



DON GIOVANNI

Dossier Pédagogique
2013/2014

SOMMAIRE

- 4 _ Le compositeur
- 6- Mozart à l'Opéra de Massy
- 7 _ En savoir plus
- 17 _ La musique
- 22- Quelques paroles
- 23_ L'argument
- 25- La production
- 26 _ En savoir plus sur la voix...
- 27 _ Les instruments d'orchestre
- 31 _ L'action culturelle



Mercredi 5 mars - 20h
Vendredi 7 mars - 20h
Dimanche 9 mars - 16h

OPÉRA EN DEUX ACTES

de Wolfgang Amadeus Mozart, d'après un livret de Lorenzo Da Ponte.
Créé au théâtre Tyl de Prague le 28 octobre 1787

Verdion de Prague : des dialogues parlés en français remplacent les récitatifs chantés.

Direction musicale **Dominique Rouits**
Mise en scène **Eric Perez**
Assistant à la mise en scène **Damien Lefèvre**
Décors / costumes **Patrice Gouron**
Lumières **Laurent Castaingt**
Chef de chant **Elisabeth Brussel**

AVEC

Don Giovanni **Christophe Gay**
Leporello **Xiaohan Zhai**
Donna Anna **Marlène Assayag**
Donna Elvira **Carole Garcia**
Zerlina **Marion Tassou**
Mazetto **Julien Fanthou**
Don Ottavio **David Ghilardi**
Commandeur **Jean-Loup Pagésy**

ORCHESTRE DE L'OPÉRA DE MASSY

CRÉATION AU FESTIVAL DE SAINT-CÉRÉ 2013 EN COPRODUCTION AVEC L'OPÉRA DE MASSY
(AVEC LE SOUTIEN DU FESTIVAL DE SORÈZE ET DU THÉÂTRE DE L'ARCHIPEL SCÈNE NATIONALE DE PERPIGNAN.)

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756 - 1791)



Ses dates : 27 janvier 1756, Salzbourg, Autriche - 5 décembre 1791

Sa vie de compositeur : Né le 27 janvier 1756 à Salzbourg en Autriche. Son père, Léopold, musicien à la cour de l'archevêque de Salzbourg, sait diriger avec sagesse la stupéfiante précocité musicale de son fils. Son influence, tant sur sa vie professionnelle que personnelle, est profonde et ne quittera jamais Wolfgang. À six ans, le petit Mozart a déjà composé un menuet, qui sera vite suivi de trois autres ainsi que d'un mouvement de sonate. Toute la jeunesse du prodige se ponctue alors d'enseignements musicaux et de voyages.

Les nombreuses rencontres faites au cours de ces voyages constituent

de précieuses sources d'influence, comme par exemple la musique particulièrement expressive du claveciniste silésien Johann Schobert à Paris, ou encore Johann Christian Bach à Londres... La fréquence de ces voyages (dont trois en Italie, destination inévitable pour tout musicien aspirant à une renommée internationale) est importante jusqu'en 1773. Mais le nouvel archevêque, le Comte Girolamo Colloredo, ne voit pas d'un bon œil les longs déplacements de Léopold et son fils.

Les rapports avec l'archevêque deviennent de plus en plus tendus, et Mozart, alors âgé d'une vingtaine d'années, s'ennuie à Salzbourg et aspire à l'intense et moderne vie musicale de la capitale. À cette époque, il est en pleine crise d'adolescence et son art se charge de notes dramatiques in-

tenses. Il décide alors de tenter la grande aventure, l'évasion de «la sauvage ville natale». Ce grand voyage commence en 1777, par les grandes villes allemandes, puis se poursuit à Paris où Mozart, accompagné de sa mère, espère revivre le succès de son enfance. Ses espoirs sont déçus, et le 3 juillet 1778, le malheur s'abat pour la première fois sur le compositeur : sa mère décède. Mozart entame alors un long voyage de retour, au cours duquel il ne rencontre aucune réelle opportunité de travail fixe.

Réticent, il rentre à Salzbourg, qui au début de l'année 1779, dans son esclavage épiscopal, lui devient odieuse. Il saisit la chance que représente la commande de l'opéra *Idomeneo* pour partir à Munich.

Idoménée est créé le 29 janvier 1781, au Théâtre de la Résidence de Munich, avec un grand succès. Mais seules deux autres représentations sont données avant que l'opéra ne soit retiré de l'affiche. Cette même année, Mozart est appelé à Vienne où l'archevêque s'est provisoirement installé. Ce voyage est alors l'occasion pour lui de rencontrer toute la cour. Cependant, la tension avec l'archevêque reste entière, et ce dernier ordonne à Mozart de retourner à Salzbourg. Cette ultime injonction pousse le compositeur à présenter sa démission qui est immédiatement acceptée.

Débute alors une nouvelle vie pour Mozart. Désormais à son compte, il doit vivre avec les seuls revenus de son travail.

Son père, non seulement mécontent de l'attitude de son fils face à l'archevêque, fait aussi des prévisions alarmantes sur sa nouvelle vie. Cependant, la fortune semble sourire à l'audace, et Mozart, notamment grâce à la série de ses concertos pour piano et orchestre, acquiert auprès des viennois une grande popularité.

À ce début plus que favorable vient s'ajouter la commande d'un opéra, plus précisément d'un «singspiel», opéra populaire comique en allemand, *L'Enlèvement au Sérail*, qui eut à son tour un énorme succès. C'est aussi à cette période que Mozart épouse Constance Weber.

Le succès reste un moment fidèle au compositeur, dont la création, de plus en plus importante, se dépouille du provincialisme de Salzbourg, tout en s'enrichissant au fil des découvertes des œuvres de Haydn, Bach ou Haendel.

À l'approche des années 1790, la chance semble s'écarter du compositeur, qui peu à peu, perd la faveur de la cour. Cette situation ne fait que s'aggraver à la disparition de l'intelligent et moderne Joseph II en 1790. La vie privée de Mozart n'est pas plus heureuse. Ses relations avec Constance se dégradent, souvent déclinées sur le mode de la jalousie. À cette pénible évolution s'ajoute la maladie qui plongera Mozart, pour ses dernières années, dans de grandes souffrances.

Cette dégradation n'est en rien néfaste à ses compositions. Au contraire, grand nombre de ses plus beaux chefs-d'œuvre proviennent de cette période. Mais sa situation financière l'oblige souvent à s'abaisser à la création d'humbles musiques de circonstance.

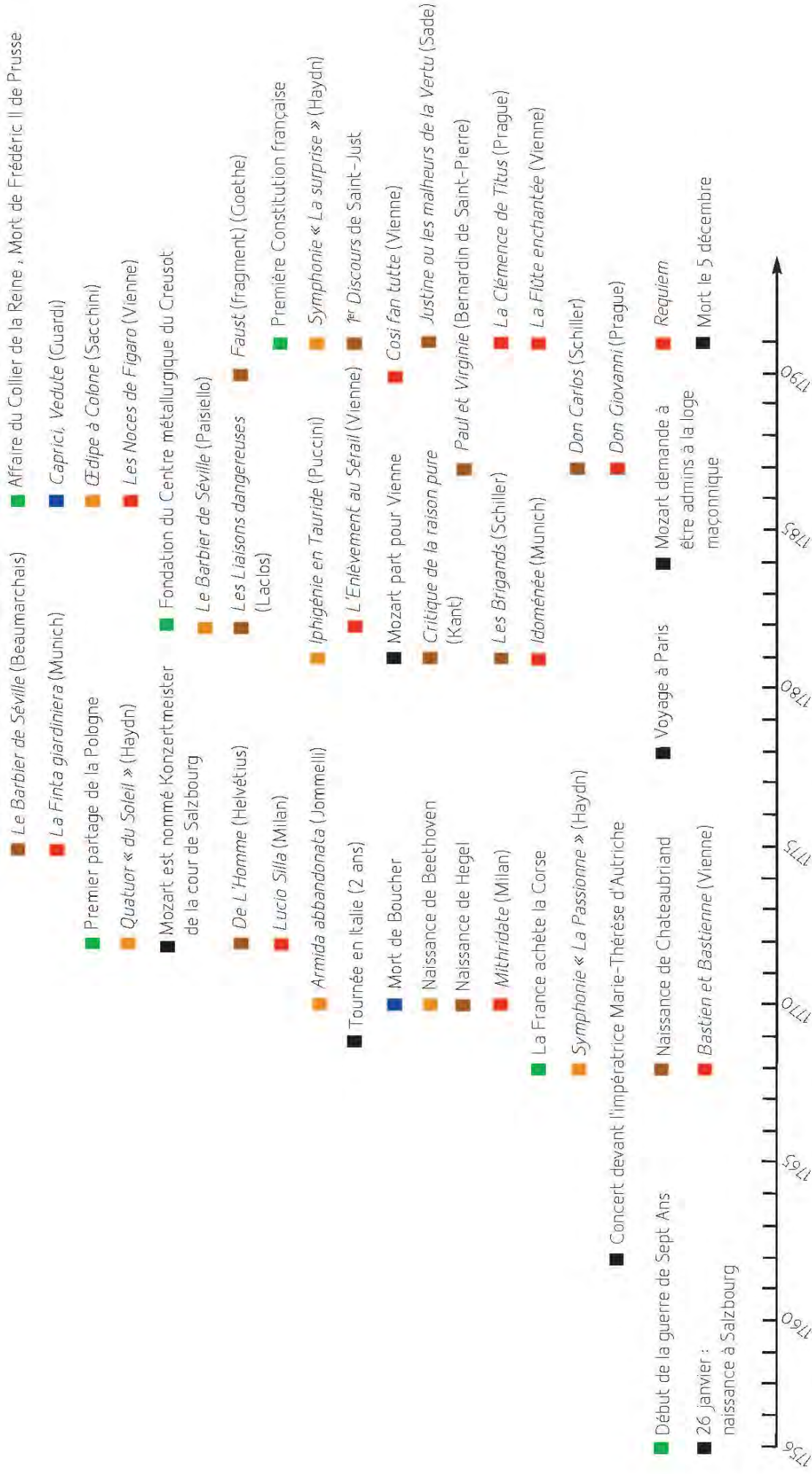
Il compose cependant, dans sa dernière année, deux opéras : *La Flûte Enchantée*, représenté le 30 septembre 1791, ainsi que *La Clémence de Titus*, créé le 6 septembre. Il compose ce dernier en trois semaines, pour honorer une commande destinée aux festivités du couronnement de Leopold II à Prague comme roi de Bohême.

La dernière œuvre, et non la moindre, est son fameux *Requiem*. Cette commande, venant d'un inconnu, trouble l'esprit de Mozart, déjà dévoré par l'angoisse. Il est emporté par la mort le 5 décembre 1791. L'écriture du *Requiem* est alors complétée par son élève Sussmayer.

Les opéras de Mozart dans leur époque

👉 **Joseph II, au sujet de Don Giovanni** : L'opéra est divin, je dirai même qu'il est plus beau que *Figaro* ; mais ce n'est pas le mets qui convient aux dents de mes Viennois.

Wolfgang : Laissons-leur le temps de le mâcher !



Légende :

Opéras de Mozart

Dates clés de la vie de Mozart

Littérature

Musique

Arts plastiques

Histoire

MOZART A L'OPÉRA DE MASSY



Idomeneo, 04/05



Don Giovanni, 06/07



Così fan tutte 08/09



La Flûte enchantée, 09/10



Les Noces de Figaro, 11/12



Don Giovanni, 13/14

LES PISTES D'ETUDES

- Bibliographie
- Don Giovanni vu par Charles Gounod
- Lorenzo da Ponte - Le librettiste
- Don Juan, un mythe
- Dossier : Les destins parallèles de Don Juan
- Que s'est-il passé en 1787 ?

BIBLIOGRAPHIE

PROPOSÉE PAR SARAH NANCY

(MAÎTRE DE CONFÉRENCE À LA SORBONNE)

POUR ABORDER *DON GIOVANNI* :

LES INDISPENSABLES :

- Molière, *Dom Juan*, édition au choix.
- L'Avant-scène opéra n° 172, *Don Giovanni*
- Une version de l'opéra au disque, par exemple : *Don Giovanni*, dir. Lorin Maazel (film de Joseph Losey)

POUR ALLER PLUS LOIN :

- Jouve, Pierre-Jean, *Le « Don Juan » de Mozart*, Paris, Christian Bourgois, 1986
- Rosen, Charles, *Le style classique*, trad. M. Vignal, Paris, Gallimard, 1978.
- Roux, Marie-Aude, « *Don Giovanni* », *Guide des opéras de Mozart*, éd. B. Massin, Paris, Fayard, 1991.
- Rousset, Jean, *Le mythe de Don Juan*, Paris, A. Colin, 1978
- Starobinski Jean, *Les Enchanteresses*, Le Seuil, 2005.
- Stricker Rémy, *Mozart et ses opéras : Fiction et vérité*, Paris, Gallimard, 1980.

RETROUVER *DON GIOVANNI* AU CINÉMA :

- Film-opéra : *Don Giovanni* de Joseph Losey (1979)
avec Ruggero Raimondi, José Van Dam, Edda Moser, Kiri Te Kanawa, Tereza Berganza...
- Fiction : *Amadeus* de Milos Forman (1984)
- Fiction : *Don Giovanni, naissance d'un opéra* de Carlos Saura (2010)

DON GIOVANNI

VU PAR CHARLES GOUNOD

(in. *Le Don Juan de Mozart, 1890*)

«La partition de *Don Juan* a exercé sur toute ma vie l'influence d'une révélation : elle a été, elle est restée pour moi une sorte d'incarnation de l'impeccabilité dramatique et musicale : je la tiens pour une œuvre sans tache, d'une perfection sans intermittence et ce commentaire n'est que l'humble témoignage de ma vénération et de ma reconnaissance pour le génie à qui je dois les joies les plus pures et les plus immuables de ma vie de musicien. Il y a, dans l'histoire, certains hommes qui semblent destinés à marquer dans leur sphère le point au-delà duquel on ne peut plus s'élever : tel Phidias dans l'art de la sculpture, Molière dans celui de la comédie, Mozart est un de ces hommes ; *Don Juan* est un sommet.»

LORENZO DA PONTE

(1749 - 1888)

LE LIBRETTISTE



meil, comme on s'attaque à la virilité, jusqu'à cette autre harpie qui tente de l'empoisonner. Quand il ne courtise pas, le Vénitien mise sur les tables de jeu de la cité des Doges.

Il arrive à Vienne en 1781, après un passage à Dresde où il s'était réfugié, chassé de Venise par de sombres histoires. En mars 1783, il est nommé poète officiel du théâtre italien par Joseph II.

Il écrit pour tous les grands compositeurs italiens de la cour notamment Salieri, mais demeure célèbre uniquement pour les trois livrets écrits pour Mozart. Le premier est l'opéra révolutionnaire *Les Noces de Figaro*, suivi du sombre *Don Giovanni*, et enfin du léger, mais profond *Così fan tutte*.

Da Ponte est peu apprécié de ses contemporains. Personnage d'une intelligence singulière mais vaniteux et retors, il a plus souvent inspiré le mépris que l'admiration.

Il quitte Vienne en 1790 après la mort de Joseph II, étant en disgrâce auprès de Léopold II. Il travaille en 1793 à Londres, mais est contraint de quitter l'Angleterre en cachette.

Il se fixe en Amérique en 1805, travaillant comme épicier, vendeur de livres et professeur d'italien. De 1826 à 1837, il occupe une chaire d'italien à l'université de Columbia, rédigeant ses pittoresques *Mémoires dignes de Casanova*. En 1825, il assiste aux premières représentations d'opéra données aux Etats-Unis par Manuel Garcia, et fonde en 1833 l'Opéra Italien de New York.

Da Ponte mourut en 1838 et ses funérailles eurent lieu à la vieille cathédrale St. Patrick, dans Mulberry Street.

Ses mémoires écrites furent retrouvées par hasard par Lamartine, qui les expédia à Paris en mentionnant l'urgence de les traduire et de les publier. La lecture de ce témoignage est une invitation au voyage d'une qualité incomparable. Ces mémoires nous précipitent dans l'esprit de l'époque et de Mozart, bien qu'il ne soit fait mention du génie que 27 fois dans l'ouvrage.

Né à Ceneda, en Vénétie (Italie) en 1749, Da Ponte pris le nom de son père, un marchand juif de peaux et de cuirs converti au catholicisme. Son nouveau nom, selon la coutume du temps, était celui du prêtre qui l'avait baptisé, dans son cas Monseigneur Lorenzo Da Ponte, évêque de Ceneda.

Destiné au sacerdoce, sur l'initiative de son père, Lorenzo Da Ponte, devient abbé sans pour autant renoncer aux plaisirs amoureux qui jalonnent sa longue existence. Eveillé à la poésie grâce à l'œuvre de Dante, il aime tout d'abord les femmes en trompe-l'œil avant de devenir un insatiable libertin. L'ami de Casanova raconte ses conquêtes féminines dans le menu détail, de l'amoureuse qui lui coupe les cheveux dans son sommeil,

DON JUAN, UN MYTHE

Don Juan « naît » en Espagne vers 1620 sous la plume de Tirso de Molina avec l'*Abuseur de Séville* (*El burlador de Sevilla*).

La figure de Don Juan, bâtie autour de nombreuses traditions populaires, provient sans doute d'un fait réel rapporté dans la *Chronique de Séville*. Don Juan incarne le fléau de Dieu, châtiant les femmes de la facilité avec laquelle elles se donnent et est puni lui-même pour son manque de loyauté malgré son tardif repentir.

Le mythe émigre en France, repris par Thomas Corneille en 1679, par Molière en 1665.

Jusqu'en 1669, Don Juan reste un personnage de théâtre, de comédie. C'est en 1669, avec *L'Empio Punito* (*L'impie puni*) de Acciaiolli (livret) et Melani (musique), qu'il entre à l'Opéra.

Porté par l'esprit libertin du siècle des Lumières, le mythe a pris plusieurs visages, des versions parisiennes du théâtre de la Foire aux tragi-comédies italiennes inspirées du *Don Giovanni* de Goldoni (1736) en passant par le genre du ballet illustré (Gluck, 1761). Mais le Don Juan du XVIII^e siècle surgit avec Mozart en 1787 qui nous fait partager les 24 dernières heures d'un séducteur.

C'est un sujet masculin, seule deux femmes ont écrit sur Don Juan : Georges Sand. *Lélia*, 1839, et Colette, *Supplément à Don Juan*, 1931.

QUI EST DON JUAN ?

Dans toute la tradition littéraire Don Juan a été associé à un principe de subversion, défiant tour à tour la loi sociale, la loi morale et la loi divine. Or jusqu'à l'époque de Mozart et Da Ponte, la meilleure arme de Don Juan est le langage. Il séduit par le verbe, plus que par ses charmes, il tue par le verbe, autant que par ses armes. Sa maîtrise de la parole lui permet de conquérir et de blesser, de feindre et de fuir. Il ne connaît de meilleur masque que l'hypocrisie des mots et se sert du langage comme un écran de fumée, pour mieux se dérober. Il est l'archétype de l'acteur, aimant se mettre en scène, suscitant même les railleries de son valet.

Il est le paradoxe d'une figure que la parole dissimule, mais qui n'a d'autre moyen que de parler pour exister. Avec Mozart et Da Ponte la figure de Don Juan et de son verbe fait irruption dans la sphère musicale et contribue à pervertir la musique elle-même, à savoir les codes dramaturgiques de l'époque. Mozart qualifie de Buffa un opéra qui commence par un meurtre et s'achève par une mort, qui repose sur la transgression morale, et dont l'ouverture évoque plus la musique d'un requiem que celle d'une comédie... La subversion se loge peut être là où on ne l'attend pas : dans la musique elle-même. Tirso de Molina définit son burlador « d'homme sans nom ». Sexe plus qu'individu, masque plus que visage, Don Juan se dérobe dès sa naissance dans l'Espagne baroque. Par son art de la parole feinte, il ne cesse d'apparaître, de se dire et de brouiller les pistes. Dans l'opéra, il traverse la scène à la hâte, sans s'arrêter, au cours de récitatifs chantés. Cependant le Don Juan de Da Ponte n'a jamais aussi peu parlé. Sa toute première réplique, lors de son altercation avec Donna Anna est emblématique : « Folle ! tu cries en vain. Qui je suis, jamais tu ne le sauras ! ». Par ailleurs il se décrit lui-même lorsqu'il envoie Masetto et ses hommes rosser Leporello en leur décrivant son propre habit : « Un grand chapeau sur la tête orné d'une plume blanche, drapé dans un grand manteau, l'épée au côté ». Don Juan est finalement réduit à une simple défroque, à un costume de théâtre.

À cette figure qui traverse chaque scène comme une ombre Mozart évite de donner une caractérisation stable. Véritable caméléon musical, Don Giovanni se contente d'être le miroir vocal de chacun des protagonistes. À Donna Anna il répond sur le motif de la jeune femme offensée, il emprunte à l'univers de Zerline un chant populaire stylisé. Dans la scène du balcon il reprend le thème passionné d'Elvire. Enfin, il s'affiche comme le double vocal de Leporello par sa voix de basse. Le caractère évanescent du personnage s'oppose de fait à son convive de pierre, incarnant l'honneur dans le marbre d'une statue. L'Opéra radicalise l'antagonisme : ni Tirso de Molina ni Molière n'avaient imaginé commencer leur pièce par la mort du Commandeur.

LA FIGURE MUSICALE DU MYTHE

Rendu plus évanescent que jamais, abstrait à sa propre parole, que devient *Don Giovanni* en musique ?

Pour Mozart, mettre le mythe en musique revient à l'inscrire dans le temps et le charger d'une réflexion nouvelle plaçant au cœur du sujet l'opposition entre la stabilité des valeurs et la jouissance du mouvement ou de l'instant : peut-on impunément soumettre l'éternité au temps ?

Si *Don Giovanni* devient la matérialisation du mouvement et du défi face à l'éternité, c'est bien parce que la musique n'est elle-même que mouvement.

Kierkegaard écrira dans son livre *Les Stades immédiats de l'Eros ou l'Eros de la musique* :

« Don Juan se prête absolument à la musique. Sa libido s'exerce dans le domaine des sens, il séduit par la puissance démoniaque de la sensualité, il séduit toutes les femmes. La parole, la réplique ne lui appartiennent pas, elles le feraient dépendre de la réflexion. À tout prendre, il n'a pas de durée, mais il va bon train dans un continu évanouissement, exactement comme la musique, finie dès qu'elle se tait pour reprendre vie à ses accents retrouvés. »

sexe, mensonges et idéaux

les destins parallèles de Don Juan



Né sous la plume de Tirso de Molina, Don Juan a connu son apogée avec Molière et Mozart, avant d'être récupéré par les romantiques et de connaître au XX^e siècle d'étonnantes dérives. Jean Massin, dont la vision "jacobine" de Mozart a ouvert bien des horizons, a publié en 1979 chez Stock un saisissant portrait du Séducteur. En voici l'essentiel.

● ● ● ●
Don Juan n'a pas de bonnes fortunes; il a des conquêtes; mieux, des emprises. Peu regardant sur le choix des moyens; souvent son charme suffit à séduire, mais si le charme n'opère pas, ou bien plutôt s'il est trop pressé pour lui laisser le temps d'opérer, il promet le mariage, il soudoie, il se déguise en un autre, il viole. « *Je me sens un cœur à aimer toute la terre* », dit-il, et je suis convaincu pour ma part qu'à tel moment, devant telle femme, il est sincère aussi fougueusement ou tendrement que momentanément. Mais quel bizarre amant, qui semble ne jamais se soucier d'être aimé au-delà du consentement spontané ou extorqué à une étreinte, qui se dérobe ou s'irrite dès qu'il se sent plus profondément ou plus durablement aimé!

Il faut bien distinguer ici deux phases dans l'histoire du mythe. La première, la baroque, va de Tirso à Mozart, de la naissance à la maturité parfaite du mythe; la seconde, la romantique, partira de cette perfection même, perfection ouverte et non close, pour essayer

de transformer le mythe sans le déformer. C'est de la première phase qu'il faut parler d'abord: et ce dont le Don Juan baroque est fiévreusement en quête, c'est de tout autre chose que de l'amour.

Et est-ce vraiment (sauf à Elvira?) de l'amour qu'il inspire, qu'il inspirerait même sans le désirer? Bien plutôt, il marque pour la vie toutes celles (sauf Zerlina?) qu'il touche, même s'il les « manque ». (...)

Beau, Don Juan? sans doute, mais qu'importe? aucun auteur ne songe à le préciser. Parce que cela va de soi? Plutôt parce que son « charme » ne réside pas essentiellement dans sa séduction physique et sensuelle. Il fascine parce qu'il s'impose comme un destin pour les faibles et joue auprès des robustes le rôle de révélateur de leur destinée. (...) Quiconque l'a rencontré n'est plus, ne sera jamais plus le même qu'avant. Quiconque, homme ou femme, minable Leporello ou fière et violente Anna.

Reste que, pour être éprouvé, subi, reconnu comme un destin, le charme de Don Juan s'adresse d'abord aux femmes, opère surtout

sur elles. Précisons d'urgence : sur les femmes des XVII^e et XVIII^e siècles, si peu libres encore pour la plupart dans leur intime, si poussées, si contraintes même, à accepter leur existence comme une destinée. D'où la donnée mythique qui, prise absolument pour elle-même seule, résume vulgairement tout le personnage et misérablement nous fourvoie alors : la « spécialisation » de Don Juan dans l'« amour », ce rôle fade et fat du mirliflore séducteur qui « tombe » toutes ces dames, et qui s'en vante.

Mais pourquoi Don Juan est-il éprouvé comme un destin ou comme le révélateur d'une destinée ? Parce qu'il détiendrait un pouvoir magique ? certes non : il n'a pas signé de pacte avec le diable, il est aussi purement humain que l'Holopherne de Giraudoux. Ici, nous approchons peut-être du cœur du mythe : parce qu'il se veut et se fait reconnaître comme farouchement et scandaleusement libre.

Toute liberté peut être contagieuse ; elle peut aussi (parfois simultanément) être terrifiante ; il peut arriver aussi qu'elle soit aveuglante comme un soleil trop dur, et inhibante. La faille du mythe de Don Juan, c'est peut-être que le héros, adolescent de l'espèce humaine qui parvient à peine au tout premier adultat de l'*Aufklärung*, se soucie davantage d'exhiber sa liberté comme un défi que de la propager comme une contagion. L'heure de Beethoven n'a pas encore sonné.

Comment la femme (...) supportera-t-elle dès lors cette agression d'une liberté ivre de son jaillissement ? Peut-elle déjà y répondre par la prise de conscience et l'affirmation de la sienne ? Ou n'a-t-elle le choix qu'entre la révolte, plutôt la rouspétance furibarde et finalement complice, et l'adoration devant cette liberté masculine qui appelle son consentement viscéral à la servitude ? La faille du mythe de Don Juan, c'est que, peut-être, il s'en fout. Il a déjà trop à faire avec la naissance furieuse de sa propre liberté.

« *J'aurais infiniment de plaisir à devenir ton esclave.* » Ainsi écrit Cordélia au pitoyable héros sophistiqué (et donc si peu semblable à Don Juan) du *Journal d'un séducteur* du très illustre Kierkegaard : la seule phrase de son opus philosophique où il a entrevu de quoi il parlait. A cette invite, dont tant de conquêtes de Don Juan ont dû imaginer moins audacieusement et moins délicieusement l'équivalent, Johannes le Séducteur ne répond que par le silence. Le vrai Don Juan y aurait répondu par une irritation rétractile : il mobilise trop toute sa force vitale à affirmer sa liberté pour s'encombrer d'une esclave ; il n'a plus qu'à prendre la fuite, assaillant subtilement assailli.

Quel recours lui reste-t-il dès lors devant le ressentiment universel ? Sa signification primordiale est de refuser d'être esclave et il refuse d'être un maître d'esclaves : quelle place lui reste-t-il dans le monde entier d'une société qui ne tient ensemble que par la cohérence des subordinations ?

C'est pourquoi Don Juan apparaît toujours comme l'ennemi, dans l'exécration duquel se coalisent pour finir ceux qu'il a offensés et

celles qu'il aurait pu domestiquer. Il n'avait vraiment pas besoin de signer, comme Faust, un pacte avec le diable : il est le diable.

(...) Le spectateur (l'auteur aussi ?) est séduit par Don Juan, fasciné par lui, il se sent de cœur avec ce témoin, peut-être ce héros de la liberté humaine, et en même temps il éprouve (il a longtemps éprouvé ?) le besoin foncier de sa catastrophe finale. Il pense obscurément : sinon, ce ne serait pas de jeu !

Le jeu... Mais tout être libre, juste un petit peu déjà libre, est subversif pour la règle du jeu (ô Renoir !) – et si être libre, c'était revendiquer de jouer un jeu qui refuse toute règle ?

La règle du jeu – ou le jeu contre la règle ? Nous arrivons peut-être au cœur du mythe de Don Juan.


Toute œuvre sur Don Juan se ramènera pendant deux siècles à l'instruction du procès de Don Juan. Procès qui, de Tirso à Mozart, accentue toujours mieux trois particularités notables.

Premièrement, il n'y a jamais aucun témoin allégué par la défense ; le ministère public remplit toutes les audiences du tribunal. Ça et là un père ou une épouse ose implorer la grâce du coupable, mais sans prétendre le disculper ni même plaider pour lui les circonstances atténuantes. Quant à l'auteur du drame, il se garde bien de se faire avocat (seul l'irrépressible Mozart laisse parler sa musique, et surtout son orchestre). L'inculpé est condamné à la mort temporelle et spirituelle par le consentement universel avant même l'entrée en scène de la Cour.

Deuxièmement, il est admis d'emblée que Don Juan est le scélérat le plus abominable que la terre ait jamais porté (et la monotonie fastidieuse des injures qu'on lui adresse fait baisser les bras à l'infortuné traducteur du livret de Da Ponte !). Mais, concrètement, quels sont les chefs d'accusation ? (...) Il a mauvaise réputation (mais pas toujours) ; il doit être plusieurs fois bigame (mais allez le prouver) ; il a perpétré quelques tentatives de viol (mais allez le prouver : Anna se couvrirait de ridicule devant un tribunal en prétendant reconnaître à sa voix un agresseur dont elle va dire qu'il a gardé le silence – voir le récit, sans doute arrangé, qu'elle fera à l'usage d'Otto-vio) ; il a tué en duel, à la loyale, un homme qu'il n'a accepté de combattre qu'à contre-cœur. Si vous réussissez à étayer un peu mieux votre dossier, envoyez-le aux galères, mais vous trouverez facilement, et surtout dans son milieu socio-historique, de pires criminels.

Troisièmement, ce monstre promis à un châ-timent exceptionnel, personne ne réussit à exécuter la sentence de mort prononcée à l'unanimité contre lui, ni même à l'appréhender ; voyez dans Mozart la fin de l'acte I où ils se couvrent tous de ridicule, et Masetto avec son gourdin tout autant qu'Otto-vio avec son pistolet. Anna, la sadique vengeresse, devra garder pour ses plaisirs solitaires (les seuls qu'elle goûtera, peut-être) son fantasme de tenir Don Giovanni étroitement enchaîné à sa merci.

Mieux douée, la charmante Zerline ne réussira à ligoter que Leporello. Don Giovanni les refoule flamberge au vent. S'il n'avait eu la fantaisie biscornue de tirer la barbiche d'un Commandeur opportun, il courrait encore.

Étrange procès ; étrange inculpé qui, au contraire du Joseph K. de Kafka, ne veut rien savoir de son inculpation, n'en ressent pas la moindre gêne et poursuit ses aventures comme si de rien n'était. Et pourtant aucun des autres personnages n'hésite. « *On sait déjà tout* », crient Zerlina et Masetto qui ne peuvent rien savoir du viol d'Anna et de la mort du Vieux. Il ne faut pas longtemps pour identifier Don Juan comme le Transgresseur par excellence ; à quoi bon de plus irréfutables preuves ? il suffit presque de le rencontrer. Il suffit même de l'innocente sérénité qu'il affiche et qui constitue la pire transgression. (...)


Sans Commandeur, point de mythe de Don Juan. C'est clair, et quiconque tente de l'escamoter (Goldoni déjà au XVIII^e siècle) ne sait plus qui est Don Juan. La structure invariable du mythe exige implacablement cette rencontre, cette invitation, ce défi. La tragique Ouverture de Mozart a pris soin de nous en avertir avant le lever du rideau.

Bon. Mais prenons-y garde : quand Don Juan rencontre le Commandeur, c'est un mythe qui en rencontre un autre. Un mythe poétique moderne qui se heurte à un mythe folklorique du plus haut archaïsme. Et le mythe total du drame de Don Juan, c'est le choc d'un premier étage du mythe, celui du héros lui-même, venant percuter sur un autre très ancien mythe. En tant que héros, Don Juan est non seulement jeune mais récent. En tant que meurtrier, le Commandeur est non seulement un vieillard mais une vieillerie. Là est la clé de voûte du mythe total. (...)

Le personnage de Don Juan, dans toutes les fictions qu'il suscite, ne supporte aucun recul historique sans se désagrèger. Il est toujours le contemporain de l'auteur. Chez Tirso, c'est un jeune cavalier du Siècle d'or espagnol. Chez Molière, c'est un gentilhomme qui doit être né à peu près la même année qu'Alceste. Chez Shadwell, il emprunte plus d'un trait licencieux et brutal à la Restauration stuartiste. Chez Byron, il est supposé avoir à peu près l'âge du père de l'auteur mais les traits autobiographiques sont trop nombreux pour nous laisser prendre le change. Chez Grabbe, c'est un frère de Heine qui accable de son mépris les bourgeois du philistinisme genre Biedermeyer. Chez... chez... chez... – Chez Mozart, il fait exécuter les toutes dernières nouveautés musicales à son festin et « Non più andrai » y apparaît humoristiquement comme la rengaine à la mode. (...)

Vers Don Juan-le-moderne, le Commandeur immémorial surgit du fond des âges. (...) Et si je dis que le Commandeur signifie le passé, s'identifie au passé, je n'entends pas par là seulement le passé personnel de Don Juan (et de ce passé nous savons déjà que Don Juan ne peut accepter le retour ni même le poids), mais

ce passé collectif du genre humain qui nous colle ignoblement à l'âme, cette préhistoire épouvantable et dégoûtante dans laquelle nous retombons à la moindre inattention, au moindre relâchement de notre effort, et qui n'en a jamais fini de nous assaillir par ses superstitions et ses terreurs nocturnes, ses effusions de sang stupides et ses vendettas interminables, le grouillement de ses morts mal tués et de leurs inaudibles oracles (...).

Mais un point reste à marquer. L'homme d'avant la modernité est encore englué dans un passé compact qui pèse sur lui aussi inexorablement que la pression atmosphérique; il ne dépend guère de lui, croit-il, de s'y dérober et, s'il le provoque imprudemment, il est ivre ou fou. Tandis que l'homme moderne se définit par la volonté d'en finir avec le passé comme tel (...), de s'en débarrasser pour avancer plus loin, de l'enterrer. Et précisément le Commandeur n'est pas le revenant de n'importe quel passé, de n'importe quel moment dans le passé personnel de Don Juan lui-même. C'est bien ce qui lui laisse peu de rapport avec les squelettes et fantômes qui abondent dans le folklore : le Commandeur, tout immémorial qu'il soit, est un homme que Don Juan a tué. (...)

● ● ● ●
C'est par la musique de Mozart (et grâce au livret de Da Ponte) que Don Juan porte son aventure baroque à une perfection de sens qui ouvre la porte à son errance romantique. C'est aussi par la musique de Mozart (et grâce au livret de Da Ponte) que les féminités authentiques font enfin irruption dans la structure dramaturgique profonde du mythe – et je n'irai certes pas dire que ceci est sans aucun rapport avec cela.

Pour dire la chose comme je l'éprouve (...), je trouve qu'avant Mozart ça manquait étonnamment de femmes dans toutes les pièces sur Don Juan; scandaleusement même. Un théâtre créé par des phalocrates pour un public de phalocrates et où le héros phalocrate attirait à lui toute l'attention raffinée des psychologues et des moralistes. (...)

Bien sûr, des femmes, on en voyait quand même passer des tas. Il devait y avoir exhibition de quelques proies pour que les exploits du chasseur soient plausibles. Une galerie de marionnettes requises comme prétextes, utilités, nécessités-accessoires, mobilier du catalogue. Des cargaisons de filles du peuple sottes et patoisantes. Une brassée de filles de haute naissance, souvent violées et gémissant sur leur honneur perdu. Était-ce vraiment ça qu'on appelait des êtres humains de sexe féminin en ce temps-là? (...)

Et soudain, dans la création mozartienne, voici des femmes qui existent, quelle merveille! Parce que la musique érotise leur présence? Je n'aurai pas l'hypocrisie de le nier, mais c'est encore peu dire. Parce que la musique est de Mozart, et que Mozart n'est pas de ces gourmets qui adorent les femmes comme d'autres adorent les (cerises) anglaises; le charme des femmes mozartiennes est inséparable de leur aspiration à la liberté, de leur

intelligence et de leur activité (et je maintiens tous ces termes devant l'objection qu'on pourrait me faire en alléguant *Così fan tutte*).

C'est par la musique de Mozart (et grâce au livret de Da Ponte) que l'opéra est structuré par la résistance que trois femmes opposent aux entreprises de Don Giovanni, qu'elles s'unissent parfois pour s'y opposer, bien maladroitement soutenues par le tendre Ottavio et par le brutal Masetto. Sans pourtant être absolument insensibles au charme ou soustraites au pouvoir de celui qu'elles combattent ou abandonnent.


Mais ici écartons d'abord un contresens possible. Les commentateurs jugent parfois original ou plaisant de présenter l'opéra comme la succession burlesque des échecs d'un séducteur patenté. Cette vue brillante n'est guère soutenable, et fausse le sens réel de l'histoire.

Il est évident que Don Giovanni n'a pas échoué devant Elvira et qu'il ne tiendrait qu'à lui de ne pas laisser la place à Leporello pour la reprendre. (...) Il est évident aussi que, sans l'intervention d'Elvira, il aurait réussi auprès de Zerlina; et quant à savoir jusqu'où il a été avec elle pendant le bal, cela ne dépend que de la manipulation de la durée conventionnelle propre au spectacle.

Jusqu'où a-t-il été avec Anna, qui d'abord l'a pris pour son fiancé? Nous la croyons sur parole quand elle affirme à Ottavio qu'il n'a pu la violer; mais nous ne croyons pas Zerlina quand cette dernière affirme à Masetto que le gentilhomme ne lui a même pas effleuré le bout des doigts. Pourquoi? parce qu'Anna est une dame du monde et Zerlina une paysanne? A d'autres!

« *Ce qui est certain* », dit Alfred Einstein dont nul ne niera la compétence quant aux conventions théâtrales du temps de Mozart, « *c'est que Don Giovanni, à la faveur de la nuit et sous le déguisement de Don Ottavio, est arrivé à ses fins, et que, au moment où le rideau se lève, Donna Anna, elle, est parvenue à l'effroyable certitude qu'elle a été abusée. Il va de soi qu'elle ne peut dire toute la vérité à son fiancé; aussi bien le "respiro" de ce dernier a-t-il toujours eu un caractère tragicomique pour tout auditeur initié. Dès lors s'explique l'indifférence de Don Giovanni à son égard, maintenant qu'il l'a possédée... La chose, au XVIII^e siècle, ne faisait de doute pour personne.* » Elle ne fait pas plus de doute pour Hoffmann en 1813.

Ce n'est pas pour défendre la réputation du héros que je m'arrête à ces détails ponctuels, que je maintiens l'éventualité pour Anna et Zerlina d'être inscrites sous les numéros 1004 et 1005 dans le catalogue où Elvira figure déjà (...). C'est parce qu'aucune de ces femmes n'est une oie blanche. Anna n'est pas étonnée le moins du monde de voir entrer dans sa chambre en pleine nuit son « fiancé » Ottavio qui demeure sous le même toit qu'elle : pourquoi l'insulter en supposant qu'elle est frigide et qu'elle déteste Ottavio? Elvira a découvert, grâce à son séducteur, sa propre sensualité. Et ma chère Zerlina n'en est pas à sa première frasque : Masetto le sait bien (...). Elles n'appartiennent pas à l'espèce stupide et prude des « vierges de bourgeois » du XIX^e siècle. (...)



Non content d'inspirer musiciens et dramaturges, Don Juan a fait rêver de nombreux peintres, comme Eugène Delacroix dans son "Naufrage de Don Juan" d'après le poème de Lord Byron (page précédente), ou Alexandre Evariste Fragonard dans "Don Juan et la statue du Commandeur" (ci-contre). Lire à ce propos le beau livre de Mario Bois "La Trilogie de Séville" (éditions Marval).



Dès lors qu'a surgi la mozartienne trinité féminine, notre regard sur Don Juan change et nous nous demandons si son regard va conserver la fixité méprisante d'un désir qui nie l'existence individuelle de ses objets. Le dialogue n'est plus tout écrit d'avance ; chacune peut le surprendre par l'imprévu de ses réponses et même de ses interventions. Avec chacune pourrait commencer une histoire, irréductible à la collection de l'entomologiste.

Il ne devient plus absurde, après tout, de se demander laquelle Don Juan aurait pu aimer, a été proche d'aimer peut-être. Un pas encore, et le plus audacieux, dans la même direction : laquelle pourrait un beau jour se rencontrer, qu'il aimerait enfin. (...) Don Juan pourrait-il se reconnaître passionnément amoureux d'une femme au point de la préférer enfin, de trouver en elle le terme obscurément espéré de sa chasse aux coléoptères ? Ou bien le mythe de Don Juan ne survivrait-il pas à cette rencontre, se désagrégerait-il sous ce choc impensable ?

Telle est la question posée par les romantiques en lui apportant des réponses diverses et contradictoires. Mais ils se sont tous accordés à la poser. Et ils n'ont pu la poser, en liaison avec la soif angoissée que Don Giovanni dissimule au cœur de sa fièvre et de son rire, que parce que devant Don Giovanni des femmes avaient commencé de vivre pour de vrai. Parce qu'ils avaient écouté la musique de Mozart. (...)

● ● ● ●
C'est Hoffmann qui a greffé le romantisme sur le tronc presque bicentenaire du mythe à partir d'une méditation sur l'opéra de Mozart. Ce n'est pas pour rien que Hoffmann lui-même était compositeur : il savait écouter un orchestre, le Kapellmeister Johannes Kreisler !

A la vue de cette étrange greffe, Da Ponte aurait été (a peut-être été) fort stupéfait et désapprouvateur sans aucun doute. Mais j'ai beau avoir beaucoup fréquenté Mozart, le connaître un tout petit peu intimement, je n'arrive absolument pas à savoir comment Mozart aurait réagi. (...)

Ce qui saute aux yeux à la première lecture de cet essai-nouvelle sur Don Juan, c'est qu'Anna éclipse, anéantit proprement toutes les autres femmes. Secondaire qu'elle aime Don Juan, d'un amour où d'ailleurs l'érotisme a plus de part que la tendresse (« *le feu d'une sensualité surhumaine* » l'a pénétrée et elle a étreint son agresseur avec un « *délire de volupté* ») et que cet amour se commue en haine et soif de destruction, qu'elle doive mourir très vite de cet amour-haine proto-dostoïevskien, bien que son « *âme pure* », son « *âme pieuse* » (ici Mozart aurait au moins souri) l'ait préservée d'être « *la fiancée consacrée à Satan* ». Capital que Donna Anna soit la femme prédestinée à l'amour de Don Juan, au salut de Don Juan par l'amour et que cet amour se soit trouvé pour Don Juan impossible à réaliser, interdit.

Ceci ne va pas sans cela : si l'amour d'une femme exceptionnelle, rencontrée trop tard pour ne pas être interdite, pouvait, aurait dû mettre un terme à la chasse de Don Juan, c'est que l'accumulation des aventures de Don Juan

a pris la forme nouvelle d'une quête (quête insolite dont l'amour d'Anna constituerait le fragile Saint-Graal!). C'est que la soif lovée au fond du rire faisait de ce rire un rictus satanique (la tentation par le diable est explicitement évoquée; la « faustisation » du mythe est déjà amorcée). (...) C'est que la révolte de Don Juan contre le monde et contre Dieu n'était pas motivée par la joyeuse liberté d'une vitalité conquérante mais par l'angoisse désespérée d'une insatisfaction, d'un inassouvissement, d'un mépris horrifié pour ces riens qui seuls pouvaient être saisis.

« *Un désir éternellement brûlant, qui faisait bouillonner son sang dans ses veines, le poussa à saisir avidement et sans répit toutes les formes du monde terrestre, en espérant trouver en elles sa satisfaction.* » Nous voici bien loin du Don Juan baroque, si loin que Tirso et Molière refuseraient d'y reconnaître leur créature. Sommes-nous tellement loin de ce qu'exprime l'orchestre de Mozart par plus d'un accent? j'hésiterais bien plus à l'affirmer.

Il est sûr en tout cas, sauf défaut d'information de ma part, que les contemporains de Hoffmann qui ont lu ce texte, musiciens encore proches de Mozart comme Beethoven et Weber, écrivains et poètes qui connaissaient bien l'opéra, n'ont pas crié au détournement de sens, au scandale, au sacrilège devant cette interprétation kreislerienne de Don Giovanni, que Hoffmann affirmait explicitement être la révélation romantique du sens profond de l'œuvre.

Cette sorte de consensus unanime est aussi frappante que l'originalité de la conception de Hoffmann. Tout le romantisme était prêt à explorer les nouvelles perspectives offertes au mythe. (...)

Reprenons dans l'ordre chronologique. De 1813 à 1844, Hoffmann, Byron, Grabbe, Pouchkine, Musset, Mérimée, Dumas, Zorrilla, Lenau, pour ne m'en tenir qu'à ceux qui me

semblent les plus dignes d'attention : plus de génies en trente et un ans autour de Don Juan qu'en près de deux siècles précédemment. En vérité, le romantisme a été obsédé par Don Juan; il s'est acharné sur son mythe au point de le faire exploser. Il ne s'est pas aperçu que, par un phénomène assez courant, la propre modernité qu'il développait travaillait à rendre caduque la modernité du héros engendré par l'âge baroque.

On ne s'en est pas rendu compte tout de suite ni partout; d'ailleurs pendant longtemps le nom de Lenau est resté presque inconnu hors du monde germanique, celui de Grabbe plus encore et les traductions de Pouchkine n'ont pas abondé très tôt.

● ● ● ● ●
Que pouvait en savoir, par exemple, le jeune Charles Baudelaire ? Il est d'autant plus remarquable qu'il se détourne comme d'instinct de la ligne « maraînesque » de Mérimée et Dumas et montre son originalité par un retour à Molière et à Molière seul dans le *Don Juan aux enfers* qu'il publie à vingt-cinq ans. C'est dire assez que le problème du salut de Don Juan, conjugué ou non avec ses amours, ne l'intéresse pas et que Don Juan est pour lui le non-récupérable par le repentir.

Une autre source que Molière, et picturale : *Le Naufrage de Don Juan* de Delacroix (inspiré lui-même par Byron pour cette toile de 1841) a sans doute aussi joué son rôle. Pour la première fois un peintre de génie se tournait vers le mythe, hors de toute musique et de toute parole nécessairement. D'où cet apport que Baudelaire peut encore faire au mythe : le silence de Don Juan, son entêtement muet, aussi dédaigneux du geste que de la réponse. Silence qui est la dernière arme de son défi quand le rire lui est retiré. Silence qui retourne le verdict contre le Commandeur. (...)

Rien n'est jamais tout simple avec Baudelaire. Ce qui peut le lier à Don Juan, c'est aussi sa hantise du temps (« *Et le Temps m'engloutit minute par minute* »). Et alors n'est ce pas Don Juan qui est évoqué – et cette fois condamné – par le dernier quatrain de *L'Horloge* en 1860? « *Tantôt sonnera l'heure où le divin Hasard, / Où l'auguste Vertu, ton épouse encor vierge, / Où le Repentir même (oh! la dernière auberge!), / Où tout te dira : Meurs, vieux lâche! il est trop tard!* »

Et puis ce n'est pas encore aussi simple qu'un retournement. Dans le *Choix de maximes consolantes sur l'amour*, publié en 1846 six mois avant *Don Juan aux enfers*, nous lisons : « *Bien qu'il faille être de son siècle, gardez-vous bien de singer l'illustre Don Juan qui ne fut d'abord, selon Molière, qu'un rude coquin, bien stylé et affilié à l'amour, au crime et aux arguties; – puis, est devenu [...] un flâneur artistique, courant après la perfection à travers les mauvais lieux, et finalement n'est plus qu'un vieux dandy, éreinté de tous ses voyages, et le plus sot du monde auprès d'une honnête femme bien éprise de son mari.* »

Outre la motivation du retour à Molière, Baudelaire nous dit ici qu'à ses yeux le mythe de Don Juan vieillit et vieillit mal, donne des signes d'usure et d'avachissement. (...)

Le mythe de Don Juan ne répond plus. On aurait pu le deviner à la façon dont, depuis plus d'un siècle, les auteurs le traitent et le traitent dans une succession manipulatrice aussi incohérente et stérile que la succession baroque puis romantique était cohérente et féconde.

Ce n'est pas qu'ils manquent de talent. Citons presque au hasard depuis 1900 : Bernard Shaw, Milosz, Lessia Oukraïnka, Edmond Rostand, Ghelderode, Horvath, Delteil, Colette, Obey, Brecht, Max Frisch, Montherlant, Vaillant, Butor, Jenpasse et Desmeilleurs... Tous intéressants ou amusants ou instructifs, mais aucun ne nous fait plus jamais frissonner ou simplement vibrer. Nous nous demandons tout juste avec curiosité : « *Tiens, voyons un peu ce qu'il a pu encore tirer d'affriolant de cette vieille histoire.* »

Tirez toujours... sur le cordon; Don Juan est dans l'escalier, je veux dire au musée. Le terrible, c'est qu'ils le savent. Ils le connaissent par cœur, ce musée. Ils n'écrivent pas une ligne sans tourner la tête pour se mesurer à l'ombre de tel grand devancier derrière leur

Don Juan au théâtre : Louis Jouvet dans la pièce de Molière (1947); au cinéma : Erol Flynn (1948) et Douglas Fairbanks (1934); et à l'Opéra : Ruggero Raimondi dans "Don Giovanni" de Wolfgang Amadeus Mozart (1987).



épaule. Alors ils croient avoir trouvé la recette; ils se font ingénieux. Tout fiers du petit truc, du petit changement qu'ils ont astucieusement apporté et autour duquel ils ne ménagent pas les effets pour être sûrs qu'on le remarquera. Qu'on s'écriera au moins : « *Tiens, c'est marrant!* »

Des fois Don Juan en vient à lire les livres qu'on a déjà écrits sur lui (Jean Aicard) : c'est presque sincère; Edmond Rostand (mais oui) est le meilleur dans ce style. Des fois Don Juan admet franchement n'être plus qu'un fantôme (Bernard Shaw). D'autres fois il se réincarne à demi dans un chanteur qui s'est fait une spécialité de son rôle (Jouhandeau). Curieux et désolant comme en vieillissant Don Juan a de la difficulté à être naïvement jeune et vivant, lui qui savait si bien l'être. (...)

● ● ● ●
Y a-t-il encore un avenir pour Don Juan malgré tout? « *Avec Don Juan rien n'est jamais joué* », conclut Jean Rousset avec une bénigne prudence. « *Il pourrait renaître une fois encore. Il y suffirait d'un nouveau Mozart.* » Voire : un nouvel Homère ne chanterait plus la guerre de Troie aujourd'hui et un nouveau Mozart chercherait peut-être des mythes plus modernes. Pour Mozart, ne l'oublions pas, Don Juan était vécu comme son contemporain; il n'est plus le nôtre.

Bien sûr, l'histoire nous apprend la possibilité de réactivations. Presque oublié au Moyen Age, Prométhée est ressuscité à la fin du XVIII^e siècle. Il n'est pas impossible, après tout, que Don Juan ressuscite de même. Mais ce serait une vraie résurrection. Et il serait tellement changé au sortir de son tombeau qu'il vaudrait mieux ne pas lésiner à lui trouver un autre nom. Moins publicitaire, peut-être, mais aujourd'hui plus dynamique. ■

● *Extraits de la présentation par Jean Massin du recueil de textes Don Juan. Mythe littéraire et musical. Stock, collection « Musique », 1979.*
 © Editions Stock 1979.



Mille e tre!

Quatre cents drames, comédies, nouvelles, romans et poèmes, soixante-dix opéras, ballets et poèmes symphoniques, des dizaines de tableaux et illustrations : depuis le *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, l'ouvrage fondateur, Don Juan inspire les artistes.

Parmi les écrivains, outre ceux dont nous avons, ci-dessous, retenu les œuvres, on peut citer Thomas Corneille, Balzac, Sand, Mérimée, Dumas père, Gautier, Gobineau, Flaubert, Villiers de l'Isle-Adam, Verlaine, Richepin, Mendes, Mounet-Sully, Ghelderode, Delteil, Obey, Puget, Anouilh, Marie Noël, Josselin, Tolstoï, Capek. Parmi les compositeurs, Cimarosa, Saint-Georges, Lortzing, Moszkowski, Braunschweig, Purcell, Goossens.

Parmi les peintres, Boucher, Goya, Delacroix et Horace Vernet.

Quant aux commentateurs du mythe, ils sont légion, de Castil-Blaze à Crébillon, des Goncourt à Kierkegaard, de Restif de La Bretonne à Rougemont et à Mario Praz.

Dès 1906, les cinéastes sont enfin venus s'ajouter à la liste, donnant peu de chefs-d'œuvre mais prouvant que Don Juan n'a pas encore dit son dernier mot.

Œuvres littéraires

Angleterre - Lord Byron : *Don Juan* (poème épique), 1818-1823. George Bernard Shaw : *Don Giovanni explains* (nouvelle), 1887.

Man and Superman (pièce), 1901-1903.

Espagne - Tirso de Molina : *El Burlador de Sevilla y el convidado de piedra* (pièce), 1630.

Italie - Carlo Goldoni : *Don Giovanni Tenorio ossia il Dissoluto* (pièce), 1736.

France - Molière : *Don Juan ou le Festin de pierre* (pièce), 1665. Alfred de Musset : *Une matinée de Don Juan*, 1833. Prosper Mérimée : *Les Ames du Purgatoire* (roman), 1834. Charles Baudelaire : *La Fin de Don Juan* (projet pour un drame), 1887.

O.V. de L. Milosz : *Miguel Manara* (mystère en six tableaux), 1912. Guillaume Apollinaire : *Les Trois Don Juan* (roman), 1914. Edmond Rostand : *La Dernière nuit de Don Juan* (pièce), 1921.

André Obey : *L'Homme de cendres* (pièce), 1949. Henry de Montherlant : *La mort qui fait le trottoir* (pièce), 1958. Brigitte Jaques : *Elvire/Jouvet 40* (pièce), 1986. Eric-Emmanuel Schmitt : *La Nuit de Valognes* (pièce), 1991.

Allemagne, Autriche - E.T.A. Hoffmann : *Don Juan* (nouvelle), 1813. Christian Dietrich Grabbe : *Don Juan und Faust* (tragédie), 1829. Nikolaus Lenau : *Don Juan* (poème dramatique), 1844. Max Frisch : *Don Juan oder die Liebe zu Geometrie* (drame), 1953.

Russie - Alexandre Pouchkine : *Le Convive de pierre* (poème dramatique), 1830.

Œuvres musicales

Italie - Giuseppe Gazzaniga : *Il Don Giovanni ossia il Dissoluto* (livret de Giovanni Bertati). Venise, 1787.

Lorenzo da Ponte : *Il Don Giovanni* (inspiré de son propre livret et de celui de Bertati), musique de Gazzaniga, Sarti, Federici et Guglielmi. Londres, 1794.

Giovanni Puccini : *Il Convitato di pietra*, 1832. Franco Alfano : *L'Ombra di Don Giovanni* (livret d'Ettore Moschino). Milan, 1914 - *Don Juan de Manara* (livret id.). Florence, 1941.

France - Edouard Lalo : *Namouna* (ballet), 1882. Reynaldo Hahn : *L'Homme à la rose*. Paris, 1920.

Claude André Puget/Roger Désormière/Roland Manuel : *Echec à Don Juan*, 1941. Henri Tomasi : *Don Juan de Manara* (mystère en six tableaux), 1949-1952.

Allemagne, Autriche - Christoph Willibald Gluck : *Don Juan oder das steinerne Gastmahl* (ballet), 1758. Wolfgang Amadeus Mozart : *Il Dissoluto punito ossia il Don Giovanni* (livret de Lorenzo Da Ponte). Prague, 1787. Richard Strauss : *Don Juan* (poème symphonique), 1888.

Russie - Alexandre Dargomijski : *Le Convive de Pierre* (livret d'Alexandre Pouchkine, complété par

César Cui et orchestré par Nicolai Rimski-Korsakov), 1856. Piotr Ilitch Tchaïkovski : *Don Juan Serenade*, 1877.

Œuvres cinématographiques

Don Juan Tenorio, de Ricardo de Banos, 1906. *Don Juan et Faust*, de Marcel Lherbier, 1922. *Don Juan*, d'Alan Crosland, 1926.

La vie privée de Don Juan, d'Alexander Korda, 1934. *Les Aventures de Don Juan*, de Vincent Sherman, 1948. *La Luxure* (sketch d'après *Le plus bel amour de Don Juan* de Barbey d'Aurevilly), 1952.

Les Hommes ne pensent qu'à ça, d'Yves Robert, 1953. *Don Juan*, de John Berry, 1955.

L'Œil du diable, d'Ingmar Bergman, 1960. *Don Juan de Molière* (Marcel Bluwal), 1963. *Don Giovanni*, de Carmelo Bene, 1970.

La Vie sexuelle de Don Juan, d'Alfonso Brescia, 1971. *Don Juan 1973*, de Roger Vadim, 1972.

Un titre, de Jorge Dana, 1978. *Don Giovanni* de Mozart (Losey), 1979.

Don Juan mon cher fantôme, d'Antonio Mercero, 1990. *Babel Opéra - La Répétition de Don Juan de W.A. Mozart*, d'André Delvaux, 1985.

Don Juan de Marco, de Jeremy Leven, 1994. *Don Juan de Molière* (Jacques Weber), 1998. *Don Juan dans les affaires* (Espagne)

QUE S'EST-IL PASSÉ EN 1787 ?

LE PEINTRE JACQUES-LOUIS DAVID ACHÈVE *LA MORT DE SOCRATE*.

LAVOISIER ÉTABLIT UNE NOMENCLATURE CHIMIQUE

Antoine Laurent de Lavoisier, aidé entre autres du chimiste français Claude-Louis Berthollet, élabore en 1787 écrit une "Méthode de nomenclature chimique", dans laquelle il identifie et classe les différents éléments qui composent la matière. Il en dénombre alors 33. Cette nomenclature servira par la suite de base au système moderne de classification périodique des éléments.

PREMIÈRE FILATURE ÉQUIPÉE D'UNE MACHINE À VAPEUR EN FRANCE, À ORLÉANS, POUR LE DUC D'ORLÉANS.

25 MAI : OUVERTURE DE LA CONVENTION DE PHILADELPHIE

Dix ans après la fin de la guerre d'Indépendance qui a chassé les Anglais des colonies d'Amérique, une Convention s'ouvre à Philadelphie. Les représentants des 13 nouveaux Etats ont pris conscience de la nécessité de créer des organes communs de gouvernement et de se mettre d'accord sur les délégations de pouvoir. Présidés par George Washington, héros de la guerre d'Indépendance, les débats seront très agités. La Constitution fédérale sera publiée le 17 septembre. Cette Constitution est la plus ancienne qui existe aujourd'hui.

28 MAI : DÉCÈS DE LEOPOLD MOZART

Violoniste et compositeur, père de Wolfgang Amadeus Mozart.

8 JUIN : CRÉATION DE L'OPÉRA TARARE D'ANTONIO SALIERI ET BEAUMARCHAIS, À L'OPÉRA DE PARIS.

17 SEPTEMBRE : PUBLICATION DE LA CONSTITUTION DES ETATS-UNIS D'AMÉRIQUE

Quatre ans après la reconnaissance de l'Indépendance américaine, les treize Etats qui forment le pays décident d'établir une Constitution afin de définir précisément les fonctions du Congrès. Les idées développées par le philosophe français Montesquieu dans "l'Esprit des Lois" et celles du britannique John Locke ont largement inspiré le texte, rédigé, entre autres, par Benjamin Franklin. On y retrouve la séparation des pouvoirs entre exécutif, législatif et judiciaire ainsi que les principes d'un système fédéral moderne. La Constitution américaine est l'une des plus anciennes de toutes. Basée sur un modèle républicain, elle se centre en particulier sur la souveraineté du peuple.

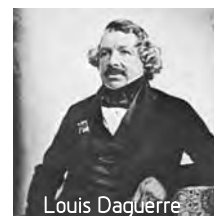
NOVEMBRE : MOZART SUCCÈDE À GLUCK COMME COMPOSITEUR DE LA COUR DE VIENNE.

15 NOVEMBRE : DÉCÈS DE CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

Christoph Willibald Gluck est un compositeur d'opéra allemand qui naît le 2 juillet 1714 à Erasbach, en Bavière. Il se révèle en impulsant une réforme cherchant à apporter du naturel et de la vérité dramatique aux opéras classiques. Cette volonté l'opposera à l'italien Piccini dans une célèbre querelle d'artistes. Il disparaît en Autriche, à Vienne, le 15 novembre 1787, après avoir mené sa réforme à Paris, avec un succès relatif, entre 1774 et 1779.

18 NOVEMBRE : NAISSANCE DE LOUIS DAGUERRE

Le peintre et grand photographe français, Louis Daguerre, est né le 18 novembre 1787, à Corneilles-en-Parisis, dans le Val d'Oise. Il débute sa carrière dans la peinture puis la décoration, avant d'obtenir une certaine aura avec ses toiles translucides en trompe-l'œil, éclairées par des jeux de lumières innovants. Il passe à la postérité en inventant un procédé photographique engendrant une image sans négatif, sur une surface argentée, exposée à la lumière : le daguerréotype.



APPROCHE MUSICALE ET PÉDAGOGIQUE DE *DON GIOVANNI*

(PAR LISA FISCHER, PROFESSEUR D'ÉDUCATION MUSICALE,
CHARGÉE DE MISSION À L'OPÉRA NATIONAL DU RHIN)

[CD de référence : Mozart *Don Giovanni*, Carlo Maria Giulini, EMI Classics, 1961 - remasterisé en 2002]

L'opéra *Don Giovanni* de Da Ponte/Mozart a été créé en 1787 à Prague. Il nous fait partager les dernières « 24 heures chrono » d'un séducteur.

Au fait, quel âge lui donnez-vous ? D'après Tirso de Molina, c'est un jeune cavalier espagnol qui a tout juste vingt-trois ans. Molière a confié le rôle à La Grange (vingt-six ans) et Mozart à Luigi Bassi (vingt et un ans). S'il a donc commencé ses frasques au moment de la puberté et qu'il est à 2065 conquêtes, il peut afficher presque un exploit par jour !

COMMENT ABORDER LE CONTENU :

- Raconter le synopsis en forme de feuilleton (en s'arrêtant à un moment crucial de l'histoire en disant : ... et la suite au prochain épisode).
- Faire un schéma expliquant les relations entre les personnages.
- Faire un travail interdisciplinaire (par exemple musique/français) : comparaison de Don Giovanni de Da Ponte / Mozart et Dom (avec un M, pour DOMinus) Juan de Molière, en sachant qu'il existe 171 textes qui parlent de Don Juan.

QUELQUES PISTES POUR LE TRAVAIL MUSICAL :

Les différentes parties de l'opéra :

- L'ouverture, (CD 1, page 1) : C'est une pièce purement instrumentale qui sert d'introduction à un opéra.
- Le récitatif, par exemple Orsù, spicciam presto, Acte I, scène 2, (CD 1, page 8)
Le recitativo secco : c'est un discours mélodique dont le texte est à moitié parlé et à moitié chanté. Il est accompagné par la basse continue (le clavecin doublé d'un instrument grave comme le violoncelle ou le basson). Le récitatif est utilisé pour accélérer le déroulement de l'histoire et pour les dialogues entre des personnages.
- L'air de soliste (on ne répète jamais assez que les chanteurs chantent sans microphone), par exemple l'Air du catalogue, Acte I, scène 2, (CD 1, page 11)
- Les ensembles (Duo, Trio, Quatuor, Sextuor, ...), par exemple Protegga il giusto cielo Acte I, scène 4 (CD 2, page 7)
- Le chœur, par exemple Giovinette, che fate all'amore, Acte I, scène 3, (CD 1, page 13) : cette courte pièce permet de voir plusieurs notions :
 - _ la voix soliste (soprano et basse),
 - _ le duo,
 - _ le chœur de femmes, le chœur d'hommes et le chœur mixte.

AIR DU CATALOGUE DE LEPORELLO :

Profitant d'un texte largement supérieur à celui de ses prédécesseurs dans le genre du « catalogue », Mozart a innové en s'appesantissant à loisir sur la seconde partie (à partir de «Nella bionda»), dont l'expansion temporelle est bien sûr à l'image de la variété des conquêtes de Don Juan, dont le Sganarelle de Molière disait déjà : « Dame, demoiselle, bourgeoise, paysanne, il ne trouve rien de trop chaud ni de trop froid pour lui. » Jaloux de n'en pouvoir faire autant, Leporello devient le greffier attentif, qui sert aussi à décourager Elvira, à lui faire comprendre ce qu'elle est pour Don Juan : un numéro. Le ralentissement du tempo dans la deuxième partie permet de développer l'ambition de Leporello de « fare il gentiluomo » en utilisant la forme d'un menuet, synonyme d'élégance et de grâce aristocratique.

Travail d'écoute (en deux séances), CD 1, page 11

■ Ecoute fragmentée : CD 1, page 11, 0'00 à 1'12

Impressions

- _ Tempo : rapide
- _ Voix : lyrique, grave (= une basse)
- _ Langue : italien

■ Formation : Orchestre symphonique

- Ecoute globale (avec texte et traduction)
 - Qu'est-ce que le texte nous apprend ?
 - Le chanteur parle à une dame (Donna Elvira)
 - Le chanteur parle de son maître (Don Giovanni)
 - Son maître est un séducteur de femmes
 - Combien de femmes a-t-il séduit ? Faites le calcul !
 - 2065 femmes
 - Le tempo reste-t-il toujours rapide ?
 - Non, la deuxième partie est plus lente.

TRACE ÉCRITE : On entend la voix grave d'un chanteur lyrique (= une basse) qui chante en italien. Il est accompagné d'un orchestre symphonique. Le morceau est composé de deux parties : la première est rapide, la deuxième est lente.

Le personnage qui chante s'appelle Leporello. Il raconte à Donna Elvira les aventures amoureuses de son maître, Don Giovanni.

- Travail préparatif à l'écoute : Imaginez que vous êtes des compositeurs et que vous devez mettre en musique les adjectifs « majestueux » et « petit » ! Quel tempo, quelle intensité et quel rythme choisissez-vous ? Complétez la grille (au tableau) :

Adjectif	Intensité	Tempo	Rythme
majestueux	forte	lent	notes longues
petit	piano	rapide	notes courtes

- Faire un échauffement vocal utilisant les mots avec les paramètres choisis !

- Ecoute fragmentée : CD 1, page 11, 2'56 à 3'28
 - Comment Mozart a mis en musique les mots *maestosa* et *piccina* ?
 - La *maestosa* : longue note, forte
 - La *piccina* : notes courtes, rapides
 - => Il utilise les mêmes paramètres.

TRACE ÉCRITE : Quand l'orchestre traduit des mots ou des expressions du texte en musique, on appelle ce procédé FIGURALISME.

AIR DE LEPORELLO

Leporello semble incapable de s'exprimer autrement qu'à l'infinif. Mozart ressasse impitoyablement la même formule rythmique, sans lui donner d'autre élément de variété qu'une montée monotone, degré par degré, accompagné par l'orchestre à l'unisson.

Chant

- Apprendre l'air (en italien ou en français).
- Mettre en relation la simplicité du personnage et la simplicité de la mélodie et du rythme.

L'OUVERTURE

Mozart a écrit l'ouverture en dernier, d'après les témoignages, un jour avant la création de l'opéra. Elle est construite à la française, c'est-à-dire en deux sections successives : Andante – Molto Allegro. Elles forment l'une avec l'autre un contraste, qui peut être interprété comme représentant d'un côté le Commandeur ou la présence menaçante de l'au-delà et d'autre part la passion et la personnalité pleine de vie de Don Giovanni.

Dès les premiers accords elle nous renvoie au moment capital de l'opéra : l'apparition du Commandeur. Mozart a repris plus ou moins textuellement, en tête de l'ouverture, le début du dialogue entre Don Juan et le Commandeur.

Début de l'ouverture (Réduction pour piano) :

The image shows the beginning of the overture for Don Giovanni, reduced for piano. It consists of three systems of music. The first system shows the initial chords in the right hand and bass line in the left hand. The second system continues the harmonic progression with more complex textures. The third system shows the start of a more rhythmic and melodic passage in the right hand, while the left hand continues with a steady accompaniment.

Dans la séquence de six mesures qui fait suite aux deux premiers accords on entend une ligne chromatique descendante de la basse (Ré-La). Cette basse, appelée « basse de lamento », était intimement liée avec l'idée de la mort : on la trouve dans le « Crucifixus » de la Messe en Si de Bach ou dans l'air de Didon « When I am laid in earth » de Purcell. On la retrouve dans la première scène à la mort du Commandeur au hautbois et aux seconds violons d'abord, à la flûte, aux bassons et aux altos ensuite. L'Andante de l'ouverture (en Ré mineur) projette son ombre - l'ombre du Commandeur - sur l'œuvre toute entière. Le Molto Allegro (en Ré Majeur) met en œuvre une forme sonate bithématique et se poursuit dans l'Introduzione qui nous amène dans la nuit d'un jardin d'Espagne.

Travail d'écoute :

■ Ecoute globale : CD 1, page 1, 0'00 à 1'55

Impressions :

- _ Ambiance : menaçante, suspense, colère
- _ Tempo : lent
- _ Formation : Orchestre symphonique
- _ Genre : instrumental

■ Ecoute fragmentée : CD 1, page 1, 0'00 à 0'40

Concentrez-vous sur le rythme joué par les instruments à cordes et essayez de le frapper avec => travail rythmique autour de la noire pointée.

■ Ecoute comparée : CD 3, page 10, 0'00 à 0'55

Concentrez-vous sur les instruments ! Que remarquez-vous ? C'est presque la même chose. (Le professeur explique le contenu de la scène). Pourquoi Mozart utilise la musique de cette scène au début de l'opéra ?

L'APPARITION DE LA STATUE ET LA MORT DE DON GIOVANNI

Le Commandeur parle sur des notes longues, de valeur généralement égale. Cette égalité de la déclamation se traduit par un grand nombre de notes répétées, mais aussi par de fréquents sauts d'octave. Le Commandeur est caractérisé de surcroît par deux particularités de son accompagnement, le rythme obstinément pointé d'une partie de l'orchestre et la couleur sépulcrale des trois trombones, entendues aussi dans la scène du cimetière. Dans la sémantique musicale le rythme pointé signifie tout à la fois la détermination, le respect inconditionnel des lois et le refus de la faiblesse et du doute.

Travail d'écoute : CD 3, page 10, 2'45 à 3'33

■ Comment chante la statue ?

- _ Intensité : forte
- _ Tempo : lent
- _ Mélodie : Notes longues et répétées, grands intervalles

■ Que remarquez-vous dans l'accompagnement de l'orchestre ? Il fait un ostinato rythmique : noire pointée - croche

Au moment du contact glacial avec la main de la statue, qui suscite un cri de désarroi chez Don Juan, le tempo devient plus rapide. Le rythme pointé de l'orchestre fait place à des trémolos, tandis que s'installent aux basses des fusées ascendantes reproduisant celles qui, dans le prologue, figuraient le duel avec le Commandeur. Le duel n'est ici que verbal, mais l'enjeu est plus élevé, puisqu'il en va non seulement de la vie ou de la mort de Don Juan, mais de son salut ou de sa damnation.

La mort de Don Juan s'accomplit dans une section Allegro. La basse de l'orchestre descend progressivement, sur un dessein proche du début de l'ouverture. La terre s'entrouvre sous les pieds de Don Juan, pour laisser entendre les vociférations d'un chœur de démons. .

Une leçon de chant par Maria Callas

A la fin des années soixante, Maria Callas donna à la Juilliard School of Music de New York une série de «master classes» sur les plus grands airs du répertoire lyrique.



Mozart - «Don Giovanni»

Acte II : «Non mi dir»

On chante généralement Mozart avec trop de précautions, comme si le chanteur était sur la pointe des pieds, alors que sa musique devrait être exécutée avec la même franchise et la même approche belcantiste que celles appliquées au *Trouvère*, par exemple. Mozart, après tout, était un maître du bel canto, et une des exigences du bel canto est un son plein et soutenu, et un bon legato. Chantez donc Mozart comme du Verdi : c'est la même approche.

Dans le récitatif qui précède l'air, je ne mettrai rien de plus dans la tierce sur «Crudele» comme on le fait d'habitude :



Cru - de - le?

N'oubliez pas, il faut toujours une raison à un ornement, sinon renoncez-y. Donna Anna est choquée parce que son amoureux, Don Ottavio, l'a traitée de «cruelle». Elle répète ce mot comme pour lui renvoyer l'accusation. La phrase est assez forte ainsi; avec la note de passage habituelle, elle devient trop molle, trop douce.

Plus loin, cependant, j'introduirais une appoggiature supérieure sur le mot «desia» pour rehausser sa couleur quand Anna parle de «ce que désire notre âme», et j'emploierais la note de passage avec «ma il mondo», parce qu'il faut un contraste avec le cri «O Dio!» qui suit :

la nostr' - al - ma de - si - a
e
ma il mon - do O Dio - o!

Puisque vous mettez en relief «O Dio!» par rapport à «ma il mondo», et comme c'est un cri du cœur, vous devez d'abord bien appuyer «Ah no, mio bene!» après «Crudele?»; Anna se défend.

Cru - de - le? ah! no, mio be - ne!

Dans la deuxième partie de ce récitatif – «Troppo mi spiace» –, vous pouvez commencer après l'accord de l'orchestre plutôt qu'avec lui comme c'est écrit. Ça donnera plus d'ampleur à la phrase et plus d'assise à votre entrée. N'y mettez cependant pas trop d'intensité; il ne faut pas hâter le débit – il doit rester naturel. Après «Crudele?», restez dans un climat détendu sans couleur trop sombres.

Attention à «abbastanza per te» :

ab - ba - stan - za - per - te

Ne chantez pas «ab/ba/stan/za», mais gardez une ligne legato jusqu'au si bémol et en descendant, et ne chantez pas le si bémol trop piano. C'est de la musique classique, certes, mais elle doit rester vibrante.

Commencez le larghetto avec une bonne attaque claire sur «Non» et maintenez une ligne ferme et forte. Anna, après tout, rassure Ottavio sur son amour. Soyez donc affirmative, laissez respirer, ne serrez pas :

Larghetto

Non mi - dir, - bell' - i - dol - mi - o,

Viennent ensuite trois phrases commençant par «tu». Appuyez chaque fois lourdement sur la voyelle; faites un beau «ou». Dans la deuxième phrase – «tu conosco la mia fé» –, attention encore à ne pas trop séparer. Ne chantez pas «tu/co/no/sci», mais liez les notes avec un bon legato. Suivez bien la ligne :

tu co - no - sci la mia fé,

Ce qui suit est moins important, mais c'est le soin du détail qui fait un spectacie. Dans «calma il tuo tormento», distinguez bien les deux triples croches et les doubles qui suivent :

cal ma il tuo tor men to,

Après le premier «non vuoi ch'io mora» – et n'oubliez pas chaque fois le ch sur «ch'io»; cela pourrait vous échapper – prenez une grande respiration avant de répéter la phrase et essayez d'enchaîner votre phrase avec le retour de «Non mi dir». On peut le chanter en s'arrêtant après le point d'orgue sur «mora», mais je trouve ça moins élégant et nuisible à la fluidité de la musique :

non vuoi ch'io mo - ra - Non mi dir,

Faites aussi attention à la prononciation de «mora» dans la cadence. Accentuez le o et n'ajoutez le r qu'au tout dernier moment. Si vous ajoutez trop tôt le r, vous pouvez refermer le son et gâcher la conclusion. Ensuite, je prendrais une respiration après le bémol sur «vuoi» avant le début de l'allegretto. Non seulement la ligne de chant sera plus intéressante mais vous pourrez mieux soutenir «ch'io mora» qui mène à l'allegretto :

non vuoi ch'io mo - ra!

Dans l'allegretto, en fait la cabalette de l'air, faites attention de ne pas changer de couleur vocale avec toutes les croches liées deux par deux et les vocalises sur «ah». Gardez la voix à la même place et avec le même son jusqu'au bout :

Allegretto moderato

For - se, un gior - no il

ah pie - tà di

Et sur la troisième «pietà», je phraserais deux par deux. Ça donne plus de caractère à la ligne mélodique :

(pie) - tà.

Tout à fait à la fin, aussi, je chanterais la dernière vocalise sur «ah» plutôt que sur «pietà» comme c'est écrit. Essayez les deux pour voir ce qui convient le mieux à votre voix, mais selon moi, c'est plus facile sur «ah». De toutes façons, ne descendez pas du la sur «di», comme sur la partition : la phrase devient trop saccadée : «di-i-i-». Mieux vaut le faire sur «pietà di» :

pie - tà, di

ah

Maria Callas,
Leçons de chant,
Transcrites par John Ardouin
Fayard/Van de Velde, 1991

QUELQUES PAROLES

Air de Leporello dit « du catalogue » (Acte I, scène 5)

Madamina, il catalogo è questo
Delle belle che amò il padron mio,
Un catalogo egli è che ho fatto io,
Osservate, leggete con me.
In latia seicento e quaranta,
In Lamagna duecento e trentuna,
Cento in Francia, in Turchia no-
vantuna,
Ma in Spagna son già mille e tre.
V'han fra queste contadine,
Cameriere e cittadine,
V'han contesse, baronesse,
Marchesane, principesse,
E v'han donne d'ogni grado,
D'ogni forma, d'ogni età.
Nella bionda egli ha l'usanza
Di lodar la gentilezza,
Nella bruna, la costanza,
Nella bianca, la dolcezza.

Vuol d'inverno la grassota,
Vuol d'estate la magrotta ;
E la grande maestosa,
La piccina è ognor vezzosa ;
Delle vecchie fa conquista
Pel piacer di porle in lista,
Ma passion predominante
E la giovin principiante.
Non si picca se sia ricca,
Se sia bruta, se sia bella :
Purché porti la gonnella
Voi sapete quel che fa.
(Parte.)

Chère madame, voici le catalogue
Des belles qu'a aimées mon maître,
C'est un catalogue que j'ai fait
moi-même ;
Regardez, lisez avec moi.
En Italie six cent quarante,
En Allemagne deux cent trente
et une,
Cent en France, en Turquie
quatre-vingt-onze,
Mais en Espagne elles sont déjà
mille trois.
Il y a parmi celles-ci des paysannes,
Des femmes de chambre et des
bourgeoises,
Il y a des comtesses, des baronnes,
Des marquises, des princesses
Et des femmes de tout rang,
De toute forme, de tout âge.

Chez la blonde, il a coutume
De louer la gentillesse ;
Chez la brune, la constance ;
Chez la grisonnante, la douceur.
Il recherche en hiver la grassouillette,
En été la maigrelette ;
La grande est majestueuse,
La petite toujours coquette ;
Des vieilles il ne fait la conquête
Que pour le plaisir de les coucher
sur la liste ;
Mais sa passion prédominante
Est la jeune débutante.
Il n'a cure qu'elle soit riche,
Qu'elle soit laide, qu'elle soit belle
Pourvu qu'elle porte jupe
Vous savez ce qu'il fait.
(Il sort.)

Duettino Don Giovanni / Zerline « Là ci darem la mano » (Acte I, scène 9)

DON GIOVANNI
Là ci darem la mano,
Là mi direte sì.
Vedi, no è lontano,
Partiam, ben mio, da qui.

ZERLINA
Vorrei, e non vorrei,
Mi trema un poco il cor,
Felice è ver sarei,
Ma puo burlarmi ancor.

DON GIOVANNI
Vieni, mio bel diletto.

ZERLINA
Mi fa pietà Masetto.

DON GIOVANNI
Io cangerò tua sorte.

ZERLINA
Presto non son più forte

DON GIOVANNI e ZERLINA
Andiam andiam, mio bene,
A ristorar le pene
D'un innocente amor.

DON GIOVANNI
Là nous nous donnerons la main,
Là vous me direz oui.
Vois, ce n'est pas loin,
Partons d'ici, ma bien-aimée.

ZERLINE
Je voudrais et je ne voudrais pas,
Mon cœur tremble un peu,
Je serais heureuse, il est vrai,
Mais il peut encore me tromper.

DON GIOVANNI
Viens, mon bel amour.

ZERLINE
Masetto me fait pitié.

DON GIOVANNI
Je changerai ton sort.

ZERLINE
Vite, je ne suis plus assez forte.

DON GIOVANNI et ZERLINE
Allons, allons, mon cœur,
Apaiser les peines
D'un innocent amour.

L'ARGUMENT

LES PERSONNAGES

— Don Giovanni, jeune gentilhomme extrêmement licencieux
basse
— Leporello, son valet / basse
— Le Commandeur / basse
— Donna Anna, sa fille, dame de qualité, fiancée de Don Ottavio
soprano

— Don Ottavio, fiancé de Donna Anna / ténor
— Donna Elvira, noble dame de Burgos délaissée par Don Giovanni
soprano
— Zerlina, paysanne / soprano
— Masetto, amant de Zerlina / basse
— Paysans, paysannes, serviteurs, démons / chœur

ACTE 1

Le valet Leporello, enveloppé de sa cape est assis dans le jardin d'une maison sévillane où Don Juan, poursuivant un dessein amoureux s'est introduit secrètement à la faveur de la nuit.

Il accuse le sort d'avoir fait de lui le valet d'un maître qui mène une existence dangereuse et mouvementée.

Don Juan sort précipitamment de la maison, poursuivi par Donna Anna. Le Commandeur, ayant entendu le bruit, sort à son tour et trouve sa fille aux prises avec un inconnu. Il dégaine et, en dépit des protestations de Don Juan qui répugne à combattre un homme aussi âgé, le duel s'engage, le Commandeur est mortellement blessé. Donna Anna se jure de venger son père.

Changement de décor : Don Juan et Leporello, en quête d'une nouvelle aventure.

Don Juan aperçoit une femme qui se répand en imprécations contre un amant perdu. C'est Donna Elvira, une autre des victimes de Don Juan, qu'ils ne reconnaissent pas tout de suite.

A la fin de cet éclat elle se retourne vers l'étranger qui essayait de la consoler et réalise qu'il s'agit de Don Juan lui-même. Celui-ci s'enfuit, laissant à Leporello le soin d'expliquer pourquoi il l'a abandonné. Elvira doit alors écouter le valet lui débiter la liste des conquêtes de son maître. Elvira quitte la scène en jurant de se venger du séducteur.

Changement de décor : dans la campagne des environs de Séville, près du palais de Don Juan.

Zerline et son fiancé Masetto chantent et dansent avec des amis en l'honneur de leur prochain mariage. Don Juan et Leporello se joignent à eux. Don Juan réussit à éveiller la vanité et la coquetterie de Zerline par des propos galants et raffinés, et ordonne à Leporello de le débarrasser du fiancé jaloux en emmenant toute la joyeuse compagnie - sauf bien entendu Zerline - à son château. Leporello s'exécute, mais Masetto, tout en se soumettant, laisse entendre à Don Juan et à Zerline qu'il n'est pas aussi sot qu'il en a l'air.

Tandis que Don Juan, resté seul avec Zerline, s'éloigne, Elvira apparaît et dénonce Don Juan. Elle emmène Zerline. Donna Anna et Don Ottavio entrent alors et engage la conversation avec Don Juan. Donna Elvira réapparaît. Elle dénonce Don Juan comme un être sans cœur et sans parole tandis qu'il la traite de folle. Anna et Ottavio ne savent qui croire. Elvira se retire, aussitôt suivie par Don Juan. Mais, aux quelques paroles qu'il a prononcées, Donna Anna a reconnu la voix de l'assassin de son père et de son propre séducteur.

Dans les jardins du palais de Don Juan.

Masetto reproche à Zerline sa coquetterie, mais elle implore son pardon. A peine a-t-elle fini que la voix de Don Giovanni retentit au loin. Devant la nervosité de Zerline, les soupçons de Masetto redoublent.

De sa cachette Masetto entend Don Juan ordonner à ses domestiques de faire de leur mieux pour que la soirée soit réussie et il peut confronter Zerline et Don Juan au moment où celui-ci tente de l'entraîner. Le seigneur maîtrise aisément la situation. Il reproche vivement à Masetto d'avoir laissé sa fiancée toute seule et les emmène tous deux au château où le bal va commencer.

C'est alors qu'apparaissent Elvira, Anna et Ottavio, tous trois masqués. Leporello ouvre une fenêtre pour laisser entrer la brise du soir. Il aperçoit les trois masques et, fidèle à la tradition, les invite à entrer. Après quelques hésitations, ils décident d'accepter l'invitation et de poursuivre leur entreprise.

Dans la salle de bal, la fête bat son plein.

Don Juan et Leporello manœuvrent pour éloigner Masetto de Zerline, mais l'entrée des trois masques crée une diversion. Don Juan leur souhaite la bienvenue. Puis il danse avec Zerline et l'emmène.

Pendant ce temps Leporello s'emploie à distraire le fiancé jaloux et insiste pour valser avec lui. Masetto réussit à échapper à Leporello qui s'empresse de prévenir son maître. Il franchit à peine la porte que retentit le cri perçant de Zerline appelant au secours. Don Juan sort brusquement, l'épée à la main. Il traîne derrière lui le malheureux Leporello qu'il a pu saisir au passage et menace de le tuer sous prétexte qu'il est coupable. Cette ruse ne trompe personne. Anna, Elvira et Ottavio ôtent leur masque et accusent Don Juan du meurtre du Commandeur. Don Juan fonce dans la foule qui s'écarte devant lui, et réussit à s'échapper.

ACTE 2

Une rue. La maison de Donna Elvira

Donna Elvira, tristement appuyée à son balcon, exprime ses regrets mélancoliques. Malgré ses efforts elle ne peut haïr Don Juan. Don Juan change de vêtements avec Leporello et dans l'obscurité, ce dernier, passant pour son maître, attire Elvira dans le jardin tandis que Don Juan se moque d'elle en lui faisant des déclarations exagérément passionnées, qu'elle prend pour argent comptant. Elvira s'éloigne et Don Juan, s'accompagnant lui-même à la mandoline, chante une sérénade à sa suivante. Masetto survient à la tête d'un groupe de paysans décidés à tuer Don Juan. Ils croient s'adresser à Leporello, et Don Juan, sous son déguisement, les dépêche en petits groupes aux quatre points cardinaux. Il garde auprès de lui Masetto, le chef de l'expédition et lui administre une volée de coups. Zerline l'entendant crier, se précipite et le console.

La cour d'un palais où Elvira et Leporello se sont réfugiés.

Il s'agit de la demeure de Donna Anna, qui s'appête à rentrer chez elle, escortée de Don Ottavio et d'un groupe de domestiques tenant des torches. Elvira et Leporello se dirigent vers la porte mais Masetto et Zerline les interceptent. Tous prennent Leporello pour son maître et réclament sa mort. S'étant aperçu qu'ils n'ont, après tout, attrapé que le valet, ils abandonnent.

Don Juan rencontre par hasard Leporello dans le cimetière. Tout en racontant sa dernière aventure à son valet, Don Juan reprend ses vêtements et lui rend les siens. Leporello est légèrement piqué d'apprendre que la dernière conquête de son maître était quelqu'un dont lui - Leporello - avait en effet attiré l'attention. Don Juan s'appête à tourner l'affaire en plaisanterie quand il entend une voix solennelle, qu'il attribue bientôt à la statue du Commandeur dont il a provoqué la mort. Don Juan ordonne à Leporello d'inviter à dîner la statue qu'il traite de vieux bouffon. Leporello s'acquitte de son devoir, son maître doit stimuler vigoureusement son courage, qui faiblit à chaque phrase. (À noter, toutes les paroles du Commandeur sont accompagnées de trombones, qui sont dans l'opéra liés à l'apparition de la statue).

Une chambre de la maison de Donna Anna.

Elle accable Don Ottavio de reproches lorsqu'il fait allusion à leur prochain mariage, comment pourrait-elle songer à autre chose qu'à son père assassiné?

Le palais de Don Juan.

Don Juan s'assied à table et célèbre les plaisirs de la vie. Elvira vient conjurer l'homme qui l'a bafouée de se repentir. Il reste sourd à ses prières. Elle sort et pousse un cri d'horreur. Don Juan envoie Leporello voir ce qu'il l'a tant effrayée, on l'entend pousser le même cri, et il revient balbutier que la statue est derrière la porte. Saisissant le chandelier et dégainant son épée, Don Juan s'élance. Un instant plus tard, il réapparaît dans la pièce, reculant devant la statue du Commandeur. Les lumières s'éteignent. Tout est sombre, et seule brille la bougie que Don Juan tient à la main.

A pas lents et lourds que répercute l'orchestre, la statue fait son entrée. Elle parle : «Don Juan, vous m'avez invité à dîner en ce lieu. Souhaitez moi la bienvenue». Nonchalant, Don Juan ordonne à Leporello de dresser le couvert du Commandeur et de servir le souper. «Non, reste là» commande la statue : «Ceux qui ont connu les nourritures célestes ne touchent plus aux mets corrompus des mortels. Viendras-tu dîner avec moi?»

Don Juan accepte et tend sa main à la statue en signe d'engagement. Il sent un froid glacial l'envahir, mais refuse toujours de se repentir, la statue l'entraîne alors en enfer.



NOTE DE MISE EN SCÈNE ÉRIC PÉREZ

J'aimerais un Don Juan jeune, très jeune.

Jeune, beau et violent.

La jeunesse de Don Juan peut surprendre, elle effraie.

Un Don Juan joueur, irrespectueux, insolent, agressif.

Un Don Juan brûlant d'un désir dévastateur, il brûle très vite, très fort, il le sait, il ne veut surtout pas se consumer lentement, tristement.

Le plaisir, le désir, la flamme, le sexe dressé si fier qui défie l'ordre, la morale, l'amour, l'innocence.

Le sang coule très vite dans les veines de ce jeune homme.

Vite avant qu'il ne soit trop tard !

« Allez, allez à manger et à boire avant de souper avec ce froid Commandeur, après lequel, il n'y a plus que l'enfer, l'enfer de la vieillesse, en attendant l'autre. »

La peur de la vieillesse a saisi Don Juan, elle le pétrifie, il la refuse en brûlant, en piétinant tout sur son passage.

La peur du conformisme, de la tiédeur, de la frustration.

La frustration, c'est l'enfer. La frustration, c'est cette main glacée du Commandeur

Qui l'entraînera vers le renoncement, le regret, la fin. Quelle horreur !

J'aimerais un spectacle cru, charnel, sans concession.

D'une pureté aveuglante où les corps se déchirent, se désirent.

Tout commence par une agression, un viol, un meurtre.

Tout commence par des cris, des larmes, du sang.

La violence, violence verbale, physique, morale.

La violence de la jeunesse, le viol de la jeunesse.

Des femmes sont trompées, trahies, bafouées.

Nous entendons leurs cris, leur rage.

Ces femmes sont jeunes, elles aussi, jeunes et brûlantes de désir.

J'aimerais un spectacle blanc et pur.

Pur comme la passion, comme l'acier chauffé à blanc.

Blanc comme un clair de lune qui dévoile la face cachée de nos êtres tièdes, trop tièdes, le feu blanc de la lune qui nous réchauffe de désir, d'amour.

L'amour d'une belle nuit plus claire que le jour.

Une nuit que Don Juan nous invite à partager pour ne plus avoir peur.

Ayant une double formation de comédien et de chanteur, Eric Perez privilégie le répertoire du théâtre musical et de la chanson française, il interprète les poèmes d'Aragon, Ferré, Caussimon, Queneau, Vian, Prévert, Gainsbourg.

Il participe à la création d'un spectacle de Jean Gillibert autour de la chanson française à la Vieille Grille. En 2000, pour la création en France du *Lac d'Argent*, il joue le rôle principal de Séverin sur un texte de Kaiser et une musique de Kurt Weil, dans une mise en scène d'Olivier Desbordes, au Festival de Saint-Céré, au Centre dramatique de Bourgogne à Dijon et au Théâtre Silvia Monfort à Paris avec Francine Bergé et Michel Fau. Il monte un spectacle sur les premières années de la carrière de Léo Ferré qui s'intitule *Graine d'Ananar* en compagnie du pianiste Roger Pouly.

En 2009, il participe à la création du spectacle *Berlin années 20* mis en scène par Olivier Desbordes, une revue en 24 tableaux de Mischa Spoliansky et Marcellus Schiffer avec R Pouly, il crée un récital mêlant textes et chansons sur Louis Aragon. En 2012-2013, il continue de jouer Calchas dans la *Belle Hélène*, Dany Clair dans la *Belle de Cadix* et sera au Festival de théâtre de Figeac dans le *Malentendu* de Camus, mise en scène par Olivier Desbordes.

Parallèlement à sa carrière de comédien-chanteur, et depuis 2003, il met en scène plusieurs opéras, *Le Tour d'Écrou* de Britten à Chalon-sur-Saône et à Paris au Théâtre Silvia Monfort, *L'Opéra de Quat'sous* avec Olivier Desbordes à Saint-Céré et au théâtre Silvia Monfort, *Les Dialogues des Carmélites* de Poulenc à Dijon qu'il reprendra à l'Opéra de Massy en 2012, les *Caprices de Marianne* d'Henri Sauguet, *Le Vaisseau fantôme* de Wagner toujours à Dijon. Après *Fortunio* de Messager à l'Opéra de Fribourg, il met en scène *Macbeth* et *Aïda* de Verdi à l'Opéra de Dijon, la *Flûte Enchantée* au Festival de Saint-Céré.

Sa dernière mise en scène est *Eugène Onéguine*, co-produit avec l'opéra de Fribourg (Suisse), le spectacle est joué au Festival de Saint-Céré 2011. *Don Juan* sera la création pour le Festival de Saint-Céré 2013.

LES CHANTEURS LYRIQUES CANTOR / CANTATRICE

Selon que l'on soit un homme, une femme ou un enfant, le chant lyrique connaît une classification spécifique par tessiture. À savoir la partie de l'étendue vocale ou de son échelle sonore qui convient le mieux au chanteur, et avec laquelle il évolue avec le plus d'aisance.

Les tessitures sont associées à des caractères : en général, **les méchants** ou les représentants du destin (moins vengeresses) comme Méphisto-phélès dans *Faust*, Le Commandeur dans *Don Giovanni* ou Zarastro dans *La Flûte Enchantée* sont **basses**.

Le héros est **ténor** ou **baryton**. Le baryton est plus un double vocal du héros, l'ami, un protagoniste, un intrigant.

Les héroïnes, âmes pures bafouées, victimes du destin, sont **sopranos** comme Gilda dans *Rigoletto* ou concernent les rôles travestis : Chérubin dans *Les Noces de Figaro*, Roméo dans *Les Capulets et les Montaigus* ou Octavian dans *Le Chevalier à la Rose*. Il existe des sopranos lyriques, légers, coloratures selon la maturité vocale du personnage.

On associe également à des compositeurs des caractères vocaux (soprano wagnérienne, verdienne). Ils ont composé spécifiquement pour valoriser ces tessitures.

Les matrones, servantes, nourrices, confidentes, pendant négatif ou positif de l'héroïne sont souvent des **mezzo-sopranos** mais elles peuvent endosser le rôle principal, comme *Carmen* de Bizet ou Marguerite du *Faust* de Gounod.

Une voix plus rare, la **contralto** ou **alto** est la voix la plus grave qui possède une sonorité chaude et enveloppante, par exemple : Jezibaba, la sorcière de *Rusalka*.

Enfin, les enfants sont assimilés à des sopranes, ils interviennent fréquemment en chorale, comme dans le Chœur des Gamins de *Carmen*.

Et quand tout ce beau monde se met à chanter ensemble : duos d'amour, trio, quatuor, quintette (Rossini est le spécialiste des disputes et autres règlements de compte familiaux), c'est l'occasion d'entendre les complémentarités entre tessitures masculines et féminines.

Il n'est pas exagéré de comparer la vie professionnelle d'un chanteur d'opéra à celle d'un sportif de haut niveau.

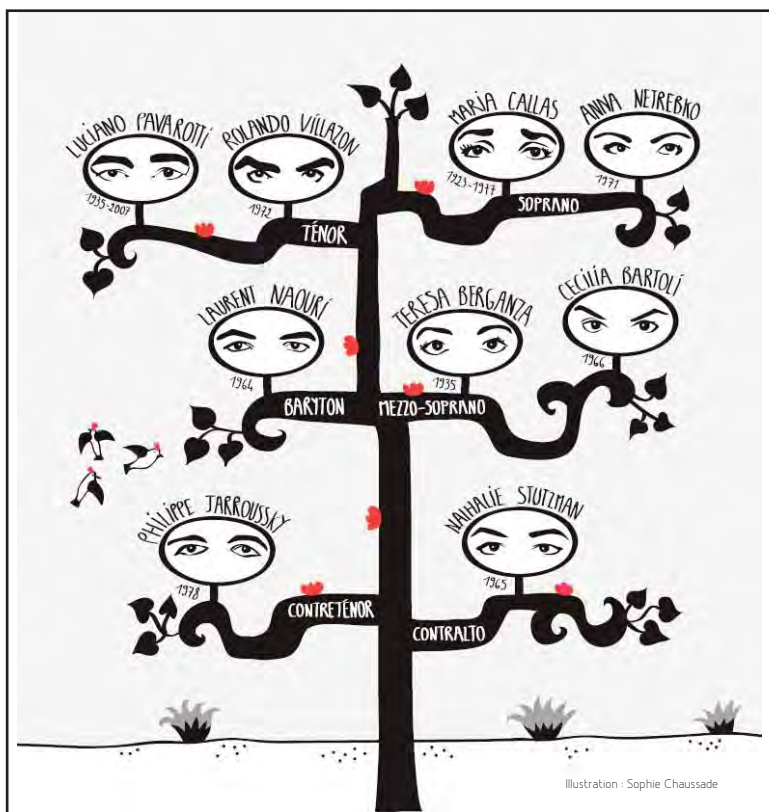
Acquérir une voix lyrique, c'est-à-dire une voix cultivée, prend plusieurs années. Il faut commencer jeune, après la mue pour les garçons et vers 17 ou 18 ans pour les filles. La voix lyrique se distingue par la tessiture et la puissance. Le corps est l'instrument de la voix car il fait office de résonateur.

Le secret de la voix lyrique réside dans le souffle. Il faut apprendre à stocker méthodiquement l'air, puis chanter sans que l'on sente l'air sur la voix. Cela nécessite d'ouvrir la cage thoracique comme si l'on gonflait un ballon, c'est une respiration basse, par le ventre, maintenue grâce au diaphragme. Cette base permet ensuite de monter dans les aigus et de descendre dans les graves, sans que la voix ne soit ni nasale ni gutturale.

Les vocalises, basées sur la prononciation de voyelles, consonnes, onomatopées servent à chauffer la voix en douceur et à la placer justement.

Vous pouvez être surpris de voir l'expression du visage des

chanteurs lorsqu'ils sont plongés dans l'interprétation d'une œuvre. Les mimiques, la gestuelle des chanteurs que l'on peut trouver caricaturales, sont souvent des aides techniques. Il faut dégager le voile du palais comme un bâillement, écarquiller les yeux d'étonnement.



LES INSTRUMENTS DE L'ORCHESTRE



La clarinette

Son nom vient du latin « clarus » qui signifie clair. Elle a été inventée en Allemagne à la fin du XVII^e siècle à partir d'un instrument préexistant : le chalumeau dont-on a augmenté l'étendue. Elle est modifiée au XIX^e siècle. pour atteindre le perfectionnement que nous lui connaissons aujourd'hui. Il en existe une multitude de types, plus ou moins graves. Il s'agit de l'instrument à vent possédant la plus grande étendue : 45 notes.

LES INSTRUMENTS A VENT LES BOIS

Le hautbois



Le hautbois d'orchestre actuel est d'origine française. Il tient sa facture moderne d'un perfectionnement du début du XX^e siècle. Employé davantage dans l'orchestre à l'époque romantique, il revient actuellement comme instrument soliste. Le hautboïste donne le « LA » à l'orchestre lorsqu'il s'accorde.



Le basson

Le basson est de la famille du hautbois. La sonorité du basson est mordante dans le grave et étouffée dans l'aigu. Le dulcian est l'ancêtre du basson qui permet un jeu plus aisé. Au XIX^e siècle. le basson allemand se différencie du basson français, si bien qu'il faut un grand travail pour passer de l'un à l'autre. Le basson allemand est le plus joué.



Le saxophone

Le saxophone est de la famille des bois mais n'a jamais été fabriqué en bois. Le saxophone a été inventé par le belge Adolphe Sax en 1846. Il souhaitait créer un nouvel instrument pour l'orchestre et en fit la publicité auprès des compositeurs de son époque comme Berlioz. Mais c'est plus la musique militaire et le jazz qui le rendirent célèbre.



La flûte traversière

Dans la première moitié du XIX^e siècle, Théobald Boehm développe et améliore considérablement la flûte qui est un instrument très ancien. Elle n'a pas évolué depuis. Il positionna tous les trous nécessaires à leur emplacement idéal pour jouer dans toutes les tonalités. Il ne tient pas compte de la "jouabilité" : il y a bien plus de trous que le joueur ne possède de doigts. Ils sont, de plus, placés parfois hors de portée. Ensuite, il mit au point le mécanisme qui permet de boucher et déboucher les trous.



Le cor

Aux XVI^e et XVII^e siècle, le cor, ou trompe de chasse, est limité comme le clairon qui peuple nos fanfares. Il a été plusieurs fois amélioré, en y ajoutant des pistons, pour pouvoir figurer dans l'orchestre. Il devient « cor d'harmonie » avant de devenir « cor chromatique » et enfin « double cor » en acquérant de nouvelles sonorités au milieu du XIX^e siècle.

LES INSTRUMENTS A VENT

LES BOIS

Le trombone



L'origine du trombone est très ancienne. Il descend de la saqueboute utilisée au Moyen-Age. Son succès connaît des hauts et des bas. Il disparaît et revient plusieurs fois au goût du jour. C'est au XVIII^e siècle qu'il revient définitivement. Sa coulisse est apparue au IX^e siècle, cette originalité donne des possibilités uniques qui attireront de nombreux compositeurs.

La trompette



La trompette est un très ancien instrument de musique. Fabriquée en os, en bois, en cornes ou utilisant des coquillages, elle servait à communiquer, donner l'alarme ou effrayer des ennemis, des animaux dangereux. Dans son évolution, elle garde un côté guerrier et militaire. Les cérémonies romaines sont ponctuées de sonneries à la trompette. Les casernes aujourd'hui sont encore rythmées par le clairon. Les chasseurs sonnent le cor lors des battues. La trompette reste longtemps un instrument limité avant l'invention du piston qui lui donne son allure actuelle.



Le Tuba

Le tuba a une histoire complexe. « Tuba » signifie « trompette » en latin et n'a pas toujours désigné l'instrument que nous connaissons aujourd'hui. C'est au XIX^e siècle qu'Adolphe Sax et l'invention des pistons lui donnent la forme que nous pouvons voir dans les orchestres symphoniques



Le violon

Il se situe au terme de l'évolution des cordes à archet. Ses ancêtres datent du IX^e siècle au moins auxquels furent ajoutées petit à petit des caisses de résonance. Au XVIII^e siècle il remplace les violes de gambe dans la musique de chambre comme dans les orchestres symphoniques. Pour tous les luthiers, le modèle de référence est celui du célèbre Antonio Stradivari (1644-1737).

L'alto



Il est plus grand que le violon sans que sa taille soit clairement définie : elle peut varier de 10 centimètres. En fait, la forme de l'alto n'est pas la forme idéale qu'il devrait avoir. Pour sa tonalité, il devrait être plus gros, plus grand. Mais il doit garder une taille jouable, peu épais pour pouvoir se loger sur l'épaule de l'altiste, ne pas avoir

un manche trop grand... Bref, l'alto est un compromis. Seul son timbre est

clairement reconnaissable, très chaud dans les graves. Il a longtemps été le parent pauvre des orchestres. Quelques œuvres pour alto ont été écrites par des compositeurs romantiques tel Carl Ditters von Dittersdorf.

Le violoncelle



Les premiers violoncelles apparaissent au milieu du XVI^e siècle. Ils viennent concurrencer fortement l'instrument roi de l'époque : la viole. Le rejet a été très fort en France et il devient populaire par l'Allemagne où J.S. Bach lui consacre ses très célèbres Suites pour violoncelle seul. Longtemps contenu à des rôles d'accompagnement, c'est avec les orchestres symphoniques modernes qu'il s'installe définitivement.

La contrebasse



La contrebasse est le plus grand (entre 1,60m et 2m) et le plus grave des instruments à cordes frottées. Elle est apparue plus tardivement que les violons, altos et violoncelles. Les partitions d'orchestre pour contrebasse se contentent souvent de doubler les violoncelles à l'octave inférieure. Mais la richesse de son jeu a incité les compositeurs à lui consacrer plus de place.

Les jazzmen l'affectionnent particulièrement et ont inventé de nombreux modes de jeux avec ou sans archet, voire même avec l'archet à l'envers, côté bois.

LES CORDES

LES CORDES FROTTÉES



La harpe

La harpe fait partie des instruments les plus vieux qui existent : sa première forme remonte à l'époque égyptienne (vers 2000-3000 av. J.C.). Elle a été très prisée au Moyen-Âge. C'est en 1697 qu'un allemand invente un mécanisme à pédales qui lui redonne du succès.

LES CORDES

LES CORDES PINCÉES

Le clavecin



Le clavecin peut être muni de un, deux ou trois claviers. Il apparaît au début du XVI^e siècle, dérivé du psaltérion. Tout d'abord simple remplaçant du luth comme instrument d'accompagnement du chant, il prend une importance croissante jusqu'au XVIII^e siècle. Puis il est abandonné pour le pianoforte avant de réapparaître au XX^e siècle avec la grande claveciniste Wanda Landowska.

Les cordes frappées : le piano



Le piano que nous connaissons aujourd'hui est le fruit d'une très longue évolution. L'antique tympanon fût le premier des instruments à cordes frappées. Mais c'est le clavicorde qui est le précurseur de notre piano. Toutefois, entre le clavicorde et le piano, tous deux à cordes frappées, deux siècles s'écoulent où le clavecin, à cordes pincées, fait son apparition. Il faut attendre la seconde moitié du XVIII^e siècle pour que la technique des cordes frappées satisfasse enfin les compositeurs.

LES PERCUSSIONS

La famille des percussions se répartie en deux catégories. Les membranophones et les idiophones.



Les membranophones sont construits autour d'une membrane ou de cordes qui vibrent au-dessus d'une caisse de résonance lorsqu'on les frappe. Le son est amplifié par cette caisse. On peut citer les tambours (membrane), les cymbalums (cordes).

Les idiophones sont les instruments dont le corps est lui-même l'élément sonore. Citons les castagnettes, les carillons ou le triangle.

DÉCOUVRIR L'ENVERS DU DÉCOR

SCÈNES PIANO scolaires (niveau élémentaire)

Vendredi 28 février 2014 - horaire à confirmer

Les plus petits sont invités avec leurs classes aux répétitions au moment des scènes orchestres (séance de travail des solistes et du chœur en costumes, avec le metteur en scène, le chef d'orchestre, les musiciens).

Le temps d'un ou deux actes de l'Opéra, sur le plateau de la grande salle, retrouvez l'émulation des derniers instants avant la pré-générale avec les ajustements du décor et des lumières.

Renseignements au 01 69 53 62 26

(inscriptions par l'intermédiaire de la fiche projet, dans la limite des places disponibles)

VISITES GUIDÉES tout public

Samedi 1^{er} mars 2014 - 10h / 10h45 / 11h30

Trois visites organisées en petit comité permettent au public de découvrir le spectacle au plus près du plateau.

Renseignements et inscriptions au 01 69 53 62 26 (dans la limite des places disponibles)

VISITES GUIDÉES scolaires

Il est possible d'organiser toute l'année des visites de l'Opéra pour les scolaires (en fonction du planning de production). De l'entrée des artistes à la grande salle le public est invité à se plonger dans l'univers fascinant du spectacle. La fosse d'orchestre, les dessous de scène, la machinerie dévoilent quelques-uns de leurs secrets.

Renseignements et inscriptions au 01 69 53 62 26 (dans la limite des places disponibles)

CONFÉRENCE

DON GIOVANNI OU LES VOIX D'UN SÉDUCTEUR par Barbara Nestola

Mardi 11 février 2014 - 19h à l'auditorium

Renseignements et inscriptions 15 jours avant au 01 69 53 62 26 (dans la limite des places disponibles)



L'OPERA ACCESSIBLE

L'Opéra de Massy est équipé d'un matériel d'amplification (casques et boucles magnétiques) à destination des publics sourds et malentendants.

Disponible sur tous les spectacles de la saison sur simple demande.

Renseignements au 01 60 13 13 13.

SERVICE D'ACTION CULTURELLE

OPÉRA DE MASSY

1, place de France 91300 Massy

www.opera-massy.com

MARJORIE PIQUETTE [responsable]

01 69 53 62 16 _ marjorie.piquette@opera-massy.com

EUGÉNIE BOIVIN [assistante]

01 69 53 62 26

eugenie.boivin@opera-massy.com

RETROUVEZ TOUTE L'ACTUALITE DE L'ACTION CULTURELLE SUR NOTRE BLOG :

education-operamassy.blogspot.com

L'Opéra de Massy est subventionné par :



Le service d'Action Culturelle de l'Opéra de Massy est membre du
Réseau Européen pour la Sensibilisation à l'Opéra.

et remercie ses partenaires : Société Générale, France Télécom, CCI,
Institut Cardiovasculaire Paris-sud, SAM Renault Massy et Télésonne