

Saison 24-25



La Clémence de Titus

Dossier avant-spectacle

Opéra de Wolfgang Amadeus Mozart

Direction musicale Tomáš Netopil

Mise en scène Milo Rau

Du 16 au 29 octobre 2024 au Grand Théâtre de Genève



Genève, septembre 2024

Chère Spectatrice, cher Spectateur,
Chère Enseignante, cher Enseignant,

Nous avons reçu lors des dernières saisons des messages de spectateurs demandant à se procurer nos dossiers pédagogiques afin de préparer leur venue - avec ou sans leurs enfants - au Grand Théâtre. Nous sommes très heureux que ces fascicules, conçus au départ à destination des établissements scolaires, soient également utiles et agréables à d'autres membres du public. C'est pourquoi nous les avons renommés dossiers avant-spectacle, en espérant qu'ils pourront satisfaire toutes les curiosités. Nous restons bien évidemment à l'écoute de vos suggestions pour les faire évoluer.

Les enseignants parmi vous y retrouveront toutes les rubriques qu'ils ont l'habitude d'utiliser pour préparer leurs classes à assister à la représentation, tandis que les spectateurs pourront se promener à leur guise à travers le contenu, et y piocher les éléments qui les intéressent. Ces dossiers sont ainsi complémentaires des programmes de salles, qui comportent quant à eux des mises en perspectives de l'oeuvre différentes.

Nous vous souhaitons une très belle saison au Grand Théâtre.

L'équipe de la Plage
Service Dramaturgie et développement culturel
Grand Théâtre de Genève

NB: Ce dossier avant-spectacle a pour objectif d'informer les spectateurs sur l'oeuvre programmée, et de soutenir le travail des enseignants et des élèves pendant les parcours pédagogiques au Grand Théâtre. Sa diffusion et sa lecture à des fins didactiques ou de formation personnelle non lucratives sont encouragées, mais il n'est pas destiné à servir d'ouvrage de référence pour des travaux de nature académique.

Les activités du volet pédagogique du Grand Théâtre Jeunesse sont développées et réalisées grâce au soutien de la Fondation du groupe Pictet et du Département de l'Instruction Publique, de la Formation et de la Jeunesse.

Des retours, des remarques ? Nous sommes à votre disposition à l'adresse pedagogie@gtg.ch

La Clémence de Titus

Opéra de Wolfgang Amadeus Mozart

Livret de Caterino Mazzolà d'après Pietro Metastasio

Créé le 6 septembre 1791 au Théâtre des États à Prague

Dernière fois au Grand Théâtre de Genève en 2005-2006

Reprise de la production de 2020-2021 (diffusion en streaming)

Coproduction avec les Wiener Festwochen, l'Opera Ballet Vlaanderen et les Théâtres de la Ville de Luxembourg

16 et 23 octobre 2024 – 19h30

18 et 25 octobre 2024 – 20h

27 octobre 2024 – 15h | représentation disponible en audiodescription, pour en bénéficier, s'inscrire auprès de info@ecoute-voir.org ou par téléphone au 079 893 26 15*

29 octobre 2024 – 19h

Chanté en italien avec récitatifs en français et surtitres en français et anglais

Durée : approx. 2h55 avec un entracte inclus

DISTRIBUTION

Direction musicale **Tomáš Netopil**

Mise en scène **Milo Rau**

Scénographie **Anton Lukas**

Costumes **Ottavia Castellotti**

Lumières **Jürgen Kolb**

Vidéos **Moritz von Dungern**

Dramaturgie **Clara Pons & Giacomo Bisordi**

Direction des chœurs **Mark Biggins**

Tito **Bernard Richter**

Vitellia **Serena Farnocchia**

Sesto **Maria Kataeva**

Servilia **Yuliia Zasimova**

Annio **Giuseppina Bridelli**

Publio **Justin Hopkins** (16.10, 18.10, 25.10, 27.10) / **Mark Kurmanbayev** (23.10, 29.10)

Chœur du Grand Théâtre de Genève

Orchestre de la Suisse Romande

Avec le soutien de

VERA MICHALSKI-HOFFMANN

*En collaboration avec Ecoute Voir



ECOUTE VOIR

- culture et handicap sensoriel -

La Clémence de Titus

L'œuvre

La Clémence de Titus selon Milo Rau

Pistes pour la classe



L'œuvre

L'argument

Dans un futur post-apocalyptique marqué par la récente éruption d'un volcan, l'artiste-roi Tito gouverne le monde avec ses amis Publio et les autres. Plein de compassion avec le destin des gens simples, il essaye de réduire leurs douleurs. Comme ils sont artistes, Tito et ses acolytes décident pour leur vernissage de jouer *La Clémence de Titus* de W.A. Mozart. Tito paye de sa personne : non seulement est-il lui-même gravement blessé mais, en plus, sa transfiguration, au contact de sa propre souffrance et de celles des autres, a réveillé en lui la vraie compassion pour l'humain.

Acte I

Un vernissage a lieu, dans une galerie aux allures de la *Haus der Kunst* de Munich. Au commencement, Dominique Dupraz entre en scène. C'est lui sans doute le dernier Genevois, nous dit-il. C'est lui qui a installé le tapis rouge au Grand Théâtre. Il représente, en quelque sorte, l'âme du Grand Théâtre et du vieux monde. Deux femmes chamanes s'approchent de lui et, pleines de compassion, lui arrachent le cœur. Sur ce rituel plein d'humanité et cependant aussi de violence s'ouvre l'opéra. Dans un décor de favelas arrivent Tito et toute son équipe, Vitellia et Sesto, Annio, Servilia et Publio, ainsi qu'un caméraman. Tito rend visite, un à un, à chacun des habitants du campement, suivi, pas à pas, par son équipe. Cependant, Tito refuse de se laisser toucher par ces gens. Seule Vitellia se sent proche des marginalisés. En recevant des deux chamanes le cœur ensanglanté du dernier Genevois, elle déclare : « *Il ne peut y avoir de pitié sans douleur, comme il ne peut y avoir de clémence sans culpabilité.* » Restée seule avec Sesto, elle demande à ce dernier de tuer Tito. Pendant que les autres du groupe s'affairent, sous les conseils de curateur de Tito, à créer de nouvelles œuvres inspirées par leur récente visite au *trailer park*, Annio s'échappe un moment pour demander à Sesto d'intercéder en sa faveur auprès de Tito pour qu'il puisse épouser Servilia, la sœur de Sesto.

Peu après, dans une conférence de presse, Tito renonce à la construction d'un bâtiment en son honneur. Il versera plutôt l'argent prévu à cet effet aux familles du campement, victimes de la catastrophe du volcan. Après son acte philanthropique, Tito se retire avec Sesto et Annio, auxquels il annonce son mariage prochain avec Servilia. Celle-ci annonce toutefois alors qu'elle ne se mariera pas avec lui car elle a déjà donné son cœur à Annio. Tito se défoule alors furieusement dans un *action painting* qui effraye son ami Publio.

Pendant ce temps, Sesto se fait fustiger par Vitellia pour son incapacité à passer à l'acte. Désormais prêt à jouer son rôle, il part. Vitellia et les femmes chamanes du campement se préparent pour le putsch où Sesto assassinerait Tito mais Vitellia apprend entre-temps que c'est finalement elle que Tito veut épouser. Il est trop tard. L'émeute est déjà lancée. Les milices de Tito sont sur le point d'arriver : après une razzia, les familles impliquées dans le putsch sont punies, deux personnes sont fusillées, Sesto poignarde Tito.

Le tableau final, mis en scène par Sesto dans une performance aux échos du *Radeau de la Méduse* de Géricault, représente le chaos qui s'est développé tout au long du premier acte.

Acte II

Au début du deuxième acte, Gor Sultanyan, le chef de la milice de Tito, explique qu'il est fier de son fils, qu'il vient lui-même de tuer à la fin du premier acte. Il se charge ensuite d'exécuter les ordres : deux des protagonistes de la rébellion sont pendus. La musique commence. On voit comment Sesto lutte avec sa mauvaise conscience et comment Vitellia essaye de reconstruire l'histoire à son avantage. Après avoir mendié sans succès un signe d'amour de Vitellia, Sesto est emmené par Publio. Pendant ce temps, Tito, blessé dans l'attentat organisé par Sesto, a été recueilli par les deux chamanes. Comme le phénix, il renaît de ses cendres. Frappé d'amnésie, il revoit en rêve Sesto et tous les morts dont il est responsable. Transfiguré, Tito se rend compte que la vérité de son règne n'a pas été jusqu'à présent celle de la joie et de la légèreté, comme il le pensait, mais bien de la souffrance et de la violence. Sur ces entrefaites arrive Sesto qui ne peut lui expliquer pourquoi il a essayé de le tuer. Avant tout, Tito ne comprend pas pourquoi il a mérité cet attentat.

Entrant en transe, Tito donne le cœur qu'il a reçu des deux chamanes à l'enfant dont la mère est morte d'une balle dans la razzia et le père a été pendu dans la répression du putsch. Tous les deux embarquent alors dans une traversée de la ville, où ils visitent, l'une après l'autre, les familles que l'on a vues dans le *trailer park*. Les figurants racontent leur histoire, pendant qu'ils regardent le stream de la production de *La Clémence de Titus*. Les mondes de la représentation, de la propagande et de la vie réelle, où l'art n'est plus qu'un live-stream, ne font plus qu'un. Tito en revanche est à la fois sur scène et à l'écran. Le cœur passe de main en main, air après air, et finit là où la pièce a commencé : dans les mains de Vitellia. La pièce termine sur une mise en corps et en espace du tableau de Delacroix *La Liberté guidant le peuple* alors que tous chantent la clémence de Tito qui a pardonné. C'est la fin du vernissage. Mais aussi peut-être de tout le système et même de l'histoire humaine. Quand les lumières de la scène s'éteignent, seuls les oiseaux chantent encore.

LA VISION DE MILO RAU EN TROIS PHRASES

La Clémence de Titus nous montre d'une part la naissance d'une élite tolérante et post-politique émergeant de l'esprit de la contre-révolution et d'autre part le rôle de l'art bourgeois dans ce processus. En 1791, l'art (ici l'opéra, et précisément Mozart, compositeur pour le moins proche de la franc-maçonnerie) est utilisé pour sauver le système féodal, en inventant la rhétorique d'une élite tolérante et post-idéologique. Une élite qui prend sous sa responsabilité le peuple et considère toutes les tentatives d'aller vers un autre système politique comme complètement hystérique (Vitellia) ou sadomasochiste (Sesto).



Guide d'écoute

Par Chantal Cazaux

Le contexte

Créée au Théâtre national de Prague le **6 septembre 1791**, *La Clémence de Titus* est une des dernières œuvres de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) : le compositeur s'éteindra trois mois après la première, le 5 décembre.

L'opéra lui a été commandé deux mois plus tôt par Domenico Guardasoni, le directeur du Théâtre national de Prague. Il a demandé à Mozart d'utiliser un livret préexistant de Pietro Metastasio (1698-1782), *La clemenza di Tito*. En effet, le nouvel opéra doit faire partie des célébrations pragoises du **couronnement de l'empereur Léopold II comme roi de Bohême**, et le sujet de la *Clémence* est parfait pour l'occasion. Il s'agit donc de ce que l'on appelle un « **ouvrage de circonstance** ». Comme le texte de Metastasio date de 1734, le poète Caterino Mazzola est chargé de l'adapter au goût du jour, en collaboration avec Mozart.

Le compositeur délivre une partition profonde, un vrai **chef-d'œuvre testamentaire**, par sa richesse musicale comme par sa profondeur humaine.

L'histoire

Acte I : Jalouse de Bérénice, qu'aime Titus, Vitellia ordonne à Sextus de tuer l'empereur. Mais Titus répudie Bérénice, et Vitellia change d'avis. L'empereur convoite alors Servilia, sœur de Sextus. Or celle-ci aime Annius. Quand Titus l'apprend, il renonce à Servilia. Ignorant ce revirement, Vitellia réitère à Sextus son ordre fatal. Or Titus déclare la choisir pour épouse. Il est trop tard pour retenir Sextus, qui profite d'un soulèvement contre l'empereur et se mêle aux conjurés pour le frapper.

Acte II : Titus est indemne : sans le savoir, Sextus a blessé un autre homme. Il se confesse à Annius, qui l'incite à implorer la pitié de l'empereur. Vitellia l'encourage plutôt à fuir. Incrédule devant les aveux de son ami Sextus, Titus hésite à signer sa condamnation. Sextus persiste à taire son mobile. Titus signe le décret, puis le déchire. Vitellia se décide à tout avouer. L'empereur pardonne.

[Ce résumé utilise les prénoms masculins latins. Leur équivalent italien dans le livret sont : Titus/Tito - Sextus/Sesto - Publius/Publio - Annius/Annio]

La figure du souverain éclairé

Modèle historique

Le texte de Metastasio fait référence à l'empereur romain Titus Flavius Vespasianus (39-81), présenté comme souverain magnanime, voire idéal : il renonce à Bérénice par raison d'État, puis à Servilia dès qu'il apprend qu'elle est amoureuse d'un autre ; il pardonne enfin à qui a voulu l'assassiner. D'après les annales historiques, Titus aurait pourtant vécu une jeunesse houleuse ; mais il devint un souverain respectable en succédant à son père Vespasien en 79. Il se distingua notamment par sa gestion remarquable des conséquences dramatiques de

l'éruption du Vésuve, la même année. Dans l'opéra, Titus évoque cette catastrophe dès son entrée (récitatif succédant au Chœur n° 5), et déclare vouloir venir en aide aux victimes.

Sources littéraires

Le livret de Metastasio s'appuie sur deux sources principales. D'un côté, la tragédie *Cinna, ou la Clémence d'Auguste* de Corneille (1641), où l'on trouve une intrigue comparable. De l'autre, la source de ce *Cinna*, le *De clementia* (De la clémence) de Sénèque (55-56), texte destiné par son auteur à l'empereur Néron pour tenter de modérer ses excès de pouvoir. Les amours de Titus et Bérénice sont aussi au cœur de *Bérénice* de Racine (1670).

Symbolique de la tonalité d'*ut* majeur

Les compositeurs du XVIII^e siècle sont héritiers de plusieurs siècles de théories musicales selon lesquelles les modes, puis les tonalités, possèdent un caractère propre : *fa* majeur, bucolique ; *ré* mineur, funèbre ; etc. Certaines tonalités furent également favorables à certains instruments, avant l'invention des pistons : les trompettes naturelles jouaient plus volontiers en *do* ou *ré* majeur.

Do (ou *ut*) majeur fut longtemps considéré comme une tonalité gaie, guerrière, propre au triomphe ; son absence d'altération à la clé en fait aussi une tonalité « pure », naturellement parfaite, donc associable à la beauté morale de l'empereur Titus. *Ut* majeur est ainsi la tonalité principale de *La Clémence de Titus*.

* **Louverture.** Tous cuivres dehors (2 trompettes, 2 cors), elle égrène majestueusement les notes de l'**arpège de tonique** (*do, mi, sol, do*), dans un mouvement ascendant et à l'unisson – symbole d'une glorification consensuelle :

Allegro **OVERTURE** **W. A. MOZART**
(1756-1791)



* **Le Finale**, à l'autre bout de la partition. Titus vient de rendre son arrêt de clémence : une longue pédale de tonique à la basse conforte un sentiment de stabilité et de pérennité :

No. 26. FINALE
Allegretto **SESTO**

Tu, è ver, m'as sol - vi Au - gu - sto? n

Ouverture et Finale sont les deux piliers d'un « **portique** » **tonal** glorifiant la *clémence* de Titus.

Titus : figure du héros magnanime

L'opéra baroque réservait aux héros la tessiture de castrat : l'aigu vocal était considéré comme la tessiture de l'héroïsme. Mozart utilise encore des castrats, mais préfère la voix de **ténor** pour le héros en titre : Titus est donc ténor. (À noter : à la création, Sesto est castrat, et Annio soprano féminin en travesti.)

Dans l'opéra, Titus est le **héros** à tous points de vue : **social** (il est l'empereur), **militaire** (il est chef des armées) et **moral** (ses actes sont guidés par son sens de la justice et de la morale). Trois airs vont démontrer ses qualités humaines.



* Air n° 6 : « Del più sublime soglio »

Le premier air de Titus est une **profession de foi** : il désire **faire le bien**. « Du plus sublime trône tel est l'unique fruit [...] : venir en aide aux opprimés, soulager mes amis, récompenser le mérite et la vertu. » Mozart met en valeur la **sensibilité** du personnage, à l'inverse de ce que l'on pourrait attendre pour un empereur (caractère martial ou viriliste) :

- amorce mélodique *a cappella* (la voix flotte, à nu, paraissant plus spirituelle qu'incarnée)
- prosodie sereine, étale, tempo *andante* (calme, sérénité)
- au début, accompagnement par les cordes seules, *piano*, en évitant les premiers temps (douceur, délicatesse)

No. 6 ARIA
Andante
TITO

Del più su - bli - me so - glio

Str. *p*

Violino I. *p*

Violino II. *p*

Viola. *p*

TITO.
TITUS.

Del più su - bli - me so - glio
 Der höch - ste Thron der Er - de

Violoncello e Basso. *p*

* Air n° 8 : « Ah, se fosse intorno al trono »

Le deuxième air de Titus intervient après que Servilia lui a avoué qu'elle en aimait un autre. Il apprécie la sincérité et le courage de la jeune fille, qui préfère renoncer au trône plutôt que trahir ses sentiments et ose le lui dire en face. Juste avant l'air, les dernières paroles de Titus dans le récitatif sont : « *la vérité qui blesse se rend plus agréable à mes yeux qu'un mensonge qui plaît* ».

Cette **réaction inattendue** est un indice de sa personnalité extraordinaire ; loin de tout dépit, Titus jubile : « *Ah, si tous les cœurs autour de mon trône étaient aussi sincères !* » (*Ah, se fosse intorno al trono / Ogni cor così sincero*). Le tempo est vif (*allegro*), le ton toujours majeur (*ré*), et l'air se conclut par une vocalise qui souligne le mot *felicità* (bonheur) :



* Air n° 20 : « ***Se all'impero, amici Dei*** »

Le troisième air de Titus intervient de nouveau après un moment décisif : il a décidé de ne pas ratifier la condamnation de Sextus. Sa réflexion a donné lieu à un long monologue introspectif qui précède l'air, récitatif d'une ampleur rare à l'époque, au cours duquel l'empereur passe de la sévérité à la clémence. **Nouvelle profession de foi** admirable : l'empereur **refuse de régner par la peur** - « *Si un cœur sévère est nécessaire à l'empire, retirez-moi l'empire ou bien changez mon cœur* ». Contrairement aux deux airs précédents, intégrés à des scènes privées, il s'agit d'une prise de parole officielle, devant la cour. Titus est donc dessiné avec **majesté** :

- orchestre fourni dans l'introduction (sonorité imposante)
- tonalité majeure (*si b*), tempo *allegro*, notes longues monnayées en croches pulsées (énergie, dynamisme)
- amorce mélodique à la scansion rythmique solide

N° 20. Aria.
Allegro.

The image shows a page of a musical score for the aria 'Se all'impero, amici Dei'. The score is for a full orchestra and the vocal part of Titus. The instruments listed on the left are: Flauti, Oboi, Fagotti, Corni in B alto, Violino I, Violino II, Viola, TITO. TITUS., and Violoncello e Basso. The music is in 2/4 time, marked 'Allegro'. The vocal line for Titus is shown at the bottom, with the lyrics 'TITO. TITUS.' written above it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f'.

No. 20. ARIA
Allegro

Cette amorce mélodique semble reprendre celle de l'air n° 8, en plus « affirmé » ; comparez :
Air n° 8

TITO

Ah, se fos-se in torno al trono

Air n° 20

TITO
Se all' im-pe-ro, a-mi-ci Dei!

Surtout, l'air développe la **virtuosité**, avec une vocalisation fleurie et de longs phrasés exigeants : c'est un « **air de bravoure** » (*aria di bravura*). Exemple sur le mot *date* (*donnez-moi un autre cœur*) :

da - - - - -
- te un al-tro cor,

Dans la **partie centrale**, Titus évoque cette peur (*timor*) dont il ne veut pas user : changement de tempo (*andantino*), de métrique (on passe à 3 temps), de caractère (beaucoup de modulations, de minorisations, d'altérations).

Andantino

Se - la fè - de' re - gni

p

La troisième partie de l'air reprend et développe la bravoure virtuose. Cette fois sur le mot *altro* (donnez-moi un *autre* cœur), occasion d'une vocalise stupéfiante et de la note la plus aiguë du rôle dans l'opéra (*si b*) :

un al

tro cor,

L'adieu de Mozart à l'opéra *seria*

La clemenza di Tito est un opéra *seria* : ce genre lyrique italien domine l'Europe depuis la période baroque, et se caractérise par :

- un sujet tragique dont la fin heureuse (*lieto fine*) appuie la moralité
- des personnages nobles
- presque aucun ensemble (duo, trio, etc.) ou chœur
- une succession d'airs, chacun précédé de son récitatif et presque toujours de forme *aria da capo* (la troisième partie reprend la première en l'ornant)
- la place principale accordée au *bel canto*, l'art virtuose de « bien chanter » (longueur de souffle, subtilité des nuances, vélocité et précision de l'ornementation, ampleur de la tessiture)

Mozart connaît bien l'opéra *seria*. Il en a composé plusieurs avant la *Clemenza* : *Mitridate, re di Ponto* (1770, à l'âge de 14 ans), *Lucio Silla* (1772), *Idomeneo, re di Creta* (1781). *La Clémence de Titus* répond donc à plusieurs critères du genre :

- Le **sujet tragique** : la tentative d'insurrection et de meurtre contre Titus
- La **fin heureuse**, gage de moralité : Titus pardonne à ses ennemis
- Les **personnages nobles** : l'empereur et sa cour
- Le **bel canto** : voir par exemple l'air de Titus n° 20 (vu plus haut), pour la **virtuosité** ornementale ; ou bien l'air de Vitellia n° 23, « [Non più di fiori](#) », pour l'ampleur de **tessiture**.

Cet air commence *larghetto*, puis se mue en *allegro* très dramatique, où la voix rivalise avec la tessiture de la clarinette cor de basset qui dialogue avec elle : du *sol* grave au *la* aigu ! Ceci souligne les remords qui déchirent à cet instant Vitellia, comme sa voix est « déchirée » entre l'extrême grave et l'aigu. Voir les dernières mesures du chant :

The image shows three staves of musical notation for a vocal line. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 4/4. The tempo/mood marking is *mf*. The lyrics under the first staff are: *tà, di me pie - tà, di me, di*. The second staff continues the melody with a *tr* (trill) marking. The lyrics are: *me pie - tà, pur a - ria di me pie -*. The third staff shows a long, sweeping melodic line with a fermata over the final notes. The lyrics are: *me pie - tà. (à, a - ria di*. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Mais en 1791, Mozart a mûri ; il souhaite libérer le genre *seria* de son cadre strict. Il développe ainsi des éléments nouveaux :

- Les **instruments solos concertants** (dits « obligés ») qui partagent le premier plan avec la voix. Voir l'air de Vitellia n° 23 (ci-dessus), ou l'air de Sesto n° 9 « [Parto, parto](#) », également avec clarinette cor de basset.

Dans cet air, Sesto promet à Vitellia de tuer Titus, tant il souffre de la voir se détourner de lui : il va donc « *partir* » (*parto*), mais espère en retour la réconciliation. Sur le mot *pace* (paix) entre le cor de basset, qui semble incarner la voix de Vitellia qui répondrait à Sesto :

pace: sa - rò qual più ti pia - ce, sa -

Mozart a composé ces parties de cor de basset pour son ami clarinettiste Anton Stadler.

- Les **chœurs**, parfois même placés en cours d'acte, par exemple : N° 5 « [Serbate, o Dei custodi](#) » (Ô Dieux, protégez Titus). Son homorythmie bien scandée traduit l'enthousiasme collectif partagé par tous :

SOPRANI
 ALTI
 Ser - ba - te, o Dei cu - sto - di,
 TENORI
 BASSI
 Ser - ba - te, o Dei cu - sto - di,

- Les **ensembles**, plus fréquents et complexes. Chaque acte se termine ainsi sur un grand ensemble avec chœur :

* Exemple : le Finale de l'acte I, Quintette et chœur n° 12. Le soulèvement contre Titus est vécu « en direct ». Quand arrive l'annonce de sa mort, on entend au loin une marche funèbre (le chœur) que les personnages présents reprennent en écho (canon) :

**VITELLIA
SERVILIA**
O ne-ro tra-di-men-to!

ANNIO
O ne-ro tra-di-men-to!

SESTO
O ne-ro tra-di-men-to!

PUBLIO
O ne-ro tra-di-men-to!

Coro
lor, o ne-ro tra-di-mento, o g

lor, o ne-ro tra-di-mento, o g

microcosme humain

Chaque air et chaque personnage de la *Clémence* questionne le rapport au pouvoir, à la sincérité ou à l'amour.

Titus se situe à l'extrémité d'une chaîne amoureuse malheureuse typique du théâtre classique : Sesto aime en vain Vitellia, qui aime en vain Titus. Vitellia (figure de la jalousie) et Sesto (figure de la trahison) forment un binôme de coupables pris tardivement de remords.

Un autre couple, secondaire, échappe à ces passions malfaisantes : Annio et Servilia, qui s'aiment l'un l'autre et sont des exemples d'honnêteté. Lui, qui a accepté de s'effacer ; elle, qui a osé dire la vérité. Remarquons qu'au même moment Mozart compose *La Flûte enchantée* (créé fin septembre 1791 : ce sera son ultime opéra), y dessinant le parcours initiatique d'un jeune couple innocent (Pamina et Tamino) qui gagne le bonheur à force de vertu : comme la *Flûte*, *La Clémence de Titus* chante la victoire des cœurs purs.

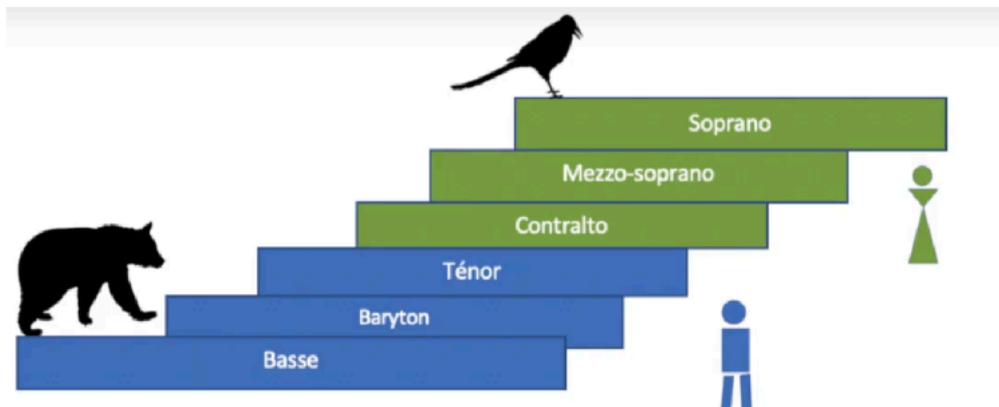
Chantal Cazaux



Docteur en musicologie, agrégée d'éducation musicale et de chant choral et diplômée d'État de technique vocale, Chantal Cazaux a enseigné l'analyse musicale et le chant pendant dix ans à l'université Lille 3 et s'est longtemps produite en récital. Elle est l'auteur de Verdi, mode d'emploi (2012, rév. 2018), Puccini, mode d'emploi (2017, prix de la Critique du meilleur livre sur la musique, catégorie monographie) et Rossini, mode d'emploi (2020), aux éditions Premières Loges.

Personnages et tessitures

En chant lyrique, les voix sont classées par types que l'on appelle tessitures. Cela permet de savoir quel genre de rôle un chanteur peut interpréter. On ne choisit pas sa tessiture. Elle dépend, entre autre, de la longueur des cordes vocales.



La voix de **soprano** est la voix de femme la plus aiguë.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par un violon.

Les rôles principaux féminins des opéras sont souvent des sopranos, mais il y a bien entendu des exceptions.

La voix de **mezzo-soprano** est la voix de femme moyenne.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par le hautbois.

Les rôles de mezzo sont souvent ceux de femmes plus âgées, de mères, mais aussi de garçons (Chérubin dans les *Noces de Figaro* ou Hansel de *Hansel et Gretel*)

La voix de **contralto** est la voix de femme la plus grave.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par la clarinette. Les sorcières des opéras sont souvent des contraltos !

La voix de **ténor** est la voix d'homme la plus aiguë.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par la trompette. Les rôles principaux masculins des opéras sont souvent des ténors.

La voix de **baryton** est la voix d'homme moyenne.

Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par un cor français. Le baryton est souvent l'ami ou l'adversaire du héros.

La voix de **basse** est, comme son nom l'indique la voix d'homme la plus grave. Dans l'orchestre, elle se rapproche des notes qui peuvent être jouées par un trombone. Les vieux hommes et les fantômes sont souvent des basses.

Pour écouter toutes ces voix, rdv sur le site du Grand Théâtre, rubrique « Découvertes » de GTJeux : <https://www.gtg.ch/digital/qtjeux/decouvertes/>

Les illustrations sont issues des planches d'inspiration des maquettes des costumes de Ottavia Castellotti pour la production de Milo Rau au Grand Théâtre.



Tito
Ténor



Vitellia
Soprano



Sesto
Mezzo-soprano



Servilia
Soprano



Annio
Mezzo-soprano



Publio
Baryton-basse

La Clémence de Titus selon Milo Rau

Une conversation avec Clara Pons

Conversation avec un metteur en scène décidément pas comme les autres. Milo Rau nous livre quelques-unes de ses intentions et mésintentions à l'heure de commencer les répétitions de sa première mise en scène d'opéra.

CLARA PONS Commençons par le début, Milo Rau. Pour vous, le genre de l'opéra est-il politique ?

MILO RAU Absolument pas. Ce qui m'a frappé quand j'ai vu pour la première fois cet opéra (NDLR: *La clemenza di Tito*), c'est que tout ce qui y est mentionné, tout ce dont on parle, rien de tout cela n'est d'aucune façon visible. On parle de trahisons, de catastrophes, de putsch et toutes ces choses n'apparaissent aucunement dans l'opéra.

CP Comment établissez-vous un rapport entre votre travail, qui se réclame d'abord politique, et cet opéra ? Comment arrivez-vous à vous approprier ce genre ?

MR Pour moi, dans ce contexte (c'est-à-dire celui de l'opéra, de la scène, et même du bâtiment par excellence bourgeois du théâtre), être politique veut dire être explicite. Rendre les choses implicites explicites, rendre l'invisible visible. Comment représenter, comment rendre les choses qui sont mentionnées représentables ?

CP Votre rapport à l'opéra est donc de l'ordre de la représentation, dans tous les sens du terme ?

MR Il y a d'abord ma volonté politique de montrer les choses qui sont dites : ici, pour être concret, la guerre civile hante toute la pièce, même si elle n'est pas explicite. Elle nous emmène de force dans un monde représenté de façon apocalyptique. Cette représentation forcée des choses implique une plongée dans le misérabilisme, c'est-à-dire dans ce que j'appelle *la capitalisation de la misère humaine*. La capitalisation de la misère humaine, c'est le

processus de convertir le malheur de l'autre en art « politique ». C'est ce processus que j'aimerais mettre en lumière.

Dès lors, j'ai choisi de représenter l'élite (c'est-à-dire les personnages principaux de l'opéra) comme des artistes. Ceux-ci, en plus d'être enfermés ensemble dans leur bulle, se nourrissent littéralement du malheur des autres pour créer un art dont ils vivent. Voilà le cycle vital (*Lebenskreis*) que je voudrais montrer avec cette mise en scène de *La clemenza di Tito*. Cette transformation de la misère et du malheur en art, puis en argent, est donc « politique ». Elle repose en premier lieu sur une tromperie, une duperie – en allemand *Verarschung*, c'est moins poétique. Cette mise en scène est donc une mise en abyme de ce processus, une méta-tromperie ! Je dirais même une auto-méta-tromperie car je m'inclus dans ce processus. (*rires*)

CP Comment traduisez-vous cela dans la mise en scène ?

MR Il faut rendre réel et concret ce qui se passe sur scène. Un des personnages doit tuer son fils, un autre est dépoitraillé et son cœur exposé tandis qu'un artiste capture l'image des pendus dans un tableau à la Neo Rauch. Je cherche à dégager des vrais personnages de l'intrigue et aussi surtout à prendre l'intrigue au sérieux. Car si on déconstruisait l'intrigue, il ne resterait que du non-sens. Pour moi, il est donc vraiment nécessaire de raconter l'histoire. Et dans cet opéra, dans notre mise en scène, l'histoire est basée sur la dichotomie d'un monde apocalyptique : d'un côté, celui des vernissages des artistes et des collectionneurs (les solistes et le chœur) dans cet espace qui ressemble à la Haus der Kunst à Munich, et, de l'autre, celui des marginalisés qui végètent dans un *trailer park*, représentés de manière misérabiliste et « exotique », avec des figurants qui officient même comme chamanes.

Inspiré de Joseph Beuys, qui, lorsqu'il s'écrasa en Mongolie, utilisa pour la suite de sa carrière ce moment de renaissance comme une transfiguration, le personnage de Titus dira, à la fin de la pièce, lorsque, lui aussi, renaîtra grâce à l'aide des marginaux : « ces gens sont secrètement très proches » sous-entendant que l'élite dont il fait partie s'emberlificote, elle, sans fin dans une idée frêlée de tolérance. À mon avis, l'opéra de Mozart, avec ses personnages trop intelligents, qui n'obéissent plus à leurs propres sentiments, représente la fin de la tragédie. C'est le rêve d'une bourgeoisie dans une politique éclairée, c'est-à-dire le rêve élitiste d'une utopie post-politique. C'est un rêve dont on se réveille doucement, un rêve qu'on est actuellement en train de finir de rêver. Mais ce rêve de la super-tolérance est cependant, je crois, encore très présent dans le monde de l'art. Où pourtant, il est immédiatement et systématiquement transformé en capital et donc annihilé.

CP Il n'y a donc pour vous aucune échappatoire à ce paradoxe ?

MR En tout cas pas au Grand Théâtre de Genève ou aux Wiener Festwochen. Les institutions sont construites sur ce paradoxe, y compris l'opéra. Il y a évidemment l'aspect très positif du signe d'égalité qui est posé entre la valeur des individus et la beauté de l'art. Mais, pour moi, qui débute à l'opéra, cette institution implique un travail négatif, dans le sens d'Adorno, c'est-à-dire qu'il représente le contraire d'une utopie. Qui sait, peut-être vais-je découvrir le contraire ! (rires) Mais, de toutes les manières, la pièce de Mozart dans son espoir post-idéologique est prisonnière de son temps. Cette utopie de la tolérance absolue, figurée par le pardon de Titus, ainsi que des autres personnages, représente la fin du temps. Cette représentation fictive est l'achèvement d'un mensonge absolu :

ce qui se passe vraiment, c'est que les opprimés du *trailer park* se révoltent et massacrent tout le monde. C'est cela qui se passe à la fin.

CP Et croyez-vous que Mozart lui-même y ait cru à ce « mensonge » ?

MR Évidemment, je n'en ai aucune idée ! C'est impossible de se projeter dans l'imaginaire idéologique du passé. Je cite toujours un exemple extrême : est-ce que les nazis ont cru à la nécessité de gazer les Juifs ou l'ont-ils fait sans le croire ? La question est comment la culture imprègne le monde, de quelle manière elle transforme notre regard et nos comportements. Est-ce que le racisme est intrinsèque ou culturel ? Ce qu'on peut dire, c'est qu'il y a certainement chez Mozart et l'élite éclairée de son époque une discrédance entre le discours et le faire. Ce fossé reste présent aujourd'hui. Les points paradoxaux se sont sans doute déplacés mais, voilà, on monte toujours dans un avion pour aller à un congrès sur le développement durable.

Pour revenir à la pièce, j'essaye toujours de trouver une forme de catharsis dans mes mises en scène. Où trouve-t-on dans cette vieille pièce l'émotion d'aujourd'hui ? Comment, dans un film en costumes historiques, trouver ce qui touche, ce qui doit transparaître, émouvoir ? Que doit-on savoir sur ces figures (historiques) ? Ici, par la forme même de l'opéra, je n'ai pas d'éléments avec lesquels travailler : je n'ai pas le temps, pas le texte, pas la musique, pour lutter contre cette « négativité ». Je suis le serviteur de la structure telle qu'elle est, et je ne peux utiliser cette structure qu'en montrant quelque chose qui est déjà en elle, peut-être éventuellement en montrant ce qui est faux en elle. Mais je ne peux raconter d'autre histoire que celle que porte la structure. Voilà donc ce qui est « négatif » dans le processus. Même si je déconstruisais, je ne pourrais pas apporter une autre vérité. J'essaye donc de comprendre ce que

je dois raconter. Cette musique a plus de 200 ans. On ne peut pas la transposer ou l'actualiser. Ce serait faux.

Une approche alternative serait une historicité absolue à la Peter Stein, ou même plus poussée, en posant la question comment était-ce vraiment à ce moment-là, au moment de la création. Une forme ethnologique de l'opéra, du dernier violon aux chanteurs et puis même au public. Retourner au temps de Mozart. Mais ce n'est pas possible.

Le choix de mise en scène thématise donc le mensonge, le décalage entre le discours et les faits, dans lequel on s'inscrit pleinement: c'est pour moi une manière de réfléchir sur ce qu'on est en train de faire, sur mon propre travail et donc c'est aussi une manière positive d'utiliser cette « négativité ». Et cette transfiguration du négatif, c'est une des seules raisons artistiques constantes depuis le XVIII^e siècle. Montrer ce combat de trucages, voilà ce qu'il est possible de représenter sur un niveau méta avec cet opéra.

CP Il y a donc encore de l'espoir si cette lutte contre la négativité produit quelque chose de positif ?

MR Ce que je trouve touchant dans cet opéra, c'est que les personnages sont si sérieux, ils sont sincères dans leur besoin de maintenir leur pouvoir, de faire l'amour avec la personne qu'ils aiment. Ils croient sincèrement à leur message, sinon ils ne feraient pas de l'art.

CP Est-ce de la sincérité ou plutôt de la superficialité ?

MR Ce qui m'effraie un peu dans cet opéra, comme dans un film historique, c'est qu'il y a tellement de personnages qu'on n'a pas vraiment le temps de s'intéresser à eux, en tant que personnages mais surtout aussi en tant que personnes. Je n'ai pas l'habitude. On est immanquablement dans la

superficialité. Aussi parce que c'est ce qui nous est donné dans le modèle de l'opéra. Pas parce que la musique ou le texte ne seraient pas bons mais, tout simplement, parce que c'est un modèle donné sur lequel on ne peut pas interférer.

Les espaces de liberté sont très rares. Avec les figurants, je peux travailler un peu en accord avec eux car ils n'ont pas de textes : on peut alors développer ensemble des choses qui leur conviennent. Avec les chanteurs, je ne peux pas intervenir. Il est déjà écrit comment réagir quand ton meilleur ami te trahit par exemple. Je me plais à dire que faire de l'opéra, c'est l'inverse de faire du théâtre. Tout est déjà fini, et puis, tout à coup, on commence à répéter. Au théâtre, d'abord, il n'y a rien, et puis, avec les gens sur scène, tout doucement, on commence à construire quelque chose.

CP À l'opéra, le public connaît quelquefois mieux la pièce que le metteur en scène. Le public attend souvent de voir et d'entendre ce qu'il connaît déjà, tel qu'il le connaît.

MR Tout à fait. Et ce sera aussi comme ça dans ma mise en scène. Je suis peut-être à moitié avant-gardiste mais l'autre moitié de moi est traditionaliste, voire conservatrice. J'essaye d'abord d'analyser mes émotions comme spectateur. J'aime, par exemple, les films qui me font pleurer, ou bien qui m'effrayent. Je me réjouis quand, dans un film, une scène de pendaison est bien faite. Il ne faut pas dénigrer l'aspect spectaculaire d'une pièce. Même si le public ne comprend pas vraiment tout le côté conceptuel du méta-mensonge (*Verarschung*) de ma mise en scène, ils auront un bon spectacle, un massacre et une pendaison. Toutefois, il est certain que le genre de l'opéra n'est pas basé sur l'authenticité. La forme de représentation ne recherche pas le réalisme, qui n'est pas possible car tout est hautement formalisé dans ce genre. C'est très

L'équipe de création et les chanteurs



Tomáš Netopil

Direction musicale

Premier lauréat du Concours de direction « Sir Georg Solti », directeur musical de l'Aalto Musiktheater et de la Philharmonie d'Essen de 2013 à 2023, Tomáš Netopil se produit avec de nombreux orchestres dans toute l'Europe. Référence dans le domaine de la musique tchèque, il a notamment dirigé *Katja Kabanova* de Janacek au Grand Théâtre de Genève en 2022, *Jenůfa* au Staatsoper Hamburg et *Rusalka* de Dvořák au Théâtre national de Prague en 2023. En 2018, il crée l'International Summer Music Academy de Kroměříž, qui offre aux étudiants un enseignement artistique exceptionnel et la possibilité de rencontrer et de travailler avec de grands musiciens internationaux. La discographie de Tomáš Netopil pour Supraphon comprend notamment la *Messe glagolitique* de Janáček, l'intégrale des œuvres pour violoncelle de Dvořák, *Ariane* et le Double Concerto de Martinů, et *Má vlast* de Smetana avec l'Orchestre symphonique de Prague.



Milo Rau

Mise en scène

Né à Berne en 1977, Milo Rau est directeur artistique de NTGent depuis la saison 2018/19. Il a étudié la sociologie, l'allemand et les langues et littératures romanes à Paris, Berlin et Zurich avec, entre autres, Pierre Bourdieu et Tzvetan Todorov. Depuis 2002, il a publié plus de 50 pièces de théâtre, films, livres et autres. En 2007, il a fondé l'IIPM – International Institute of Political Murder, basé en Suisse et en Allemagne. Ses productions sont présentes dans de grands festivals internationaux (Berlin Theatertreffen, Festival d'Avignon, Biennale de Venise, Wiener Festwochen – dont il prend la direction en 2023 – et Kunstenfestivaldesarts) et reçoivent de nombreux prix. En plus de son travail pour la scène et le cinéma, il enseigne la mise en scène, la théorie culturelle et la sculpture sociale dans les universités et les écoles d'art. Au Grand Théâtre de Genève, il a mis en la création mondiale de l'opéra *Justice* d'Héctor Parra.



Anton Lukas

Scénographie

Le scénographe allemand Anton Lukas se forme en graphisme, design et architecture d'intérieur à l'Université technique de Rosenheim, puis en scénographie à celle de Berlin. À partir de 2002, il conçoit les décors et costumes de productions des Theater Konstanz, Theater Aachen et Theater Hof, ainsi que pour des compagnies de théâtre indépendantes. Collaborateur de Milo Rau et de son IIPM (International Institute of Political Murder) depuis 2009, il crée des décors pour des productions télévisées et cinématographiques ainsi que pour des expositions et des productions théâtrales, comme *Everywoman* pour la Schaubühne Berlin et le Festival de Salzbourg. À l'opéra, il est présent au Festival Rossini in Wildbad de 2008 à 2011, avec *L'Italienne à Alger*, *Otello*, *La Pie voleuse*, *La Cenerentola*, *Le Turc en Italie*, etc. Au Grand Théâtre de Genève, il signe pour Milo Rau les décors de *La Clémence de Titus* (2021) et *Justice* (H. Parra, 2024).



Ottavia Castellotti

Costumes

La conceptrice de costumes italo-suisse Ottavia Castellotti apprend le métier de tailleur et de styliste à Lugano, Côme, Milan et Barcelone. Elle commence sa carrière dans l'industrie de la mode, notamment en tant que manager au sein du groupe Benetton. En 2011, elle ouvre son propre atelier à Lugano, après quoi elle se concentre sur la création de costumes pour la télévision, le cinéma, le théâtre et l'opéra. Au cinéma, elle signe par exemple les costumes de *Quello che non sai di me* (Rolando Colla, 2019) et de *Das neue Evangelium* (Milo Rau, 2020). Au Belcanto Opera Festival Rossini in Wildbad, elle est pendant plusieurs années l'assistante de la designer costumes Claudia Möbius, puis conçoit elle-même les costumes d'*Elisabetta, regina d'Inghilterra* et *I tre gobbi* de García pour le metteur en scène Jochen Schönléber en 2021. Au Grand Théâtre de Genève, elle signe pour Milo Rau les costumes de *La Clémence de Titus* en 2021.



Jürgen Kolb

Lumières

L'éclairagiste allemand Jürgen Kolb travaille pour la scène et les projets urbains depuis 1995. D'abord collaborateur d'Ulrich Schneider sur des productions de Christoph Marthaler ou Frank Castorf, il rejoint Anna Viebrock, puis De Nederlandse Opera en 1999. Il y assiste les reprises de productions de Willy Decker et Robert Carsen, avec les lumières de Jean Kalman, Peter van Praat, etc. De retour en Allemagne, il est concepteur lumières au Kammerspiele de Munich puis au Schauspielhaus de Düsseldorf. Depuis 2015, il collabore avec de multiples metteurs en scène et chorégraphes, parmi lesquels Guy Joosten, Milo Rau ou Meg Stuart. À l'opéra, il a récemment signé les lumières de plusieurs productions pour le Staatstheater Kassel : *Tosca*, *Der Freischütz*, *L'Opéra de quat'sous*, *La Flûte enchantée*, etc. Au Grand Théâtre de Genève, il conçoit pour Milo Rau les lumières de *La Clémence de Titus* (2021) et *Justice* (H. Parra, 2024).



Moritz von Dungern

Vidéos

Formé à la réalisation et comme directeur de la photographie à l'ECPV de Bilbao, Moritz von Dungern est d'abord cameraman au théâtre et au cinéma. Il travaille notamment avec des réalisateurs tels qu'Andreas Bucher (*Grandes Alpes*, 2015), Kerim Kortel (*Drei von Sinnen*, 2016), Hank Levine (*Exodus. Der weite Weg*, 2017), Ronald Unterberger (*Veras Mantel*, 2018) ou Theresa Henning (*Krach der Stille*, 2018). Au théâtre, il est video designer pour Thomas Ostermeier (*Professor Bernhardt de Schnitzler*, Schaubühne 2016) ou Anne-Cécile Vandalem (création mondiale de *Die Anderen*, Schaubühne 2019). Il collabore avec Milo Rau pour *Oreste à Mossoul* et *Antigone en Amazonie* (NTGent 2019 et 2023), *La Répétition. Histoire(s) du théâtre (I)* (IIPM-International Institute of Political Murder 2018), *LENIN* (Schaubühne 2017). Au Grand Théâtre de Genève, il conçoit pour Milo Rau la vidéo de *La Clémence de Titus* (2021) et de *Justice* (H. Parra, 2024).



Clara Pons

Dramaturgie

Dramaturge du Grand Théâtre depuis 2019, Clara Pons a étudié la philosophie et le piano avant de se tourner vers la vidéo et le théâtre. Elle a travaillé comme assistante à la mise en scène sur les scènes internationales. Son adaptation du *Schwanengesang* de Schubert a été montrée à la Monnaie, au Komische Oper Berlin, au Theater an der Wien et au Norske Opera Oslo. En 2013, elle présente son film *Irrsal/Forbidden Prayers* dédié aux Lieder de Hugo Wolf à la Tonhalle de Düsseldorf, puis en tournée. Suivent en 2015 *Wunderhorn*, une adaptation des lieder de Mahler et en 2017, *Harawi* de Messiaen. Son dernier film, *Lebenslicht*, adapté des cantates de Bach et présenté en première mondiale au Concertgebouw Brugge en janvier 2019, est le fruit de la collaboration avec Philippe Herreweghe et le Collegium Vocale Gent. Clara Pons est aussi vidéaste pour la scène lyrique : son travail interroge la relation entre narration, musique et image.



Giacomo Bisordi

Dramaturgie

Originaire de Lucques, Giacomo Bisordi est metteur en scène et dramaturge. Après avoir étudié les sciences et technologies biomoléculaires, il obtient un diplôme de mise en scène à l'Académie nationale d'art dramatique "Silvio d'Amico". Depuis ses débuts au Teatro Argentina, il a travaillé pour le Teatro di Roma, le Teatro della Toscana et le Centro Teatrale Santa Cristina. Il assiste notamment Peter Stein, Giorgio Barberio Corsetti, Veronica Cruciani, Eleonora Danco, Matthias Langhoff et Thomas Ostermeier. Il collabore avec Massimo Popolizio au théâtre ainsi que pour ses débuts à l'opéra (*I Masnadieri* de Giuseppe Verdi, Teatro dell'Opera de Rome). Toujours à l'opéra, il a assisté Valentino Villa (*La Traviata* de Verdi) dans le cadre du projet Trilogie populaire de Francesco Micheli au Maggio Musicale Fiorentino et été dramaturge pour les deux premiers opéras de Milo Rau, *La Clémence de Titus* de Mozart et *Justice* d'Hector Parra au Grand Théâtre de Genève.



Bernard Richter

Ténor
Tito

Le ténor suisse Bernard Richter se forme à Neuchâtel, avant d'intégrer l'académie de l'Opéra de Biel. Sa carrière le mène ensuite sur les plus grandes scènes : il interprète récemment le chevalier de La Force (*Dialogues des Carmélites*) au Wiener Staatsopera, Don Ottavio (*Don Giovanni*) à La Scala, Tamino (*La Flûte enchantée*) au Royal Opera House. Outre le rôle-titre de *Pelléas et Mélisande*, ses affinités vocales vont à Mozart, dont il chante les premiers ténors (Belmonte, Ferrando, Mitridate, etc.). Son répertoire va de Lully (*Atys*) à R. Strauss en passant par Rameau (*Castor*), Berlioz (*Bénédict*), Offenbach (*Orphée*) ou Wagner (Erik dans *Der fliegende Holländer*). Au Grand Théâtre de Genève, il est Brighella (*Ariane à Naxos*), Camille de Rosillon (*La Veuve joyeuse*), le chevalier des Grieux (*Manon*), Ascanio (*Saint-Saëns*) et Ariel (*Szenen aus Goethes Faust*), avant d'incarner Titus (*La Clémence de Titus*, 2021) et *Idoménee* (2024).



Serena Farnocchia

Soprano
Vitellia

La soprano italienne Serena Farnocchia est lauréate du concours Luciano-Pavarotti de Philadelphie en 1995, puis intègre l'académie du Teatro alla Scala. Sa carrière se déploie ensuite sur les plus grandes scènes. Son vaste répertoire inclut Mozart, Rossini et le bel canto romantique : la Comtesse (*Les Noces de Figaro*), Mathilde (*Guillaume Tell*), Maria Stuarda ou Anna Bolena (Donizetti). Chez Verdi, elle est Luisa Miller, Amelia (*Simon Boccanegra*), Alice (*Falstaff*), Elisabetta (*Don Carlo*) ou Leonora (*Le Trouvère*). De Puccini, elle chante Manon Lescaut, Madame Butterfly, Mimì (*La Bohème*), Liù (*Turandot*) et Suor Angelica. Au concert, elle interprète Verdi (*Requiem*), Rossini (*Petite messe solennelle*, *Stabat Mater*) ou Pergolesi (*Stabat Mater*). Au Grand Théâtre de Genève, elle incarne Desdemona (*Otello*, 2004), Fiordiligi (*Così fan tutte*, 2006), Donna Elvira (*Don Giovanni*, 2009), Aida (2019) et Vitellia (*La Clémence de Titus*, 2021).



Maria Kataeva

Mezzo-soprano
Sesto

Avec un répertoire allant du baroque à la musique contemporaine, la mezzo-soprano russe Maria Kataeva s'est produite dans les plus grands opéras du monde. Diplômée du Conservatoire de Saint-Petersbourg, elle a été membre de l'Opéra-studio du Deutsche Oper am Rhein avant de devenir membre de l'Ensemble, puis soliste. Au cours de la saison 2023/24, elle s'est produite dans *La Pucelle d'Orléans*, *L'italienne à Alger* et *La Cenerentola* au Deutsche Oper am Rhein. Elle chante dans *Le Barbier de Séville* au Royal Opera House de Muscat et au Teatro Regio di Parma, et dans *I Capuleti e i Montecchi* au Teatro Massimo di Palermo. En concert, elle se produit en récital à Pesaro et en concert à la salle Gaveau à Paris, ainsi qu'à la Mozartwoche de Salzbourg. Elle reçoit également le 3e prix du concours de l'Opéra de Paris (2014), le 1er prix dans la catégorie générale des « *Meistersinger von Nürnberg* » (2016), ainsi que le 2e prix et le prix du public du concours Operalia (2019).



Giuseppina Bridelli

Mezzo-soprano
Annio

La mezzo-soprano italienne Giuseppina Bridelli établit sa renommée dans le répertoire baroque. Elle interprète notamment Déjanire (*Ercole amante*, Cavalli) à l'Opéra-Comique, Didon (*Dido & Aeneas*) à La Fenice, la Messagère (*Orfeo*) de par le monde. Elle chante aussi Ottavia (*L'incononazione di Poppea*), Despina (*Così fan tutte*), Cherubino (*Les Noces de Figaro*), Sesto (*La clemenza di Tito*), Idamante (*Idomeneo*), Rosina (*Le Barbier de Séville*) ou Corinna (*Il viaggio a Reims*). Au Grand Théâtre de Genève, elle participe à *Combattimento. Les Amours impossibles, Monteverdi et ses contemporains* (2022, dir. Christina Pluhar), et incarne Cybèle (*Atys*, 2022), Junon, Minerve et la Fortune (*Il ritorno d'Ulisse in patria*, 2023). Au concert, son répertoire va de Bach à Dallapiccola en passant par Beethoven, Berlioz ou Mahler. Ses deux albums chez Arcana sont consacrés à Haendel et Porpora (*Duel*), Scarlatti et Caldara (*Appena chiudo gli occhi*).



Yuliia Zasimova

Soprano
Servilia

Diplômée du Conservatoire de Kiev, la soprano ukrainienne Yuliia Zasimova intègre l'International Opera Studio de Zurich de 2018 à 2020. Elle y interprète Barberine (*Les Noces de Figaro*), Poussette (*Manon*), la Fée rosée (*Hänsel et Gretel*) et Miss Spink (*Coraline* de Turnage). En 2022, elle obtient le premier prix du concours Juan-Pons et le troisième prix du concours Stanislaw-Moniuszko. Elle est également remarquée dans les concours Byulbyul (Azerbaïdjan), Klaudia-Taev (Estonie) et Opera Crown (Géorgie). Récemment, elle chante le Rossignol (Stravinsky) au Festival d'Adélaïde, la Première Dame (*La Flûte enchantée*) à la Bayerische Staatsoper, Juliette (*Roméo et Juliette*) à Kiev, Anna (*Nabucco*) à l'Opernhaus Zürich, ainsi qu'Yvette et Georgette (*La rondine*) dans une mise en scène de Christof Loy et sous la direction de Marco Armiliato. Au concert, elle est soliste du *Songe d'une nuit d'été* de Mendelssohn au Teatro Regio Torino.



Justin Hopkins

Baryton-basse
Publio (les 16, 18, 25, 27.10)

Deuxième prix du concours Lotte-Lenya en 2012, le baryton-basse américain Justin Hopkins est membre de la troupe de l'Opéra des Flandres en 2019-2020. La saison suivante, il intègre le Jeune Ensemble du Grand Théâtre de Genève, où il chante Publio (*La Clémence de Titus*) et Grenvil (*La Traviata*) ; il y revient en 2023 pour Tituel (*Parsifal*). En 2021-2022, c'est dans la troupe du Theater St. Gallen qu'il est Sarastro (*La Flûte enchantée*) et Terry (*Breaking the Waves, Mazzoli*). Outre Nourabad (*Les Pêcheurs de perles*), Bartolo (*Les Noces de Figaro*), Gessler (*Guillaume Tell*) ou Oroveso (*Norma*), il incarne Naroumov (*La Dame de pique*) à la Monnaie, Joe (*Show Boat*) au Glimmerglass Festival, un Médecin (*Pelléas et Mélisande*) au Festival de Verbier, Frère Laurent (*Roméo et Juliette*) au Philadelphia Opera. Il se consacre aussi au concert, de l'oratorio baroque au *War Requiem* ou à Copland et est régulièrement invité des Boston Pops.



Mark Kurmanbayev

Basse
Publio (les 23 et 29.10)

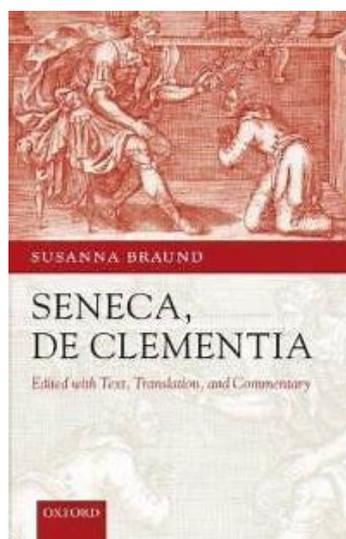
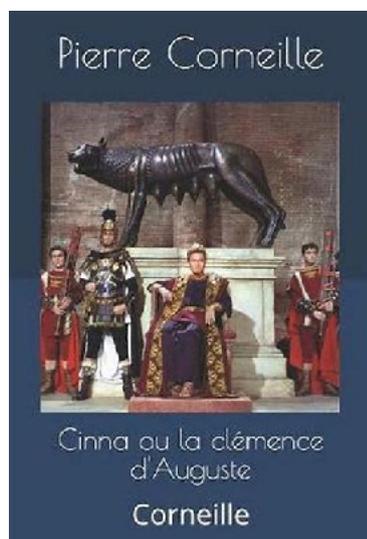
La basse serbe Mark Kurmanbayev étudie le chant auprès d'Elena Pankratova. Il suit également l'enseignement de Grace Bumbry, Barbara Frittoli, Freddie de Tommaso, Sergei Leiferkus et Alexey Tanovitski. En 2022, il chante Naroumov (*La Dame de pique*) à Baden-Baden sous la direction de Kirill Petrenko. En 2023, il participe à l'Académie du Festival d'Aix-en-Provence sous la baguette de Thomas Hengelbrock, et incarne un Homme de Mr Pilkington lors de la création de *La Ferme des animaux* (Raskatov) au Dutch National Opera, dont il intègre le Studio pour la saison 2023-2024. Il y interprète Joe (*Grandeur et décadence de la ville de Mahagonny*), le Premier Prêtre et le Second Homme d'armes (*La Flûte enchantée*), Gualtiero Raleigh (*Roberto Devereux*) et Don Fernando (*Fidelio*). Au Festival de Verbier 2024, il est Bartolo (*Les Noces de Figaro*) et Pistola (*Falstaff*). Cette saison, il est membre du Jeune Ensemble du Grand Théâtre de Genève.

Pistes pour la classe

En cours de littérature

Écrit par Métastase (poète impérial de la cour de Vienne), le livret de *La Clémence de Titus* fait l'éloge des qualités que manifeste un souverain à l'égard de ses sujets. Après avoir servi à d'autres musiciens, le livret fut réduit par le poète Marzzolà qui en proposa une nouvelle version pour l'opéra de Mozart. Son sujet puise sa source dans la tragédie *Cinna* de Corneille, faisant elle-même référence au traité *De Clementia* de Sénèque, adressé à Néron pour qu'il modère ses excès de pouvoir en donnant pour exemple la conduite de l'empereur Auguste.

* Il serait donc intéressant d'étudier ces ouvrages que vous retrouverez en libre accès sur le site de Gallica [Cinna, ou la Clémence d'Auguste](#) de Corneille et [De Clementia](#) de Sénèque.



* Si vous souhaitez également mieux connaître les événements marquants de la vie de l'empereur romain Titus, nous vous invitons à consulter l'article qui lui est consacré sur [World History Encyclopedia](#).



En cours d'histoire de l'art

Le cinéaste et metteur en scène Suisse Milo Rau a fait son incursion à l'opéra sur la scène genevoise avec *La Clémence de Titus*, sa première production -contrariée en 2021 par le Covid et présentée cette saison- et sa création mondiale *Justice* en janvier 2024.

* Pour mieux appréhender l'esthétique du metteur en scène et comprendre sa démarche artistique, vous pourrez lire les extraits ci-dessous tirés de son livre *Vers un réalisme global* édité en février 2021 :

« Dans le choix des procédés dramaturgiques qui permettent la mise en oeuvre de ces revendications, il semble que deux idées directrices sont spécifiques au théâtre de Rau :

Premièrement :

« Tu peux faire ce que tu veux mais il faut que cela devienne vrai, que cela devienne réel. L'analyse seule ne suffit pas » (p.122)

Deuxièmement :

« L'Ünstler apporte une répétition absolument littérale du présent à travers le passé et pour l'avenir » (p.28, 89).

En d'autres termes, le théâtre politique doit dépasser l'analyse et la déconstruction des situations, il doit dépasser l'ironie et la distance. Il doit entreprendre l'inspection du passé et du présent au service de l'avenir. Mais surtout, il doit créer de la réalité - comment cela fonctionne-t-il ? ». 1»



Représentation de *Justice* au Grand Théâtre

« Concernant l'emploi de la caméra sur les scènes de Théâtre de Rau, on remarque que les personnages parlent en général très calmement et gardent une posture statique (souvent assise) face à la caméra qui projette sur écran le visage en gros plan, en train de parler. Ce faisant, les textes qui dans le contexte immanent du jeu, s'adressent à d'autres personnages sur scène, se transforment en monologues pour le public comme s'ils étaient directement adressés au spectateur »².

« Le fait que les locuteurs se tournent directement vers le public, comme chez Rau, Rimini ou Schimmelpfenning, a pour effet que celui-ci ne se préoccupe pas (que ce soit ponctuellement ou de manière plus générale) de l'interprétation des signes sur scène dans leurs rapports les uns avec les autres

¹ *Vers un réalisme Global* - Milo Rau - P 154

² *Vers un réalisme Global* - Milo Rau - P 158-159

(l'interprétation interne des signes), mais, étant constamment dans la ligne de mire, se préoccupe de trouver une réponse à la question : « En quoi est-ce que cela me concerne ? Quel est le rapport avec moi ? ». Bref : la méta-interprétation des événements sur scène, la remise en question de leur sens, se fait au cours de la représentation - et non après »³.



Image *La Clémence de Titus* au Grand Théâtre

« Une image, selon ma conception personnelle, n'est pas faite pour être « contemplée », il faut y pénétrer » p. 50. L'immersion du spectateur n'est donc pas un passe-temps « culinaire », pour reprendre Brecht, puisque son apport est déterminant à deux niveaux :

1/ L'immersion produit ce que Milo Rau appelle « le sentiment historique » : non pas un enseignement abstrait, d'une clarté conceptuelle, mais un état de conscience « qui sait », ou plus précisément : « cette manière atmosphérique d'entrer dans le contexte signifiant de l'histoire, dont un témoin contemporain (...), un auteur (...) ou un spectateur peuvent faire l'expérience, et cela, souvent avec une immédiateté hypnotique » (p. 89)

2/ Le travail d'acteur et le sentiment historique créent « une situation qui permet une réception tellement intense de l'objet montré ou discuté que la barrière entre observation passive et compréhension active peut tomber. Le spectateur devient complice d'une chose qui ne l'implique pas directement, du moins du point de vue purement factuel ». (P.34) ⁴».

* Directeur du NTGent jusqu'à peu, Milo Rau avait publié le Manifeste de Gand qui énonce les règles et valeurs encadrant la programmation artistique de la structure. Ce manifeste incarne également la vision du metteur en scène et son engagement pour un « théâtre de ville du futur ». Il serait donc intéressant de le consulter sur [ce lien](#).

³ *Vers un réalisme Global* - Milo Rau - P 160

⁴ *Vers un réalisme Global* - Milo Rau - P 165 Répétition de *Justice* au Grand Théâtre