Fabula / Les Colloques
Crime et châtiment : la mort de Don Juan (Molière et Mozart, 1965-2019)

Une mort lente (*Don Giovanni,* Claus Guth, Salzbourg, 2008)

Danielle Chaperon

Pour citer cet article

Danielle Chaperon, « Une mort lente (*Don Giovanni,* Claus Guth, Salzbourg, 2008) », *Fabula / Les colloques*, « Crime et châtiment : la mort de Don Juan (Molière et Mozart, 1965-2019) », URL : https://www.fabula.org/colloques/document7972.php, article mis en ligne le 14 Février 2022, consulté le 12 Octobre 2024

Une mort lente (*Don Giovanni,* Claus Guth, Salzbourg, 2008)

Danielle Chaperon

Un metteur en scène est-il à l'opéra plus bridé qu'au théâtre ? Faut-il aller jusqu'à lui disputer le statut de « créateur »[1] ? Plus que le texte dramatique en effet, le « texte » opératique — à savoir communément le livret et la partition — passe pour être intangible (bien que les travaux de génétique musicale prouvent assez que les œuvres musicales ne sont pas plus figées que les œuvres littéraires). Dans la fosse, le chef d'orchestre aurait pour mission de veiller à ce que l'intégrité de ce texte soit respectée, quoi qu'il arrive sur le plateau. Ces questions peuvent paraître obsolètes et ces définitions caricaturales. Néanmoins, peut-être parce que les champs de recherche restaient très spécialisés[2], la mise en scène d'opéra et la mise en scène de théâtre ont longtemps été tenues pour des parentes éloignées. À partir des années 1970, chacun a pu constater que ces cousines issues de germains se visitaient plus régulièrement. La presse spécialisée a depuis lors successivement repéré les influences du brechtisme[3], du *Regietheater*, de la déconstruction puis de l'interdisciplinarité sur les spectacles d'opéra. L'impact du poème scénique[4] et celui du théâtre documentaire se propagent à leur tour[5].

Aujourd'hui, quelle que soit leur résistance au virus du théâtre, rares sont les scènes lyriques qui, au moment de risquer une nouvelle production, se passent entièrement de dramaturgie. Parmi les metteurs et metteuses en scène d'opéra, il en est qui se distinguent par la sophistication de leur travail sur la *fable* et sur l'*intrigue*[6]. Adeptes de l'intertextualité, des emboîtements narratifs et des

[1] Alain Perroux, « Metteur en scène, interprète ou créateur ? », in *Opéra et mise en scène, Avant-scène Opéra*, n° 241, nov.-déc. 2007, p. 48. L'auteur préfère ne pas trancher : « Ni l'un ni l'autre, mais un peu des deux.» écrit-il au terme de son article.

[2] Rares sont en effet les chercheurs, comme Catherine Kintzler, qui ont étudié ensemble les histoires et les « théories de l'art » du théâtre et de l'opéra. Voir par exemple : *Théâtre et opéra à l'âge classique, une familière étrangeté*, Paris, Fayard (coll. » Les chemins de la musique »), 2004.

[3] Le brechtisme se diffusa sur les scènes lyriques, à partir de l'Allemagne, sous la forme du « réalisme contextuel » (se référant au « temps de l'écriture »). Voir Ivan A. Alexandre, « *Lost in transposition* », in *Opéra et mise en scène, Avant-scène Opéra*, n° 241, nov.-déc. 2007, p. 34.

[4] Le « poème scénique » est la désignation d'un genre — non narratif à l'instar de l'essai scénique — décrit par Hans-Thies Lehmann dans *Le Théâtre postdramatique* (Paris, L'Arche, 2002).

[5] Comme en témoignent par exemple, en 2021, la mise en scène de *La Clémence de Titus* à l'Opéra de Genève, par Milo Rau (direction musicale de Maxim Emelyanychev) et le *Don Giovanni* de Romeo Castellucci (direction de Teodor Currentzis) au Festival de Salzbourg.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

métalepses[7] (pour ne rien dire des simples transpositions ou actualisations), ils et elles suscitent régulièrement l'ire des défenseurs du livret. Ils éveillent en revanche chez les amateurs de théâtre un sentiment familier, comme si quelque pliure du temps les renvoyait aux années fastes de « l'ère de la mise en scène »[8], il y a un demi-siècle. Claus Guth est de ces metteurs en scène.

Le *Don Giovanni* de Claus Guth, créé au Festival de Salzbourg en 2008[9], présente une version particulièrement frappante de la mort du personnage éponyme, version qui repose sur un réaménagement important de la logique des faits de l'action. L'analyse de cette proposition permettra d'interroger plus largement la question du traitement de la *temporalité* à l'opéra. La dimension temporelle de la théâtralité lyrique, que certains aimeraient croire définitivement réglée par la partition, s'avère généralement plutôt souple. Ainsi Dmitri Tcherniakov décide-t-il de multiplier, à l'intérieur des actes de *Don Giovanni*, de brusques lâchers de rideaux où il donne à lire, grâce à des projections, des indications qui étendent la durée de l'action à plusieurs mois (« trois semaines plus tard », « un mois plus tard »…)[10]. Michael Haneke, pour sa part, s'entend avec le chef d'orchestre pour ménager de larges plages de silence entre les airs et les récitatifs[11], Stéphane Braunschweig, pendant l'ouverture, montre Leporello veillant le cadavre de Don Giovanni déposé à la morgue[12]. Robert Carsen demande à Peter Mattei, à l'entame de l'Acte II, de traverser la salle encore éclairée avec un verre à la main[13]. Ces phénomènes ne sont manifestement pas de même nature puisqu'ils portent tantôt sur la *durée* et sur le rythme de l'exécution musicale, tantôt sur l'*ordre* des événements fictionnels, tantôt sur la relation avec le *moment* de la représentation. La mort de Don Giovanni s'inscrit potentiellement dans toutes ces dimensions de la temporalité[14].

---

6 On appellera ici *fable*, l'histoire racontée par l'équipe de mise en scène et qui résulte de l'appropriation de l'*action* proposée dans le texte opératique (le livret). Le terme *intrigue* prend en compte la dynamique de la réception qui peut être énoncée en termes de tension, de *nœud* et de *dénouement*.

7 On aura reconnu les concepts narratologiques proposés par Gérard Genette, dans *Figures III* (Paris, Le Seuil, 1972), dans *Introduction à l'architexte* (Paris, Le Seuil, 1979), et dans *Métalepse* (Paris, Le Seuil, 2004).

8 Voir Marie-Christine Autant-Mathieu, Jean-Louis, Besson, Catherine Naugrette, Béatrice Picon-Vallin, *L'Ere de la mise en scène*, *Théâtre d'Aujourd'hui*, n° 10, Paris, Canopé-CNDP, 2005.L'acmé de cette ère est située autour des années 1970-1980.

9 Le spectacle est créé le 27 juillet 2008, au Festival de Salzbourg (Haus für Mozart). Décors et Costumes : Christian Schmidt ; lumières : Olaf Winter ; dramaturgie : Ronny Dietrich ; chorégraphie : Ramses Sigl ; chef de chœur : Thomas Lang. Orchestre Philharmonique de Vienne sous la direction de Bertrand de Billy. Avec : Christopher Maltman (Don Giovanni) ; Anatoli Kotscherga (le Commandeur) ; Annette Dasch (Donna Anna) ; Matthew Polenzani (Don Ottavio) ; Dorothea Röschmann (Donna Elvira) Elvira ; Erwin Schrott (Leporello) ; Alex Esposito (Masetto) ; Ekatarina Siurina (Zerlina). La trilogie « Da Ponte » présentée en 2011 à Salzbourg (*Le Nozze di Figaro* en 2006, *Don Giovanni* en 2008, *Cosi fan tutte* en 2009). Une captation enregistrée en juillet et août 2008 au Festival de Salzburg est disponible sur DVD. Réalisation : Brian Large, distributeur : Harmonia Mundi, éditeur : EuroArts, date de sortie 23/09/2010. Les illustrations qui suivent sont des copies d'écran de cette version.

10 Créé en 2009 au Théâtre Bolchoï à Moscou et repris en 2010 au Festival d'Aix-en-Provence (direction musicale de Louis Langrée). La liste des rôles, projetée au début du spectacle, redéfinit pour sa part les liens entre les personnages.

11 Créé en 2006 au Palais Garnier à Paris (direction musicale de Sylvain Cambreling).

12 Créé au Festival Mozart du Théâtre des Champs-Elysées en 2013 (direction musicale de Jérémie Rhorer).

13 Créé à la Scala de Milan en 2011 (direction musicale de Daniel Barenboim).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Mourir « vivant » (la distance temporelle)

Claus Guth ancre, comme bien d'autres avant lui, l'action de *Don Giovanni* dans une temporalité contemporaine. Quelques années plus tard, Michael Haneke et son scénographe Christoph Kanter situeront l'action dans un étage de bureaux du quartier de la Défense, activant le scénario d'un harcèlement sexuel sur le lieu de travail[15]. Pour sa part, la proposition de Claus Guth ne repose pas sur la figuration d'un milieu socialement reconnaissable. Le décor conçu par Christian Schmidt représente en effet une forêt d'épicéas dont la ramure se perd dans les cintres. Toutes sortes de gens s'y rencontrent, pour des activités plus ou moins licites. Le réalisme et l'actualité des situations sont assurés par le détail des costumes et des accessoires. La garde-robe dessinée par Christian Schmidt renvoie à une réalité familière au public d'Europe du Nord : le tailleur à basques et les bas résilles de Donna Elvira, les robes portefeuille de Donna Anna, le smoking et les souliers vernis de Don Giovanni, le bonnet et les colifichets de Leporello, l'imperméable mastic d'Ottavio, la chemise à petits carreaux du Commandeur. À cela s'ajoute une gestualité qui, grâce à une direction d'acteurs minutieuse, anime et structure les récitatifs et les airs : les chanteurs ne cessent de manier paquets de cigarettes, seringues ou mouchoirs, bouteilles d'eau ou canettes de bière, gobelets et sacs en plastique. La forêt, féérique au premier abord, est un parc semi-urbain : Elvira y chante dans un abribus, la voiture d'Ottavio y tombe en panne, Leporello dispose sur une souche un repas livré par un *fast food* (hommage sans doute au *Don Giovanni* séminal de Peter Sellars[16]). Le public identifie aisément les *scripts* gestuels activés par les chanteurs[17] : gratter un chewing-gum collé sur un banc, soulever un capot fumant, déplier la couronne en carton de Burger King. En deçà de toute identification sociale précise, le spectateur ou la spectatrice reconnaît son propre corps dans le corps des personnages, qui ont des cailloux dans leurs chaussures, des téléphones dans leurs poches, des cachets dans leur sac à main, des torches électriques dans leur boîte à gants — à défaut d'une arme à feu. Avant de mourir, Don Giovanni est bien vivant — ce n'est pas un personnage du passé. Les autres personnages seront quant à eux des *survivants*[18].

---

14 *Ordre, durée, moment* sont des notions définies par Gérard Genette (*Figures III*, « Discours du récit »), dans le but de décrire des relations entre le temps de l'*histoire*, le temps du *récit* et le temps de la *narration*.

15 Voir *supra*, note 11.

16 Créé en 1989 au Pepsico Summefare à New York (direction musicale de Craig Smith). Peter Sellars avait situé sa fable à Harlem, dans les années 1980. Don Giovanni y était non seulement adepte de *fast food* mais, comme celui de Guth, héroïnomane.

17 « La notion de script (ou de scénario commun) appliquée à l'interprétation des récits permet en premier lieu de définir un univers de présupposés — concernant l'action dans ses formes routinières qui permettent au lecteur d'identifier et d'anticiper les actions dans le récit ou de combler les éléments laissés en blanc.» (Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, *suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007, p. 167).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Mourir dans les forêts (l' « interspectacularité »)

La forêt de Christian Schmidt est installée sur un plateau tournant[19] ; durant tout le spectacle, en continu, elle change d'aspect et d'éclairage (voir Figure 1). Ce décor, impressionnant par lui-même, fonctionne aussi dans le cadre de ce que l'on pourrait appeler une *interspectacularité* (par analogie avec l'*intertextualité*), car il entre en relation citationnelle avec des spectacles antérieurs. Ces échos sont d'abord d'ordre *interne*, car le *Don Giovanni* de Claus Guth s'inscrit dans une trilogie dont les volets ont été présentés successivement à Salzbourg. L'interspectacularité est dans ce cas explicite :

> Lorsque j'ai commencé avec *Figaro*, je n'avais aucun moyen de savoir que cela deviendrait un cycle. Mais je savais que je voulais intégrer le *Cosi* dans un thème avec des variations. La phase du *Figaro* est liée à l'architecture, à la culture. La forêt de *Giovanni* représente l'extrême opposé, à savoir la nature. Et dans *Cosi*, il y a cette artificialité. Si l'on considère le cycle dans son ensemble, les trois pièces sont comme trois blocs de construction qui constituent ensemble la réalité. C'est une petite totalité cosmologique[20].

Le Nozze di Figaro, créé en 2006, se passe entièrement sur un palier dominé par une volée d'escalier ; des cadavres d'oiseaux et des feuilles mortes traînent par terre, sans doute parce que la fenêtre, à jardin, ferme mal. Par cette ouverture, au début du spectacle, un « *Eros-Engel* »[21] s'introduit dans la demeure dans le but de perturber ses habitants — visible pour les spectateurs mais invisibles pour les personnages. Eros repartira vaincu après la scène de réconciliation finale (et tout rentre dans l'ordre au château). Sur la scène de *Cosi fan tutte* créé en 2009, une forêt apparaît au lointain dans le cadre d'une baie vitrée. La terre, les pives, les fougères

---

18 Cette précision est inspirée par Paul Ricœur : « Cette coupure entre les morts et les survivants est même un des critères de la différence entre le passé historique et le passé récent où la scène est occupée à la fois par des vivants — des survivants — et les morts, la parole vive des uns se mêlant encore à la parole muette des documents d'archive. » (Paul Ricœur, « La distance temporelle et la mort en histoire » (Conférence prononcée à Heidelberg à l'occasion du centième anniversaire de Hans-Georg Gadamer en 2000, publiée dans *Gadamer's Century : Essays in Honor of Hans-Georg Gadamer*, MIT-Press, Boston, 2002), dans Christian Delacroix et al., *Historicités,* Paris, La Découverte (coll. « Recherches »), 2009, , pp. 13-27, en ligne, consulté le 5 août 2021, URL : https://www.cairn.info/historicites--9782707156792-page-13.htm.).

19 Le sol de la forêt se prolonge en effet hors de la tournette, à cour et à jardin, avec quelques arbres qui renforcent la continuité de l'image, laquelle se fond dans l'obscurité aux lointains.

20 « *Als ich mit dem* Figaro *anfing, konnte ich nicht wissen, dass es ein Zyklus wird. Ich wusste aber, dass ich die Cosi einbinden wollte in ein Thema mit Variationen. Die Bühne im* Figaro *hat mit Architektur, mit Kultur zu tun. Der Wald im* Giovanni *ist das maximale Gegenteil, nämlich die Natur. Und in der* Cosi *gibt es diese Künstlichkeit. Sieht man den Zyklus als Ganzes, dann sind die drei Stücke wie drei Bausteine, aus denen sich die Realität zusammensetzt. Das ist eine kleine Kosmologie des Ganzen.»,* Entretien avec Claus Guth, en ligne, consulté le 2 août 2021, URL : http://www.omm.de/feuilleton/interview-guth.html. (Je traduis.)

21 Claus Guth, en ligne, consulté le 4 août 2021, URL : https://archive.salzburgerfestspiele.at/archivdetail/programid/4467/id/0/j/2011.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

et les troncs envahiront progressivement le salon au cours de l'Acte II. Au dénouement, deux arbres resteront fermement en place, malgré l'occultation de la baie et les tentatives de nettoyage. La forêt, tenue à distance dans les *Nozze*, s'avance vers le front de scène dans *Cosi* et occupe tout le plateau dans *Don Giovanni*. Entre l'ange de l'amour des *Nozze* (frère jumeau de Cherubino) et l'ange déchu[22] de *Così fan tutte* (Don Alfonso), il y a donc symboliquement un simple mortel ivre de liberté (Don Giovanni, dont le corps meurtri entre en écho sur scène avec un pin foudroyé)[23]. Le motif forestier est une invitation à faire circuler le sens entre les trois œuvres, entre les trois fables.

Figure 1 : Capture d'écran (Claus Guth, 2008, DVD Harmonia Mundi, 2010),
Erwin Schrott (Leporello), Christopher Maltman (Don Giovanni)

Une *interspectacularité externe*, implicite voire occulte, convoque le souvenir d'autres scènes et d'autres textes. Plusieurs critiques de la mise en scène de Claus Guth ont évoqué *Le Songe d'une nuit d'été*, frappés sans doute par les couples qui se poursuivent dans la forêt dessinée par Christian Schmidt. On s'avise avec eux que le

22 *Eine Art gefallener Engel* selon Andri Hardmeier (dramaturge de Così fan tutte), en ligne, consulté le 4 août 2021, https://archive.salzburgerfestspiele.at/archivdetail/programid/4465/id/0/j/2011

23 « *Ist Mozarts Don Giovanni vielleicht doch kein Mythos, keine Ur-Gewalt, Eros oder Dionysos ähnlich, sondern nur ein Mensch wie wir, der um die Endlichkeit seiner Existenz weiß und deshalb seine Spanne Leben auskosten will ?* » [Le Don Giovanni de Mozart ne pourrait-il pas, après tout, ne pas être un mythe, ne pas être une force primordiale comparable à Eros ou à Dionysos, mais seulement un être humain comme nous, qui connaît la finitude de son existence et veut savourer sa vie ?] Ronny Dietrich (dramaturge de Don Giovanni), en ligne, consulté le 4 août 2021, URL : https://archive.salzburgerfestspiele.at/archivdetail/programid/4124/id/0/j/2008

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Commandeur surveille les amours clandestines de sa fille comme le père d'Hermia chez Shakespeare, qu'Elvira et Leporello déguisé rejouent la scène de Titiana et de Bottom, qu'Elvira poursuit Don Giovanni comme Helena s'attachait aux pas de Demetrius, que Masetto se lamente sur une robe tâchée de sang, tel Pyrame sur l'écharpe de Thisbé. Il y a plus : la forêt rotative, célèbre dans l'histoire du théâtre allemand, qui fit le succès du *Songe d'une nuit d'été* de Max Reinhardt, en 1905, au début de sa carrière au Neues Theater de Berlin (voir Figure 2). Les jeux d'éclairage, avec clair de lune et brouillard, marquèrent durablement les spectateurs de l'époque dont certains évoquent aussi les odeurs de sapin et de mousse répandues dans la salle[24]. Parmi les critiques de ce début du XXe siècle, il s'en trouvèrent pour regretter que la poésie shakespearienne soit brutalisée par une direction d'acteur « naturaliste » : le personnage de Puck avait choqué par son allure de troll, sa gestualité grossière et sa gaieté cruelle[25]. Max Reinhardt fut, avec Hugo von Hofmannsthal, le fondateur du Festival de Salzbourg[26] et il y a là une manière d'hommage de la part de Claus Guth, qui n'est pas un adepte de la scène tournante, mais qui cultive la tension entre lyrisme et naturalisme.

Figure 2 : *Ein Sommernachtstraum* von William Shakespeare,
Bühnenbildmodell von Max Reinhardt und Karl Walser[27]

[24] Marielle Silhouette, *Max Reinhardt. L'avènement du metteur en scène*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2017, p. 159.

[25] Marielle Silhouette, *op. cit,* p. 137.

[26] Le festival est créé en 1918, à la fin de la guerre, la première édition eu lieu en août 1920. Les premiers opéras de Mozart furent représentés en 1921.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Mourir au début et à la fin (l'ordre de la fable)

Claus Guth maintient le plateau dans le noir pendant l'*andante* en ré mineur de l'ouverture ; alors que la tonalité sombre fait place au ré majeur, le rideau se lève et démasque à jardin un grand *oculus* découpé dans un cache noir. Dans son cadre circulaire, le morceau de forêt prend des allures de projection de lanterne magique (Figure 3). Là se joue une séquence au ralenti : le Commandeur braque une arme à feu sur Don Giovanni qui se penche pour ramasser une branche à terre ; le Commandeur se retourne comme surpris par un bruit ; Don Giovanni le frappe sur la tête, le vieil homme s'écroule à terre mais, avant de perdre connaissance, tire sur son adversaire qui reçoit une balle dans le ventre. Éberlué, Don Giovanni s'affaisse au pied d'un arbre et le rideau noir retombe comme un obturateur. La vision aura duré moins d'une minute. Pendant que s'achève l'*allegro* de l'*ouverture*, le spectateur a tout loisir de ruminer la scène. S'il a déjà vu l'opéra une fois dans sa vie — ce qui est fort probable dans la « Maison de Mozart »[28] –, il a identifié les deux personnages. En revanche, il peut s'interroger sur l'épisode qui fait l'objet de cette *prolepse*[29] : s'agit-il de la Scène 1 de l'Acte I ou la Scène 15 de l'Acte II[30] ; dans la première, Don Giovanni tue le Commandeur, dans la seconde, le Commandeur tue Don Giovanni.

[27] Theatermuseum © KHM-Museumsverband.

[28] L'un des lieux de représentation du Festival de Salzbourg porte le nom de *Haus für Mozart* depuis 2006. Il s'agit de la première salle (provisoire), inaugurée en 1925 à l'initiative de Max Reinhardt.

[29] Rappelons que c'est ainsi que Gérard Genette nomme l'*anachronie narrative* qui consiste à anticiper un épisode en transgressant l'ordre des événements propre à l'histoire (Gérard Genette, « Discours du récit», *op. cit.* pp. 78-79)

[30] Les références au livret renvoient à la version de *l'Avant Scène Opéra* (ed. Premierès Loges, mise à jour 2019.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Figure 3 : Anatoli Kotscherga (le Commandeur) et Christopher Maltman (Don Giovanni)

Le spectateur a-t-il assisté de manière anticipée au dénouement ? Pourquoi pas ? L'antéposition de celui-ci est, comme en témoigne la scène d'ouverture chez Stéphane Braunschweig (voir *supra*), une pratique courante, encouragée qu'elle est par les motifs musicaux annonciateurs. La représentation qui suit développe alors un suspense du « comment » (*comment cela va-t-il arriver ?* plutôt que *qu'est-ce qui va arriver ?*), forme de tension dramatique que Raphaël Baroni qualifie de « suspense "moyen" »[31]. Personne n'ignore du reste que l'issue sera fatale au *dissoluto*. Claus Guth et Stéphane Braunschweig rassureraient en somme leur public : Don Giovanni sera bel et bien châtié, malgré la modernisation de la fable annoncée par les costumes. La promesse n'est pas gratuite : de plus en plus nombreuses sont les mises en scène du XXIe siècle qui campent un Don Giovanni impuni (faute de transcendance efficace, comme chez Graham Vick[32]) ou immortel (en raison de son statut mythique, comme chez Robert Carsen).

Le spectateur de l'ouverture mise en scène par Claus Guth devra cependant réviser son jugement. S'il y a bien prolepse et si celle-ci annonce bien la mort de Don Giovanni, la séquence que le public a vu dans l'*oculus* n'est pas celle du dénouement. Au début de l'opéra, à peine Leporello s'est-il plaint de son sort, à peine Don Giovanni a-t-il le temps de repousser puis de céder aux avances de

31 « Suspense "moyen" : avec anticipation claire du dénouement détournant l'intérêt de l'issue vers les circonstances qui mèneront au dénouement attendu. » (Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, *op. cit.* p. 278).

32 Créé à l'Opera di Roma, 2019 (direction musicale de Jérémie Rhorer).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Donna Anna, que le Commandeur apparaît, arme au poing. La scène furtive présentée pendant l'ouverture n'est autre que la scène 1 de l'Acte I. Le Commandeur tire, Don Giovanni tombe. L'opéra durera exactement le temps que ce dernier mettra à succomber à sa blessure. Don Giovanni ne cherchera pas à quitter la forêt, refusant de prendre en compte la gravité de son état. (Telle est la transposition de l'agnosticisme du héros, celui-ci ne semble pas croire à la possibilité de sa propre mort.) Leporello, qui sait en revanche à quoi s'en tenir, s'emploie à entretenir cette illusion. Il désinfecte la plaie, la panse, donne sa chemise ; mais le sang traverse le bandage, mais la douleur persiste malgré les piqûres d'héroïne. Toutes les étrangetés propres à la partition du rôle-titre (un seul air et écourté, des mélodies empruntées aux interlocuteurs…) et toutes les bizarreries de l'action du personnage (l'absence de suite dans ses idées, l'échec dans toutes ses entreprises) prennent un sens nouveau dès lors que Don Giovanni est mortellement blessé. Il s'épuise, s'essouffle, se redresse puis s'écroule à plusieurs reprises. Par exemple, l'air « Fin ch'han dal vino » (n° 11, scène 15 de l'Acte I) s'interrompt brutalement parce qu'il s'effondre à moitié évanoui dans les bras de Leporello.

Ne pas mourir seul (le dénouement)

La séquence d'ouverture ne résulte donc pas seulement d'une prolepse, mais du déplacement d'un événement majeur de l'action : c'est au début de l'Acte I que *le viscere* du héros sont déchirées par le Commandeur et non à la scène 15 de l'Acte II (« *Chi l'anima mi lacera ? Chi m'agita le viscere ?* »). Ce déplacement est en quelque sorte validé par la réplique de Leporello qui demande, après l'altercation initiale : « *Chi è morto, voi, o il vecchio ?* ». « *Che domanda da bestia! Il vecchio.* », répond Don Giovanni. Mauvaise réponse de celui qui se croit invincible. Mauvaise réponse aussi car le Commandeur n'est pas mort. Vindicatif, un bandage autour de la tête, il reviendra à l'Acte II ; il guettera sa proie dans l'ombre, l'interpellera et répondra à ses bravades. Il creusera un trou et attendra simplement que Don Giovanni s'abatte pour triompher froidement.

Le retour d'un Commandeur vivant est à coup sûr une surprise pour le spectateur. Pourtant, cette scène n'est guère relevée dans la réception de la mise en scène de Claus Guth. La critique semble tenir le Commandeur du second Acte pour un revenant. Quel besoin aurait un spectre d'un pansement ? et a-t-on jamais vu un fantôme avec une pelle ? La résistance du public à admettre que le Commandeur est bien vivant est compréhensible — ne serait-ce que parce que sa mort est à maintes reprises mentionnée dans les échanges entre Anna et Ottavio. Le retour du Commandeur exige pour le moins que l'on examine de plus près les deux fiancés.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

La relation entre Ottavio et Anna est particulièrement travaillée dans la proposition de Claus Guth. Au début de l'Acte I, Anna se jette sur Don Giovanni avec un tel appétit que celui-ci commence par la repousser. Plus tard, Ottavio montrera qu'il sait qu'Anna lui ment à propos de cet épisode. De scène en scène, Ottavio s'éloignera inexorablement de sa fiancée, malgré les élans de pitié que déclenche le désarroi de la jeune femme. Car Anna semble persuadée que son père a succombé. Ottavio, qui croit d'abord à une sorte de choc traumatique, ne cherche pas à la détromper, avant de céder à l'évidence : Anna tente maladroitement de masquer une « scène de crime » (son infidélité) par une autre (le meurtre de son père).

La double scène de crime est riche en pièces à conviction. Les objets ne sont, chez Claus Guth, pas uniquement les accessoires d'une gestualité contemporaine : ils restent en place dans le décor après avoir été utilisés, venant grossir les rangs de ceux qui jonchent le sous-bois au début du spectacle : sacs en plastique, canettes, seringues, mais aussi bagages, tissus ensanglantés, vêtements, torches électriques, armes. Ainsi, par exemple, le revolver à barillet du Commandeur est-il ramassé par Anna qui le braque sur sa tempe après avoir découvert avec Ottavio le corps inanimé de son père. (Ottavio le lui arrache des mains.) Ce revolver n'est pas le seul témoin de la rencontre fatale entre le Commandeur et Don Giovanni. Souvenons-nous : pendant que Leporello fait le guet, Don Giovanni se laisse dévêtir en arrière-fond par Anna puis commence à la déshabiller en l'entraînant au premier plan. Lorsqu'elle entend la voix de son père, la jeune femme s'enfuit en abandonnant sa robe et ses chaussures — immédiatement remarquées par Ottavio à son arrivée sur les lieux (voir Figure 4). La robe et les escarpins réapparaîtront par la suite à chaque tour du dispositif. Leporello s'amusera ainsi avec la robe pendant le repas de noce de Masetto. Ottavio examinera à nouveau les souliers au moment où Anna, jalouse, faisant mine d'avoir reconnu son agresseur en Don Giovanni (I, 13), en appelle solennellement à la vengeance. La robe, comme un fait exprès, réapparaîtra dans l'orbe de sa torche électrique pendant le « trio des masques » (I, 19 » *Bisogna aver coraggio* »). À la fin du Rondò « *Non mi dir, bell'idol mio* », sa dernière apparition (II, 12[33]), Anna s'enfoncera dans la forêt avec un pistolet automatique qui est lui-même le reliquat d'une scène précédente entre Zerlina et Leporello[34]. Avant de se retirer, elle ôtera sa robe noire, ses (nouvelles) chaussures et ses bijoux. En se dépouillant ainsi, Anna rejoue la scène de l'Acte I où, se sentant responsable de la mort de son père, elle avait fait mine de se tuer. À ce moment de l'Acte II, en effet, elle sait qu'elle est la cause de la mort prochaine de Don Giovanni. Ce dernier est apparu pendant cette scène (II, 12), à l'insu d'Ottavio. Il a pris la main de la jeune femme, l'a posée sur son ventre couvert de sang puis s'en enfoncé dans la forêt. Ce geste

33 La *scena ultima* n'est en effet pas jouée.

34 Le pistolet provient alors déjà d'une scène précédente : la scène de battue pour retrouver Don Giovanni.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

énigmatique s'éclaire si on le compare à celui du Commandeur dans la fable d'origine (il serre la main de Don Giovanni et le précipite aux Enfers). Dans la mesure où Don Giovanni mourra et que le Commandeur vivra, Don Giovanni est comparable à un « spectre » qui vient demander son dû à Anna. Celle-ci comprend aussitôt ce qui lui reste à faire. Elle se dévêt, prend l'arme et s'éloigne (voir Figure 5). Ottavio a le réflexe de ramasser le tas de vêtements et de s'élancer à sa poursuite (« Ah si segua il suo passo : io vo'con lei / Dividere i martiri ; / Saran meco men gravi i suoi sospiri. »[35]). Mais il se ravise, laisse retomber son petit fardeau, s'époussette les mains et part dans une autre direction.

Figure 4 : Annette Dasch (Donna Anna), Matthew Polenzani (Don Ottavio)

35 « Ah ! suivons ses pas ; je veux / Partager ses souffrances ; / Ses soupirs seront, en ma compagnie, moins lourds » (II, 13).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Figure 5 : Annette Dasch (Donna Anna), Matthew Polenzani (Don Ottavio)

Mourir encore et toujours (l'hypertextualité)

Un Commandeur qui n'est pas mort… Une Donna Anna qui ment et se suicide… Que peut penser un amateur d'opéra de tout cela ? Souvenons-nous que le public de Salzbourg ou d'Aix-en-Provence peut avoir vu (sans compter les DVD ou les captations diffusées en ligne) une vingtaine de mises en scène de *Don Giovanni*. Quel spectateur de théâtre, même goulu et averti, peut se targuer d'avoir vu (par exemple) une vingtaine de mises en scène du *Dom Juan* de Molière ? Aucun. Pour des raisons pragmatiques de limitation du corpus lyrique classique, de mondialisation de la production des spectacles opératiques, du soutien des fondations à la diffusion de captations, on pourrait se risquer à dire qu'un opéra comme le *Don Giovanni* de Mozart n'est plus un texte mais un *architexte*, non plus une œuvre mais un *genre* à lui tout seul. Rares sont les pièces de théâtre que l'on pourrait tenir pour telles. Chaque mise en scène d'un opéra classique s'inscrit alors dans ce *genre*, sommée — comme chacun des interprètes — de se plier à ses règles tout en marquant son individualité. L'architexte opératique serait ainsi à l'origine d'un horizon d'attente particulier qui expliquerait l'écart, toujours étonnant, entre les attentes et les réalisations dont témoigne sans cesse la critique spécialisée. Pour un spectateur d'opéra, chaque nouvelle mise en scène suscite en quelque sorte le

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

suspense paradoxal que produit la lecture d'un roman que l'on a déjà lu — d'un film que l'on a déjà vu. Par rapport à la *fable*, cette posture, bien décrite par Raphaël Baroni[36], suppose de « faire semblant » de ne pas connaître la suite des événements. L'amateur d'opéra, à l'instar du « relecteur », se situerait ainsi dans une logique de *rappel*[37] — évidemment contraire à la logique de l'art de la mise en scène. C'est ainsi que les *surprises* ont le don de révolter le public d'opéra ; plus que des surprises, ce sont de véritables *heurts* dans le cadre de ce que Raphaël Baroni qualifie de « suspense par contradiction »[38] (on feint d'espérer un autre dénouement tout en acceptant le caractère inéluctable de la fin). Le spectateur préfèrera parfois scotomiser certaines scènes (l'apparition du Commandeur blessé ou le suicide d'Anna) plutôt que de remettre en question ce qu'il croit savoir. À l'opéra, plus qu'au théâtre, le « rappel » d'une expérience antérieure est attendu. Comme les enfants exigeant qu'on leur raconte toujours le même conte[39], c'est le *retour du même*, le *retour rassurant du connu* qui est recherché[40]. Quoi qu'il arrive dans le monde et dans ma vie, il est rassurant de savoir que « la *forme* est toujours là »[41]. Lorsqu'une fable perturbe ce rituel[42], je suis donc susceptible de résister à l'immersion fictionnelle. On pourrait voir dans la forêt de Claus Guth et de Christian Schmidt une sorte de figuration trompeuse de ce retour du même, le décor tournant sur scène comme un microsillon sur une platine.

Il y a un plaisir particulier dans l'anticipation d'une forme. Ce plaisir (pourquoi serait-il coupable ?) a du reste un rapport avec l'art de la musique lui-même, si l'on en croit Francis Wolff. La musique n'a-t-elle pas, en s'adressant à l'ouïe, apprivoisé un sens qui est d'abord un « système d'alarme biologique » : « dans la musique, les sons se mettent à être entendus comme étant *causés* non par des choses (ni par le chat, par le verre, par le vent, ni même par la trompette) mais *par les sons eux-mêmes, c'est-à-dire par d'autres événements.* Plus besoin de choses !» [43]. Voilà que dans cet « univers

36 Raphaël Baroni, en citant Robert Yanal, mentionne le fait qu'en cas de relecture, le souvenir de la première lecture transforme un roman en son propre *hypotexte*. (Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, *op. cit.,* p. 282).

37 Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, *op. cit.,* p. 279.

38 Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, *op. cit.,* p. 286.

39 Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, *op. cit.,* p. 289.

40 Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, *op. cit.,* p. 241.

41 Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, *op.cit.,* p. 292.

42 Le rituel consisterait à répéter le processus de *sélection* et de *complément* constitutifs de l'acte de lecture (pour reprendre la terminologie de Pierre Bayard). Pierre Bayard, *Enquête sur Hamlet,* p. 35 et 36.

43 « C'est parce que les sons ne se limitent pas à nous informer sur ce qui se passe, mais qu'ils éveillent ou réveillent à chaque instant notre système d'alarme biologique, que l'univers sonore est immédiatement un univers *émotionnel* — ce que n'est pas par lui-même le monde des objets vus. […] De là le besoin de se faire le centre de cet univers d'événements sonores, d'en devenir imaginairement le maître tout puissant en y introduisant *son ordre propre.* […] Un monde où les sons ont un sens par eux-mêmes, c'est-à-dire les uns par les autres. […] A la causalité verticale, synchronique, matérielle, des choses aux sons, va se substituer une causalité horizontale, diachronique, imaginaire, des sons aux sons.» Francis Wolff, *Pourquoi la musique ?*, p. 32, 44, et 57.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

d'événements sonores », dont chaque auditeur est « imaginairement le maître tout puissant », les metteurs en scène réintroduisent des « choses » ...

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

BIBLIOGRAPHIE

Ivan A. Alexandre, « Lost in transposition », in *Opéra et mise en scène*, *Avant-scène Opéra*, n° 241, nov.-déc. 2007.

Marie-Christine Autant-Mathieu, Jean-Louis, Besson, Catherine Naugrette, Béatrice Picon-Vallin, L'Ere de la mise en scène, *Théâtre d'Aujourd'hui*, n° 10, Paris, Canopé-CNDP, 2005.

Raphaël Baroni, *La Tension narrative, suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, 2007.

Pierre Bayard, *Enquête sur Hamlet*, *Le dialogue de sourds*, Paris, Minuit, 2002.

Gérard Genette, « Discours du récit », dans *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

Marielle Silhouette, Max Reinhardt. *L'avènement du metteur en scène*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2017.

Alain Perroux, « Metteur en scène, interprète ou créateur ? », in *Opéra et mise en scène, Avant-scène Opéra*, n° 241, nov.-déc. 2007.

Paul Ricœur, « La distance temporelle et la mort en histoire » (Conférence prononcée à Heidelberg à l'occasion du centième anniversaire de Hans-Georg Gadamer en 2000, publiée dans *Gadamer's Century : Essays in Honor of Hans-Georg Gadamer*, MIT-Press, Boston, 2002), dans Christian Delacroix et al., *Historicités*, Paris, La Découverte (coll. « Recherches »), 2009, pp. 13-27, en ligne, consulté le 5 août 2021, URL : https://www.cairn.info/historicites--9782707156792-page-13.htm.

Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Editions sociales, 1989 [1982].

Francis Wolff, *Pourquoi la musique ?*, Paris, Fayard, 2015

PLAN

- Mourir « vivant » (la distance temporelle)
- Mourir dans les forêts (l' « interspectacularité »)
- Mourir au début et à la fin (l'ordre de la fable)
- Ne pas mourir seul (le dénouement)
- Mourir encore et toujours (l'hypertextualité)

AUTEUR

Danielle Chaperon
Voir ses autres contributions
Université de Lausanne

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.