

*LE MONITEUR UNIVERSEL*, 4 avril 1866, [p. 1].

La reprise de *Don Juan* [*Don Giovanni*] était une solennité musicale attendue avec impatience. Il y avait bien longtemps que le chef-d'œuvre de Mozart ne s'était offert à nous sous sa forme française. Le livret de MM. Emile Deschamps et Henri Blaze, coupé avec beaucoup d'intelligence et qui renferme des vers charmants, date de 1834. Un grand nombre d'années, on le voit, s'est écoulé entre la représentation et la reprise, mais nous espérons que désormais *Don Juan* [*Don Giovanni*] restera au répertoire. Le goût musical s'est développé en France, et la compréhension des belles œuvres classiques n'est plus le privilège de quelques dilettanti érudits.

Même sans y joindre les interprétations modernes un peu subtiles peut-être, et à ne le prendre qu'au point de vue purement légendaire, le sujet de *Don Juan* [*Don Giovanni*] est, avec celui de *Faust*, un des plus beaux sujets que la tradition ait suggérés à la poésie. Ce fut un merveilleux cadeau que fit à Mozart Da Ponte, ce librettiste aventurier, un peu cousin par le caractère de Casanova, en lui taillant ce poème dans la comédie de Tirso de Molina et le drame de Molière. Jamais il n'y en eut de plus favorable au génie de Mozart ; la passion, la bouffonnerie et la terreur s'y mêlent dans des proportions susceptibles de produire des contrastes et des effets saisissants.

Bien qu'il porte en lui-même toute sa force d'expression et puisse se passer d'une éclatante mise en scène, le *Don Juan* [*Don Giovanni*] de Mozart convient merveilleusement à l'Opéra. L'œuvre se prête au déploiement de masses, aux intercalations de ballets, aux surprises de décors, aux magnificences et aux variétés de costume. Sans doute, la musique du maître n'a pas besoin de tout cela, et il suffit de quelques mots pour évoquer les superstitieuses terreurs et donner le frisson aux plus intrépides ; mais un jet de lumière électrique dirige à propos sur un blanc fantôme ne gêne rien à la chose et fortifie l'impression. Nos nerfs sont plus éprouvés que ceux des spectateurs du 18<sup>e</sup> siècle, et ils ont besoin, pour être charmé, d'un fantastique un peu moins naïf. Cela ne matérialise en rien l'inspiration du compositeur, mais lui sert de fond et de cadre, et sans aller jusqu'à dire avec Horace que ce qui frappe les yeux fait plus d'effet que ce qui frappe les oreilles – parler ainsi à propos de la musique de Mozart serait un damnable blasphème – nous avouons que ce splendide spectacle, joint à une partition sublime, nous paraît nécessaire et nous satisfait complètement. A quoi prodiguerait-on les richesses de la mise en scène, si ce n'est aux chefs-d'œuvre ? C'est à eux qu'il faut réserver les cadres d'or précieusement sculptés et fouillés.

Entre les mains de Mozart, le type satanique, impie et scélérat de Don Juan [*Don Giovanni*], qui, dans la donnée primitive, est autant un athée qu'un libertin, a perdu de sa sécheresse, de sa cruauté et de sa froide impertinence. La musique peut-elle exprimer avec la dureté qui lui convient cette nature de bronze qu'on croirait fondue aux feux de l'enfer ? Nous en doutons, et surtout la musique de Mozart, qui a toujours une note tendre, même dans la bouffe, même dans le terrible. Malgré lui, il a fait battre ce cœur d'airain ; il a donné de l'amour et de la passion à ce grand seigneur

sans entrailles qui poursuit une femme comme à la chasse il poursuivrait une proie aussitôt oubliée qu'abattue. Il était impossible à cette âme si douce, si aimante, de concevoir et de rendre la méchanceté parfaite. Dès qu'il a eu chanté la musique de Mozart, Don Juan [Don Giovanni] est devenu humain, et au lieu de représenter la rébellion aux lois établies, le caprice effréné et féroce, l'orgueilleux amour-propre s'immolant toujours de nouvelles victimes, il a symbolisé le désir inassouvi tendant vers l'idéal, vers l'éternel féminin, type de la beauté parfaite. Don Juan [Don Giovanni] est devenue ainsi, une sorte de Cupidon en quête de la fuyante et introuvable Psyché dont il croit entrevoir un reflet dans chaque femme rencontrée. Son amour est sincère, de même que sa désillusion. Il s'est trompé et il recommence sa recherche avec un infatigable espoir. Alfred de Musset, dans d'admirables vers, a fixé à jamais cette interprétation nouvelle de Don Juan [Don Giovanni] sentie par Mozart, rêvé par Hoffmann et acceptée aujourd'hui de tout le monde, tant le type a dévié de sa signification primitive ! Mozart n'a pas agi d'une façon consciente en modifiant ainsi l'ancien Don Juan du *Festin de Pierre*, car il est peu probable qu'il connût le *Burlador de Sevilla* ; il n'a fait qu'obéir à son génie amoureux et sympathique, et tout en conservant la marche apparente de l'action, il en a changé le sentiment. Son Don Juan [Don Giovanni] invite à souper la statue du Commandeur [Commendatore] plutôt par folie de bravoure que par froide impiété et dérision d'une mort causée par lui. Le gentilhomme qu'il est ne doit avoir peur de rien, ni du ciel ni de l'enfer, ni du jour ni de l'ombre, ni des hommes ni des statues. Le plaisir amer et farouche du sacrilège n'y est pour rien. Les discordances de ce caractère démoniaque sont apaisées par l'harmonie d'une musique céleste, et, dans l'opéra de Mozart, Don Juan [Don Giovanni], comme Méphisto, au dénoûment du second Faust, se trouve inondé d'une pluie de roses mystiques qui le brûlent de leur fraîcheur.

On pourrait faire la même remarque sur les *Nozze di Figaro*, où le vif et scintillant esprit de Beaumarchais est attendri par la candeur et la bonté allemandes.

Quand il écrivit le *Don Juan [Don Giovanni]*, Mozart était à cet heureux point où le génie a toutes les ressources de la science à son service ; il était absolument maître des formules, il connaissait toutes les anciennes, il en inventait de nouvelles avec une facilité et une certitude sans égales. Comme Raphaël, auquel il ressemble par sa perfection et sa mort prématurée, il avait fondu en une divine harmonie les puissances les plus diverses de l'art. Encore l'exécution et la pensée, aucune difficulté ne s'interposait plus. Il pouvait ce qu'il voulait, il réalisait ce qu'il rêvait. Rien d'informe, d'inexprimé, faute d'un moyen de rendre, ne restait dans sa cervelle ; son inspiration se jouait, ailés et libre, d'un vois sûr, sans effort et sans fatigue ; elle planait naturellement dans la lumière. *Don Juan [Don Giovanni]* fut fait dans ce moment suprême.

On trouve dans un livre de M. Louis Viardot, *Espagne et Beaux Arts*, un recueil de ces morceaux intéressants que laisserait perdre le journal si le livre n'avait soin de les rassembler, un article très-curieux sur le manuscrit original de la partition de *Don Juan* [*Don Giovanni*] que possède l'auteur. Ces détails seront à leur place ici :

« La partition de *Don Giovanni*, formant un total d'environ 375 pages, est écrite sur de l'épais papier à l'italienne, oblong, et n'ayant pas plus de douze portées. On ne s'était pas encore avis de rayer du papier haut d'un mètre à l'usage des compositeurs actuels pour leurs orchestres compliqués et bruyants. Toutefois Mozart avait déjà enrichi le sien d'un assez grand nombre d'instruments nouveaux pour que, dans les morceaux d'ensemble où les voix prenaient beaucoup de place, son papier italien fût insuffisant. Alors il transporte les parties de l'instrument à vent, ce qu'on nomme à présent l'harmonie, sur des feuilles détachées qu'il appelle en allemand *extra-blatt*. Son orchestre habituel est toujours disposé de manière que les violons et les altos occupaient en haut les premières portées, tandis que les violoncelles et les contre-basses, placés sur la même ligne, occupent en bas la dernière. Ainsi, c'est au milieu de ce qu'on nomme le *quatuor* qu'il écrit les parties d'instrument à vent et les parties vocales. Il est facile de voir, à la différence des encres et de plumes, qu'il n'écrivait d'abord, avec le chant, que le quatuor à cordes, et qu'il ajoutait ensuite l'harmonie, à moins que, pour l'accompagnement des voix, il n'imaginât sur-le-champ quelque *dessin* spécial d'instrument à vent. Partout son manuscrit est très-propre, très-net, presque sans ratures. Évidemment il ne transcrivait un morceau qu'après l'avoir entièrement composé dans sa tête. Tels sont les manuscrits de Rossini, de tous les compositeurs doués d'une invention rapide et d'une grande mémoire, qui ne tâtonnent ni sur la piste, ni sur le papier. Si une note est par hasard mal écrite, biffée ou brouillée, Mozart, en ajoute le nom au-dessus, par une lettre, à l'allemande. D'ailleurs il montre partout un soin vraiment minutieux d'écrire sa musique très-correctement et selon les plus sévères règles de la science harmonique. Quant aux paroles, c'est de l'italien écrit par une plume allemande, et souvent, dans son autographe, elles sont plus courtes, plus faciles à chanter, mieux adaptées au trait vocal que ceux des partitions gravées. »

Cette partition porte des indications de scène de la main de Mozart, très-curieuses et dont on pourrait tirer parti. Elles se résument en quelques mots d'une brièveté significative : *Strada, notte, un combat tono, more*. Elvire doit paraître *in abito di viaggio*, et don Ottavio se démasquer, au final du premier acte, *una pistola in mano*. Mozart veut que chacun des trois orchestres du bal ait ses danseurs particuliers. Ainsi, quand le premier débute, « *don Ottavio balla minuetto con donna Anna* ; » à l'entrée du second, « *don Giovanni si mette a ballar con Zerlina* ; » enfin, à l'entrée du troisième, « *Leporello ballo, la teitsch* (l'allemande) *con Masetto*. » Donna Elvire [Elvira] seule n'était pas occupée. Il indique aussi au jeu du scène qui est bien corrigible. Quand donna Elvire [Elvira] le supplie de songer à son salut et se précipite à les

genoux, don Juan [Don Giovanni], à son tour, s'agenouille devant elle, parodiant l'acte de prière par un acte de galanterie dérisoire.

C'est Faure qui était chargé du rôle de don Juan [Don Giovanni], un de ces rôles l'épouvante et le désespoir des chanteurs par leur beauté même, car ils représentent tout simplement l'idéal et le rêve de chacun. Chanter don Juan [Don Giovanni] pour un homme, c'est comme pour une femme jouer Célimène. Garcia et M<sup>lle</sup> Mars y ont seuls complètement réussi. Faure, sans être le don Juan [Don Giovanni] absolu, a montré dans ce rôle impossible de très grands et de très-rares qualités. Il est grand seigneur, il a de l'autorité, du sang-froid, de l'élégance ; mais il n'a pas cet air enivré, cet air de joie et de triomphe qui séduit le sexe faible. Ses vêtements sont de bon goût et bien portés ; mais il faudrait ce faste éblouissant, cette folie de dorures, de dentelles et de broderies, ces recherches presque ridicules mais charmantes qui caractérisent « l'homme à femmes. » Ce que nous disons là de sa personne peut s'appliquer à son chant. Le brio y manque un peu. Cependant Faure a dit d'une façon délicieuse cette sérénade dont l'accompagnement moqueur semble railler le chant langoureux. Le public enthousiasmé a voulu l'entendre une seconde fois, et la musique et le chanteur ont été chaleureusement applaudis.

Obin chante Leporello avec sa belle voix et son talent éprouvé ; mais il y est un peu noir de ton, si l'on peut prendre un terme de peinture pour exprimer une sensation musicale ; le côté bouffe du rôle, si admirablement mis en dehors par Lablache, ne ressort pas assez. Comme Obin le représente, Leporello a plutôt l'air d'un bandit de la montagne au service de don Juan [Don Giovanni] que d'un valet poltron, sensuel, bavard, et très-immoral malgré sa profusion de belles maximes. Il ne faut pas, par respect pour Mozart, jouer tristement ses bouffonneries, comme cela arrive parfois au Théâtre-Français par respect pour Molière, ce divin génie, si tendre et si pur, savait rire et très-franchement.

Don Ottavio est un personnage ridicule, difficile à dramatiser, mais Naudin l'a rendu plus pâle encore en ménageant trop ses moyens. Il ne suffit pas d'avoir une voix charmante, il faut encore la faire entendre.

M<sup>me</sup> Saxe [Sasse] est magnifique d'impétuosité, de passion et de puissance dramatique dans le rôle de donna Anna poursuivant, malgré l'amour qu'elle a eu pour lui, le meurtrier de son père.

Donna Elvira a été interprétée par M<sup>me</sup> Gueymard-Lauters avec une perfection rare et une voix d'un timbre pur et sonore. M<sup>lle</sup> Battu est une charmante Zerlina, et le costume espagnol lui sied à ravir.

Dans le ballet, qui représente les amours de papillons et de roses, M<sup>lle</sup> Beaugrand se fait très-vivement et très-justement applaudir. On a composé la musique des danses avec la marche turque de Mozart, orchestrée par M.

*LE MONITEUR UNIVERSEL*, 4 avril 1866, [p. 1].

Auber, et des menuets tirés des symphonies du maître. M. Auber pouvait seul toucher à Mozart sans l'alourdir. N'oublions pas David, magnifiquement spectral sous la carapace de marbre du Commandeur [Commendatore], et citons le décor du Tombeau et la fantasmagorie effrayante qui encadre le dénouement.

*LE MONITEUR UNIVERSEL*, 4 avril 1866, [p. 1].

Journal Title: LE MONITEUR UNIVERSEL  
Journal Subtitle: Journal officiel de l'Empire Français  
Day of Week: Wednesday  
Calendar Date: MERCREDI 4 AVRIL 1866  
Printed Date Correct: Yes  
Volume Number: 94  
Year:  
Series:  
Pagination: [1]  
Issue: Livraison du 4 avril 1866  
Title of Article: REVUE DES THÉÂTRES  
Subtitle of Article: THÉÂTRE IMPÉRIAL DE L'OPÉRA. – *Don Juan*,  
opéra en cinq actes, musique de Mozart ;  
traduction française de MM. Émile Deschamps et  
Henri Blaze (Reprise.)  
Signature: THÉOPHILE GAUTIER  
Pseudonym:  
Author: Théophile Gautier  
Layout: Front-page feuilleton  
Cross-reference: