



don giovanni

Quelques mesures de l'Ouverture et c'est tout un monde de sexe et de sang qui nous emporte dans les pas des conquêtes de Don Giovanni, de son ivresse des corps, de ses mensonges. Mais que représentent-t-il réellement dans l'imaginaire des femmes ?

© Sally Mundy/Millennium Images UK

DON GIOVANNI

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Dramma giocoso en deux actes sur un livret de Lorenzo da Ponte
Créé à Prague le 29 octobre 1787

[NOUVELLE PRODUCTION]

STRASBOURG Opéra

sa 15 juin 20 h
ma 18 juin 20 h
je 20 juin 20 h
di 23 juin 17 h
ma 25 juin 20 h
je 27 juin 20 h

Direction musicale **Christian Curnyn**
Mise en scène **Marie-Eve Signeyrole**

Décors **Fabien Teigné**
Costumes **Yashi**
Conception vidéo **Marie-Eve Signeyrole**
Réalisation vidéo **Baptiste Klein**
Dramaturgie **Simon Hatab**

MULHOUSE La Filature

ve 5 juillet 20 h
di 7 juillet 17 h

Don Giovanni **Nikolay Borchev**
Leporello **Michael Nagl**
Donna Anna **Jeanine De Bique**
Donna Elvira **Sophie Marilley**
Don Ottavio **Alexander Sprague**
Il Commendatore **Patrick Bolleire**
Zerlina **Anaïs Yvoz**
Masetto **Igor Mostovoi**

Chœurs de l'Opéra national du Rhin
Orchestre philharmonique de Strasbourg

En langue italienne
Surtitrages en français et en allemand
Durée approximative : 2 h 55
Conseillé à partir de 11 ans

Personnages

Le Commandeur >> basse

Donna Anna, sa fille >> soprano

Don Ottavio, fiancé de Donna Anna >> ténor

Don Juan, jeune noble >> baryton

Leporello, son valet >> basse

Donna Elvira, dame de Burgos >> soprano

Zerline, paysanne >> soprano

Masetto, fiancé de Zerline >> baryton

Argument

Acte I

Don Giovanni ne vit que pour séduire. Alors qu'il se dispute violemment avec Donna Anna, celle-ci appelle la maisonnée à la rescousse. C'est son père, le Commandeur, qui intervient le premier et contraint Don Giovanni en duel. Le vieillard est tué. Donna Anna obtient de Don Ottavio, son fiancé, la promesse de venger cette mort.

Leporello, le valet de Don Giovanni qui montait la garde dans le jardin de la demeure, essaie sans grand courage de sermonner son maître, mais celui-ci le fait taire : il est troublé par une « odeur de femme ». Entre Donna Elvira, qui recherche celui qui l'a abandonnée et dont elle veut se venger. Don Giovanni s'apprête à la consoler quand il la reconnaît : ne parvenant pas à la calmer, il la confie à Leporello, qui ne trouve rien de mieux que de lui ouvrir le catalogue des anciennes conquêtes de son maître.

Poursuivant son chemin, Don Giovanni tombe sur une noce paysanne, celle de Zerlina et Masetto. Séduit par la jeune femme, il leur offre sa protection et recommande à Leporello d'inviter la noce au palais : ainsi, il pourra rester seul avec Zerlina. Après avoir menacé le marié, celui-ci se retire, avec force protestations. Don Giovanni offre alors le mariage à Zerlina qui, après une courte hésitation, finit par être conquise. Donna Elvira les interrompt, met Zerlina en garde contre Don Giovanni, et l'emmène. Peu après, la fête bat son plein au palais de Don Giovanni. Donna Anna et Don Ottavio viennent faire appel à l'amitié de Don Giovanni, qui leur promet son aide, lorsque Donna Elvira intervient encore, mettant Donna Anne en garde contre celui qui l'a abandonnée. Les deux jeunes gens sont impressionnés par sa noblesse tandis que Don Giovanni insinue qu'elle est folle. Don Giovanni suit alors Donna Elvira sous prétexte de l'empêcher de faire un malheur. Donna Anna croit avoir reconnu à sa voix l'assassin de son père et raconte l'agression à Don Ottavio. Ce dernier se jure de la venger pour ne pas la décevoir.

Leporello fait son rapport à Don Giovanni : il a réussi à se débarrasser de Donna Elvira et le bal est un succès. Pendant ce temps-là, Zerlina suit Masetto et essaie d'apaiser sa colère. Don Giovanni les invite tous deux au bal. Arrivent Donna Anna, Donna Elvira et Don Ottavio, masqués. Le maître de maison les fait inviter par Leporello. Pendant que Leporello fait danser Masetto, Don Giovanni entraîne Zerlina à l'écart. Elle hurle, tous se précipitent, Don Giovanni essaie d'accuser son valet, mais les masques tombent : tout est connu, la vengeance se prépare, mais Don Giovanni, après un moment de trouble, affirme que rien ne lui fera jamais peur.

Acte II

Leporello menace de quitter Don Giovanni, mais ne peut résister à quatre doublons. Don Giovanni veut séduire la femme de chambre de Donna Elvira sous les habits de Leporello. Sur son balcon, Elvira chante sa pitié pour Don Giovanni. Celui-ci, caché, la prie de lui pardonner pendant que Leporello apparaît, portant les vêtements de son maître. Abusée, Elvira descend et s'en va avec Leporello. Don Giovanni donne alors la sérénade à la femme de chambre. Surpris par Masetto et une troupe de paysans, le faux Leporello les envoie à la recherche de Don Giovanni. La troupe part, et, resté seul avec Masetto, Don Giovanni le bat. Pendant ce temps-là, Leporello essaie d'échapper à Donna Elvira, mais il se heurte à Donna Anne et Don Ottavio, puis à Zerlina et Masetto qui veulent le tuer. Donna Elvira supplie qu'on l'épargne, et Leporello se fait enfin connaître. Il demande pitié et parvient à s'enfuir. Don Ottavio est prêt pour la vengeance. De son côté, Elvira donne libre cours à son humiliation, mais aussi à son amour et renonce à se venger.

Don Giovanni et Leporello se retrouvent devant la statue du Commandeur, dans un cimetière. Alors que Leporello raconte son aventure à Don Giovanni, une voix s'élève de la statue. Le valet est contraint par son maître, que l'histoire amuse beaucoup, d'inviter la statue à souper. En parallèle, Don Ottavio presse Donna Anne de l'épouser, mais celle-ci, prétextant sa douleur, cherche à repousser leur union.

Don Giovanni entame son repas. Il est interrompu par Donna Elvira qui vient le supplier de changer de vie, ce qui ne fait que déclencher les rires du maître de maison. Désespérée, elle s'apprête à sortir, pousse un cri de terreur et fuit de l'autre côté. Leporello va voir pourquoi elle a hurlé et revient, tremblant : c'est « l'homme de pierre » qui vient, à son tour, inviter Don Giovanni à dîner ; celui-ci affirme son courage en lui donnant la main en accord. Il est saisi par un froid de glace, la statue le somme de se repentir. Il refuse. L'enfer l'engloutit devant Leporello, terrorisé. Tous les personnages entrent et le valet leur explique la fin de Don Giovanni. Chacun fait des projets : Donna Anna demande à Don Ottavio de repousser leur mariage d'un an, Donna Elvira va se retirer au couvent, Zerlina et Masetto vont souper et Leporello va tenter de trouver un nouveau patron.



WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Compositeur

Né à Salzbourg, Wolfgang Amadeus Mozart appartient à une famille de musiciens autrichiens originaires d'Allemagne. Son père, Leopold Mozart (1719-1787), est lui-même compositeur et violoniste dans l'orchestre de l'archevêque de Salzbourg de 1743 jusqu'à sa mort. Wolfgang aborde très rapidement la musique ; il joue bientôt du clavecin, puis étudie le violon. Il étonne par sa capacité à improviser, à déchiffrer et à mémoriser les partitions.

En 1762, alors que Wolfgang atteint l'âge de six ans, Leopold organise un voyage à Munich et à Vienne, où son génie et sa précocité soulèvent l'admiration. En 1763, Leopold se lance alors dans une entreprise plus vaste : une tournée dans les principales villes allemandes, puis dans les deux centres musicaux les plus brillants d'Europe à l'époque, Paris et Londres. Alors qu'il est en Angleterre, Mozart découvre la musique de Carl Friedrich Abel et de Johann Christian Bach. Ce voyage, qui durera trois ans et demi, se termine en novembre 1766. De retour à Salzbourg, Mozart travaille à transformer en concertos quelques sonates de compositeurs qu'il a rencontrés à Paris. En septembre 1767, la famille se rend à Vienne et y demeure quinze mois. L'Impératrice Marie-Thérèse et son fils, Joseph II, commandent un opéra à Mozart. Il crée alors la *Finta semplice*, un opéra-bouffe, qui ne sera pas représenté à Vienne - à la suite d'intrigues de cour -, mais à Salzbourg, le 1^{er} mai 1769. La deuxième œuvre dramatique de Mozart, le Singspiel *Bastien et Bastienne*, qui révèle sa profonde connaissance de l'opéra-comique français, est donnée à Vienne en septembre ou octobre 1768. En 1769, c'est la *Missa brevis* en ré mineur qui est exécutée à la Collegienkirche de Salzbourg. En novembre, Mozart se voit confier le poste de « Konzertmeister » à la cour de Salzbourg et reçoit 120 ducats pour voyager en Italie avec son père. Tous deux partent en décembre 1769 et parcourent le pays pendant plus de deux ans, faisant étape dans les plus grandes métropoles.

De retour à Salzbourg, Mozart y devient une figure marquante de la vie musicale. Il compose alors surtout de la musique de chambre et de la musique pour orchestre, notamment quatre symphonies. En 1775, il compose cinq concertos pour violon et s'attache également à la musique d'église. Mais, à sa grande déception, il n'obtient pas de poste à la cour de Vienne.



Portrait de Mozart, 1777

En 1777, désireux de quitter Salzbourg, Mozart part avec sa mère. Ce voyage est le plus important de sa carrière, car, à cette époque, il a suffisamment de maturité musicale pour apprécier les différents styles musicaux qu'il va rencontrer. Après Munich vient Mannheim, qui possède l'un des meilleurs orchestres européens, où Mozart apprend véritablement l'orchestration. En février 1778, sur l'injonction de son père, il doit se rendre à Paris. Il se voit alors proposer un poste d'organiste à Versailles, qu'il refuse. Cependant, le style musical français a une profonde influence sur lui, notamment le style concertant que l'on retrouve dans son Concerto pour flûte et harpe en ut majeur (1778), ainsi que dans la Sinfonia concertante en mi bémol majeur pour violon et alto, qu'il compose après son retour à Salzbourg, en 1779. La sonorité orchestrale française l'influence aussi profondément, comme en témoigne sa Symphonie « Parisienne » en ré majeur, composée en juin 1778, qui connaît un grand succès au Concert spirituel.

Le retour à Salzbourg est décevant : Mozart s'attend à pouvoir partir, ou du moins à avoir des charges plus importantes, mais Colloredo, l'archevêque, lui est profondément défavorable. À cette époque, Mozart obtient la commande d'un opéra, *Idoménée, roi de Crète* (Idomeneo, rè di Creta), créé à Munich, le 29 janvier 1781. Il y démontre sa connaissance de la réforme « gluckiste » et sa parfaite maîtrise du répertoire de l'opéra seria italien. Cependant, ses relations avec l'archevêque se détériorent de plus en plus. Après quelques épisodes dramatiques, Mozart quitte définitivement son service, en mai 1781.

Commence alors une existence précaire pour Mozart, qui doit donner des leçons pour vivre. Il obtient la commande d'un Singspiel, *Die Entführung aus dem Serail* (*L'Enlèvement au sérail*) créé au Burgtheater le 16 juillet 1782, œuvre où se mêlent des éléments de l'opéra buffa, de l'opéra-comique et de l'opéra seria. De 1782 à 1784, il compose neuf concertos pour piano qu'il joue lui-même ou fait jouer par ses élèves. La précarité de sa vie s'accroît lorsqu'il épouse, en 1782, Constance Weber. Sa commande lyrique suivante lui vient seulement en 1786, pour *Le nozze di Figaro*, qu'il compose sur un livret de Lorenzo Da Ponte, d'après la pièce de Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro*. L'œuvre est donnée pour la première fois à Vienne le 1^{er} mai 1786, puis à Prague quelques mois plus tard. Son succès conduit à une nouvelle commande, à laquelle Mozart et Da Ponte travaillent ensemble : *Don Giovanni*, créé au Théâtre national de Prague, le 29 octobre 1787. Il s'agit d'un opéra buffa, mais dont les personnages appartiennent plutôt à l'opéra seria. Mozart, endetté, emprunte de l'argent à la confrérie des francs-maçons dont il fait partie depuis quelques années.

L'année 1788 est une année exceptionnelle : Mozart compose ses trois dernières symphonies, la Symphonie n° 39 en mi bémol majeur, la Symphonie n° 40 en sol mineur, et la Symphonie n° 41 en ut majeur, dite Symphonie Jupiter. À partir de 1789 lui parviennent successivement plusieurs commandes d'opéra ; en 1789, *Così fan tutte* (créé le 26 janvier 1790 au Burgtheater de Vienne) dans une nouvelle collaboration avec Da Ponte ; l'année suivante, un opéra seria, *La clemenza di Tito* (*La Clémence de Titus*), représenté au Théâtre national de Prague le 6 septembre 1791, pour le couronnement de Leopold II comme roi de Bohême, et un Singspiel, *Die Zauberflöte* (*La Flûte enchantée*). Ce dernier opéra inspire à Mozart une allégorie quasi religieuse, qui suit les symboles les plus solennels des rites maçons. Il est créé au Theater auf der Wieden le 30 septembre 1791. Mozart reçoit aussi la commande mystérieuse d'un Requiem de la part d'un commanditaire anonyme. Il tombe malade, et ne termine pas le Requiem, qui sera plus tard achevé par son élève Franz Xaver Süssmayer. Après deux mois de déclin, il meurt, probablement d'une fièvre rhumatismale. Il laisse deux fils, Carl Thomas Maria et Franz Xaver Wolfgang Mozart (1756-1791), qui fut, lui aussi, compositeur.

Les principaux opéras composés par Mozart

Bastien und Bastienne (*Bastien et Bastienne*), 1768, Vienne

Mitridate, rè di Ponto (*Mithridate*), 1770, Milan

Lucio Silla, 1772, Milan

Il re pastore (*Le Roi pasteur*), 1775, Salzburg

Idomeneo, Rè di Creta, 1781, Munich

Die Entführung aus dem Serail, 1782, Vienne

Le nozze di Figaro, 1786, Vienne

Don Giovanni, 1787, Vienne et Prague

Così fan tutte, 1790, Vienne

La clemenza di Tito, 1791, Prague

Die Zauberflöte, 1791, Vienne



LORENZO DA PONTE [1749-1838]

Librettiste

Lorenzo da Ponte, de son vrai nom Emmanuele Conegliano, est né dans une famille juive, convertie au catholicisme après la mort de sa mère et le remariage de son père. Ordonné prêtre en 1773, il enseigne à Trévise puis à Venise, dont il est banni en 1779 pour adultère.

Après un bref séjour à Dresde, il s'installe à Vienne en 1781, où Joseph II le nomme librettiste du nouveau théâtre italien. Il écrit d'abord pour Salieri, mais obtient ses premiers grands succès en 1786 avec *Le nozze di Figaro*, composé par Mozart, et surtout avec *Una cosa rara de Martin y Soler*. En 1787, il écrit *Axur*, d'après *Tarare* de Beaumarchais (Salieri), *L'Arbore di Diana* (Martin y Soler), *Don Giovanni* (Mozart) et *Così fan tutte* (Mozart). En 1790, la mort de son protecteur Joseph II l'oblige à quitter Vienne. Il se rend alors à Prague, il y rencontre Casanova, puis à Dresde et arrive à Londres à l'automne 1792, où, hormis des séjours en Hollande (1793) et en Italie (1798), il reste treize ans.

Nommé librettiste du King's Theatre en 1793, il perdra sa place et des difficultés financières croissantes le forceront à émigrer en Amérique avec sa famille (1805). À New York, il est épicier, puis libraire et professeur d'italien. En 1825, il assiste à la première américaine de *Don Giovanni* : c'est pour lui une sorte d'apothéose. Ses mémoires (*Memorie di Lorenzo Da Ponte di Ceneda scritte da esso*, New York, 1823-1827, éd. rév. 1829-30), qu'il rédige à l'âge de 81 ans, représentent un ouvrage intéressant, paru à plusieurs reprises (dont deux éditions en 1980) en français, mais qu'il faut se garder de prendre au pied de la lettre.

Ses livrets, dont le nombre dépasse la trentaine, valent moins par leur profondeur que par leur vivacité et leur simplicité, et surtout par leur sens remarquable des contrastes, de l'antithèse et de l'opposition de caractères. À ce titre, sa plus grande réussite semble bien être *Così fan tutte*.

Autour de l'œuvre

Don Giovanni : un opéra d'emblée populaire

Pendant des années, *Don Giovanni* a été sinon l'opéra le plus populaire, du moins le plus apprécié. Peut-être doit-il une partie de son succès au mélange quasi unique de comique irrésistible et de sérieux tragique, au rythme de l'action musicale et dramatique, et à la qualité de la musique. L'autre facteur décisif de sa popularité est la fascinante figure de Don Juan lui-même, libertin et blasphémateur. Il apparaît pour la première fois dans la littérature avec *El Burlador de Sevilla*, pièce de Tirso de Molina (1571-1641). *Le Festin de pierre* de Molière n'a que peu de rapport avec la pièce espagnole mais introduit un personnage important, Donna Elvira. *The Libertine*, de Shadwell, parut en Angleterre en 1676, à une époque où l'histoire était déjà « célèbre en Espagne, en Italie et en France ». Goldoni écrit en 1736 une pièce en vers, *Don Giovanni Tenorio o sia il Dissoluto*, mais ce n'est qu'en 1787 qu'apparaît la plus importante des diverses sources dont le livret de Da Ponte est inspiré. C'est un livret de Bertati pour une musique de Giuseppe Gazzaniga. Edward Dent suggère que Da Ponte aurait pu proposer le sujet à Mozart sachant qu'il disposait d'une bonne source, et il est certain qu'il a largement emprunté à Bertati pour écrire son livret qui n'en demeure pas moins l'un de ses meilleurs.

Source : Tout l'Opéra, dictionnaire de Monteverdi à nos jours, Kobbé, éditions Robert Laffont

L'histoire de l'œuvre

L'opéra fut commandé à Mozart par l'Opéra de Prague, où *Les noces de Figaro* venaient de remporter un vif succès. Beaucoup d'histoires ont circulé au sujet de la première représentation, bien que peu d'entre elles soient avérées.

L'ouverture, par exemple, aurait été composée la veille de la première. Mozart passait une joyeuse soirée en compagnie de ses amis. L'un d'eux lui aurait dit : « C'est demain la première de *Don Giovanni*, et tu n'as même pas écrit l'ouverture ! » Mozart aurait feint l'anxiété et se serait retiré dans sa chambre où l'attendaient plumes, encre et papier à musique. Il aurait commencé à composer vers minuit, veillé par sa femme qui lui racontait des histoires pour l'empêcher de dormir. Il ne fallut pas plus de trois heures, dit-on, pour achever de composer cette ouverture.

Autre exemple : à la première répétition, mécontent du cri poussé par Zerline quand Don Juan, dans les coulisses, attaque sa vertu, Mozart laissa l'orchestre et monta sur la scène. Là, ayant ordonné que l'on reprenne le finale du premier acte à partir du menuet, il se cacha dans la coulisse. Le moment venu de crier pour Zerline, il allongea la main et lui pinça vivement la jambe. Surprise et vive de douleur, elle poussa un cri perçant. « Voilà ! C'est ainsi que je le veux » dit-il en émergeant des coulisses, tandis que Bondini, ne sachant que faire, riait et rougissait à la fois.



MOZART, AT VIENNA, PLAYING HIS OPERA "DON JUAN" FOR THE FIRST TIME.

Mozart, dramaturge de ses opéras

Si la rencontre entre Mozart et Da Ponte n'avait rien d'évident, les deux hommes ont vite réalisé qu'ils partageaient les mêmes idées et instincts artistiques. Tous deux possédaient une grande expérience du théâtre et avait une idée très précise de la relation entre les mots et la musique, plaçant le texte au cœur de l'œuvre. Ils ont également cherché à faire correspondre le plus scrupuleusement possible les talents et le caractère de leurs interprètes spécifiques aux rôles qu'ils leur destinaient : « J'aime qu'un air aille aussi bien à un chanteur qu'un costume taillé sur mesure, » disait Mozart. Au cours de leur vie d'« outsiders », Mozart et Da Ponte ont acquis une formidable capacité d'observation, étant alors capables de lire et de comprendre une grande variété de comportements humains. Ainsi, la caractérisation des personnages, tant dans le langage utilisé que dans leur attitude et la manière qu'ils ont d'exprimer leurs émotions, n'en est que plus riche et subtile.

« Il ne reste rien, malheureusement, des directives scéniques que Mozart donnait à ses acteurs. Mais nous savons qu'il a tenu à diriger lui-même la mise en scène de Don Giovanni lors de la création à Prague et qu'il a en partie improvisé le finale sur le plateau pendant les répétitions. Le théâtre stimule son imagination et son génie dramatique a besoin des répétitions sur scène pour une dernière mise au point de sa partition. Certains personnages de ses opéras sont d'admirables créations mozartiennes. Dans Così fan tutte, où il transforme en tragédie la farce de Da Ponte, il fait du personnage assez banal de Fiordiligi une héroïne racinienne, par la seule magie de la musique... Chez Beaumarchais, la Comtesse n'est que l'épouse futile et désabusée d'un seigneur libertin et cynique : Mozart en fait le personnage central de la grande scène finale des Nozze di Figaro. Quant à Donna Anna, inexistante chez Molière et très secondaire chez Tirso et Goldoni, elle est le moteur du Don Giovanni mozartien dès son entrée en scène. Donna Anna occupe une place prépondérante par sa musique. La véhémence inouïe de son entrée, suivie de la lutte purement musicale contre Don Juan, établit entre eux une complicité ambiguë où le désir se mêle à la haine, ce que le texte ne suggère nullement. Et le personnage de Don Giovanni séduit irrésistiblement par sa musique, alors qu'il est franchement antipathique chez Molière et même, à un moindre degré, dans le livret de Da Ponte. »

Source : commentaire de Roland de Candé, « Mozart, dramaturge de ses œuvres », programme OnR 1998-99



William Hogarth, *Marriage A-la-Mode - 2. The Tête à Tête*, 1743-1745



CHRISTIAN CURNYN

Direction musicale

Fondateur en 1994 de la Early Opera Company, il a dirigé au cours des 22 dernières années de nombreux spectacles à travers tout le Royaume-Uni et a été récompensé par de nombreux prix pour ses enregistrements. Il dirige notamment à l'English National Opera *Partenope*, *After Dido* de Händel, *Dido and Aeneas* de Purcell, *Castor et Pollux* de Rameau, *Giulio Cesare* et *Rodelinda* de Händel et *Médée* de Charpentier. Il dirige *Dido and Aeneas* à Aldeburgh, *Partenope* à Opera Australia, *Farnace* de Vivaldi et *Ariodante* de Händel au Landestheater de Salzbourg, *Platée* de Rameau, *Alcina* de Händel et *The Fairy Queen* de Purcell à l'Oper Stuttgart, *Semele* de Händel au Scottish Opera, *Saul* de Händel à l'Opera North, *The Beggar's Opera* de Britten, *Orfeo* de Rossi et *L'Ormino* de Rossi au Royal Opera, Covent Garden de Londres, *Le nozze di Figaro*, *Semele* et *Eliogabaldo* de Cavalli au Grange Park Opera, *Jephtha* au festival de Hallé, *Partenope* et *Così fan tutte* au New York City Opera, *Giasone* de Cavalli et *Médée* de Charpentier au Chicago Opera Theater, *Zoroastre* de Rameau au Komische Oper Berlin et *La Calisto* de Cavalli et *Ezio* de Gluck à l'Oper Frankfurt. Dans le domaine du concert, il dirige les orchestres tels que The English Concert, Hallé, Scottish Chamber Orchestra, Essen Philharmoniker, Swedish Chamber, Bournemouth Symphony, Stavanger Symphony et Ulster Orchestra. Ses prestations présentes et à venir comprennent une reprise de *Rodelinda* à l'ENO, *Il ritorno d'Ulisse in patria* au Royal Opera House, *Die Zauberflöte* à Garsington Opera et des concerts avec l'Academy of Ancient Music, la Philharmonie d'Essen et une tournée avec le *Messiah* avec les orchestres de Tasmanie, West Australia et Adelaide Symphony Orchestra. Ce sont ses débuts à l'OnR.

© Crédit photo : Phil Poynter



MARIE-EVE SIGNEYROLE

Mise en scène

Licenciée en Lettres Modernes à la Sorbonne, et titulaire d'un master de cinéma, elle réalise ses premiers films et poursuit un parcours à deux voies : réalisatrice et auteure-metteuse en scène. En 2012, elle signe sa première mise en scène d'opéra *La Petite Renarde rusée* de Janáček à l'Opéra national de Montpellier. Depuis, elle a mis en scène *Mass* de Bernstein pour Radio France, *Eugène Onéguine* de Tchaïkovski, *Royal Palace* de Kurt Weill à Montpellier, *Owen Wingrave* de Britten à l'Opéra national de Lorraine, *L'Affaire Tailleferre* à l'Opéra de Limoges et *Carmen* à l'Opéra de Riga. Elle est auteure et metteuse en scène du spectacle musical alternatif la Soup Pop à l'Opéra de Montpellier et du spectacle musical 14+18 à l'Opéra national de Paris, pour « Dix mois d'école et d'opéra » en coproduction avec les Opéras de Lorraine, Montpellier et Reims. Elle participe à l'Académie Européenne de Musique du Festival d'Aix-en-Provence en tant qu'auteure et metteuse en scène et développe son projet d'opéra contemporain *Vanilla Pudding*. En janvier dernier, elle a signé et mis en scène *SeX'Y*, à l'Académie de l'Opéra de Paris. En 2015, elle met en scène *Le Monstre du labyrinthe* de Jonathan Dove au festival d'Aix-en-Provence, repris à Lille, Montpellier, Lisbonne, Wuppertal, et bientôt à La Philharmonie de Paris en juin 2018, puis Amsterdam, Cardiff... Pour la saison 2016-17, elle était artiste en résidence à l'Opéra de Montpellier où elle a notamment mis en scène *Gianni Schicci* et *Il tabarro* de Puccini ainsi que *La notte di un nevrastenico* de Nino Rota. Elle vient de mettre en scène *Ronja Räubertocher* de Jörn Arnecke à l'Opernhaus Zürich. Parmi ses projets en cours et à venir figure *Nabucco* de Verdi aux Opéras de Lille et de Dijon. A l'OnR elle a mis en scène *Cendrillon* à l'Opéra Studio en 2015.

Éléments d'analyse

Le mythe de Don Juan

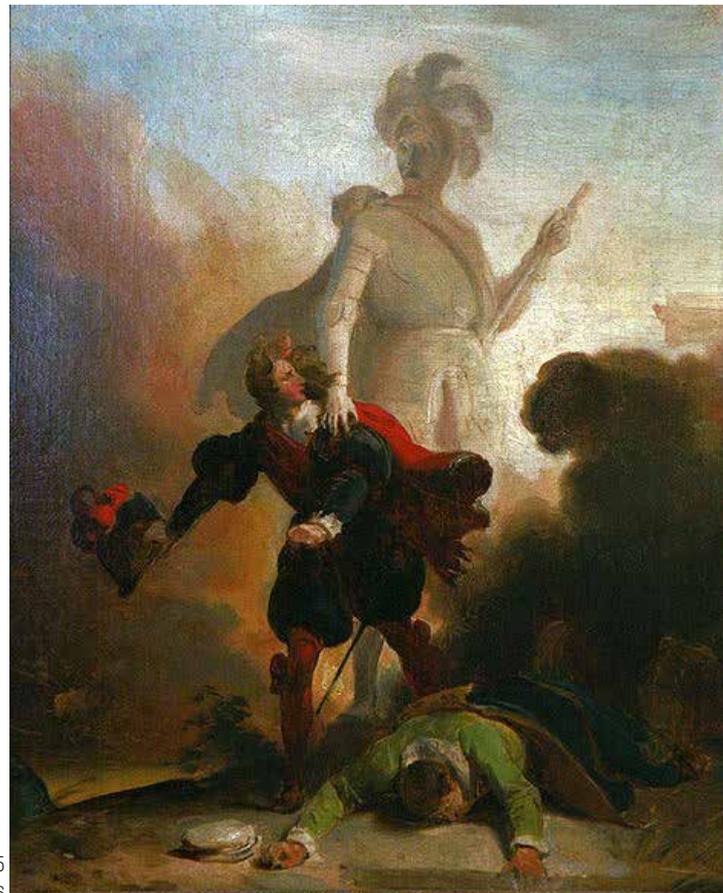
L'apparition du personnage

La figure de Don Juan, « séducteur, le plus souvent libertin et sans scrupules », a traversé les âges sans prendre une ride : elle a inspiré la littérature, la musique, la peinture ou encore le cinéma.

Ce personnage mythique serait né d'un fait divers rapporté par la *Chronique de Séville*. Selon la légende, il aurait vécu au XIV^e siècle : fils de l'amiral Alonso Jofre Tenorio, Don Juan Tenorio aurait tué le commandeur Ulloa dont il avait séduit la fille. Les moines du monastère où fut enterré le commandeur, horrifiés par cet acte, auraient assassiné le séducteur et fait disparaître son corps, avant de déclarer que la statue du commandeur était à l'origine de cette mort, en signe de châtement de ses fautes et de son refus de se repentir. Mais les *Cronicas de Sevilla* et les archives des familles Tenorio et Ulloa sont muettes sur le sujet. Les noms des personnages ne sont pas fictifs, il a bien existé un Don Juan Tenorio, ou un don Alonso Tenorio mais nulle part il n'est fait mention d'une disparition suspecte, encore moins du miracle de la statue de pierre qui s'anime pour punir un débauché. Alors mythe ou histoire vraie, nul moyen de le savoir !

Mais le mythe de Don Juan, tel qu'il a été interprété au fil des siècles, s'inspire principalement de la pièce *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* écrite par Tirso de Molina et publiée en 1630. Don Juan y est traité comme un héros baroque, insouciant et inconstant. L'auteur, moine de son état, dénonce l'attitude de Don Juan, des femmes qu'il fréquente ainsi que de son ami le Marquis de la Mota, qui passe ses nuits auprès de prostituées dans les bas-fonds de la ville. Cette œuvre fera la joie d'une société très portée sur la religion et la punition des péchés. D'autres auteurs ont ensuite nourri l'image de l'éternel séducteur. Dans son introduction à la nouvelle « Les Cenci », publiée dans les *Chroniques italiennes* (1837), Stendhal parle longuement du personnage de Don Juan. Pour lui, le personnage ne peut exister que grâce à la religion chrétienne, qui permet « l'apparition des sentiments délicats » en même temps que « le plaisir de braver » ses lois.

« C'est donc en Italie et au XVI^e siècle seulement qu'a dû paraître, pour la première fois, ce caractère singulier. C'est en Italie et au XVII^e siècle qu'une princesse disait, en prenant une glace avec délices le soir d'une journée fort chaude : Quel dommage que ce ne soit pas un péché ! »



Alexandre-Évariste Fragonard, *Don Juan et la statue du Commandeur*, 1830-1835
Strasbourg, musée des beaux-arts

Le don juan de Tirso Molina : une dimension religieuse

Il écrivit entre 1625 et 1630 une pièce de théâtre intitulée *Don Juan Tenorio, le trompeur de Séville* : « Déjà grand seigneur et déjà méchant homme », écrit Christian Biet qui recense les multiples transformations du personnage à travers les siècles. Tirso de Molina avait ajouté un sous-titre à sa pièce. Sous-titre révélateur, car il indiquait le destin tragique de ce trompeur hors normes : « Le festin de pierre. » Ce festin, c'est le souper avec le Commandeur, dont la statue de pierre vient punir et entraîner dans la damnation éternelle celui qui l'a tué dans un duel injuste. Don Juan est un condamné en sursis, qui se moque de toutes les lois humaines et divines, et ses défis à Dieu et aux hommes vont crescendo jusqu'à la catastrophe finale. C'est un génie du mal voué à la mort et à la damnation.

Le Don Juan de Molière : un apport philosophique

C'est en 1665 que sera joué pour la première fois le Don Juan de Molière. Le dramaturge dépeint un libertin au sens du XVII^e siècle, c'est-à-dire un athée, en marge de toute croyance et de toute morale, accomplissant le mal de façon aussi naturelle que d'autres font le bien, et la technique de séduction de Don Juan s'inscrit dans cette volonté générale de transgression. Le personnage garde donc les caractéristiques classiques du « Don Juan » : il est inconstant et séduit toutes les femmes, il est épicurien et vit dans l'instant présent, il est homme de peu de foi, etc.

Il vit selon la Nature et satisfait ses désirs et suit ses instincts sans penser aux conséquences. Mais peut-on vivre selon la Nature lorsque l'on vit en société ? Le dramaturge ajoute une dimension philosophique au mythe de Don Juan, personnage qui, s'il s'adonne aux plaisirs, souhaite tout de même être intégré à la société. C'est ainsi que le décrit Stendhal :

« Le don Juan de Molière est galant sans doute, mais avant tout il est homme de bonne compagnie ; avant de se livrer au penchant irrésistible qui l'entraîne vers les jolies femmes, il tient à se conformer à un certain modèle idéal, il veut être l'homme qui serait souverainement admiré à la cour d'un jeune roi galant et spirituel. »

Dans la pièce de Molière, il lance pourtant des défis de plus en plus graves aux règles et aux croyances de ses contemporains. Il ridiculise ses créanciers, insulte son père, oblige un pauvre à blasphémer pour de l'argent, se moque de la religion, feint la conversion et affirme ensuite que sa seule croyance est que « deux et deux font quatre ». « Votre religion, dit Sganarelle, est donc l'arithmétique. » Mais sa provocation suprême, il la réserve à la mort, interpelle dans son tombeau le Commandeur qu'il a tué et l'invite ironiquement à souper. Ce qu'il n'imaginait pas, c'est que le Commandeur honorerait l'invitation. On connaît la suite.

Le Don Juan de Mozart : un apport romantique

Mozart va reprendre le mythe de Don Juan et lui redonner ses lettres de noblesse, après de nombreuses adaptations musicales pas toujours du meilleur goût. Il en fait un héros presque tragique qui deviendra ensuite, sous la plume de Baudelaire, un Romantique : un homme libre, mais insatisfait. L'importance redonnée par Mozart à Donna Anna explique le bouleversement du mythe. Anna est jugée moins désireuse de venger son père que soucieuse du salut de Don Juan. Elle reste éprise de l'ange déchu, de l'idéaliste insatisfait. Et les Romantiques se projettent en Don Juan, l'homme libre, insatisfait, victime de la condition humaine. C'est tout le sens de la révolte byronienne et Don Juan apparaît comme un frère douloureux et angélique.

Le Don Juan de nos jours : d'éternels questionnements sur la nature humaine

Au XX^e siècle, le mythe est repris mais l'élément surnaturel est supprimé. Don Juan s'oppose à la société, à ses tabous et finit par être écrasé par elle. Il est l'homme face au mal. Le mythe de Don Juan est donc un mythe très vivant dont on peut faire varier les composantes, qu'on peut interpréter différemment. C'est un mythe porteur qui rejoint nos préoccupations profondes : Eros et Thanatos, Dieu, le temps et l'éternité, la nature. On peut donc conclure à la pérennité de certains mythes, moteurs de l'imagination et d'une pensée plus profonde.

L'opéra buffa: un caractère comique et un style animé

Né au moment de la séparation des genres « sérieux » et « bouffe » à la fin du XVII^e siècle, le style buffo est d'abord présenté dans les intermezzi. Ce n'est qu'à partir de 1750 qu'il commence à dominer les scènes et à concurrencer l'opera seria. L'appellation « opera buffa » est tardive. Les librettistes et compositeurs de l'époque lui préfèrent les termes « dramma giocoso » ou « commedia per musica ». Contrairement à l'opéra-comique, qui tolère des dialogues parlés et dont le sujet peut être sérieux, l'opera buffa est à la base un opéra entièrement chanté, d'un caractère comique appuyé et d'un style animé. En 1752, *La Serva padrona* de Pergolèse déclenche la « querelle des Bouffons », dans laquelle s'opposent les partisans de la musique italienne, art dit « naturel », et ceux de la musique française, art dit « intellectuel ».

Plus réaliste que l'opera seria par le choix de sujets « quotidiens » - et non nobles ou mythologiques, l'opera buffa met en scène des représentants de toutes les classes sociales de l'époque : nobles, bourgeois et serviteurs. Il est donc puisé dans le quotidien et présente une intrigue burlesque ou sentimentale. La distribution se limite à 6, 7 ou 8 personnages et la présence d'un chœur est rare. Les rôles eux-mêmes sont destinés à des sopranos, ténors, basses et basses bouffes. La particularité formelle de l'opera buffa est que contrairement à l'opera seria, il accorde une place importante aux ensembles (duos, trios, quatuors, etc), lesquels permettent de constituer des finales d'actes parfois très développés.

Il présente en outre une typologie vocale moins abstraite, bien qu'il ait recours au travesti (plus tard au castrat), et remporte un très grand succès. Dès 1750, il fait appel à des livrets d'une plus haute ambition et donne naissance aux genres de la comédie, du dramma giocoso (*Don Giovanni* de Mozart) et du semiseria, conservant en commun avec ceux-ci le principe essentiel d'un grand finale concertant nouant l'intrigue au milieu de l'action.

Rossini met un terme à la carrière du véritable opera buffa, lui substituant le dramma buffo ou comédie (*Le Barbier de Séville*, 1816), ou le genre semiseria, mais il survécut au travers de quelques tentatives de résurrection, comme *Don Pasquale* (1843) de Donizetti, qui réutilisait le livret du *Ser Marcantonio* (1810) de Anelli et Pavesi.

Principales caractéristiques de l'opera buffa

Ouverture

En un seul ou plusieurs mouvements, généralement lesté et enlevé.

Air

Délaisse peu à peu la forme « da capo » chère à l'opera seria la forme A (lent), puis B (rapide).

Ensembles

Très variés, ils permettent aux personnages de se confronter et de s'exprimer en même temps.

Finale

Agglomérat d'ensembles qui, au premier acte, mène l'intrigue à un sommet de tension puis, au deuxième acte, apporte son dénouement. Il n'est pas rare qu'un finale se présente comme un enchaînement d'ensembles toujours plus complexes (le finale du deuxième acte des *Nozze di Figaro* commence comme un duo puis devient trio, puis quatuor, puis quintet, etc).

Récitatif

Sec ou accompagné, il permet toujours à l'action d'avancer, mais il n'a plus l'exclusivité : les ensembles, et surtout les finales voient se dérouler d'importants développements de l'intrigue.

Prolongements

Arts du langage

- Le mythe : qui est Don Juan ?
- Parallèle entre le Don Juan de Molière et le livret de Tirso de Molina
- Discussion, débats à partir de la scène du catalogue de Leporello : que pensez vous de l'attitude de Don Juan ? Quelle est l'image de la femme à cette époque, et à la nôtre ?
- Casanova et le libertinage
- Pourquoi la langue italienne est-elle utilisée dans cet opéra ?
- *Don Juan*, source d'inspiration en littérature et poésie : listes d'œuvres sur le web et dans le livre de Christian Biet *Don Juan, Mille et trois récits d'un mythe*, Gallimard, collection « Découvertes », 1998

Histoire

- Le siècle des Lumières, l'Humanisme, le despotisme éclairé
- À la veille de la révolution française ...
- Vienne et l'Autriche à la fin du XVIII^e siècle
- Mozart et la Franc-Maçonnerie

Cinéma

- Extraits du film *Amadeus* de Milos Forman (arrivée de la statue du Commandeur)
- *Don Juan*, film américain d'Alan Crosland, peut-être le premier film sonore de l'histoire du cinéma

Peinture

- *Don Juan et la statue du Commandeur* d'A - E Fragonard, musée des Beaux-Arts de Strasbourg
- *Le Naufrage de Don Juan* d'Eugène Delacroix, musée du Louvre

EPS/ danse, éducation musicale

- Mise en mouvement, chorégraphie à partir de la musique orchestrale du bal ordonné par Don Giovanni pour les futurs époux
- Imaginer une mise en espace pour l'apparition de la statue du Commandeur
- Ballet *Don Juan ou le Festin de pierre*, musique de C. W. Gluck

Arts de l'espace

- Théâtres viennois du XVII^e siècle

Arts du son

- Écoute de l'ouverture : contrastes, reconnaissance des timbres de l'orchestre ; mise en parallèle avec l'apparition du Commandeur au dernier acte
- Le « *dramma giocoso* », le surnaturel lié à l'apparition de la statue du Commandeur, autant de mélange des genres
- Les différentes « parties » musicales de l'opéra *Don Giovanni* (airs, récitatifs, chœurs, ensembles, passages orchestraux)
- Qu'est-ce qu'un opéra ? Les voix lyriques
- Les opéras célèbres de Mozart
- L'époque classique, l'*Aufklärung* et le siècle des Lumières
- Écoutes complémentaires :
 - >> *Les Réminiscences de Don Juan* de Franz Liszt
 - >> *Don Juan*, poème symphonique de Richard Strauss inspiré du poème de Lenau
 - >> *Les Don Juan*, chanson de Claude Nougaro

Histoire des arts, approche interdisciplinaire EPI

EPS/ danse, éducation musicale, français, langues, arts plastiques

- Représenter les personnages de Don Giovanni
 - >> Travail par groupes et ateliers, présentation vivante, théâtralisée, dansée, chantée, dessinée ou photographiée
 - >> Utilisation de tablettes pour la restitution et le montage du projet par groupe
- Arts, sciences et société : les Lumières et le contexte historique de la seconde moitié du XVIII^e siècle :
 - >> Le Classicisme : ordre, nombres et symétrie en architecture, beaux-arts, musique, danse ; avènement du Romantisme
 - >> La condition des femmes, les privilèges et inégalités sociales au XVIII^e siècle, l'incidence des Lumières sur la société aujourd'hui
 - >> Maîtres et valets à travers les arts et la société