personnages et à la peinture des caractères. La dimension psychologique y prend donc une certaine importance et se reflète, notamment, dans le recours à l'aria en deux parties qui permet de faire évoluer le sentiment d'un personnage au cours d'un air.

Un numéro musical n'est donc plus forcément figé sur un affect, mais il s'inscrit dans le cours de l'action. Et de ce fait, les scènes à plusieurs personnages donnent lieu à des ensembles d'action. L'*opera buffa* accorde ainsi une large place aux duos, trios ou quatuors, d'où la volonté de Mazzola de renoncer à beaucoup d'airs solistes du livret de Métastase et d'inventer, au contraire, des passages propices à des duos ou des trios.

### Exemple 5 : Un finale dramatique

#### CD 1 / pages 22 et 23

Dans cet ordre d'idée, l'*opéra buffa* a considérablement développé l'importance des finales d'acte, vaste succession de scènes avec un nombre variable de personnages, toujours accompagnés par l'orchestre et dont l'exemple canonique reste celui du deuxième acte des *Noces de Figaro*. Ce finale gigantesque se présente comme un seul et vaste numéro de près d'une demi-heure qui commence comme un duo, se transforme en trio, puis devient quatuor avant de virer au quintette, et ainsi de suite jusqu'au septuor !

Autant dire que ce genre de numéros-gigognes était impensable dans le monde *seria*. Or *La Clémence de Titus* contient justement un grand finale à l'issue de son premier acte, trace de l'influence *buffa* – même si la situation, en l'occurrence, n'a rien de drôle.

En guise d'introduction à ce finale, nous entendons d'abord un récitatif accompagné, autre forme qui témoigne de l'évolution du genre *seria*. Un récitatif accompagné demeure bien un récitatif avec



son débit proche de la voix parlée, mais il se trouve soutenu par tout l'orchestre, qui va suggérer les soupirs, les tremblements ou la colère du personnage. Ici, la musique transcrit l'extrême agitation de Sextus, qui vient d'incendier le Capitole et s'apprête à tuer Titus. Après de longues et pénibles hésitations, Sextus décide d'aller au devant de son destin. Et comme pour se donner du courage, il adresse une invocation passionnée aux dieux, qui marque le début du finale.

Sextus rencontre alors Annius, puis monte vers le Capitole. Arrive alors Servilia, sur une musique grave et angoissée : elle voudrait retrouver Sextus et le retenir, mais il est trop tard. La conjuration est découverte, le feu terrorise la foule et tous les personnages du drame se retrouvent, hagards, sans comprendre ce qui se passe. Des exclamations horrifiées du chœur, en coulisse, ajoutent encore au sentiment de terreur qui hante cette scène.

Sextus réapparaît. Un récitatif aussi court que dépouillé vient trahir la détresse du jeune homme. On croit Titus assassiné. Tous les personnages présents, ainsi que le chœur en coulisse, concluent donc l'acte sur une poignante déploration : «O noire trahison, o jour de douleur.» Remarquez comment, dans l'atmosphère de douloureux recueillement de cette scène, Mozart glisse quelques accords violents et dissonants, comme si toutes les personnes présentes étaient frappées de spasmes incontrôlables.

Page grandiose dans sa simplicité, qui termine le premier acte de *La Clémence de Titus* sur une note tragique et presque préromantique. Autant dire que nous sommes loin des manières baroques.

## Exemple 6 : Titus, le pouvoir et la fêlure – Premier air de Titus

### CD 1 / plage 13 : «Del piu sublime»

Dans *La Clémence de Titus*, la peinture des caractères ne se borne pas à faire des personnages des vignettes illustrant des vertus morales. Mozart, fort de son expérience de l'*opera buffa* où il s'est fait une spécialité d'infuser de la mélancolie dans les situations les plus loufoques, s'efforce d'humaniser les caractères héroïques de l'*opera seria*. Il revêt ainsi Sextus d'une douloureuse fragilité.

Sextus, le *primo uomo*, a été confié à un castrat lors de la création de l'œuvre. De nos jours, en l'absence de castrat, le personnage est toujours incarné par une femme en travesti. Mozart fait passer dans sa voix de mezzo-soprano une tendresse, mais aussi une faiblesse amoureuse touchante, d'autant que les interventions de ce personnage sont toujours frémissantes de sensibilité.

Titus lui-même, ce souverain trop tempéré pour être honnête, nous est présenté par Mozart comme un être d'une grande sensibilité, meurtri par les trahisons en chaîne dont il est victime, et triomphateur un brin mélancolique de ses pulsions. Son premier air nous le montre doux, éclairé : «Qu'aurais-je encore si je perdais les seules heures de bonheur que j'éprouve en aidant les opprimés et mes amis ?» Dans les lignes mozartienne si délicates et limpides, cette profession de foi est celle d'un homme de cœur.

Mais les deux autres airs de Titus, et notamment le dernier, celui qu'il chante après avoir pris la décision de gracier Sextus, le montrent à la fois décidé autoritaire et magnanime. Et à la fin de

l'ouvrage, si Titus dompte ses instincts et fait triompher la raison, on sent comme une fêlure dans l'image de ce souverain si exemplaire. Après tout, il a découvert qu'on l'aimait par ambition et que son ami le plus cher a comploté sa mort. Sa clémence ne fait que l'isoler un peu plus de son entourage et cet isolement se retrouve même sur le plan musical : dans le finale de l'œuvre, les cinq personnages solistes et tout le chœur louent la clémence de Titus, tandis que l'empereur lui-même chante en décalage avec la foule.

### Exemple 7 : Le chemin parcouru par Vitellia – dernier air de Vitellia

#### CD 2 / pages 16 et 17

Le parcours le plus complexe et, partant, le plus spectaculaire est sans aucun doute celui effectué par Vitellia. Au premier acte, la fille de l'empereur Vitellius, dont Vespasien, ancêtre de Titus, a usurpé le trône, fait montre d'une autorité et d'une arrogance proprement «impériale». On en veut pour preuve sa ligne de chant accidentée et souvent virtuose, comme dans cet extrait de son premier air, où se mêlent une feinte langueur dans un premier temps, puis, dans un deuxième temps, une impérieuse détermination, dans des vocalises longues et sans appel. C'est que Vitellia apparaît comme une femme manipulatrice et ambitieuse. Si elle brigue le trône, c'est parce qu'elle considère qu'elle y a droit de naissance. Et pour parvenir à ses fins, elle se livre à des manœuvres de séduction sur Sextus balançant entre la caresse et la réprimande pour obtenir ce qu'elle veut. Le tempérament passionné de Vitellia se reflète dans la large ambitus que Mozart exige de la chanteuse endossant ce

rôle : sa ligne culmine sur un contre-ré dans un trio, mais elle descend au plus profond du grave dans son deuxième grand air, moment époustouflant de musique qui se situe dans les dernières scènes.

Cet air est précédé d'un récitatif accompagné au cours duquel Vitellia se livre enfin à un terrible examen de conscience. «Voici le moment, Vitellia, d'examiner ta constance. Auras-tu le courage qu'il faut pour regarder Sextus exsangue, Sextus qui t'aime plus que sa vie ?» Pour résoudre ce dilemme, Vitellia décide d'aller se dénoncer auprès de Titus. «Espoirs d'empire et d'hymen, adieu», s'écrie-t-elle. L'air qui suit sera donc un air de renoncement. Son texte a été entièrement inventé par Mazzolà et il fournit à Mozart l'occasion d'éclairer le personnage sous un jour nouveau, sublime de résignation fière et dépitée. Pour donner sa coloration humaine à ce rondo, Mozart fait d'ailleurs dialoguer la voix de velours du personnage avec un cor de basset soliste, c'est-à-dire un instrument apparenté à une clarinette grave. Le premier thème possède ce «je-ne-sais-quoi» d'incroyablement simple et de profondément nostalgique qui n'appartient qu'à Mozart.

La forme de cet air ne correspond à aucune des celles que nous avons examinées auparavant. Mozart a indiqué «rondo», ce qui désigne une alternance de refrains et de couplets variés, mais assez rapidement on se perd dans la forme très particulière de cet air. Il y a bien une sorte de premier couplet, dans une tonalité inquiète et instable : «Malheureuse ! Quelle horreur !» s'écrie la fière femme. Puis la musique se calme et s'arrondit au moment où Vitellia implore la pitié pour son sort. Là, c'est un sentiment de grandeur blessée qui reprend le dessus. Puis le refrain réapparaît, mais dans

une tonalité nouvelle et avec un rythme déboîté. Et voilà que réapparaît le thème de la grandeur blessée, mais là encore, dans une nouvelle tonalité qui fournit un nouvel éclairage. C'est comme si l'esprit de Vitellia s'égarait... et comme si Mozart voulait nous perdre nous aussi, auditeurs, dans les méandres de l'âme de Vitellia. À la fin de l'air, la voix et le cor de basset dialoguent d'ailleurs sur une sorte de variation de ce thème que nous avons dit «de grandeur blessée». La voix et l'instrument échangent leur rôle, puis débouchent sur une envolée vers l'aigu, dans un lyrisme empreint de souffrance et de faiblesse.

### Exemples 8 : Le génie de Mozart

#### CD 1 / plage 15 : «Ah, perdona al primo affetto»

Ainsi donc, en dépit des reliquats conventionnels de l'*opera seria*, au-delà des formes et de la sensibilité nouvelle léguées par l'*opera buffa*, Mozart marque de son sceau personnel cette *Clémence de Titus* si souvent visitée. Malgré la longueur de certains récitatifs dont on sent bien qu'ils ne sont pas de Mozart, l'ouvrage est d'une beauté confondante, d'un classicisme doux-amer qui annonce le romantisme et il ne fait que réaffirmer le profond humanisme de son compositeur, dont le souffle fraternel traverse constamment la musique. On l'a déjà souligné à maintes reprises : l'art d'Amadeus étonne toujours par son apparente simplicité, sous laquelle couvent une angoisse, une mélancolie secrète.

Et parmi tous les sentiments humains que Mozart explore avec sa musique, c'est sans doute le sentiment amoureux qu'il a le plus

approfondi. De ce point de vue, *La Clémence* se présente un peu comme le versant sérieux de *Così fan tutte*, œuvre de deux ans antérieure : l'un et l'autre ouvrage mettent en scène plusieurs manières de vivre le lien amoureux : dans la frivolité ou la gravité, en usant de manipulation ou en toute sincérité, dans un rapport érotique ou platonique. Et la seule conclusion à tirer de ce catalogue amoureux, c'est une désillusion totale quant aux faux semblants et aux grands serments. Mais une désillusion nécessaire, vitale même, pour pouvoir continuer de vivre et d'aimer. D'ailleurs, la musique de Mozart le dit aussi : l'acte d'amour est difficile, mais il n'en est que plus beau. Et pour s'en convaincre, on écouterait le duo du couple formé par Servilia et Annius, dont nous avons trop peu parlé au cours de cette étude. Là encore, il suffit d'une phrase toute simple mais débordante de tendresse pour émouvoir le cœur et faire de cette *Clémence de Titus* davantage qu'un *opera seria*, un *opera vera*...