

La Clémence de Titus

W.A. MOZART

« Un reste de tendresse pour un genre lointain »

J'ai voulu reprendre, pour choisir un fil conducteur dans le foisonnement des approches possibles de *La Clémence de Titus*, la belle expression de Teodor de Wysewa et Georges de Saint-Foix dans leur vénérable *Wolfgang Amadeus Mozart* de 1912 : « *Un reste de tendresse pour un genre lointain* »¹. Impossible de faire l'économie ici d'une interrogation sur un genre - l'*opera seria* - qui n'est plus, au moment où Mozart compose son ultime opéra, qu'une survivance et qui est resté, jusqu'à une date récente, objet d'archéologie. D'archéologie et de réprobation. Engoncée dans des codes obsolètes établis à la gloire de la monarchie absolue, *La Clémence* a longtemps été considérée comme un déconcertant et regrettable retour en arrière après *La Flûte enchantée*.

On ne pourra pas juger ces reproches tout à fait infondés et on n'aura pas ici le même émerveillement que devant le scintillement vif-argent et la profusion musicale de *L'Enlèvement au sérail*. On n'est encore moins - et pour cause - devant cette épiphanie de la modernité que constitue la trilogie *Noces*, *Don Juan* et *Così* sur les livrets fascinants de Lorenzo da Ponte. Et pourtant ! Certes *La Clémence de Titus* ramène Mozart à ses premières approches, qui sont ses premières amours du théâtre lyrique, tel qu'il l'a découvert en Italie, dès l'âge de quatorze ans, et qui ont produit ses merveilleux coups d'essai que sont *Mithridate*, *Lucio Silla* et, dans une esthétique beaucoup plus complexe, son premier chef-d'œuvre, *Idoménée*. Mais peut-on seulement imaginer que Mozart tire un trait, au moment où il a à peine fini de composer *La Flûte enchantée*, sur l'expérience d'une vie entière consacrée au théâtre et que, sous prétexte de commande officielle, il n'en reste rien dans sa nouvelle œuvre ? De même que l'idée d'œuvre de commande, que les Romantiques nous ont appris à haïr, était probablement source de jubilation pour notre musicien, de même, l'idée de « progrès » en musique - autre invention du romantisme - lui étant parfaitement étrangère, il faut imaginer Mozart heureux de ce nostalgique temps retrouvé.

¹ Teodor de WYSEWA et Georges de SAINT-FOIX, *W.A. Mozart*, 1912.

Quelques rapprochements rapides entrouvriront la perspective. Si dans l'*opera seria* l'action va d'un céleste courroux à son apaisement final, après péripéties et dangers, alors *La Clémence de Titus* marque une perversion du genre, qui nous confine, pendant deux actes, au seul cercle des passions privées. Le Capitole est-il en feu ? Titus continue d'interroger son cœur et d'hésiter dans ses amours. On n'est pas loin de la rhétorique de *Così fan tutte*...

Si la magnanimité de l'imperator est censée élever un monument à la gloire de la monarchie des Habsbourg - l'opéra célèbre l'accession au trône de Bohême de Léopold II -, on ne sait, dans *La Clémence*, qui est le souverain et qui le suppliant, tant le prince est un homme parmi les hommes. Comme dans *La Flûte enchantée*... Rappelez-vous : « *Mehr als Prinz, er ist Mensch*² », dit Sarastro du prince Tamino...

Si la grâce accordée d'en haut signe le *happy end* dans l'*opera seria*, quelle différence présente celle d'un Titus humain, trop humain avec le pardon de la Comtesse des *Noces de Figaro* ?

C'est ainsi que Mozart instille à un genre moribond les thèmes de sa dramaturgie personnelle, façonnée par les aventures d'un dissolu puni et de son serviteur, d'un ancien barbier devenu valet et d'une Rosine trompée, de faux Albanais et de véritables Napolitaines. Mais évacuons la question de l'intrigue. La voici.

Acte 1. Vitellia, fille de l'empereur détrôné et assassiné Vitellius, est jalouse de Bérénice. La passion que voue l'empereur Titus à cette princesse barre l'accès au trône à une Romaine passionnée, hautaine et vindicative. Vitellia tente de convaincre Sextus, un jeune patricien dont elle connaît les sentiments qu'il lui voue, d'ourdir un complot contre Titus. Sextus, qui aime et admire l'empereur, n'accepte de se soumettre aux projets meurtriers de Vitellia que lorsqu'elle menace de l'abandonner.

Annius, un ami de Sextus, annonce que l'empereur a répudié Bérénice, conformément au souhait du peuple. Reprise aussitôt par de nouvelles espérances, Vitellia ordonne de remettre l'assassinat. Elle se promet à Sextus en échange d'une confiance aveugle.

Le peuple romain acclame son monarque qui annonce à son ami Sextus son nouveau projet de mariage : il a choisi d'épouser sa sœur Servilia. Sextus n'a jamais été plus proche du trône. Mais Servilia aime Annius et se jette au pied du souverain. Impressionné par la franchise de la jeune femme, Titus renonce aussitôt à son projet et promet de hâter l'union des deux amoureux. C'est l'occasion de développer

² « Plus qu'un prince, c'est un homme... », *La Flûte enchantée*, Acte II, scène 1.

l'image d'un état idéal où prédomineraient sincérité et loyauté. Leçon de morale politique...

Se méprenant sur le bonheur de Servilia, Vitellia attise la faiblesse et la jalousie de Sextus pour le pousser à mettre sur-le-champ à exécution son projet : le Capitole sera incendié, Titus assassiné. A peine vient-elle de donner l'impulsion irréversible à sa vengeance qu'on lui annonce que Titus la demande en mariage. Elle tente, mais trop tard, d'empêcher l'exécution du crime. Sextus, déchiré entre une aveugle passion et la fidélité à son ami, se repent. Repentir là encore trop tardif : les conjurés ont mis le feu au Capitole. Sextus croit devoir accomplir seul l'acte final et court assassiner Titus.

Dans les ténèbres zébrées par le rougeoiement de l'incendie, le peuple se lamente sur la mort de l'empereur. Sextus, hagard, veut confesser son crime. Vitellia, craignant que son propre rôle dans le complot soit dévoilé, l'en empêche.

Ecouter le final du 1^{er} acte, c'est non seulement pour faire une pause dans le déroulement toujours assez prosaïque d'un synopsis mais aussi pour, sans plus tarder, en revenir à notre idée de départ. Le schématisme formel de l'*opera seria* peut nous faire éprouver une certaine gêne après ces merveilles de cohérence dans l'éclatement dramaturgique que sont *Les Noces de Figaro* ou *Don Giovanni*. Il serait mal venu, en revanche, d'envisager *La Clémence de Titus* dans une perspective d'isolement. La musique se charge vite, comme dans ce finale, de nous détromper. La succession d'entrées des personnages, entrecoupées par les exclamations du chœur, comme si les protagonistes se jetaient les uns après les autres dans la fournaise de l'incendie et dans la panique de la foule que l'orchestre et le chœur donnent à entendre, fait irrésistiblement penser à la même situation - l'arrivée successive de tous les rôles dans le jardin nocturne où va s'achever « la folle journée » dans le final des *Noces de Figaro*. Avant que la scène d'*opera seria* n'acquière la grandeur d'un oratorio sacré, elle emprunte les mêmes formules musicales que la *commedia per musica*.

Un film de Jean-Pierre Ponnelle³ le souligne jusqu'au tic : nous sommes dans le royaume du faux - fausses nouvelles et sentiments de convention -, dans le délabrement des splendeurs ruinées. Filmé dans les bains de Caracalla, sous l'arc de triomphe de Titus et dans la ville d'Hadrien à Tivoli, le film semble inspiré par la notation de Roland Barthes pour qui, chez Racine, grand modèle dramatique de l'*opera seria*, l'antiquité ne forme « qu'un seul complexe d'eau, de poussière et de feu »⁴. Le mélange des ruines et du tapis verdoyant d'herbe de Rome ou de Tibur

³ W.A. Mozart, *La Clémence de Titus*, dir. musicale de James Levine, mise en scène de Jean-Pierre Ponnelle, Deutsche Grammophon, 1980.

⁴ Roland BARTHES, *Sur Racine*, Editions du Seuil, 1963.

attise l'opposition entre l'homme et la nature : la ruine fait référence à l'homme dans sa construction et à la nature ayant repris ses droits dans sa destruction. Somptuosité, deuil et décrépitude du souvenir du monde romain, métaphore du pouvoir dans ce qu'il a de plus ostentatoire et de plus fissuré.

Acte 2. A la fois soulagé et bourelé de remords en apprenant que Titus a échappé à l'attentat, Sextus avoue sa tentative de meurtre. Annius lui conseille de tout dire, confiant dans la générosité de l'empereur. En revanche, Vitellia, soucieuse de se débarrasser d'un complice gênant, s'efforce de le persuader de fuir. Mais Sextus est arrêté. Croyant frapper Titus, il a tué l'un des conjurés.

Acclamé par le peuple, Titus est bouleversé par le miracle qui lui a permis de se soustraire aux coups du conjuré et par le sort de Sextus qui est en train de paraître devant le Sénat. Le verdict tombe : la mort ! Effondré, tiraillé entre son affection et la raison d'Etat, Titus convoque Sextus. Pour ne pas impliquer Vitellia, le jeune homme s'obstine à garder le silence. Titus signe l'arrêt de mort, mais aussitôt le déchire. Comprenant que Sextus n'a pas parlé, Vitellia, aussi entière dans l'abnégation qu'elle l'a été dans la fureur vengeresse, renonce à ses ambitions et décide de tout confesser.

Entretemps le peuple s'est réuni. Titus s'apprête à annoncer qu'il a finalement résolu de gracier Sextus, mais Vitellia se jette à ses pieds et s'accuse. L'empereur reste fidèle à sa résolution magnanime et ordonne qu'on libère tous les conjurés. Tous sont unis dans l'acclamation d'un souverain.

Le point de départ est familier au spectateur français, et puisqu'il s'agit d'une des sources de *La Clémence de Titus*, un « prétexte », dans le sens où chacun est censé connaître, avant même le lever du rideau, la donne – la passion contrariée par le devoir d'Etat de Titus pour Bérénice -, je voudrais vous proposer de relire le monologue sublime de Titus à l'acte IV de *Bérénice* (1670)⁵ :

Hé bien ! Titus, que viens-tu faire ?
 Bérénice t'attend. Où viens-tu, téméraire ?
 Tes adieux sont-ils prêts ? T'es-tu bien consulté ?
 Ton cœur te promet-il assez de cruauté ?
 Car enfin au combat qui pour toi se prépare
 C'est peu d'être constant, il faut être barbare.
 Soutiendrai-je ces yeux dont la douce langueur
 Sait si bien découvrir les chemins de mon cœur ?
 Quand je verrai ces yeux armés de tous leurs charmes,
 Attachés sur les miens, m'accabler de leurs larmes,
 Me souviendrai-je alors de mon triste devoir ?
 Pourrai-je dire enfin : « Je ne veux plus vous voir ? »
 Je viens percer un cœur que j'adore, qui m'aime.

⁵ Jean RACINE, *Bérénice*, Acte IV, scène 4, Bibliothèque de la Pléiade, Œuvres complètes, tome 1, 1931.

Et pourquoi le percer ? Qui l'ordonne ? Moi-même.
 Car enfin Rome a-t-elle expliqué ses souhaits ?
 L'entendons-nous crier autour de ce palais ?
 Vois-je l'Etat penchant au bord du précipice ?
 Ne le puis-je sauver que par ce sacrifice ?
 Tout se tait ; et moi seul, trop prompt à me troubler,
 J'avance des malheurs que je puis reculer.
 Et qui sait si, sensible aux vertus de la reine,
 Rome ne voudra point l'avouer pour Romaine ?
 Rome peut par son choix justifier le mien.
 Non, non, encore un coup, ne précipitons rien.
 Que Rome, avec ses lois, mette dans la balance
 Tant de pleurs, tant d'amour, tant de persévérance :
 Rome sera pour nous. Titus, ouvre les yeux !
 Quel air respirez-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 jusques 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...

La prétendue conspiration d'une Vitellia, qui n'a pas d'existence historique prouvée, n'a d'autre fondement que le modèle cornélien. *Cinna ou la Clémence d'Auguste* (1642). Quand on veut célébrer après Corneille la vertu de clémence, devenue à l'époque des Lumières, un siècle et demi après l'instauration de la monarchie absolue, la vertu capitale d'un monarque, il faut se tourner vers le plus vertueux des Flaviens, Titus ; ensuite décalquer sur l'Emilie cornélienne, fille d'un proscrit assassiné par Auguste, une figure d'orpheline décidée à venger un père

massacré. Ce sera Vitellia, sans doute le rôle le plus fort de l'œuvre. Mais écoutons son modèle dans la première scène du premier acte de la tragédie⁶ :

ÉMILIE

Impatients désirs d'une illustre vengeance
 Dont la mort de mon père a formé la naissance,
 Enfants impétueux de mon ressentiment,
 Que ma douleur séduite embrasse aveuglément,
 Vous prenez sur mon âme un trop puissant empire ;
 Durant quelques moments souffrez que je respire,
 Et que je considère, en l'état où je suis,
 Et ce que je hasarde, et ce que je poursuis.
 Quand je regarde Auguste au milieu de sa gloire,
 Et que vous reprochez à ma triste mémoire
 Que par sa propre main mon père massacré
 Du trône où je le vois fait le premier degré ;
 Quand vous me présentez cette sanglante image,
 La cause de ma haine, et l'effet de sa rage,
 Je m'abandonne toute à vos ardents transports,
 Et crois, pour une mort, lui devoir mille morts.
 Au milieu toutefois d'une fureur si juste,
 J'aime encor plus Cinna que je ne hais Auguste,
 Et je sens refroidir ce bouillant mouvement
 Quand il faut, pour le suivre, exposer mon amant.
 Oui, Cinna, contre moi, moi-même je m'irrite
 Quand je songe aux dangers où je te précipite.
 Quoique pour me servir tu n'appréhendes rien,
 Te demander du sang, c'est exposer le tien :
 D'une si haute place on n'abat point de têtes
 Sans attirer sur soi mille et mille tempêtes ;
 L'issue en est douteuse, et le péril certain :
 Un ami déloyal peut trahir ton dessein ;
 L'ordre mal concerté, l'occasion mal prise,
 Peuvent sur son auteur renverser l'entreprise,
 Tourner sur toi les coups dont tu veux le frapper ;
 Dans sa ruine même il peut t'envelopper ;
 Et quoi qu'en ma faveur ton amour exécute,
 Il te peut, en tombant, écraser sous sa chute.
 Ah ! cesse de courir à ce mortel danger ;
 Te perdre en me vengeant, ce n'est pas me venger.
 Un cœur est trop cruel quand il trouve des charmes
 Aux douceurs que corrompt l'amertume des larmes ;
 Et l'on doit mettre au rang des plus cuisants malheurs
 La mort d'un ennemi qui coûte tant de pleurs.
 Mais peut-on en verser alors qu'on venge un père ?
 Est-il perte à ce prix qui ne semble légère ?
 Et quand son assassin tombe sous notre effort,
 Doit-on considérer ce que coûte sa mort ?
 Cessez, vaines frayeurs, cessez, lâches tendresses,
 De jeter dans mon cœur vos indignes faiblesses ;

⁶ Pierre CORNEILLE, *Cinna*, Acte I, scène 1, Le Livre de poche, coll. « Théâtre », 2003.

Et toi qui les produis par tes soins superflus,
 Amour, sers mon devoir, et ne le combats plus :
 Lui céder, c'est ta gloire, et le vaincre, ta honte :
 Montre-toi généreux, souffrant qu'il te surmonte ;
 Plus tu lui donneras, plus il va te donner,
 Et ne triomphera que pour te couronner.

Est-ce bien l'ombre d'une superbe Romaine, dressée par la passion de l'honneur, que projette la voix de Vitellia ? Une héroïque patricienne tout entière vouée à un juste ressentiment ? Non. Si elle était vraie, au sens où le sont Donna Anna ou Donna Elvira, si elle était autre chose qu'un fantoche d'*opera seria*, elle serait un monstre. En réalité, Vitellia concentre en son chant toutes les facettes d'un féminin négatif : la séduction calculatrice, l'ambition cynique, la jactance, la jalousie, la violence ivre d'elle-même. Elle a un pendant contemporain dans la production mozartienne : la Reine de la nuit. Elle est la femme telle que les Francs-Maçons du XVIII^{ème} siècle la voient : la grande force aliénante, l'obstacle sur le chemin de la vertu. Héroïne bizarre, enténébrée des excès et des écarts - y compris vocaux - d'une Electre d'*Idoménée* ou de la *Königin der Nacht* de *La Flûte*, sa fonction dramatique consiste à déployer l'expression du Mal dans une œuvre consacrée à la gloire de la tempérance, de la raison et du cœur.

Qu'y a-t-il de plus monstrueux, dans une œuvre commandée pour l'accession au trône de Bohême de Leopold II, qu'un régicide ? Or c'est le crime auquel Hermione pousse Oreste dans *Andromaque*. Nouvelle source de *La Clémence* et qui ne doit pas nous étonner, tant Racine a fourni de modèles à l'*opera seria* et même à Mozart, soit directement, comme dans *Mithridate, roi du Pont*, soit par des emprunts plus sporadiques, comme dans *Idoménée* ou ici. La motivation d'Hermione, passionnelle et non plus politique, comme chez Emilie, est d'ailleurs plus proche de celle de Vitellia. Vitellia se sert de l'amour de Sesto, qui l'aime mais qu'elle n'aime pas en fait, pour faire assassiner Titus, qu'elle aime et dont elle est jalouse. Dans les deux cas, les héroïnes veulent se venger d'un infidèle et se promettent au meurtrier, s'il réussit dans son entreprise.

A cette première analogie s'en ajoutent d'autres. Vitellia suspend ses projets homicides chaque fois que Titus renonce à une amante. C'est toute l'intrigue d'*Andromaque* : il suffit que la veuve d'Hector refuse de céder aux ultimatum de Pyrrhus pour qu'Hermione reprenne espoir et arrête le bras armé d'Oreste, quitte à réclamer à nouveau son secours, quand Pyrrhus change d'avis. Voici la scène dite des « fureurs » d'Hermione⁷ :

⁷ Jean RACINE, *Andromaque*, Acte V, scènes 3, Bibliothèque de la Pléiade, Œuvres complètes, tome 1, 1931.

Hermione

Tais-toi, perfide,
 Et n'impute qu'à toi ton lâche parricide.
 Va faire chez tes Grecs admirer ta fureur,
 Va ; je la désavoue, et tu me fais horreur.
 Barbare, qu'as-tu fait ? Avec quelle furie
 As-tu tranché le cours d'une si belle vie ?
 Avez-vous pu, cruels, l'immoler aujourd'hui,
 Sans que tout votre sang se soulevât pour lui ?
 Mais parle : de son sort qui t'a rendu l'arbitre ?
 Pourquoi l'assassiner ? Qu'a-t-il fait ? A quel titre ?
 Qui te l'a dit ?

Oreste

O dieux ! Quoi ? ne m'avez-vous pas
 Vous-même, ici, tantôt, ordonné son trépas ?

Hermione

Ah ! fallait-il en croire une amante insensée ?
 Ne devais-tu pas lire au fond de ma pensée ?
 Et ne voyais-tu pas, dans mes emportements,
 Que mon cœur démentait ma bouche à tous moments ?
 Quand je l'aurais voulu, fallait-il y souscrire ?
 N'as-tu pas dû cent fois te le faire redire ?
 Toi-même avant le coup me venir consulter,
 Y revenir encore, ou plutôt m'éviter ?
 Que ne me laissais-tu le soin de ma vengeance ?
 Qui t'amène en des lieux où l'on fuit ta présence ?
 Voilà de ton amour le détestable fruit :
 Tu l'apportais, cruel, le malheur qui te suit.
 C'est toi dont l'ambassade, à tous les deux fatale,
 L'a fait pour son malheur pencher vers ma rivale.
 Nous le verrions encor nous partager ses soins ;
 Il l'aimerait peut-être, il le feindrait du moins.
 Adieu. Tu peux partir. Je demeure en Epire :
 Je renonce à la Grèce, à Sparte, à son empire,
 A toute ma famille ; et c'est assez pour moi,
 Traître, qu'elle ait produit un monstre comme toi.

Si cette scène a disparu du livret de *La Clémence*, Mozart en a répercuté les excès dans le *rondò* concertant qui ressasse l'échec de Vitellia et marque le dénouement de l'œuvre. Et qui n'est pas moins problématique que l'ensemble du traitement dramatique et musical du personnage. L'Emilie de Corneille affirmait, dès le début :

J'aime encore plus encore Cinna que je ne hais Auguste.

A l'heure de la catastrophe, elle trouve la solution héroïque :

N'ayant pu vous venger, je vous irai rejoindre,
 Mais si fumante encore d'un généreux courroux,
 Par un trépas si noble et si digne de vous,
 Qu'il vous fera sur l'heure aisément reconnaître
 Le sang des grands héros dont vous m'avez fait naître.⁸

Mozart a-t-il pu connaître Corneille ? C'est peu probable. Toujours est-il qu'animée par le sens de l'opinion plus que par le souci de sa gloire, et gémissante plus que passionnée, Vitellia n'a ni la constance dans la poursuite de son honneur de Donna Anna, ni la faiblesse tourmentée de l'amoureuse Donna Elvira. Tout juste peut-on dire qu'elle tressaille enfin.

A ceux qui diront que ce grand rondo concertant⁹ ne cadre en rien avec tout ce qui nous a été donné de voir du personnage, on pourra répondre qu'il s'agit d'un air de concert composé préalablement à la commande de *La Clémence* pour la cantatrice tchèque Josefa Dušek qui le fit entendre à Prague au mois d'avril 1791. C'est l'air *Per questa bella mano*, K. 612, avec cor de basset obligé joué par le virtuose Anton Stadler, invité à la dernière minute à participer à la création de *La Clémence* et pour qui Mozart écrira son ultime chef-d'œuvre le concerto K. 622. Que le compositeur ait pensé à Josefa Dušek en composant la partie vocale de Vitellia, explique la surprenante tessiture du rôle. Elle va du *sol* grave, qui témoigne de l'affaissement avec l'âge du haut mezzo de la Dušek vers l'alto, jusqu'au contre-*ré* prévu sans doute pour la soprano Maria Marchetti-Fantozzi qui finit par créer le rôle. Voix improbable d'être double, destinée à deux voix différentes et qui préfigure le *soprano drammatico di agilità* du prochain bel canto romantique.

A ceux qui diront qu'il y a ici trop de douceur, trop de suavité pour ce personnage foncièrement emporté et violent, on pourra rétorquer avec Jean-Victor Hocquard : « *Le fin psychologue qu'était Mozart pouvait-il se contenter d'une caractérisation monolithique, stéréotypée, d'un personnage ? Ceux qui émettent cette critique montrent qu'ils n'ont rien compris au thème fondamental de toute la dramaturgie mozartienne, qui est la libération de la passion et la joie qui en résulte, même si cette libération est liée à la mort.* »¹⁰ Double funeste de la Reine de la nuit ou héroïne mozartienne portée vers la lumière, on préférera ne pas trancher. La musique est suffisamment éloquente pour donner corps à ce qui n'en a peut-être pas...

L'autre personnage qu'on aimera, à cause de la musique, une des plus adorables composées par Mozart, c'est Sesto. Le chevalier romain trouve son

⁸ Pierre CORNEILLE, *Cinna*, Acte IV, scène 4, Le Livre de poche, coll. « Théâtre », 2003.

⁹ « *Non piu di fiori, vaghe catene* », *La Clemenza di Tito*, acte II, n°23.

¹⁰ Jean-Victor HOCQUARD, *La Clémence de Titus*, Aubier-Montaigne, coll. « Les grands opéras de Mozart », 1986.

modèle dans le personnage du Cinna de Corneille. Écoutons comment, pris entre le parjure ou l'infamie, entre la rupture de son serment envers Emilie et l'assassinat d'un bienfaiteur vertueux, il ne peut choisir :

CINNA

Donne un plus digne nom au glorieux empire
 Du noble sentiment que la vertu m'inspire,
 Et que l'honneur oppose au coup précipité
 De mon ingratitude et de ma lâcheté ;
 Mais plutôt continue à le nommer faiblesse,
 Puisqu'il devient si faible auprès d'une maîtresse,
 Qu'il respecte un amour qu'il devrait étouffer,
 Ou que, s'il le combat, il n'ose en triompher.
 En ces extrémités quel conseil dois-je prendre ?
 De quel côté pencher ? A quel parti me rendre ?
 Qu'une âme généreuse a de peine à faillir !
 Quelque fruit que par là j'espère cueillir,
 Les douceurs de l'amour, celles de la vengeance,
 La gloire d'affranchir le lieu de ma naissance,
 N'ont point assez d'appas pour flatter ma raison,
 S'il les faut acquérir par une trahison,
 S'il faut percer le flanc d'un prince magnanime
 Qui du peu que je suis fait une telle estime,
 Qui me comble d'honneurs, qui m'accable de biens,
 Qui ne prend pour régner de conseils que les miens.
 O coup, ô trahison trop indigne d'un homme !
 Dure, dure à jamais l'esclavage de Rome !
 Périr mon amour, périr mon espoir,
 Plutôt que de ma main parte un crime si noir !
 Quoi ? ne m'offre-t-il pas tout ce que je souhaite,
 Et qu'au prix de son sang ma passion achète ?
 Pour jouir de ses dons faut-il l'assassiner ?
 Et faut-il lui ravir ce qu'il me veut donner ?
 Mais je dépends de vous, ô serment téméraire !
 O haine d'Emilie ! ô souvenir d'un père !
 Ma foi, mon cœur, mon bras, tout vous est engagé,
 Et je ne puis plus rien que par votre congé :
 C'est à vous à régler ce qu'il faut que je fasse ;
 C'est à vous, Emilie, à lui donner sa grâce ;
 Vos seules volontés président à son sort,
 Et tiennent en mes mains et sa vie et sa mort.
 O dieux, qui comme vous la rendrez adorable,
 Rendez-la, comme vous, à mes vœux exorable ;
 Et, puisque de ses lois je ne puis m'affranchir,
 Faites qu'à mes désirs je la puisse fléchir.¹¹

¹¹ Pierre CORNEILLE, *Cinna*, Acte III, scène 3, Le Livre de poche, coll. « Théâtre », 2003.

Plus encore que de Cinna, dont il n'a ni la virilité, ni la stature héroïque, Sesto est décalqué sur Oreste. Mais, si le fils d'Agamemnon est pour nous le héros tragique par excellence (« *Je me livre en aveugle au destin qui m'entraîne* »), pathétique jouet de sa passion désespérée pour Hermione, Sesto, velléitaire, inconsistant, incapable de vouloir fermement ce qu'il veut, dans la voie du crime comme dans celle de l'amour, ne cesse de se discréditer tout au long de l'opéra. Mais attention ! Il s'agit ici de ce que le contrat de l'imprésario Domenico Guardasoni avec les autorités de Bohême nomme « *un premier castrat de premier ordre* » et donc virtuellement du protagoniste principal de l'œuvre. Âme sensible tirillée entre ses élans et ses devoirs, Sesto se plaint désormais pour nous, faute de castrat, d'une voix féminine. Dans ce qui est peut-être le plus bel air de l'opéra qui, malgré la présence muette de Vitellia, est une véritable introspection, intériorisation de la passion amoureuse, Sesto énonce le credo de l'aliénation amoureuse, approfondit l'expérience de la perte de soi, de la dépossession. Si dialogue il y a, ce n'est pas avec la femme aimée, présente et inaccessible – Sesto a compris que Vitellia ne l'aimait pas –, c'est avec une clarinette solo une sorte de conversation

Un mot des récitatifs. Mozart, pressé par l'urgence, a laissé, on le sait, à son élève Süßmayer le soin de les écrire. Aurait-il fait mieux ? C'est probable. Il n'empêche que l'*opera seria* repose sur l'alternance quasi exclusive du récitatif accompagné au clavecin (*recitativo secco*) et de l'*aria da capo*. Changer ces codes, c'est montrer une suspicion inquiétante envers l'œuvre qu'on monte, sans parler de la méconnaissance des pratiques du théâtre lyrique du XVIII^{ème} siècle, où quand ce n'étaient pas les compositeurs eux-mêmes qui farcissaient leur nouvel opéra d'airs anciens, les chanteurs importaient, à leur convenance, dans la partition nouvelle un air « venu d'ailleurs » dans lequel ils avaient l'habitude de se faire applaudir !

Mozart a réservé aux parties de Vitellia et de Sesto la virtuosité luxuriante que l'*opera seria* réserve au premier castrat – *primo uomo* – et à la *prima donna*. Eux seuls bénéficient d'un rondo. Développé autour des années 1780 à Vienne, le rondo était la forme qui permettait le mieux au chanteur de se faire valoir. Conçu comme

un moment d'exploitation de la virtuosité vocale, il pourrait bien être l'indicateur d'une hiérarchie vocale. Hiérarchie vocale qui ne correspond pas à celle du pouvoir. Mozart a écrit le rôle de Titus pour le ténor Antonio Baglioni, le créateur de Don Ottavio en 1787. La tessiture de ténor n'avait pas encore, à la fin du XVIIIème siècle, la suprématie dont elle allait bénéficier quelques décennies plus tard. En concevant pour un ténor la partie de Titus, Mozart était conscient de ne pouvoir donner à ce rôle un certain style héroïque propre à l'*opera seria*.

Corneille, dont nous savons maintenant à quel point il est une référence fondamentale dans *La Clémence de Titus*, a théorisé, dans l'*Examen* (1660) de sa pièce *Clitandre ou l'Innocence dévoilée*, le traitement dramaturgique de la figure du souverain : « *Je dis qu'un roi, un héritier de la couronne, un gouverneur de province, et généralement un homme d'autorité, peut paraître sur le théâtre en trois façons : comme roi, comme homme et comme juge ; quelquefois avec deux de ces qualités, quelquefois avec toutes les trois ensemble. Il paraît come roi seulement, quand il n'a intérêt qu'à la conservation de son trône ou de sa vie, qu'on attaque pour changer l'Etat, sans avoir l'esprit agité d'aucune passion particulière [...]. Il paraît comme homme seulement quand il n'a que l'intérêt d'une passion à suivre ou à vaincre, sans aucun péril pour l'Etat [...]. Il ne paraît enfin que comme juge, quand il est introduit sans aucun intérêt pour son Etat ni pour sa personne, ni pour ses affections, mais seulement pour régler celui des autres [...].* »¹²

Le Titus de Mozart a sans doute le défaut d'être exclusivement roi. Corneille poursuit sa démonstration par un plaidoyer *pro domo* : « *Il peut paraître comme roi et comme homme tout à la fois, quand il a un grand intérêt d'Etat et une forte passion tout ensemble à soutenir [...]; et c'est, à mon avis, la plus digne manière et la plus avantageuse de mettre en scène des gens de cette condition, parce qu'ils attirent alors toute l'action à eux, et ne manquent jamais d'être représentés par les premiers*

¹² Pierre CORNEILLE, *Examen de Clitandre ou l'Innocence dévoilée* (1660), Bibliothèque de la Pléiade, Œuvres complètes, tome 1, 1980.

acteurs. »¹³ C'est le fondement même de son théâtre et la composition du plus célèbre de ses monarques, l'Auguste de *Cinna*.¹⁴

AUGUSTE

Ciel ! à qui voulez-vous désormais que je fie
 Les secrets de mon âme et le soin de ma vie ?
 Reprenez le pouvoir que vous m'avez commis,
 Si donnant des sujets il ôte les amis,
 Si tel est le destin des grandeurs souveraines
 Que leurs plus grands bienfaits n'attirent que des haines,
 Et si votre rigueur les condamne à chérir
 Ceux que vous animez à les faire périr.
 Pour elles rien n'est sûr ; qui peut tout doit tout craindre.
 Rentre en toi-même, Octave, et cesse de te plaindre.
 Quoi ! Tu veux qu'on t'épargne, et n'as rien épargné !
 Songe aux fleuves de sang où ton bras s'est baigné,
 De combien ont rougi les champs de Macédoine,
 Combien en a versé la défaite d'Antoine,
 Combien celle de Sexte, et revois tout d'un temps
 Pérouse au sien noyée, et tous ses habitants.
 Remets dans ton esprit, après tant de carnages,
 De tes proscriptions les sanglantes images,
 Où toi-même, des tiens devenu le bourreau,
 Au sein de ton tuteur enfonça le couteau :
 Et puis ose accuser le destin d'injustice
 Quand tu vois que les tiens s'arment pour ton supplice,
 Et que, par ton exemple à ta perte guidés,
 Ils violent des droits que tu n'as pas gardés !
 Leur trahison est juste, et le ciel l'autorise :
 Quitte ta dignité comme tu l'as acquise ;
 Rends un sang infidèle à l'infidélité,
 Et souffre des ingrats après l'avoir été.
 Mais que mon jugement au besoin m'abandonne !
 Quelle fureur, Cinna, m'accuse et te pardonne,
 Toi, dont la trahison me force à retenir
 Ce pouvoir souverain dont tu me veux punir,
 Me traite en criminel, et fait seule mon crime,
 Relève pour l'abattre un trône illégitime,
 Et, d'un zèle effronté couvrant son attentat,
 S'oppose, pour me perdre, au bonheur de l'État ?
 Donc jusqu'à l'oublier je pourrais me contraindre !
 Tu vivrais en repos après m'avoir fait craindre !
 Non, non, je me trahis moi-même d'y penser :
 Qui pardonne aisément invite à l'offenser ;
 Punissons l'assassin, proscrivons les complices.

¹³ Pierre CORNEILLE, *ibid.*

¹⁴ Pierre CORNEILLE, *Cinna*, Acte IV, scène 2, Le Livre de poche, coll. « Théâtre », 2003.

Mais quoi ! toujours du sang, et toujours des supplices !
 Ma cruauté se lasse, et ne peut s'arrêter ;
 Je veux me faire craindre et ne fais qu'irriter.
 Rome a pour ma ruine une hydre trop fertile :
 Une tête coupée en fait renaître mille,
 Et le sang répandu de mille conjurés
 Rends mes jours plus maudits, et non plus assurés.
 Octave, n'attends plus le coup d'un nouveau Brute ;
 Meurs, et dérobe-lui la gloire de ta chute ;
 Meurs ; fu ferais pour vivre un lâche et vain effort,
 Si tant de gens de cœur font des vœux pour ta mort,
 Et si tout ce que Rome a d'illustre jeunesse
 Pour te faire périr tour à tour s'intéresse ;
 Meurs, puisque c'est un mal que tu ne peux guérir ;
 Meurs enfin, puisqu'il faut ou tout perdre, ou mourir.
 La vie est peu de chose, et le peu qui t'en reste
 Ne vaut pas l'acheter par un prix si funeste.
 Éteins-en le flambeau dans le sang de l'ingrat,
 À toi-même en mourant immole ce perfide ;
 Contentant ses désirs, punis son parricide ;
 Fais un tourment pour lui de ton propre trépas,
 En faisant qu'il le voie et n'en jouisse pas :
 Mais jouissons plutôt nous-mêmes de sa peine ;
 Et si Rome nous hait triomphons de sa haine.
 Ô Romains ! ô vengeance ! ô pouvoir absolu !
 Ô rigoureux combat d'un cœur irrésolu
 Qui fuit en même temps tout ce qu'il se propose !
 D'un prince malheureux ordonnez quelque chose.
 Qui des deux dois-je suivre, et duquel m'éloigner ?
 Ou laissez-moi périr, ou laissez-moi régner.

Idéal pour incarner la vertu, Titus est trop éloigné de toutes les passions pour pouvoir bénéficier d'un portrait en plein relief. D'une certaine manière, si les codes de l'*opera seria* préfèrent Sesto, beaucoup moins exemplaire mais, par là, combien plus riche en *affetti*, combien plus touchant, c'est que Titus, renonçant, dès son entrée en scène, aux « *divini onori* » et donc à toute similitude divine, à toute familiarité avec les dieux, détruit justement le fondement idéologique du genre. On sait que Mozart a contribué à le pervertir, en ajoutant au livret, qui avait servi à quarante compositeurs avant lui (!!!), huit ensembles vocaux, là où il n'y avait que récitatifs et airs. Titus y prend part par trois fois. Il y prend parti parmi d'autres partis et se justifie ou se disculpe, comme un homme parmi les autres. *Cinna* a été

créé peu de temps après les massacres des guerres de religion, au milieu des complots de la haute noblesse que Richelieu réprima sans pitié. Aussi Corneille savait-il combien le pouvoir absolu était cruel et nécessaire. En pleine utopie de la monarchie éclairée, Mozart et ses librettistes l'avaient fatalement oublié. Ils rendent exsangue une conjuration d'apolitiques pardonnée par un acte de grâce dénué de tout sens politique. Nous pourrions nous en rendre compte par le vaudeville final - et la mise en scène de Jean-Pierre Ponnelle insiste, avec ses chanteurs en rang d'oignon devant la caméra, comme au théâtre ils seraient au proscenium -, ce vaudeville rappelle irrésistiblement le dénouement de la folle journée des *Noces de Figaro*. Pardon général et réconciliation. Dans *Les Noces*, on dit : « *Ah, tutti contenti saremo così* ». Est-ce que tout ceci donne à la figure idéalisée de Titus une musique à la hauteur du piédestal sur lequel le livret juche l'empereur ? Impossible de faire défiler ici les arguments des musicologues pour qui la vocalité de Titus accumule platitudes et panne d'inspiration et ceux pour qui chaque note débouche sur des perspectives complexes. C'est vous qui jugerez.

« *C'est précisément le propre de l'opera seria d'être un genre soumis, dès l'origine, à la malédiction d'Apollon, et qui exclut la possibilité d'approcher, à l'intérieur même de ses propres limites, la perfection* », dit Alfred Einstein¹⁵. Cette malédiction, c'est celle d'un héritage écrasant, celui de la tragédie classique française, nous venons de le constater. Avant d'être contestée par les romantiques allemands et français, la tragédie classique avait reproduit ses règles et sa rhétorique jusqu'à l'épuisement, mais elle s'était assurée une sorte de seconde vie dans l'*opera seria*, tel que l'a codifié Pietro Metastasio, en combinant les codes avec ceux de l'étiquette de cour. Sujet historique, uniquement tragique, personnages nobles, action circonscrite au récitatif, air immuable dans sa forme ABA, comme dans sa métaphorisation des sentiments. Et la hiérarchie des personnages (*primo uomo*, *prima donna*) influe sur le nombre d'airs. On ne fait pas chanter plusieurs personnages ensemble et le duo n'est toléré qu'à la fin des actes. Mozart s'est plié, à

¹⁵ Alfred EINSTEIN, *Mozart* (1954), Gallimard, coll. « Tel », 1991.

toutes les phases de la vie créatrice, à ce carcan. Il n'est pas du tout sûr qu'il ait détesté ça, comme voudrait nous le faire croire une vision romantique. Reste qu'il n'est pas facile pour nous, qui sommes familiers de la splendeur de *Don Giovanni*, d'appréhender une œuvre pleine de trous, précipitée et qui peut paraître inachevée. Pourtant Mozart y reste fidèle à lui-même et innove le vieux moule métastasien des thèmes qui jalonnent toute sa production dramatique : la question de l'instabilité des sentiments humains, celle de la fidélité, la grandeur du pardon, l'utopie de l'amour. « *Ah, que la vie soit privée de tout ce qui n'est pas amour !* » : c'est le cri de guerre de Titus ! Sans parler de toute une idéologie maçonnique aussi sûrement à l'œuvre ici que dans *La Flûte enchantée*. Titus représentait pour Métastase l'homme idéal, faillible et perfectible. Mozart, on l'a vu, l'a destitué au profit de Sesto, seulement faillible, seulement fragile, seulement sensible.

La Clémence de Titus a été créée le 6 septembre 1791 au Théâtre des Etats à Prague. Dans ce même théâtre, quatre jours plus tôt, on reprend *Don Giovanni*, sur la scène de sa création. Franz Alexander von Kleist, secrétaire d'ambassade à Berlin et cousin de l'auteur du *Prince de Hombourg*, est là qui observe. Toute l'Europe couronnée semble s'être donné rendez-vous à la représentation, l'émigration française, Fersen, le favori de Marie-Antoinette... « *Un petit homme en habit vert, note Kleist, dont l'œil trahit ce que dissimule sa modestie, m'inspire de plus belles remarques. Il s'agit de Mozart dont on joue Don Giovanni et qui a le plaisir de voir dans quel ravissement ses belles harmonies plongent le spectateur. Qui dans le théâtre pourrait être plus fier et plus heureux que lui ? [...] L'artiste lègue à la postérité la plus belle part de son être, il touche encore les générations à venir quand la chair des rois n'est plus que putréfaction. [...] Simple exaltation ou véritable sentiment humain, peu importe, en ce moment je préférerais être Mozart plutôt que Léopold.* »¹⁶

¹⁶ Cité par David CAIRNS, *Mozart and his operas*, Pinguin Books, 2007.