

Volonté de puissance et liberté dans le *Don Giovanni* de Mozart¹

Le 29 octobre 1787, l'*opera buffa* *Don Giovanni*, de Mozart est créé au Théâtre Nostitz, de Prague. Le jeune compositeur est âgé de 31 ans. Parvenu au sommet de son génie et de sa gloire – *Les noces de Figaro*, jouées au début de cette même année 1787, furent un triomphe –, il lui reste quatre ans à vivre. Lorsqu'il s'intéresse à la légende du Convive de Pierre, Mozart hérite d'une trame théâtrale vidée de toute substance². Goldoni a considérablement affaibli le sujet en supprimant la rencontre finale entre le débauché et la statue du Commandeur³, Molière l'a « réduit » à l'histoire d'un esprit fort, et les artistes de foire, les musiciens italiens ou les marionnettistes en ont fait une machine de cirque qui multiplie les succès populaires au fur et à mesure que les véritables enjeux du drame disparaissent⁴. À l'aube du romantisme, il revient à Mozart de rendre au personnage de Don Juan ses dimensions métaphysiques et spirituelles. Bien plus. Dépasant l'intention apologétique de Tirso de Molina, le *Don Giovanni* de Mozart est l'une des premières œuvres modernes qui posent avec radicalité la question de l'absurdité du mal.

1. Aux origines d'un mythe. Des « descentes aux enfers » à *L'Abuseur*, de Tirso de Molina

S'il en était autrement, que chercheraient ceux qui se font baptiser pour les morts ? Si, en tout cas, les morts ne ressuscitent pas, pourquoi se font-ils baptiser pour autant ? »⁵

1. Cet article amplifie les vues que nous avons développées lors d'une conférence privée, organisée par Maître Philippe Péters en novembre 1993 (Ottembourg). Il explicite également la logique dramaturgique que nous avons utilisée dans notre premier spectacle théâtral, *Le voyage de Mozart à Prague* (d'après la nouvelle d'E. Mörike), Ph. Caspar Editeur, 1991, créé le 10 août 1991 dans le cadre de *La Nuit de Beloeil* 1991, dans une mise en scène de Charles Kleinberg, avec Joseph Baert (Comte), Patrick Jean (Max), Pierre Pique (Valentin), Pascale Matthieu (Comtesse), Marie-Paule Fayt (Eugénie), Dinah Bryant (Franziska), Daniel Blumenthal et Gilles Wiernick (Mozart) et Béatrice Didier (Constance Mozart).

2. J.-V. HOCQUART, *Le Don Giovanni de Mozart*, Paris, Aubier Montaigne, 1978, p. 7-10.

3. Goldoni d'ailleurs considérait la pièce espagnole avec aversion. Dans ses mémoires, il justifie son *Don Juan ou le Dissolu* par la volonté de donner à son pays une version de cette trame, ajoutant que Molière et Thomas Corneille l'avaient bien fait pour le français (C. GOLDONI, *Mémoires*, Paris, Mercure de France, 1988, p. 163-165.)

4. *Don Juan*, Textes réunis et présentés par J. Massin, Bruxelles, Editions Complexes, 1993. Voir également J. ROUSSET, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1976.

5. PAUL, *Première Epître aux Corinthiens* 15, 29.

Les vivants peuvent-ils communiquer avec les morts, et inversement? Cette question hante la littérature universelle dès ses origines. Depuis les mythes primitifs jusqu'aux modernes, celle-ci n'a jamais cessé de mettre en scène une confrontation entre l'univers des défunts et celui des vivants. Les rares humains qui ont pu pénétrer dans l'Hadès ou dans les Enfers, – Ulysse⁶, Enée⁷, Dante⁸ et l'Empereur du *Repos du septième jour*, de Claudel⁹ –, n'ont pu que vérifier l'hétérogénéité profonde de ces deux mondes. Celui des morts est tout autre de celui des vivants. La tragique histoire d'Orphée fait figure de paradigme¹⁰. Car si l'amour ouvre au mortel Orphée les portes de l'Hadès; si la force de sa passion amoureuse convainc Tantale de lui restituer Eurydice; si son retour sur terre ne soulève aucune difficulté auprès des puissances infernales; en revanche, celui d'Eurydice est assorti d'une condition draconienne:

« Orphée, le chantre du Rhodope, la reçoit sous cette condition, qu'il ne tournera pas ses regards en arrière jusqu'à ce qu'il soit sorti des vallées de l'Averne; sinon, cette faveur lui sera rendue vaine »¹¹

L'on se souvient qu'Orphée, emporté par son amour, ne put résister au besoin de se retourner.

« Orphée, tremblant qu'Eurydice ne disparût et avide de la contempler tourna, emporté par l'amour, les yeux sur elle... »¹²

On s'en rend compte, l'amour n'est pas le premier mobile de ce geste inconsidéré du chantre. Orphée craint davantage que l'inconvenance du retour d'Eurydice sur terre ne retienne Tantale à la dernière seconde. Telle est l'intuition profonde d'Ovide lorsqu'il insère ce récit dans ses *Métamorphoses*. Les vivants sont parfois autorisés à pénétrer dans les Enfers; en revanche, il n'est pas permis aux morts d'en revenir. Notre destin ultime se situe dans l'au-delà; celui des morts est de demeurer emmurés loin de nous. Telle est la première racine mythique – la plus archaïque également – dans laquelle plonge le mythe moderne du *Don Juan*. Elle fournit au héros l'un des ressorts fondamentaux de son déploiement. Peu importe son comportement terrestre, les morts ne l'atteignent pas. La puissance dramatique

6. HOMÈRE, *Odyssée*, chants X et XI, tr. fr. par V. Bérard, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1955.

7. VIRGILE, *Enéide*, VI, 264-901, tr. fr. par J. Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1978.

8. DANTE, *Oeuvres complètes*, tr. fr. par A. Pézard, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1965.

9. P. CLAUDEL, *Théâtre*, 2 t., t. 1, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1967, p. 797-860.

10. OVIDE, *Les métamorphoses*, X, 1-85, tr. fr. par J. Chamonard, Paris, Garnier-Flammarion, n° 97, 1966.

11. *Ibid.*

12. *Ibid.*

du mythe consiste précisément à organiser une confrontation aussi violente qu'inattendue entre Don Juan et un revenant.

Le Moyen Âge nous a légué une seconde légende dans laquelle on trouve une deuxième racine du mythe de Don Juan. Un jeune homme ivre se promenait dans un cimetière le jour de son mariage. Il aperçoit un crâne par terre, lui envoie nonchalamment un coup de pied et l'invite en plaisantant à son repas de noce. Que risque-t-on à railler un crâne vide? Mais, à sa stupéfaction, le fantôme du mort frappe à la porte au milieu du repas et prend place à table sans toutefois toucher à un seul mets. Il se contente d'inviter à son tour l'impudent au cimetière. Le jeune homme s'y rend et découvre une table dressée à côté de la tombe. Le squelette lui tend la main et l'entraîne à sa suite dans les ténèbres infernales¹³.

Il existe près de deux cent cinquante versions de ce conte que l'on peut entendre aujourd'hui encore dans certains villages de Haute-Bretagne¹⁴. Que signifie cette histoire? Certes, du point de vue éthique, les évidences sont là: les vivants doivent respect aux morts. Mais il y a bien davantage. Pour la première fois en Occident, il est fait explicitement mention d'une invitation à table entre un vivant et un mort. Pour la première fois également, il est très clairement dit qu'aucun des deux convives ne parvient à manger à la table de l'autre.

L'idée selon laquelle la non-assimilation de la nourriture exprime une différence de nature est, elle aussi, très ancienne. À notre connaissance, on pourrait en retrouver une première trace dans l'un des plus vieux traités de la collection hippocratique, *De l'ancienne médecine*:

« Le fromage (...) n'incommode pas tous les hommes de la même façon (...) Il existe donc une différence entre les natures de ces gens-là. »¹⁵

Dans le mythe de Don Juan, cette différence de nature est posée entre le monde des vivants et celui des morts. Le banquet du libertin n'est pas dressé à la table de la statue du Commandeur¹⁶. L'ambrosie reste réservée aux

13. On trouvera le récit détaillé de cette histoire médiévale in L. PETZOLD, *Der Tote als Gast. Volkssage und Exempel*, Helsinki, 1966. Certains textes traduits en français se trouvent in J. ROUSSET, *Le mythe de Don Juan, op. cit.*, p. 109-117.

14. L'histoire médiévale fut portée à la scène par un Père jésuite en 1515. Il y était question d'un jeune seigneur à l'esprit fort qui reste seul face au spectre lors de l'apparition de ce dernier au cours du repas. Il n'y a dans cette histoire aucune trace de libertinage. Il est simplement question d'un jeune athée qui se trouve confondu par ce revenant de l'autre monde (M. DOBRANSKY, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Gallimard, coll. « Les écrivains du Bac », n° 12, 1993, p. 7).

15. HIPPOCRATE, *De l'ancienne médecine*, XX, 5-6, tr. fr. par J. Jouanna, Paris, Les Belles Lettres, 1990.

16. Da Ponte-Mozart nous donnent quelques indications sur les mets présentés à la table du séducteur: vin de Marzemino, faisans, etc. (DA PONTE-MOZART, *Don Giovanni*, Acte II,

dieux, tout au plus à leurs familiers. Le Commandeur de Mozart le rappellera à Don Juan :

« Arrête!
 Qui se repaît de la nourriture céleste,
 Il ne se repaît point de celle des mortels. »¹⁷

Troisième racine dans laquelle plonge le mythe de Don Juan : la question du libertinage. Renaissance oblige, elle est particulièrement à l'honneur au cours des XVI^e et XVII^e siècles. Brantôme (1540-1614) avait donné le ton en publiant son *Recueil des dames*¹⁸, cette étonnante et scandaleuse chronique rédigée pour le plaisir de deux libertins notoires, François d'Alençon et Marguerite de Valois. Le *Décameron* de Boccace, et l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, rapportaient aussi maintes histoires grivoises, signe que le jeu de l'infidélité était devenu le nouveau canon de la vie amoureuse.

Mais cette inconstance des sentiments témoigne également d'une angoisse métaphysique oubliée depuis longtemps, celle que l'homme éprouve devant la mobilité extrême d'un cosmos vidé de ses dieux. Le premier peut-être, Montaigne (1533-1592), avait pressenti le retour de cet état d'esprit¹⁹. Mais il n'est pas le seul. Ce sentiment se retrouve en effet chez de nombreux écrivains de ce temps. Il acquiert toutes ses dimensions dans la VII^e *Élégie* de John Donne (1572-1631), chef de file des poètes métaphysiques anglais. Dans ce texte en effet, la mouvance des sentiments est directement mise en relation avec la fluidité cosmique. Puisque le ciel est perpétuellement changeant, pourquoi donc s'acharner à trouver une continuité dans le cœur humain ?

L'origine de la dimension libertine du personnage de Don Juan ne se situe toutefois pas dans cette seule prise de conscience métaphysique. En effet, à cette époque, le libertinage a également une valeur sociologique. Les annales du temps rapportent l'histoire de nombreux jeunes seigneurs, fiers

scène 15, tr. fr. par M. Orcel, Paris, Garnier-Flammarion, n° 939, 1994). La nourriture présentée par le Commandeur est quant à elle brièvement décrite par TIRSO DE MOLINA, *El Burlador de Sevilla*, tr. fr. par P. Guenoun, *L'Abuseur de Séville*, Paris, Aubier, 1991 : scorpions (vers 916), vipères (vers 917), fiel et vinaigre (vers 925-926), tels sont les mets proposés à Don Juan.

17. DA PONTE-MOZART, *Don Giovanni*, Acte II, scène 17.

18. BRANTÔME, *Recueil des dames. Poésies et Tombeaux*. Paris, Gallimard, La Pléiade, 1991.

19. « *Le monde n'est qu'une branloire perenne. Toutes choses y branlent sans cesse: la terre, les rochers du Caucase, les pyramides d'Égypte, et du branle public et du leur. La constance mesme n'est autre chose qu'un branle plus languissant. Je ne puis asseurer mon object. Il va trouble et chancelant, d'une yvresse naturelle. Je le prends en ce point, comme il est, en l'instant que je m'amuse à luy. Je ne peints pas l'estre, je peints le passage: non un passage d'aage en autre, ou, comme le dict le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute. Il faut accommoder mon histoire à l'heure. Je pourrai tantost changer, non de fortune seulement, mais aussi d'intention.* » (M. DE MONTAIGNE, *Essais*, Livre III, chapitre II, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1962, p. 782).

de leurs prérogatives et qui font étalage de leur pouvoir en séduisant ou violent force femmes, quelle que soit leur condition. L'histoire a retenu la vie d'un de ces débauchés, Don Miguel Manara, qui, touché par une de ses conquêtes, l'épousa et changea de vie. À la mort de son épouse, il entra dans les ordres et mourut en odeur de sainteté²⁰.

Ce fond parfois très ancien est organisé autour d'une intention théologique bien précise par le dramaturge espagnol Tirso de Molina (1580/1581-1648), vers les années 1620. Ce moine franciscain fut l'un des écrivains les plus féconds du siècle d'or espagnol.

Juan Tenorio, jeune seigneur débauché, passe son temps à abuser des femmes en leur faisant miroiter le mariage. Dans la même foulée, il berne maris, fiancés et amis. Pour lui, l'amour n'est pas affaire de sentiments, mais plutôt de performance. Ses aventures, au cours desquelles il cache son identité avec l'aide de son valet Catalinon, l'ancêtre du Sganarelle de Molière et du Leporello de Mozart, le condamnent à une fuite incessante : de Séville, il va à Naples (épisode de la duchesse Isabelle); une tempête le fait échouer sur une côte d'Espagne (la pêcheuse Tisbea); il retourne ensuite à Séville (tentative de séduction d'Anna d'Ulloa), d'où il s'enfuit à nouveau, à travers champs (noces de la paysanne Aminta). La mobilité de Don Juan est fortement marquée dès l'origine de sa légende; il est le « chasseur pourchassé »²¹.

En pénétrant dans une église sévillane, Don Juan découvre une statue funéraire. Sur son socle, une inscription: « Ici gît Don Gonzalès ». Don Gonzalès! Le Commandeur, tué par l'Abuseur en voulant protéger sa fille Anna et soucieux de poursuivre sa vengeance par-delà la mort²². Don Juan a défié la statue en lui proposant de venir souper avec lui. Le Commandeur s'y rend mais ne mange pas. À son tour, il invite l'Abuseur à souper dans sa demeure funèbre. Don Juan s'y rend, non sans courage. Mais c'est pour apprendre que sa dernière heure est venue, sans aucun espoir de salut: l'invité de pierre le saisit par la main et le précipite dans les feux de l'Enfer.

Qui est Don Juan aux yeux de Tirso? Fondamentalement peut-être un joueur de très grande classe. Il se divertit avec ce que les hommes considèrent être le plus sacré: l'amour, la mort, la religion. Le premier Don Juan se gausse de tous les interdits régissant la Cité des hommes. Ce faisant, il

20. Miguel MANARA, *Discours de la vérité*, tr. fr. par Michel Hubert Lépicouché, Grenoble, Jérôme Millon, 1990. Le poète lituanien, de résidence en France, O.V. de L. Milosz a tiré de cette histoire un drame poignant, aussi profond en définitive que l'opéra de Mozart (O.V. de L. MIŁOSZ, *Miguel Manara, in Oeuvres complètes*, 12 t., t. 3, Paris, Éditions André Silvaire).

21. M. BERVEILLER, *Don Juan*, art. de l'*Encyclopedia Universalis, corpus 7*, Paris, Encyclopedia Universalis, 1990, p. 637-640.

22. TIRSO DE MOLINA, *El Burlador de Sevilla*, tr. fr. par P. Guenoun, *L'Abuseur de Séville*, Paris, Aubier, Domaine hispanique, 1991 : « C'est ici qu'attend du Seigneur le chevalier le plus loyal l'instant de se venger d'un traître... » (v. 448-450).

abuse. Mais, qui, en réalité? Lui-même? Les femmes? L'humanité? Ce serait trop simple et surtout trop peu dramatique. En réalité, Don Juan lasse la miséricorde de Dieu. Pire: il en use sans s'en rendre compte. Ce grand seigneur, pour qui toute personne du sexe opposé est un être à posséder, ne mesure tout simplement pas le conflit surnaturel dans lequel il s'est fourvoyé. Il ne réalise pas à quel point sa vie dissolue est une offense à Dieu. Il se dit prêt à opérer un retour sur lui-même, mais plus tard. Ce libertin n'est au fond qu'un joueur superficiel, glissant à la périphérie des choses et ignorant de sa misère.

Cette histoire se répand très rapidement sur le continent européen. Une première transcription italienne voit le jour entre 1640 et 1650, *Il convitato di pietra*²³. En 1659, Doumon adapte le texte pour le public français, c'est *Le Festin de Pierre ou le fils criminel*. Le mythe alimente également les canevas de la *commedia dell'arte*.

En 1665, soit près d'un demi-siècle après celui de Tirso, Molière donne son *Dom Juan ou le Festin de Pierre*²⁴. Pièce grinçante, fortement marquée par la querelle contre le parti dévot, et que l'on ne peut quitter sans éprouver un profond sentiment de malaise. Molière a en effet considérablement développé la personnalité psychologique de Don Juan. Celui-ci reste un débauché, mais d'inquiétantes zones d'ombre apparaissent dans son comportement. Il demeure attiré par toutes les femmes, fasciné par l'éveil du sentiment amoureux en lui et dégoûté par toute liaison durable; mais Molière le dépeint aussi comme avide de détruire et de faire souffrir ses victimes. Le thème du nationalisme athée vient également se greffer sur ce portrait. Le Dom Juan de Molière est un esprit fort. Le problème de la conversion, central chez Tirso de Molina, n'a aucun sens à ses yeux; Dieu n'existe pas, pas plus que le diable, et l'immortalité de l'âme est une fadaise. Il faut ici relire l'extraordinaire dialogue entre Dom Juan et Sganarelle par lequel s'ouvre le troisième acte.

Sganarelle: Je veux savoir un peu vos pensées à fond. Est-il possible que vous ne croyiez point du tout au Ciel?

Dom Juan: Laissons cela.

Sganarelle: C'est-à-dire que non. Et à l'Enfer?

Dom Juan: Et!

Sganarelle: Tout de même. Et au diable, s'il vous plaît?

Dom Juan: Oui, oui.

Sganarelle: Aussi peu. Ne croyez-vous point l'autre vie?

23. Du PSEUDO-CICOGNINI (cité par ROUSSET, *Le mythe de Don Juan, op. cit.*, p. 243).

24. MOLIÈRE, *Dom Juan ou le Festin de Pierre, in Oeuvres complètes*, 2 t., t. 2, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1971.

Dom Juan: Ah! Ah! Ah!

Sganarelle: Voilà un homme que j'aurai bien de la peine à convertir. Et dites-moi un peu, le Moine-Bourru, qu'en croyez-vous, eh!

Dom Juan: La peste soit du fat!

Sganarelle: Et voilà ce que je ne puis souffrir, car il n'y a rien de plus vrai que le Moine-Bourru, et je me ferais pendre pour celui-là. Mais encore faut-il croire quelque chose dans le monde: qu'est-ce donc que vous croyez?

Dom Juan: Ce que je crois?

Sganarelle: Oui.

Dom Juan: Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit. »²⁵

Assez logiquement Molière inscrit un troisième plan par-delà les deux premiers. L'acte V est entièrement consacré au démontage de l'hypocrisie de Dom Juan :

« Il n'y a plus de honte maintenant à cela : l'hypocrisie est un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour vertus. Le personnage d'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse jouer aujourd'hui, et la profession d'hypocrite a de merveilleux avantages. C'est un art de qui l'imposture est toujours respectée; et quoiqu'on la découvre, on n'ose rien dire contre elle. Tous les autres vices des hommes sont exposés à la censure, et chacun a la liberté de les attaquer hautement; mais l'hypocrisie est un vice privilégié qui, de sa main, ferme la bouche à tout le monde, et jouit en repos d'une impunité souveraine. »²⁶

La personnalité du Dom Juan de Molière est donc construite autour d'une triple profession de foi: il se veut libertin, athée et hypocrite. En dehors de ses tendances sadiques²⁷, sa frénésie sexuelle n'est liée à aucune perversion psychique. Elle est tout simplement un aspect comportemental d'un homme pour lequel il n'y a pas de morale, puisque l'au-delà n'existe pas. Au XVIII^e siècle, l'hypocrisie est nécessairement la clé de voûte d'une telle structure psychologique. C'est que l'athée ne peut vivre dans une société partagée entre un clan dévot et un conformisme religieux qu'au prix d'une imposture de tous les instants qui épouvante Sganarelle.

L'autre grand apport de Molière à la constitution du mythe est la création du personnage d'Elvire. Jeune et belle religieuse, elle fut séduite puis

25. *Ibid*, p. 57.

26. *Ibid.*, p. 80-81.

27. « *Dom Juan*: Sais-tu bien que j'ai encore ressenti un peu d'émotion pour elle, que j'ai trouvé quelque agrément dans cette nouveauté bizarre, et que son habit négligé, son air languissant et ses larmes ont réveillé en moi quelques petits restes d'un feu éteint? » (*ibid.*, p. 76).

arrachée à son couvent par Dom Juan. La passion aidant, elle devint son épouse, que l'Abuseur (la dénomination de Tirso prend ici tout son sens) délaisse et trompe sans vergogne. Elle apparaît deux fois dans la pièce. À l'Acte I, scène 3, elle se présente en épouse outragée et vengeresse. À l'Acte IV, scène 6, elle annonce sa décision de retraite et, lui prédisant l'imminence de la justice divine, elle supplie Dom Juan de se repentir. Molière ne s'attarde guère sur les mobiles de cette évolution psychologique. Mais aurait-ce été nécessaire? Les êtres sincères qui ont quitté le chemin de leur destin ne sont-ils pas continuellement tenaillés par un remords que, seule, leur conversion peut tamiser? Quoi qu'il en soit, l'attitude finale d'Elvire introduit dans le mythe une idée nouvelle, celle de la rédemption de l'homme pécheur par la femme aimante. Ce sera un des leitmotifs de la génération romantique.

Après Molière, le mythe périclite. Les scénarios se multiplient, en Italie, en France, en Espagne, en Angleterre même, de valeur très variable. La *commedia dell'arte* réduit progressivement le drame aux dimensions d'une farce à grands effets. En 1736, Goldoni laisse tomber la scène finale avec la statue du Commandeur. Coupée de tout contact avec le sacré, l'histoire du Don Juan perd ses dimensions mythiques et dramatiques pour devenir un spectacle de foire. Goethe avait vu ces parodies et les méprisait, alors qu'il avait été frappé par le mythe du Docteur Faust que construisait patiemment, à la même époque, le théâtre de marionnettes. À la fin du XVIII^e siècle, l'opéra s'empare du sujet. Plusieurs compositeurs, pour la plupart italiens, donneront leur Don Juan. L'œuvre la plus connue fut celle de Gazzaniga (sur un livret de Bertati) au Carnaval de Venise en 1787. Quelques mois plus tard, Da Ponte et Mozart porteront le mythe à son apogée.

2. La première du Don Giovanni: à la charnière de deux mondes

29 octobre 1787: en ce soir d'automne a lieu à Prague la première représentation du *Don Giovanni* K. 587 de Mozart. C'est un triomphe²⁸. Le compositeur, alors âgé de trente et un ans, n'a plus que quatre années à vivre. Créé un an plus tôt, le 1^{er} mai 1786 à Vienne, son opéra précédent, *Les noces de Figaro*, – lequel suivait de deux ans la tumultueuse première de la pièce de Beaumarchais²⁹ – avait consacré le génie et l'intrépidité du compositeur. L'accueil réservé à *Don Giovanni* devait mettre quelque baume sur le cœur de Mozart. L'année 1787 avait été particulièrement éprouvante. Constance et lui

28. « *Le 29 oct. mon opéra D. Giovanni a été mis en scène, avec le plus brillant succès.* » (MOZART, *Correspondance*, tr. fr. par G. Geffray, Paris, Flammarion, 5 t., t. 5, 1992, *Mozart à Emilian Gottfried von Jacquin à Vienne*, p. 191).

29. BEAUMARCHAIS, *Oeuvres*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1988, p. 1355-1363.

avaient quitté Prague pour regagner Vienne le 10 février 1787. Deux sombres nouvelles les y attendaient : la mort inopinée du Comte Hatzfeld, « très cher et excellent ami », et l'annonce du proche départ de ses amis anglais. Mozart en était fort affecté. En particulier, le décès de son ami, qui avait le même âge que lui, remue en lui les plus funestes pressentiments³⁰. C'est ce que Victor Hocquart appellera la grande crise de 1787³¹. Le concerto en ré majeur K 537, dit *Concerto du Couronnement*, le quintette à cordes en ut mineur K 406 et le quintette en ut majeur K 515, notamment, en portent la trace. Ce climat lourd rend sans doute compte de l'omniprésence de la mort dans le traitement du Don Juan par Mozart : on entendra pour l'exemple la mort sereine du Commandeur (Acte I, scène 1) et celle, terrible, de Don Juan (Acte II, scène 17).

1787 : parti en Italie oublier ses peines de cœur, Goethe achève *Egmont*, qui célèbre la force de la liberté d'un homme face à la tyrannie sans foi d'un État. Il a déjà composé son *Urfaust*³². À Königsberg, Kant rédige la *Critique de la raison pratique*, qu'il publiera en 1788.

Lentement mais sûrement, l'Europe change d'époque. Des troubles sociaux, réprimés dans le sang, éclatent en Suisse, principalement dans le canton de Genève, et dans les Pays-Bas espagnols. Le 4 septembre de cette même année, Louis XVI rappelle le Parlement de Paris après l'avoir exilé. Quinze mois plus tard, le grand séisme de la Révolution française portera un coup fatal à l'ordre ancien.

Mais nous n'en sommes pas là. Pour l'heure, Mozart savoure son triomphe, apparemment peu préoccupé par les événements qui se précipitent. Parti d'une intrigue banalisée jusqu'au burlesque par la *commedia dell'arte* et par l'opéra italien, son compère Da Ponte a su tirer un livret habilement cousu et surtout psychologiquement vrai³³. Pour sa part, le compositeur

30. J. et Br. MASSIN, *Mozart*, Paris, Fayard, coll. « Les indispensables de la musique », 1990, p. 460-476.

31. J.-V. HOCQUART, *Mozart. L'amour, la mort*, Paris, Editions Garamont-Archimbaut, 1987, p. 474-496.

32. Il s'agit de la première version de la tragédie de *Faust*, rédigée sous l'influence des spectacles donnés par les théâtres de marionnettes. Composé de 17 scènes, ce manuscrit est principalement consacré au drame de *Die Gretchen*, séduite et abusée par le Docteur Faust (GOETHE, *Urfaust, Sämtliche Werke*, Carl HANSER Verlages, München, Band 2.1, 1987, p. 134-188).

33. Da Ponte est resté très discret sur la genèse de ce livret. Tout au plus note-t-il dans ses *Mémoires* que, sollicité à la fois par Mozart, par Martini et par Salieri, il s'était résolu à écrire la nuit un *Don Juan* pour le premier (« *J'écrirai la nuit pour Mozart en lisant quelques pages de l'Enfer de Dante* »), le matin un *Arbre de Diane* pour le second et le soir un *Tagar* pour le troisième (DA PONTE, *Mémoires*, tr. fr. par R. Veze, Paris, Edition Henri Jonquières, coll. « Jadis et Naguère, 1931, réédition anastatique, Plan de la Tour, Editions d'aujourd'hui, coll. « Les Introuvables », 1983, p. 101-103). R. Veze a émis l'hypothèse d'une collaboration entre Da Ponte et Casanova pour la rédaction du Don Juan. Les deux aventuriers s'étaient en effet retrouvés à Vienne en 1785 et étaient restés en contact épistolaire. D'autre part, Veze a

a créé une œuvre d'une exceptionnelle intensité dramatique, qui modernise les intentions théologiques de Tirso de Molina et donne au mythe une puissance dramatique inégalée³⁴. Dans la trame de Tirso, Don Juan est un libertin qui se convertit, mais trop tard. La pièce est gouvernée par la problématique de la grâce au moment de la mort, héritée du Concile de Trente. Don Juan est damné pour avoir trop retardé une conversion qu'il savait indispensable. Chez Molière, ce grand seigneur devient un esprit fort que son athéisme accule à l'hypocrisie. Chez Mozart, Don Giovanni est un solitaire pour qui la conquête des femmes n'est plus guère que la hautaine affirmation d'une volonté de puissance sans foi ni loi.

Mais aussi, – et c'est là la force principale du *Don Giovanni* de Da Ponte-Mozart –, cette révolte ne s'exerce plus sur la toile de fond d'un ciel déserté par Dieu. La comédie facile de Goldoni est reléguée définitivement au rang des curiosités de l'histoire du mythe. C'est que, moins que jamais, Mozart n'a pu se satisfaire des conceptions souvent trop politiques ou trop rationnelles du XVII^e siècle. Chez lui, au contraire, le *Don Giovanni* est l'occasion de camper le portrait d'un transgresseur de tous les ordres établis et, plus radicalement encore, de poser la question métaphysique du mal. Dans l'opéra mozartien, la liberté humaine révoltée se heurte frontalement à l'inéluctable justice divine que médiatise la statue du Commandeur, effrayante et glaciale incarnation du Royaume des morts.

3. Le *Don Giovanni* de Mozart

Pressé par le temps, Da Ponte proposa à Mozart le thème de Don Juan pour l'opéra dont ce dernier venait de recevoir la commande. Le compositeur accepta. Da Ponte, qui travaillait en même temps pour Mozart, Salieri et Martini, comptait beaucoup sur le livret de Bertati, qu'il pilla d'ailleurs sans vergogne, pour écrire en un minimum de temps un livret qui satisfasse Mozart. Fort marqué par les événements malheureux de cette année 1787, ce dernier s'investit de plus en plus dans ce travail pour faire du *Don Giovanni* l'expression de son désarroi et l'aveu d'une tentation de révolte devant la mort qui venait de frapper ses proches.

retrouvé « l'ébauche de quelques vers écrits de la main de Casanova » (*id.*, p. XXIX). Mais rien de tel n'a pu être prouvé. En revanche, A. Einstein a longuement étudié la filiation entre le livret de Bertati, mis en musique par Gazzaniga, et celui de Da Ponte (A. EINSTEIN, *Mozart, sein Charakter, sein werk*, Zurich, Pan, 1953, tr. fr. revue et corrigée par J. DELALANDE, *Mozart*, Paris, Gallimard, coll. « TEL », n° 175, 1991, p. 544-553).

34. *Don Juan. Mythe littéraire et musical*, *op. cit.* Cette anthologie comprend les textes de Tirso de Molina, de Molière, de Da Ponte, de Hoffmann, de Pouchkhine, de Lenau, de Baudelaire, de Mérimée et de Barbey d'Aurevilly.

L'opéra est divisé en deux actes. Le premier expose le viol de Donna Anna et l'assassinat du Commandeur par Don Giovanni (scène 1). Le meurtrier fuit vers un petit village proche de son château. En chemin, il est retrouvé par son épouse, Donna Elvira (scène 2), qui se voit révéler par Leporello le libertinage de son mari dans le célèbre air du catalogue (scène 2).

Elvira ne recherche qu'une chose: faire payer à Don Giovanni ce qu'il lui a infligé³⁵. Ce dernier trouve le village en pleine effervescence; en effet, on y prépare les noces de Masetto et de Zerlina (scène 3), qui ne sera sauvée des griffes de Don Giovanni que par l'arrivée inopportune d'Elvira (scène 3). L'épouse bafouée est rejointe par une Donna Anna, meurtrie au plus profond d'elle-même et animée par la volonté farouche de venger son honneur et son père (scène 3)³⁶.

Son fiancé, Don Ottavio, l'accompagne. Durant toute l'œuvre, Ottavio représente la norme, que sans cesse Don Giovanni transgresse par on ne sait quelle nécessité de nature. Il est la voix par laquelle la raison et le bon sens tenteront de s'exprimer dans ce bouillonnement incessant de passions³⁷. L'Acte I se termine avec la conjuration ourdie par les trois femmes, Don Ottavio et Masetto, lequel a finalement accepté les explications de sa Zerlina.

Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina, Don Ottavio Et Masetto:

Tremble, tremble, scélérat!
L'univers bientôt saura
Ton horrible et noir forfait,
Ta féroce cruauté.

Écoute donc la vengeance

Qui passe en sifflant sur toi:
Son éclair, aujourd'hui même,
Sur ta tête, tombera.

35. *Ah, mais je veux venger
Ce cœur qu'il a trompé: avant qu'il ne me fuie...
Je recourrai... J'irai... Dans mon sein, je n'entends
Que la vengeance, la rage et le dépit.*
(DA PONTE, *Don Juan*, op. cit., p. 43-45).

36. *Or tu sais qui voulut
Me ravir mon honneur,
Et quel fut le parjure
Qui m'enleva mon père.
Je veux de toi vengeance
Comme le veut ton cœur.*
(*Id.*, p. 79)

37. Avec raison, R. STRYCKER a réhabilité ce personnage in *Mozart et ses opéras*, Paris, Gallimard, coll. « TEL », n° 123, 1987, p. 232-239.

Don Giovanni

Mon esprit troublé s'égare,
Je ne sais ce qu'il faut faire;
C'est une horrible tempête
Qui menace, ô dieux, ma tête!

Mais je suis plein de courage:
Je ne perdrai pas la face.
Quand le monde croulerait,
Rien ne me ferait trembler! »

Le second Acte s'ouvre sur une discorde entre Don Giovanni et Leporello. Celui-ci veut en effet quitter son maître (scène 1), mais ce dernier l'oblige à rester à son service et à se déguiser. Dans les vêtements de Don Giovanni, Leporello tente de (re)conquérir le cœur de Donna Elvira, qui s'abandonne facilement à cette nouvelle déclaration (scène 2). Mais le valet est démasqué et les poursuivants de Don Giovanni sont tout marris d'avoir été dupés par ce nouveau subterfuge.

Notons en passant que ce changement d'identité éclaire les relations entre Don Giovanni et son serviteur. Le valet est le double de son maître³⁸, à la fois effrayé et fasciné par les défis de plus en plus importants que le libertin adresse à l'ordre établi. Don Giovanni le sait bien, lui qui aguiche Leporello après le long épisode de l'échange des vêtements entre eux.

Les deux hommes se sont retrouvés dans un cimetière. La nuit est tombée et leurs ombres progressent parmi les tombes. Don Giovanni est en pleine forme, tout excité à l'idée d'avoir pu échapper au piège tendu contre lui. Ivre de sa force, il rit à gorge déployée. Leporello reprend courage. L'assurance de son maître est tellement forte. Au loin, la lune brille doucement, témoignant de l'indifférence apparente des cieux devant le sacrilège qui va se perpétrer. Un tombeau ouvert semble leur tendre les bras. La statue du Commandeur les y attend et Don Giovanni l'invite orgueilleusement à venir souper chez lui.

C'est à ce moment précis que Mozart révolutionne le sens du mythe. En effet, la musique quitte tout d'un coup l'atmosphère du cimetière pour revenir sur Don Ottavio et Donna Anna. Cette dernière veut coûte que coûte accomplir sa vengeance. Survient alors une intervention qui a surpris la plupart des commentateurs et qui est pourtant parfaitement logique. Don Ottavio se manifeste fermement. Don Ottavio! Le fiancé de Donna Anna, qui s'est méthodiquement convaincu de la culpabilité de Don Giovanni, rappelle son existence à celle qu'il aime:

38. Otto RANK, *Don Juan et son double*, Paris, Payot.

Don Ottavio :

Eh quoi, voudrais-tu donc,
Par de nouveaux retards,
Accroître mes tristesses ?
Cruelle ! »

La réponse ne se fait pas attendre. Dans l'instant, Donna Anna fait mouvement sur elle-même, cesse d'être envoûtée par le souvenir du meurtrier de son père et revient, jeune femme amoureuse, dans les bras de son fiancé. Du coup, l'opéra prend toute son ampleur. L'espace d'un moment, l'intrigue cesse, et cette formidable histoire paraît devoir s'arrêter. Car, renonçant à sa vengeance et lui préférant son amour, Donna Anna stoppe net la machine lancée contre le séducteur. En réalité, l'opéra bascule à cet instant même. En renonçant à venger son honneur et son père d'une manière purement humaine, Donna Anna permet à une autre justice, celle de Dieu, d'intervenir dans la vie du débauché. L'idée est à la fois très simple et très profonde : l'absurdité et la virulence du mal ne peuvent être comprises ni enrayées par des moyens purement humains. Mozart rejoint ici Thomas d'Aquin et Dostoïevski, pour lesquels la réalité du mal postule celle de Dieu³⁹. En d'autres termes, la volonté de toute-puissance de l'homme, par laquelle il s'affranchit de la morale, ne défie pas l'homme, mais Dieu. Peut-être l'intuition féminine de Donna Anna permet-elle d'en avoir le pressentiment. Son chant en tout cas est d'une sublime beauté.

Donna Anna :

Cruelle ? Ah, non, mon bien-aimé !
Il me déplaît par trop
D'éloigner à nouveau un bonheur que notre âme
Désire depuis si longtemps... Mais le monde... Mon Dieu !
Ne séduis pas la constance
De mon sensible cœur !
L'amour me parle assez en ta faveur.

Ne me dis pas, mon beau trésor,
Qu'avec toi je suis cruelle :
Tu sais trop combien je t'aime
Et cette foi, tu la connais.

39. Ph. CASPAR, *Peer Gynt ou le Hâbleur*, Introduction, Paris, L'Harmattan, coll. « Théâtre des cinq Continents », n° 11, 1995, p. 18-22.

Apaise, apaise ton tourment,
 Si tu ne veux pas me voir mourir ;
 Un jour prochain, cela se peut,
 Le ciel aura pitié de moi!⁴⁰

Don Giovanni, quant à lui, ne se rend compte de rien. Sa puissance éclate. Hâtivement, Leporello a fait réveiller les cuisiniers. La maison est en pleine effervescence. On prépare les mets les plus savoureux et les échansons sortent des celliers les vins les plus raffinés. Le Maître ne va-t-il pas festoyer en pleine nuit? Rarement sans doute la musique de Mozart aura souligné l'extraordinaire puissance de vie qui anime le personnage.

Tout d'un coup, en plein repas, et après une dernière supplication de Donna Elvira (violemment repoussée par Don Giovanni), Leporello est attiré par un bruit étrange dans le couloir. Il sort, pousse un cri d'effroi, et revient en tremblant. Don Giovanni lui demande ce qui se passe ; il ne prend même pas la peine d'arrêter de manger.

Leporello se tient terrorisé dans un coin. Son maître, en revanche, ne paraît nullement démonté. Le Commandeur entre et invite à son tour Don Giovanni à venir manger chez lui. Ce dernier accepte et prend la main que la statue de pierre lui tend. Survient alors ce stupéfiant dialogue, d'une intensité dramatique rarement égalée, au cours duquel Don Giovanni refuse, sans la moindre hésitation, de faire retour sur sa vie chaque fois que le Commandeur le lui recommande. Il est véritablement arrivé au terme de son destin, celui qu'il s'est construit pour lui-même.

4. Conclusion

L'apport de Mozart au mythe nous semble lié à deux éléments. Il modifie tout d'abord le groupe des femmes. Il campe ensuite un Don Giovanni entièrement gouverné par une affirmation de lui-même sans concession aucune.

Le premier trait de génie du duo Da Ponte-Mozart consista en effet à modifier fondamentalement le groupe des femmes, constitué par les diverses conquêtes du débauché, Donna Anna, Donna Elvira et Zerlina. Son importance modifie considérablement l'équilibre des masses.

Le *Don Giovanni* de Mozart échappe ainsi au donjuanisme – fort présent chez Tirso – davantage encore que chez Molière. En effet, la présence de deux interlocutrices féminines qui s'opposent au personnage de Don Giovanni met davantage dans l'ombre la dimension libertine de l'Abuseur.

Les femmes ont cessé d'être seulement des objets de plaisir aussitôt rejetés.

40. DA PONTE, *Don Juan*, *op. cit.*, p. 189.

Molière, déjà, avait introduit cet élément dans le mythe en créant la figure d'Elvira. Chez Mozart, cette tendance s'accroît et s'affermie. Les femmes font dorénavant partie intégrante de la temporalité de l'action. Elles durent et se heurtent réellement à Don Giovanni, à la seule exception de Zerlina, proche en définitive des conquêtes fugaces mises en scène par Tirso. Il y a plus encore. Assez curieusement, à la charnière des deux actes, les rapports s'inversent. De dominant, Don Giovanni devient dominé. À partir du moment où Donna Anna et Donna Elvira se rejoignent pour unir leurs forces, elles deviennent maîtresses du jeu. Don Giovanni n'est plus qu'un héros traqué que sa fuite conduit au cimetière où l'attend la statue du Commandeur.

Le *Don Giovanni* de Mozart est ainsi tout autre chose qu'un simple problème de libertinage. Le compositeur ne s'est pas attaché au personnage de Tirso pour nous donner une simple morale sexuelle. Un indice montre que son opéra va bien plus loin. Le premier portrait de Don Giovanni est l'air du catalogue. Or, dans l'équilibre dramaturgique de l'opéra, il n'existe aucun répondant à cet aria. Le conflit qui traverse toute l'œuvre n'oppose pas deux libertins, avides de rivaliser dans leurs conquêtes. Sur ce plan, le seul répondant de Don Giovanni est Carmen. On pourrait imaginer une confrontation entre l'Abuseur et l'héroïne de Bizet, mais son intérêt dramaturgique serait bien limité. Tout au plus pourrait-elle mettre en lumière la désespérance latente de Carmen face à la puissance conquérante de Don Giovanni.

Le second trait de génie consiste à avoir situé le problème de Don Giovanni dans l'affrontement moderne et même contemporain entre la liberté humaine (que l'homme veut parfois démesurée) et celle de Dieu. Nous l'avons dit, Mozart n'est ni Tirso ni Molière. Nous n'avons plus affaire à un croyant libertin qui tergiverse sur le moment de sa conversion ou à un noble seigneur débauché et sadique, préoccupé de justifier sans cesse ses actions par un rationalisme somme toute assez plat, et qui ne trouvera refuge que dans la vertu d'hypocrisie.

Rien de tout cela chez Mozart. Don Giovanni est une puissance à l'état brut. D'un bout à l'autre de l'opéra, il manifeste une force incoercible. Ce grand seigneur avide de croquer la vie, sûr de ses privilèges, fort de ses droits – réels ou supposés –, follement courageux, ne faiblit que lorsqu'il voit la coalition des femmes se former contre lui à la fin du premier acte. Mais ce moment de faiblesse ne dure qu'un instant. Don Giovanni rebondit sans cesse. Il est sur terre, rien que sur terre, sur toute la terre, pour en profiter à tout instant. Les femmes, pour lui, n'ont guère plus de valeur qu'un bon vin, un repas somptueux ou un objet d'art. La jouissance qu'elles procurent est tout aussi éphémère.

Car c'est bien là l'une des caractéristiques – et en même temps l'une des fragilités – fondamentales du personnage mozartien. L'enveloppe charnelle

de Don Giovanni est certes inscrite dans la temporalité du monde. Mais lui ne vit que dans l'instant. Le futur ne l'intéresse pas, il méconnaît le passé. Comment pourrait-il éprouver du remords, alors qu'il n'a aucun souvenir de ses aventures passées ? Ce n'est pas lui, mais Leporello qui tient la liste des conquêtes sur le célèbre catalogue. L'instant seul lui suffit, mais il veut en jouir gaillardement. Avec lui, il n'y a pas de demi-mesure. Il n'est pas un petit pécheur. Les peccadilles ne l'intéressent pas. Il s'apparente plutôt aux grands fauves de la Renaissance qui n'ont d'autres foi et loi que celles de leur égocentrisme forcené. Pour cet impulsif, pour cet homme doté d'une voracité effrénée de plaisirs, seule compte l'affirmation exaltée d'une liberté sans mesure.

Les cadres moraux ont définitivement éclaté. Don Giovanni ne fait ni le mal, ni le bien. Il est résolument au-delà de ces catégories, et par conséquent, hors d'atteinte pour l'ordre humain. C'est précisément pour cette raison que le retour de Donna Anna vers son fiancé et le renoncement à sa vengeance constituent le véritable tournant de l'opéra. On ne peut nier que le passage sur terre de Don Giovanni ait suscité pas mal de désordres. Après tout, un viol, un meurtre, des couples brisés, la profanation des lieux les plus sacrés, ce n'est quand même pas rien. Mais le problème de Don Giovanni n'est pas sur terre.

Cette puissance brute n'a qu'un seul véritable adversaire, et sa plus grande faiblesse est de l'ignorer. Don Giovanni ne se rend compte que sa vie est un défi à l'ordre divin qu'en présence de la statue du Commandeur. Il est alors visiblement ce qu'il était depuis le début de l'action : une force solitaire. Ses passades sexuelles, ses relations complices avec son double Leporello, le refus de tout amour, cette jouissance effrénée l'ont enfermé dans une solitude que seul le Commandeur pourra briser. C'est peut-être ici que se laisse entrevoir la vérité secrète du personnage : Mozart était lui-même trop désespéré pour ne pas avoir inscrit ce tourment dans son armature psychologique. La perpétuelle fuite en avant que constitue la vie de ce fauve traqué n'est-elle pas en définitive rien d'autre que la réponse inconsciente à un désespoir profond que ce grand seigneur ne voulait d'aucune manière reconnaître ?

Par là se révèle aussi l'extrême modernité du personnage mozartien. Il y a chez lui ce qu'il n'y avait ni chez Tirso, ni chez Molière, mais que l'on retrouvera chez le *Faust* de Goethe, chez le *Grand Inquisiteur* de Dostoïevsky, chez le *Peer Gynt* d'Ibsen et chez le Strelnikov de Pasternak, un oubli, voire une négation de la condition humaine, de ses limites et de sa finitude.

Ainsi s'explique la fermeté avec laquelle Don Giovanni tend la main à la Statue et la laisse le précipiter dans les lieux infernaux. À travers ce geste, Don Giovanni va au bout de son destin. Il clôture lucidement et consciemment ce chemin qu'il avait parcouru jusque-là sans s'en rendre

VOLONTÉ DE PUISSANCE ET LIBERTÉ DANS LE DON GIOVANNI DE MOZART

compte. Il comprend enfin qu'il n'y a pour lui aucune possibilité de retour. Il le dit d'ailleurs à Donna Elvira venue le supplier une dernière fois : ses choix ne sont pas là.

La véritable option de Don Giovanni est de nier l'ordre humain, et c'est par là qu'il entre dans la galerie des grands démons de la littérature moderne. Le premier peut-être, mais aussi le plus attachant. Son entrevue avec la statue révèle la fragilité de sa liberté. Au moment décisif, Don Giovanni sait qu'il n'a plus le choix, parce qu'il n'a jamais voulu autre chose. Il ratifie sa vie, il ancre sa révolte dans l'éternité.

Fut-il libre? Vaste question. Ce n'est pas sûr. En effet, la liberté ne se construit pas dans la négation, mais au contraire dans l'acceptation du réel quel qu'il soit, dans ses beautés et dans ses horreurs. Ce fut le choix de Donna Anna, ce n'était pas celui de Don Giovanni.

L'histoire ne pouvait avoir d'autre dénouement.

Philippe CASPAR
Docteur en médecine
Agrégé de l'Enseignement Universitaire en Philosophie
Auteur dramatique