



Opéra Orchestre
National
Montpellier

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée

Carnet
Spectacle

Don Giovanni

Wolfgang Amadeus Mozart

Don Giovanni

Chanté en italien,
surtitré en français
et en anglais

Wolfgang Amadeus Mozart

Don Giovanni KV527 est un *dramma giocoso* en deux actes, créé à Prague le 29 octobre 1787, sur un livret de Lorenzo da Ponte inspiré du mythe de Don Juan.

Benjamin Bayl

direction musicale

Agnès Jaoui

mise en scène

Eric Ruf

(sociétaire de la Comédie Française)

décors

Pierre-Jean Larroque

costumes

Bertrand Couderc

lumières

Pierre Martin-Oriol

vidéos

Mikhail Timoshenko

Don Giovanni

Stephen Milling

Il Commendatore

Esther Tanea

Donna Anna

Michael Gibson

Don Ottavio

Karine Deshayes

Donna Elvira

Evan Hughes

Leporello

Frederic Jost

Masetto

Miriam Kutrowatz

Zerlina

Noëlle Gény

cheffe de chœur

Chœur Opéra national Montpellier Occitanie

Orchestre national Montpellier Occitanie

Répétition générale scolaire

- ven 22 mai à 14h
- Opéra Berlioz, Le Corum

Représentations tout public

- dim 24 mai à 17h
 - mar 26 mai à 19h
 - ven 29 mai à 20h
 - dim 31 mai à 17h
- Opéra Berlioz, Le Corum
- Durée : ± 3h20

Opéra national du Capitole de Toulouse,
Opéra-Odéon Marseille, Opéra Orchestre
national Montpellier Occitanie, Opéra de
Dijon, Grand Théâtre – Opéra de Tours

Bibliographie - Sitographie

Dossier pédagogique *Don Giovanni*, Festival d'Aix-en-Provence 2025 (textes: Alain Perroux, Timothée PICARD, Elisabeth Rallo Ditche, Aurélie Barbuscia, Anne Le Berre)
Programme de saison 2024–2025, Opéra Orchestre national Montpellier Occitanie
KIERKEGAARD, Søren, *Ou bien... ou bien* (1843), trad. F. Prior et O. Prior, Gallimard, Paris, 1943
JOUVE, Pierre Jean, *Le Don Juan de Mozart* (1942), rééd. Flammarion, Paris, 1968
RANK, Otto, *Don Juan et le Double* (1914, 1922), trad. S. Lautman, Payot, Paris, 1973
Rushton, Julian, *W.A. Mozart: Don Giovanni*, Cambridge University Press, Cambridge, 1981
Rallo Ditche, Elisabeth, *Le Mythe de Don Juan*, Ellipses, Paris, 1999

Wikipedia, article «Don Juan»: https://fr.wikipedia.org/wiki/Don_Juan

Biographie de Benjamin Bayl: <http://www.stagedoor.it/en/Artist/Benjamin%20Bayl/Conductor/IV/Biography/>

Ressources pédagogiques: <https://philharmoniedeparis.fr/fr> – Édutheque

Site institutionnel: www.opera-orchestre-montpellier.fr

Pour aller plus loin

Vous trouverez plusieurs séries de podcasts réalisés par Chloé Kobuta sur les grandes œuvres des répertoires lyrique et symphonique, les métiers, ou encore la vie à l'Opéra Orchestre: <https://www.opera-orchestre-montpellier.fr/les-collections/parcourir/>

Coproduction



Don Giovanni, Toulouse © Mirco Magliocca

Cette production de *Don Giovanni* est une coproduction entre l'Opéra Orchestre national Montpellier Occitanie, l'Opéra national du Capitole de Toulouse, l'Opéra-Odéon Marseille, l'Opéra de Dijon et le Grand Théâtre – Opéra de Tours.

Dans le domaine lyrique, une coproduction désigne une collaboration entre plusieurs maisons d'opéra qui s'unissent pour concevoir un même spectacle. Elles partagent les frais de création – décors, costumes, lumières, mise en scène – et permettent à l'œuvre d'être jouée dans plusieurs théâtres tout en conservant la même conception artistique. Le metteur en scène, le scénographe, le créateur des costumes et celui des lumières restent les mêmes d'une ville à l'autre. En revanche, les artistes changent: chaque opéra engage ses propres chanteurs et son propre chef d'orchestre. De même, les forces vives de chaque maison d'opéra sont sollicitées: orchestre, chœur, équipes techniques et artistiques.



Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Fils du compositeur et violoniste Léopold Mozart et de Maria Anna Pertl, Wolfgang Amadeus Mozart naît à Salzbourg le 27 janvier 1756, benjamin d'une famille de six enfants dont deux seulement survivent : lui et sa sœur Maria Anna. Dès l'âge de trois ans, il manifeste des prédispositions musicales exceptionnelles qui conduisent son père à se consacrer exclusivement à sa formation, organisant des tournées en pays germaniques puis dans toute l'Europe. En 1762, la cour impériale de Vienne découvre ainsi ses talents au clavecin. Entre 1763 et 1766, la famille séjourne à Francfort, Bruxelles, La Haye, Paris et Londres, où Mozart se lie d'amitié avec Johann Christian Bach. De 1769 à 1771, il séjourne en Italie et reçoit de Milan la commande d'un opéra : *Mitridate, re di Ponto*.

En 1781, il rompt son rapport d'allégeance à la cour du prince-archevêque de Salzbourg pour mener une carrière indépendante à Vienne. Grâce à l'appui du librettiste Lorenzo da Ponte, il fait représenter *Les Noces de Figaro* en 1786, qui remportent un grand succès à Prague. Ce triomphe lui vaut la commande de *Don Giovanni*, créé en 1787. La collaboration avec da Ponte s'achève avec *Così fan tutte* en 1790.

Mozart meurt le 5 décembre 1791 à Vienne, à l'âge de trente-cinq ans, laissant inachevé son *Requiem*, que complètera son élève Süssmayr. Le catalogue *Köchel* recense près de six cents œuvres dans les genres les plus divers — symphonies, concertos, musique de chambre, messes — qui toutes témoignent de sa prédilection pour le théâtre.

Lorenzo da Ponte (1749–1838)

Né Emanuele Conegliano à Ceneda (Vénétie) le 10 mars 1749 dans une famille juive convertie au catholicisme, Lorenzo da Ponte reçoit une formation ecclésiastique et littéraire avant d'être ordonné prêtre en 1779. Ses mœurs dissolues et ses aventures galantes lui valent d'être banni de Venise. Après un séjour à Dresde, il s'installe à Vienne en 1781 où il est nommé poète officiel du Théâtre de la Cour impériale. C'est là qu'il rencontre Mozart, avec qui il mène une collaboration d'une fécondité exceptionnelle : *Le Nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) et *Così fan tutte* (1790) constituent le sommet de leur association.



Da Ponte est un librettiste d'une habileté dramatique remarquable : sa maîtrise de la prosodie italienne, son sens de l'équivoque et du sous-entendu, sa capacité à construire des finales d'actes d'une complexité croissante font de lui l'un des grands artisans du théâtre lyrique du XVIII^e siècle. Contraint de quitter Vienne en 1792, il s'installe aux États-Unis en 1805, où il enseigne l'italien à l'université Columbia et contribue à l'implantation de l'opéra à New York. Il meurt à New York le 17 août 1838.

Benjamin Bayl

Direction musicale

Benjamin Bayl est un chef d'orchestre de nationalité néerlandais-australienne dont la polyvalence est reconnue sur la scène internationale. Directeur associé de The Hanover Band et cofondateur de l'Australian Romantic and Classical Orchestra, il est spécialiste d'un répertoire large allant du baroque au répertoire contemporain, en passant par les classiques viennois qui constituent le cœur de son activité.



© Bart Barczyk

Formé à l'université de Cambridge, il poursuit ses études de direction au National Opera Studio et à la Royal Academy of Music de Londres. Il a été chef assistant d'Iván Fischer au sein du Budapest Festival Orchestra et du Konzerthausorchester Berlin, et a travaillé aux côtés de chefs tels que Sir John Eliot Gardiner, Yannick Nézet-Séguin et Daniel Harding.

Sa carrière internationale l'a conduit dans les grandes maisons d'opéra européennes: Staatsoper Berlin, Wiener Staatsoper, Budapest State Opera... Spécialiste de la pratique historiquement informée, il a dirigé des ensembles tels que Collegium Vocale Gent, Akademie für Alte Musik Berlin et Concerto Köln.



Agnès Jaoui

Mise en scène

Née à Antony en 1964, Agnès Jaoui est l'une des personnalités les plus marquantes du théâtre et du cinéma français. Diplômée du Conservatoire national supérieur d'art dramatique, elle est actrice, réalisatrice et scénariste, connue notamment pour ses films *Le Goût des autres* (2000, César du meilleur film), *Comme une image* (2004) et *Au bout du conte* (2013), coécrits avec Jean-Pierre Bacri. Ses mises en scène lyriques se distinguent par leur attention portée à la vérité psychologique des personnages et à la lisibilité dramaturgique.

© Carole Mathieu Castelli-Baboo Music

Genèse de l'œuvre



Don Giovanni, Toulouse © Mirco Magliocca

La première de *Don Giovanni* a lieu le 29 octobre 1787 au Théâtre des Estates de Prague, puis le 7 mai 1788 au Burgtheater de Vienne, après plusieurs modifications notables.

L'œuvre est une commande du théâtre italien de Prague, dans le sillage du triomphe des *Noces de Figaro*, première collaboration de Mozart et da Ponte. Le public pragois, réputé plus enthousiaste que celui de Vienne, accueille l'œuvre avec une faveur extraordinaire.

Lorsque da Ponte et Mozart s'emparent de la légende de Don Juan, le sujet est si répandu qu'un effet de saturation menace. Le dramaturge s'inspira directement du livret de Giovanni Bertati pour l'opéra *Il convitato di pietra* de Giuseppe Gazzaniga, créé en janvier 1787 à Venise, quelques mois seulement avant la création de *Don Giovanni*. C'est le génie propre aux deux artistes, et l'importante relecture qu'en firent les romantiques, qui donna à cette fable baroque sa valeur de mythe universel.

La composition fut menée à vive allure : Mozart composa la partition à Prague même, dans les semaines précédant la première. La tradition veut qu'il ait rédigé l'ouverture dans la nuit précédant la générale — anecdote dont la part légendaire est indéniable, mais qui illustre la sûreté de l'écriture mozartienne. L'œuvre fut donnée à Vienne l'année suivante avec quelques additions, notamment un air supplémentaire pour Donna Elvira et un pour Don Ottavio.

Il convient également de rappeler le rôle joué par Beaumarchais dans le contexte de cette création. *La Folle Journée, ou le Mariage de Figaro* (1784) avait précédé *Les Noces de Figaro* de Mozart de deux ans, et son succès scandaleux avait considérablement déblayé le terrain pour les opéras de Mozart et da Ponte. Beaumarchais avait en effet imposé au théâtre une modernité sociale qui s'attaquait aux privilèges aristocratiques et à l'hypocrisie des puissants — thèmes directement présents dans *Don Giovanni*. Le personnage de Figaro, valet roué face à un maître libertin, esquisse une relation maître-valet que Don Giovanni et Leporello développeront et approfondiront dans une direction plus sombre et plus ambiguë.

Le mythe de Don Juan: origines et postérité

Aux origines: Tirso de Molina et la naissance du mythe (1630)

Don Juan apparaît pour la première fois de manière explicite dans *L'Abuseur de Séville et le Convive de pierre* (*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, 1630), attribué au moine dominicain Gabriel Téllez, plus connu sous le pseudonyme de Tirso de Molina. Le personnage y incarne le libertin aristocratique — « grand seigneur, méchant homme » — qui transgresse toutes les lois humaines et divines: il séduit des femmes de toutes les conditions sociales (duchesse ou paysanne), bafoue les institutions du mariage et de la justice, brave l'interdit de tuer et outrage la mémoire des morts. Sa dimension fascinante tient à ce que sa conduite révèle quelque chose de « divin » au sens païen du terme — une liberté absolue, une énergie vitale incompatible avec l'ordre social.



Don Juan dans l'opéra *Don Giovanni* de Mozart, d'après une peinture de Max Slevogt

L'élément surnaturel est central dès l'origine: Don Juan a tué le Commandeur en duel, et la statue de pierre de ce dernier, invitée à souper par le libertin par bravade, vient réclamer son dû. Dans la pièce de Tirso, le châtement est sans appel et clairement chrétien — l'auteur entendait mettre fin aux pratiques dionysiaques qui subsistaient encore comme concurrentes à l'Église catholique. Pourtant, le personnage lui échappa: malgré son échec final, il allait parcourir le monde entier pour renaître sans cesse dans les arts.

La transmission européenne : de la commedia dell'arte à Molière

La pièce de Tirso se répand rapidement dans toute l'Europe au fil du XVII^e siècle, intégrée notamment aux troupes de la commedia dell'arte italienne, qui y ajoutèrent le thème des mille conquêtes féminines. En France, plusieurs adaptations précèdent celle de Molière : en 1659, Dorimond donne *Le Festin de pierre ou le Fils criminel* à Lyon, puis à Paris ; en 1660, de Villiers reprend le même sujet.

En 1665, Molière crée *Dom Juan ou le Festin de pierre*, pièce en prose qui transpose le mythe dans le Grand Siècle français. Son Don Juan est

moins un débauché impénitent qu'un libertin philosophique, sceptique et cynique, qui remet en question toutes les valeurs de son époque. La dimension sociale est accentuée : Don Juan représente une noblesse corrompue qui abuse de ses privilèges. La pièce, jugée scandaleuse, fut rapidement retirée du répertoire. Thomas Corneille en proposa en 1677 une version édulcorée, mise en vers, qui fut régulièrement reprise par la Comédie-Française jusqu'au milieu du XIX^e siècle. Ce n'est qu'en 1841 que le texte original de Molière fut réhabilité.

Beaumarchais et l'héritage de la relation maître-valet

Avant Mozart et da Ponte, Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais avait profondément renouvelé le traitement théâtral de la relation entre un maître libertin et son valet. *Le Barbier de Séville* (1775) puis *La Folle Journée, ou le Mariage de Figaro* (1784) avaient mis en scène le

comte Almaviva — aristocrate séducteur — confronté à Figaro, son valet ingénieux qui finit par lui tenir tête. La pièce du *Mariage de Figaro*, dont la représentation avait été interdite par Louis XVI lui-même avant d'être finalement autorisée, constitua un événement social et politique majeur : sa critique des privilèges nobiliaires, du droit de cuissage et de l'hypocrisie des puissants la rendit explosive.

Mozart et da Ponte avaient adapté *Le Mariage de Figaro* en 1786, un an seulement avant *Don Giovanni*. Les deux opéras forment ainsi un diptyque mozartien dont le fil conducteur est précisément cette relation maître-valet — le Comte Almaviva et Figaro d'un côté, Don Giovanni et Leporello de l'autre — et la question du désir aristocratique confronté à ses limites morales et sociales. Dans *Don Giovanni*, la relation est poussée à un point de non-retour : là où Figaro triomphait, Leporello ne peut que subir ; là où le Comte finissait par se repentir, Don Giovanni refusera la pénitence jusqu'au bout. L'opéra de Mozart radicalise et noircit le schéma hérité de Beaumarchais.



Les Charlatans italiens de Karel Dujardin, dépeignant une représentation sur une scène de fortune en Campanie (Louvre, 1657).

Le mythe après Mozart: romantisme et postérité

L'ère romantique relit *Don Giovanni* à la lumière de ses propres obsessions métaphysiques, en reliant mythe, musique et transcendance. E.T.A Hoffmann, dans sa nouvelle *Don Juan* (1813), fut le premier à faire de l'opéra mozartien une œuvre profondément sérieuse et tragique, écartant délibérément sa dimension comique. Le philosophe danois Søren Kierkegaard, dans *Ou bien... ou bien* (1843), fait de *Don Giovanni* l'illustration la plus parfaite du stade esthétique de l'existence – la jouissance sensuelle élevée à son absolu par la musique.



Don Giovanni, Toulouse
© Mirco Magliocca

Parmi les nombreuses reprises du mythe, on citera George Gordon Byron (*Don Juan*, 1819–1824), vaste poème épique et satirique qui inverse le schéma traditionnel en faisant du personnage un séducteur passif; Alexandre Pouchkine (*Le Convive de pierre*, 1830); Prosper Mérimée (*Les Âmes du purgatoire*, 1834), qui crée le personnage du libertin repenté inspiré de la figure historique de Miguel Mañara; et Charles Baudelaire, dont le sonnet *Don Juan aux enfers* (1857) offre une vision sombre et digne du héros. Au XX^e siècle, des auteurs comme Henry de Montherlant et Éric-Emmanuel Schmitt ont continué à explorer les métamorphoses du mythe, l'adaptant aux sensibilités contemporaines.

Argument

Acte I

Leporello fait le guet devant la demeure du Commandeur en pestant contre son maître Don Giovanni. Ce dernier surgit, masqué, poursuivi par Donna Anna qu'il a tenté d'abuser. Son père, le Commandeur, provoque le séducteur en duel: Don Giovanni le tue et s'enfuit. Lorsque Donna Anna revient avec son fiancé Don Ottavio, elle découvre le corps de son père et jure vengeance. Don Giovanni retrouve ensuite Donna Elvira, qu'il avait séduite, épousée puis abandonnée; il laisse à Leporello le soin de l'éconduire. Celui-ci lui révèle la liste des deux mille soixante-cinq conquêtes de son maître – le fameux « air du catalogue ».

Des paysans célèbrent les noces de Masetto et Zerlina. Don Giovanni isole la jeune paysanne et lui promet le mariage. Donna Elvira intervient et l'emmène. Donna Anna reconnaît en Don Giovanni l'assassin de son père et demande vengeance à Don Ottavio. Lors d'une fête masquée chez Don Giovanni, celui-ci tente d'entraîner Zerlina dans une pièce voisine; ses cris alertent les trois masqués – Donna Anna, Donna Elvira et Don Ottavio – qui l'affrontent. Don Giovanni, profitant de la confusion, prend la fuite.



Don Giovanni, Toulouse
© Mirco Magliocca

Acte II

Don Giovanni, voulant séduire une servante de Donna Elvira, échange ses vêtements avec Leporello. Sous le déguisement du séducteur, Leporello courtise Donna Elvira et l'entraîne dans la nuit. Don Giovanni chante une sérénade à la servante, mais Masetto et ses compagnons armés surviennent; déguisé en Leporello, Don Giovanni les disperse avant de rosser Masetto. Dans un lieu obscur, Leporello est confondu avec son maître par les autres personnages, puis révèle sa véritable identité et s'échappe.

Don Giovanni se réfugie dans un cimetière, où la statue du Commandeur se fait entendre. Il la défie en l'invitant à souper. La statue se présente au festin et, après avoir vainement sommé Don Giovanni de se repentir, l'entraîne dans les flammes de l'enfer. Les autres personnages, apprenant la fin du séducteur, concluent en morale: « Ceci est la fin de qui a fait le mal. »

Personnages

Don Giovanni

baryton ou baryton-basse

Séducteur compulsif et libertin impénitent. Dépourvu d'empathie, il transgresse toutes les règles morales et sociales, refuse le repentir et finit précipité en enfer.

Le Commandeur

basse profonde

Seul élément surnaturel de l'intrigue. Tué au premier acte, il réapparaît sous la forme d'une statue pour punir le séducteur.

Donna Anna

soprano

Fille du Commandeur, première victime de Don Giovanni. Animée par le désir de vengeance, elle entraîne son fiancé dans une quête de justice qui traverse tout l'opéra.

Don Ottavio

ténor

Fiancé de Donna Anna, homme d'honneur et de fidélité, aux antipodes de Don Giovanni. Ses deux grands airs – *Il mio tesoro et Dalla sua pace* – illustrent la noblesse du style *seria*.

Donna Elvira

soprano

Ancienne conquête de Don Giovanni, sincèrement éprise de lui malgré sa trahison. Sa voix alterne fureur et mélancolie; elle incarne la figure du pardon, récurrente dans le répertoire mozartien.

Leporello

basse

Valet et double comique de Don Giovanni, tiraillé entre la complicité admirative et la révolte. Témoin impuissant de la chute de son maître, il incarne le registre *buffa* de l'œuvre.

Masetto

basse

Fiancé de Zerlina. Jaloux et impulsif, il mesure immédiatement le danger que représente Don Giovanni.

Zerlina

soprano ou mezzo-soprano aigu

Jeune paysanne espiègle qui, le jour de ses noces avec Masetto, est presque séduite par Don Giovanni. Son duo avec le libertin, *Là ci darem la mano*, est l'un des sommets de l'œuvre.

Les ficelles théâtrales

quiproquos, déguisements et doubles jeux

D*on Giovanni* est une pièce de théâtre en musique avant d'être un opéra, et da Ponte y déploie avec virtuosité les ressources de la comédie d'intrigue héritée de la *commedia dell'arte* et de la tradition napolitaine. Le libertin lui-même est un acteur — un caméléon qui joue un rôle différent face à chacun de ses interlocuteurs — et l'œuvre multiplie les situations où les identités se brouillent, où la vérité et le mensonge se confondent.

Le déguisement et l'échange de costumes

La ficelle la plus directement empruntée à la tradition *buffa* est l'échange de costumes entre Don Giovanni et Leporello au début du second acte. Le maître revêt les habits de son valet pour séduire la servante de Donna Elvira sans être reconnu ; Leporello, sous l'apparence de son maître, fait la cour à Donna Elvira elle-même. Ce renversement produit une série de quiproquos en chaîne : Donna Elvira tombe amoureuse d'un Leporello qu'elle croit être Don Giovanni ; Masetto et ses compagnons, cherchant à punir le séducteur, s'en prennent à Leporello déguisé — avant que Don Giovanni, feignant d'être Leporello, ne les détourne de leur objectif et rosse Masetto. La mécanique du déguisement est ici poussée à une complexité vertigineuse.

Le masque lors de la fête de Don Giovanni

Le premier acte se conclut sur une fête masquée organisée par Don Giovanni, lors de laquelle trois de ses adversaires — Donna Anna, Donna Elvira et Don Ottavio — pénètrent incognito dans sa demeure pour obtenir des preuves de sa culpabilité. La scène du bal est un chef-d'œuvre de théâtre musical : Mozart y fait entendre simultanément trois orchestres de scène jouant trois danses différentes — un menuet aristocratique pour Donna Anna et Don Ottavio, une contredanse pour Don Giovanni et Zerlina, une allemande d'origine paysanne pour Leporello et Masetto — illustrant ainsi musicalement la stratification sociale des personnages. Quand les masques tombent et que les trois vengeurs se révèlent, Don Giovanni profite de la confusion pour s'échapper une nouvelle fois.

Le quiproquo collectif de l'acte II

La scène obscure de l'acte II constitue le point culminant de la mécanique des quiproquos. Donna Elvira et Leporello — encore déguisé — se heurtent successivement à Don Ottavio et Donna Anna, puis à Zerlina et Masetto. Tous se précipitent sur celui qu'ils prennent pour Don Giovanni. La révélation de la véritable identité de Leporello constitue un coup de théâtre qui déconstruit d'un seul coup tout l'édifice des méprises accumulées. Da Ponte orchestre ces reconnaissances successives avec un sens aigu du rythme dramatique, chaque personnage ajoutant une couche supplémentaire à la confusion générale.

L'ironie dramatique

Au-delà des quiproquos proprement dits, l'œuvre use abondamment de l'ironie dramatique — procédé par lequel le public sait ce que certains personnages ignorent. Donna Elvira, par exemple, est sincèrement éprise de Don Giovanni dont elle ne voit pas clairement le cynisme, ce qui rend ses interventions à la fois comiques et pathétiques. Leporello, lui, est constamment partagé entre ce qu'il sait de son maître et ce qu'il est contraint de taire, de couvrir ou d'endurer. Cette position de double conscience du valet — complice malgré lui, conscience malgré elle — est l'un des ressorts psychologiques les plus riches de la partition.

Pourquoi *Don Giovanni* demeure-t-il une œuvre incontournable?

Un personnage qui traverse les époques

Depuis sa création en 1787, *Don Giovanni* n'a jamais quitté le répertoire des grandes maisons d'opéra mondiales. Peu d'œuvres lyriques peuvent se prévaloir d'une telle continuité. Cette permanence tient d'abord au personnage lui-même: Don Giovanni incarne une tension fondamentale de la condition humaine entre la liberté absolue et ses conséquences, entre le désir et la mort, entre le charme et la violence. Ces tensions sont universelles et atemporelles, ce qui explique que chaque génération se retrouve dans ce personnage tout en le lisant différemment.

Chaque époque projette sur lui ses propres angoisses et ses propres questions. Le XVIII^e siècle y voyait un libertin irrégulier méritant châtement. Les romantiques y trouvèrent un héros métaphysique, révolté contre les limites humaines. Le XX^e siècle y lut un cas clinique — le « donjuanisme » intéresse aussi bien Freud (le collectionneur érotique) que des analystes comme Mélanie Klein (la fuite de la figure maternelle) ou Otto Rank (le jeu de doubles et la croyance en l'immortalité du moi). Aujourd'hui, à l'ère du mouvement #MeToo, la figure de Don Giovanni est relue comme celle d'un prédateur sexuel utilisant le pouvoir social et le charme pour abuser des femmes — relecture qui donne à l'œuvre une acuité nouvelle.

Une partition d'une richesse inépuisable

La permanence de *Don Giovanni* s'explique aussi par la qualité proprement musicale de la partition. Mozart y réalise ce qu'aucun compositeur n'avait accompli avec une telle évidence: fondre dans une seule œuvre le tragique et le comique, le populaire et l'aristocratique, le terrestre et le surnaturel, sans que jamais l'unité ne se brise. Le philosophe Kierkegaard n'est pas le seul à avoir perçu dans cet opéra quelque chose d'unique: la musique y est à ce point consubstantielle au sujet qu'elle ne peut exprimer que ce sujet-là. Nulle autre œuvre ne pourrait porter ce Don Juan là.

La construction harmonique et formelle de la partition est d'une sophistication rare. L'architecture circulaire — l'ouverture annonçant le finale, le finale reprenant l'ouverture — confère à l'œuvre une cohérence structurelle remarquable. Les deux grands finales d'actes, d'une durée d'environ vingt minutes chacun, sont parmi les constructions musicales les plus complexes du XVIII^e siècle. Chaque personnage possède un langage vocal propre — qui lui donne une vérité psychologique immédiate —, et les ensembles, notamment le sextuor final, révèlent un contrepoint dramatique d'une subtilité prodigieuse.



Don Giovanni, Toulouse © Mirco Magliocca

Une œuvre ouverte à toutes les lectures

Don Giovanni demeure populaire parce qu'il résiste à toute lecture définitive. Malgré la chute en enfer et l'épilogue édifiant, l'opéra ne délivre aucune morale simple. *Don Giovanni* est-il un monstre ou un héros? Sa punition est-elle un triomphe de la justice ou la défaite de la vitalité face à la mort pétrifiée? Le sextuor final – long épilogue dans lequel les personnages survivants tirent la morale de l'histoire et reprennent leur vie quotidienne – a longtemps été considéré comme une maladresse dramaturgique et supprimé par les interprètes romantiques. Aujourd'hui, ce moment de tragi-comédie désenchantée est reconnu comme l'une des clefs de l'œuvre: la vie continue, même après l'extraordinaire.

C'est précisément cette ouverture qui fait de *Don Giovanni* un terrain d'exploration permanent pour les metteurs en scène. Chaque nouvelle production peut légitimement proposer une lecture différente: opéra noir sur l'abus de pouvoir, exploration psychanalytique du double, comédie sociale ou drame existentiel. L'œuvre supporte toutes ces lectures parce qu'elle les contient toutes, enchâssées dans une musique qui, elle, ne trompe jamais.

Le *dramma giocoso*

Mozart et da Ponte qualifient leur ouvrage de *dramma giocoso* – «drame joyeux» – terme issu de la tradition napolitaine et vénitienne désignant un genre qui associe une intrigue sentimentale ou pathétique à un finale joyeux.

Le *dramma giocoso* se situe à l'intersection de l'opéra *buffa* et de l'opéra *seria*, empruntant aux codes des deux genres. Dans *Don Giovanni*, les airs de Donna Anna et Don Ottavio s'élèvent à la hauteur tragique de l'opéra *seria*, tandis que ceux de Donna Elvira frôlent parfois la parodie bouffe, et que le célèbre «air du catalogue» de Leporello déploie toutes les ressources du comique vocal.

Cette ambivalence générique est l'un des traits les plus originaux de l'œuvre: elle introduit une ambiguïté irréductible qui rend toutes les lectures possibles. Da Ponte a offert à la musique de Mozart une palette extrêmement large, depuis l'air le plus farcesque jusqu'au fantastique le plus terrifiant.

Les artistes sur scène

Mikhail Timoshenko

Don Giovanni baryton-basse

Baryton-basse dont la voix naturellement autoritaire et la présence scénique saisissante lui permettent d'incarner Don Giovanni avec une maîtrise stylistique conjuguant élégance mozartienne et puissance dramatique. Son répertoire couvre les grands rôles de baryton et de baryton-basse du répertoire italien et germanique.

Stephen Milling

Il Commendatore basse

Basse danoise d'envergure internationale, Stephen Milling est l'un des interprètes de référence du répertoire wagnérien et mozartien. Ses qualités vocales — profondeur du timbre, projection et autorité — font de lui un Commandeur d'une présence surnaturelle saisissante. Il se produit régulièrement au Metropolitan Opera de New York, au Royal Opera House de Londres et dans les grands festivals européens.

Esther Tonea

Donna Anna soprano

Soprano lauréate de plusieurs concours internationaux, Esther Tonea s'est rapidement imposée dans le répertoire mozartien et belcantiste. La richesse de son timbre et la maîtrise de sa ligne de chant en font une interprète idéale pour Donna Anna, dont les exigences vocales — longues phrases dans le registre aigu, coloratures, expression dramatique intense — comptent parmi les plus élevées du répertoire de soprano.

Michael Gibson

Don Ottavio ténor

Ténor lyrique dont la voix souple et le phrasé élégant conviennent parfaitement au rôle de Don Ottavio, l'un des rôles mozartiens les plus exigeants techniquement pour voix de ténor. Michael Gibson est apprécié pour la noblesse de son style et la clarté de son articulation italienne.

Karine Deshayes

Donna Elvira mezzo-soprano

Mezzo-soprano française parmi les plus reconnues de sa génération, Karine Deshayes est lauréate d'une Victoire de la musique classique et se produit sur les plus grandes scènes mondiales — Opéra de Paris, Covent Garden, Metropolitan Opera, Bayerische Staatsoper. Spécialiste du répertoire baroque, belcantiste et mozartien, elle apporte à Donna Elvira une profondeur psychologique rare, alliant expressivité dramatique et musicalité raffinée.

Evan Hughes

Leporello basse

Chanteur américain doté d'une voix charnue et d'un sens aigu du comique, Evan Hughes incarne Leporello avec une présence *buffa* naturelle et une diction italienne irréprochable. Il a collaboré avec de nombreux chefs d'orchestre et metteurs en scène de premier plan en Europe et aux États-Unis, dans le répertoire mozartien et l'opéra *buffa*.

Frederic Jost

Masetto baryton-basse

Baryton-basse français régulièrement invité dans des productions du répertoire mozartien et baroque en France. Sa voix ronde et son naturel scénique font de lui un Masetto crédible, personnage à la fois bouffe et touchant dans sa jalousie impuissante.

Miriam Kutrowatz

Zerlina soprano

Soprano autrichienne formée à la Haute École de Musique de Vienne, Miriam Kutrowatz s'est distinguée dans le répertoire mozartien et belcantiste. Sa voix lumineuse et son tempérament naturel lui permettent de rendre avec beaucoup de grâce le personnage de Zerlina, dont la partition allie séduction et ingénuité dans des pages d'une délicatesse exemplaire.

Guide d'étude

Les extraits ci-dessous ont été sélectionnés pour leur représentativité musicale et dramaturgique. Chacun illustre un aspect central de la partition mozartienne et peut être écouté avant ou après la représentation à des fins pédagogiques.

Écoute 1

L'Ouverture (ré mineur -> ré majeur)

L'ouverture s'ouvre sur un accord martelé trois fois par l'orchestre, comme des coups frappés à une porte par un hôte inflexible. Cette introduction en *ré mineur*, marquée *Andante* (tempo modéré), réapparaîtra à l'identique lors de l'irruption de la statue du Commandeur à la fin de l'œuvre : Mozart compose ainsi une architecture musicale circulaire, où la fin répond au commencement. Les tournures mélodiques tortueuses des cordes, les accents légèrement décalés, les gammes ascendantes et descendantes, les éclats soudains des cuivres : tout ce matériau caractérise la sphère du surnaturel et de l'épouvante. Puis, sans transition, la musique bascule vers une deuxième partie lumineuse et vélocité en *ré majeur*, illustrant la course sans fin du séducteur, un être qui n'existe que dans le mouvement perpétuel.

https://youtu.be/0Yyr4_DExE?si=j8gXWSjoufWZNE5r

Écoute 2

«Madamina, il catalogo è questo» L'Air du catalogue (Acte I)

Leporello, tenant un grand livre imaginaire, énumère à Donna Elvira les deux mille soixante-cinq conquêtes de son maître recensées dans toute l'Europe. La dimension comique vient de l'absurdité de l'entreprise et de la précision maniaque avec laquelle le valet tient cet inventaire. L'écriture vocale privilégie la déclamation au détriment des difficultés purement vocales, permettant au chanteur de «jouer» ses répliques. Mozart use abondamment du figuralisme : la musique qui accompagne les femmes majestueuses («la grande maestosa») est ample et noble, tandis que celle qui caractérise les petites («la piccina») est légère et sautillante. La conclusion révèle que pour Don Giovanni, l'objet de la séduction importe moins que l'acte de séduire lui-même.

<https://www.youtube.com/watch?si=MlUtENf2rBax0M3Y&v=cojYjr-KeAU4&feature=youtu.be>

Écoute 3

« Là ci darem la mano » Duo Don Giovanni / Zerlina (Acte I)

Ce duo constitue l'une des pages les plus séduisantes et les plus finement construites de la partition. C'est Don Giovanni qui mène le bal : sa ligne mélodique caressante et persuasive suggère parfaitement la rhétorique de la séduction. Zerlina lui répond sur la même phrase musicale avec des mots exprimant son tiraillement : « Vorrei e non vorrei » (« je voudrais et je ne voudrais pas »). Elle hésite, puis s'abandonne sur un « andiam » (« allons-y ») langoureux qui amorce la deuxième partie du duo, plus rapide et décidée, où les deux voix se rejoignent à l'unisson. La musique accomplit la séduction que le texte décrit : Zerlina est séduite davantage par la musique que par les paroles.

<https://youtu.be/V43QHE8E7ZA?si=OqKF-CD-WAO7NCaI>

Écoute 4

La scène finale : l'irruption du Commandeur (Acte II, finale)

Au moment où la statue du Commandeur entre dans la salle du banquet, l'orchestre rejoue les accords tranchants de l'ouverture en *ré* mineur, bouclant l'architecture cyclique de la partition. Mozart superpose trois niveaux dramatiques : les répliques apeurées et burlesques de Leporello, le dialogue tendu entre Don Giovanni et la statue, et les interventions orchestrales qui portent le poids de la fatalité. Le Commandeur tend sa main à Don Giovanni ; celui-ci la saisit sans fléchir et refuse de se repentir. « Il n'est plus temps », chante la statue avant de se retirer. La partition s'embrase, un chœur de démons se fait entendre, et le libertin est précipité dans l'abîme.

youtube.com/watch?si=8_hZm8_FEOYLPOyb&v=loc9shJa_II&feature=youtu.be

QCM de compréhension

A – L'intrigue

Pour chaque question, entoure la lettre correspondant à la seule réponse exacte.

1. Qui est tué par Don Giovanni au début de l'opéra?

- a) Don Ottavio
- b) Le Commandeur
- c) Masetto

2. Combien de conquêtes Leporello recense-t-il dans son catalogue?

- a) 1003
- b) 2065
- c) 642

3. Qui reconnaît la voix de Don Giovanni comme étant celle de l'assassin de son père?

- a) Donna Elvira
- b) Zerlina
- c) Donna Anna

4. Quel déguisement Don Giovanni revêt-il pour chanter sa sérénade à la servante?

- a) Les habits de Masetto
- b) Les habits de Leporello
- c) Une armure

5. Comment Don Giovanni finit-il l'opéra?

- a) Il est arrêté par Don Ottavio
- b) Il est précipité en enfer par la statue du Commandeur
- c) Il s'exile

6. Que décide Donna Elvira à la fin de l'opéra?

- a) Elle épouse Don Ottavio
- b) Elle se retire au couvent
- c) Elle part en voyage

7. Lors de la fête masquée, quels trois personnages se présentent déguisés chez Don Giovanni?

- a) Leporello, Masetto, Zerlina
- b) Donna Anna, Don Ottavio, Donna Elvira
- c) Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina

8. Dans quel lieu Don Giovanni invite-t-il la statue du Commandeur à souper?

- a) Au cimetière
- b) Dans son palais
- c) Chez Donna Anna

B – L'œuvre musicale

1. Quel genre musical Mozart et da Ponte associent-ils à Don Giovanni ?

- a) *Opera seria*
- b) *Dramma giocoso*
- c) Opéra-comique

2. Dans quelle ville l'opéra fut-il créé en 1787 ?

- a) Vienne
- b) Prague
- c) Salzbourg

3. Quelle tessiture vocale est attribuée à Don Giovanni ?

- a) Ténor
- b) Soprano
- c) Baryton ou baryton-basse

4. Que représente le retour du matériau musical de l'ouverture lors de la scène finale ?

- a) Un intermède de divertissement
- b) Une architecture musicale circulaire
- c) Une erreur de copiste

5. Comment s'appelle l'air dans lequel Leporello énumère les conquêtes de son maître ?

- a) L'air du champagne
- b) L'air du catalogue
- c) La sérénade

6. Quel instrument solo rarissime dans un orchestre accompagne la sérénade de Don Giovanni ?

- a) La harpe
- b) La mandoline
- c) La guitare

7. Quel dramaturge français a, le premier, adapté le mythe de Don Juan en 1665 ?

- a) Corneille
- b) Racine
- c) Molière

8. Avec quel autre opéra de Mozart Don Giovanni est-il principalement associé ?

- a) *Idoménée*
- b) *Così fan tutte*
- c) *Les Noces de Figaro*

Corrections des QCM

QCM A L'intrigue

1. b) Le Commandeur
2. b) 2 065 (en Italie 640, en Allemagne 231, en France 100, en Turquie 91, en Espagne 1003)
3. c) Donna Anna
4. b) Les habits de Leporello
5. b) Il est précipité en enfer par la statue du Commandeur
6. b) Elle se retire au couvent
7. b) Donna Anna, Don Ottavio, Donna Elvira
8. b) Dans son palais

QCM B L'œuvre musicale

1. b) *Dramma giocoso*
2. b) Prague, Théâtre des Estates, 29 octobre 1787
3. c) Baryton ou baryton-basse
4. b) Une architecture musicale circulaire : la fin répond au commencement
5. b) L'air du catalogue (*Madamina, il catalogo è questo*)
6. b) La mandoline
7. c) Molière, *Dom Juan ou le Festin de pierre*, 1665
8. c) *Les Noces de Figaro*, da Ponte est le librettiste des deux œuvres



**Opéra Orchestre
National
Montpellier**

Occitanie/Pyrénées-Méditerranée

Valérie Chevalier
directrice générale
Roderick Cox
directeur musical

**Service Développement Culturel
Actions artistiques et pédagogiques**

**Carnet spectacle réalisé sous la direction de
Mathilde Champroux**

**Rédaction des textes
Guilhem Rosa**

**Réalisation graphique
Karolina Szuba**

**Illustration de couverture
Arnaud de Jesus Gonçalves**

