

Université de Montréal

**LE *DON GIOVANNI* DE WOLFGANG AMADEUS MOZART
AU XXI^e SIÈCLE :
UNE RÉACTUALISATION FÉMINISTE**

par

Laura Kubler

Faculté de musique

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en musique option musicologie

mai 2022

© Laura Kubler, 2022

Université de Montréal

Département musique

Ce mémoire intitulé

**Le *Don Giovanni* de Wolfgang Amadeus Mozart au XXI^e siècle :
une réactualisation féministe**

Présenté par

Laura Kubler

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Robin Wheeler

Président - rapporteur

Marie-Hélène Benoît-Otis

Directrice de recherche

Katharina Clausius

Membre du jury

RÉSUMÉ

Ce mémoire porte sur la réactualisation de l'opéra d'un point de vue féministe en s'appuyant sur l'exemple de la mise en scène de *Don Giovanni* (1787-1788) de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

Cette étude montre comment il est possible, en s'appuyant sur les outils de l'analyse musicale et littéraire, de créer une mise en scène qui respecte les principales caractéristiques du livret et de la partition – conservant ainsi ce que Jean-Jacques Nattiez appelle des « fidélités locales » – tout en permettant au public d'aujourd'hui de s'identifier à une œuvre composée il y a plus de deux siècles, et de s'y projeter. Pour ce faire, l'enjeu est de proposer une adaptation de l'opéra qui tient compte du contexte politique et social actuel, axé ici sur le féminisme. Prenant pour exemples les trois personnages féminins de *Don Giovanni*, le mémoire est construit sous la forme d'un triptyque, par ordre chronologique d'apparition des personnages : Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina. Ainsi, il sera possible d'établir un point de vue s'apparentant au *female gaze* dans cet opéra, jusqu'ici majoritairement interprété par le biais du *male gazing* (regard masculin).

Le premier chapitre propose donc l'analyse de deux airs phares du personnage de Donna Anna. Cherchant à l'abstraire de l'entité quasi fusionnelle qu'elle constitue avec son fiancé Don Ottavio, l'analyse harmonique et littéraire s'intéresse aux passages où Donna Anna est susceptible d'affirmer son indépendance. L'analyse de ces mêmes scènes dans deux mises en scènes récentes de l'œuvre vise ensuite à vérifier si les caractéristiques qui ressortent de cette analyse sont mises en valeur dans les productions. Enfin, dans un processus s'apparentant à la recherche-crédation, je propose pour les passages étudiés des avenues de mise en scène qui tiennent compte des analyses effectuées dans les premières parties du chapitre. Les deux autres personnages féminins sont abordés suivant le même procédé, cherchant d'un côté à déridiculiser celui de Donna Elvira – trop souvent considérée comme « hystérique » – et, de l'autre, à rendre au personnage de Zerlina son côté stratège, habituellement camouflé dans les productions « traditionnelles » où la jeune femme n'est représentée que par son côté paysan.

Mots-clés :

Wolfgang Amadeus Mozart ; *Don Giovanni* ; réactualisation ; analyse musicale ; analyse scénique ; mise en scène ; féminisme ; *female gaze* ; opéra ; recherche-crédation

ABSTRACT

This thesis explores the feminist actualization of opera, using Wolfgang Amadeus Mozart's (1756-1791) *Don Giovanni* (1787-1788) as a case study.

This study shows how it is possible, by using musical and literary analytical tools, to create a performance that respects the main characteristics of the libretto and the score—thus preserving what Jean-Jacques Nattiez calls “local loyalties”—while allowing today's audience to identify with a work composed over two centuries ago. To do so, I propose an adaptation of the opera that takes into account the current political and social context, focused here on feminism. Taking as examples the three female characters of *Don Giovanni* (Donna Anna, Donna Elvira, and Zerlina), the thesis is built as a triptych in which the characters are studied in the chronological order of their apparition. The approach is based on a female gaze point of view, contrasting with the male gazing interpretation which has been dominant in the operatic world until now.

The first chapter analyses two major arias of Donna Anna. In order to free her from the almost fusional entity she forms with her fiancé Don Ottavio, the harmonic and literary analysis centers around passages where she is most likely to show independence. The analysis of these same scenes in two recent stagings of the work then aim to verify whether the characteristics that emerge from this analysis are highlighted in the productions. Finally, in a process of researchcreation, I propose staging directions for the same passages that take into account the findings made throughout the chapter.

The two other female characters are approached following the same process, seeking on the one hand to de-ridiculize the character of Donna Elvira—too often considered “hysterical”—and, on the other hand, to highlight Zerlina's sense of strategy, which is usually downplayed in “traditional” productions in which the young woman is solely represented by her peasant character.

Keywords :

Wolfgang Amadeus Mozart ; Don Giovanni ; *réactualisation* ; musical analysis ; scenic analysis ; stage direction ; feminism ; female gaze ; opera ; creative research

LE *DON GIOVANNI* DE WOLFGANG AMADEUS MOZART
AU XXI^e SIÈCLE :
UNE RÉACTUALISATION FÉMINISTE

Table des matières

RÉSUMÉ.....	iii
Mots-clés :	iii
ABSTRACT	iv
Keywords :.....	iv
REMERCIEMENTS	xi
INTRODUCTION.....	2
Mettre les femmes au service de la mise en scène?	4
Ou la mise en scène au service des femmes?	7
LA CONSTANCE AU DÉTRIMENT DE SOI – DONNA ANNA	12
« Fuggi crudele » : la prise d’indépendance d’Anna.....	15
Analyse scénique.....	25
Réactualisation	31
« Or sai chi l’onore » : la mort ou l’agression?	34
Analyse scénique.....	45
Réactualisation	52
DE PASSION PLUS QUE DE RAISON, LE PERSONNAGE D’ELVIRA.....	56
« Ah chi mi dice mai » : la voyageuse en quête de vérité	58
Analyses scéniques.....	66

Réactualisation	72
« Ah taci ingiusto core » : la ruse face au voyeurisme.....	75
Analyses scéniques.....	84
Réactualisation	89
ZERLINA, INGÉNUÉ MAIS INGÉNIEUSE.....	94
« Là ci darem la mano » : l'arroseur arrosé ou la contre-manipulation	95
Analyses scéniques.....	105
Réactualisation	110
« Batti batti, o bel Masetto » : les schémas répétés.....	113
Analyses scéniques.....	120
Réactualisation	124
CONCLUSION	128
Bibliographie	133
Médiagraphie.....	139
Annexes	140

Liste des tableaux

Tableau 1. Paroles, traduction et structure harmonique du duo « Fuggi Crudele » (acte I, scène 2)	16
Tableau 2. Paroles et traduction du récitatif entre Anna et Ottavio (acte I, scène 13)	35
Tableau 3. Paroles, traduction et structure harmonique de l'aria « Or sai chi l'onore » (acte I, scène 13)	37
Tableau 4. Paroles, traduction et structure harmonique de l'aria « Ah chi mi dice mai » (acte I, scène 4)	61
Tableau 5. Structure harmonique et découpage des échanges dans le Terzetto « Ah taci ingiusto core » (acte II, scène 2)	77

Liste des exemples musicaux

Exemple 1. Ligne mélodique introductive de Anna sur arrangement pour piano.	20
Exemple 2. Trame mélodique des violons, accompagnant la ligne d'introduction d'Ottavio qui se rapproche de celle d'Anna dans l'exemple 1 mais sans le côté « syncope ».	21
Exemple 3. Ligne mélodique reconnaissable d'Anna grâce au rythme particulier croche-noire-noire pointée-croche/noire-noire.	40
Exemple 4. section B, parcours tonal	41
Exemple 5. section B, parcours tonal (suite)	41
Exemple 6. Section C, mouvement ascendant démontrant la tension dans la demande de vengeance d'Anna, repris par l'orchestre. Arrangé ici en version piano.	43
Exemple 7. Motifs en doubles croches de la ritournelle d'introduction. Wolfgang Amadeus Mozart, Don Giovanni, Ah chi mi dice mai, mes.1-13. Tiré de Wye Jamison Allanbrook, Rhythmic Gesture in Mozart Le nozze di Figaro and Don Giovanni, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1983, p. 234	59
Exemple 8. Marche harmonique sur le thème de vengeance d'Elvira. Wolfgang Amadeus Mozart, Don Giovanni, Ah chi mi dice mai, mes. 86-90.	64
Exemple 9. Mesures d'introduction avant l'entrée de la mélodie d'Elvira. Wolfgang Amadeus Mozart, Don Giovanni, Ah taci ingiusto core, mes.1-2.	79
Exemple 10. Mesures d'introduction avant l'entrée de la mélodie de Don Giovanni, en imitation à la quinte celles de l'exemple 9. Wolfgang Amadeus Mozart, Don Giovanni, Ah taci ingiuste core, mes.18-19.	79
Exemple 11. section A, commentaire instrumental des vents encadré en jaune. Wolfgang Amadeus Mozart, Don Giovanni, Là ci darem la mano, mes.1-5	98
Exemple 12. Passage à la section B, commentaire musical des vents encadré en jaune et imitation du squelette musical de la phrase de Don Giovanni encadré en violet.. Wolfgang Amadeus Mozart, Don Giovanni, Là ci darem la mano, mes.17-20	99
Exemple 13. Trame mélodique de Don Giovanni appuyé par l'orchestre, encadré en violet, et accélération inquiète dû à l'indécision de Zerlina encadré en jaune. Wolfgang Amadeus Mozart,	

Don Giovanni, Là ci darem la mano, mes.34-39	102
Exemple 14. Mélodies de Zerlina et Don Giovanni se chevauchant encadrées en orange, tension appuyée de Zerlina avec la mélodie sur le passage de tessiture encadré en rouge. Wolfgang Amadeus Mozart, Don Giovanni, Là ci darem la mano, mes.40-46	103
Exemple 15. Passage en 6/8. Homorythmie et doublage de la mélodie à la tierce pour les deux protagonistes. Wolfgang Amadeus Mozart, Don Giovanni, Là ci darem la mano, mes.50-56	105
Exemple 16. Rythme singulier de Zerlina, croche-croche/croche pointée-double-crochecroche/croche pointée double, etc. Wolfgang Amadeus Mozart, Don Giovanni, Batti, batti, mes.13-17.	115
Exemple 17. section B, commentaire instrumental des vents encadré en violet, et doublage de la mélodie par les violons, créant une continuité de trame mélodique. Wolfgang Amadeus Mozart, Don Giovanni, Là ci darem la mano, mes.1-5	117
Exemple 18. Rythme particulier de Zerlina accéléré et s'inversant, section C. Wolfgang Amadeus Mozart, Don Giovanni, Batti, batti , mes. 68-71.	118

REMERCIEMENTS

Parvenue au terme de cette riche aventure qu'a été la rédaction de mon mémoire, je ne pourrais taire tout le soutien qui m'a été accordé. Je tiens donc à chaleureusement remercier MarieHélène Benoit-Otis pour son encadrement, ses relectures attentives, et surtout son enthousiasme indéfectible quand il m'était difficile d'en trouver. Je voudrais aussi saluer les encouragements de mes collègues de séminaire de recherche, dont les conseils et l'écoute m'ont permis de peaufiner et enrichir ma culture ainsi que ma bibliographie.

Je remercie également mes parents, Nicole et Maurice, qui ont accepté de me laisser poursuivre mes études au Québec afin de pouvoir écrire sur la thématique qui me tenait à cœur. Je remercie également mes frères, Benjamin et Cyril, pour m'avoir donné le goût de la musique et du travail bien fait, une reconnaissance particulière envers Cyril pour m'avoir laissé mettre sans dessus-dessous ses partitions d'opéra.

Ce mémoire n'aurait pas vu le jour sans l'écoute, parfois d'une seule et parfois de deux oreilles, de mes amis, malgré la distance, le covid et toute autre chose, merci à vous tous.

Sur une note plus personnelle, je voudrais exprimer toute ma reconnaissance à mon partenaire Armand, pour son soutien indéfectible malgré toutes mes phases d'humeurs étranges. Pour avoir su être une oreille attentive à n'importe quel moment, et me répéter sans cesse les bons mots. Merci notamment pour m'avoir aidé à traduire mon résumé. Mais surtout, pour continuer de croire en moi et me donner la force de persévérer encore et encore.

INTRODUCTION

En 2017, l'actrice Alyssa Milano lance le *hashtag* « #metoo » sur les réseaux sociaux, donnant un second souffle au mouvement créé en 2007 par Tarana Burke afin d'encourager les victimes de violences sexuelles à partager leurs témoignages. Dans les premières 24 heures, le *hashtag* est partagé dans plus de 12 millions de messages et de réactions. Quelques mois plus tard à Florence, en Italie, le metteur en scène Léo Muscato affirme qu'on ne peut plus « applaudir la mort d'une femme ». Dans sa mise en scène de *Carmen* de Georges Bizet (1838-1875), représentée pour la première fois le 7 janvier 2018, Muscato a donc décidé de faire se retourner Carmen contre Don José, l'amenant à appuyer sur la détente d'un pistolet, tuant son amant sur le coup mais la laissant, elle, en vie – contrairement à ce qui est écrit dans le livret.

À la suite de cette production, la polémique sur le rôle du metteur en scène s'est enflammée une fois de plus : une partie du public a condamné ce qu'elle considérait comme une dénaturation de l'œuvre, alors qu'une autre approuvait l'actualisation de l'opéra. Est-il possible de réconcilier ces deux types de public? En l'absence d'études féministes de la mise en scène d'opéra, il n'existe pas, à l'heure actuelle, d'éléments de réponse concrets. À la lumière de tels enjeux, ce mémoire vise à participer à la réflexion sur les façons de mettre en scène les rôles de femmes à l'opéra à partir d'une lecture féministe, en utilisant comme cas d'étude l'opéra *Don Giovanni*, de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791).

Composé sur un livret de Lorenzo Da Ponte (1749-1838) inspiré du mythe de Don Juan, *Don Giovanni* est créé à Prague le 29 octobre 1787, puis (dans une version légèrement différente) à Vienne en 1788, sous la dénomination générique de *dramma giocoso* (« drame joyeux »). *Don Giovanni* est l'un des opéras les plus connus dans la culture classique occidentale, influençant ainsi les compositeurs des époques suivantes, notamment les compositeurs romantiques intéressés par le mélange d'éléments comiques (*buffa*) et tragiques (*seria*) qu'on y retrouve. Aujourd'hui, on considère *Don Giovanni* comme l'un des opéras majeurs de Mozart.

L'intrigue se déroule à Séville, en Espagne. Nous découvrons Don Giovanni au milieu de la nuit, masqué, parti à la conquête de Donna Anna, qui est fiancée à Don Ottavio. Anna le repousse avec l'aide de son père, que Don Giovanni blesse mortellement avant de s'en aller en compagnie de son laquais, Leporello. Il rencontre ensuite Donna Elvira, une de ses anciennes conquêtes qui

lui reproche de l'avoir abandonnée alors qu'il avait promis de l'épouser. Il s'éclipse afin de laisser Leporello régler ce « problème » et croise la route de Zerlina, une villageoise sur le point de se marier avec Masetto. Le séducteur promet monts et merveilles à la jeune fille afin de la dérober à son futur mari. Il décide par la suite d'organiser un bal où il pourra retrouver Zerlina, mais ses anciennes conquêtes sont aussi au rendez-vous et exposent ses méfaits. Anna veut venger la mort de son père, tandis qu'Elvira souhaite retrouver son honneur. Le séducteur réussit une nouvelle fois à s'enfuir en laissant son valet s'occuper de ces problèmes en se faisant passer pour lui. Elvira, retombée sous le charme de Don Giovanni, est aveuglée tandis que les autres cherchent à punir le faux séducteur. Finalement, ce dernier sera châtié par le spectre du Commandeur, le père d'Anna revenu d'outre-tombe pour l'emporter dans les flammes de l'enfer, au cours d'une scène dramatique, noire et grandiose.

Voilà comment l'opéra *Don Giovanni* est habituellement résumé, les synopsis de l'œuvre mettant au centre de leur conception un homme présenté comme un séducteur – sans souligner le fait qu'en réalité, cet homme commet, tout au long de l'opéra et même avant le début de l'intrigue, une longue série d'agressions. Le présent mémoire vise à déconstruire cette image de séducteur en adoptant une perspective féministe sur la trame dramatique de l'opéra : comment, du point de vue des protagonistes féminines, le comportement de Don Giovanni peut-il être représenté?

Plusieurs facteurs font de *Don Giovanni* un choix idéal pour s'interroger sur la représentation des femmes – et de leur agresseur – sur la scène lyrique. D'une part, l'immense popularité de l'opéra fait en sorte qu'il est facilement accessible, en une multiplicité de mises en scènes récentes disponibles en vidéo. D'autre part, cet opéra ouvre la porte à de grandes possibilités d'actualisation, comme en témoigne l'inventivité des mises en scène disponibles aujourd'hui. Enfin, le statut des femmes est y représenté de plusieurs façons; les trois principaux personnages de femmes qu'on y retrouve – Donna Anna, Donna Elvira et Zerlina – présentent trois caractères très différents et bien définis. L'opéra constitue donc un cas d'étude idéal pour aborder la mise en scène par le prisme de l'actualisation féministe – étant entendu que ce point de vue est actuel, et non celui de l'époque de Mozart, où ce type de question ne se posait pas encore.

Dans un article de 2001, la musicologue Suzanne Cusick pose ainsi la question de la reconnaissance de l'évolution de la représentation des femmes d'un point de vue musical, mais également politique :

Thus, at a musical level, the question of how women are represented threatens our ability to hear certain works with the innocent ear required for aesthetic hearing. At a political level, the question of how women or the norms of gender are represented in the music produced and valued at a particular time and place confronts us with the historically contingent, constantly changing nature of gender itself. That is, we are forced to recognize that ideas of gender have changed over time. Thus, we must recognize that our own daily gender performances are social constructions, as unnatural and arbitrary as those of any other epoch. This is a recognition that may be threatening¹.

Les pages qui suivent proposent une réflexion sur comment la mise en scène des opéras de Mozart peut permettre de mettre en valeur le libre arbitre des femmes, de créer un nouveau postulat de représentations diverses et d'inclusivité².

Mettre les femmes au service de la mise en scène?

La fonction de metteur.euse en scène consiste à organiser toute la partie scénique d'un opéra : la gestuelle des acteurs et actrices, le rythme de la pièce, la scénographie, etc. L'émergence de la fonction de metteur.euse en scène remonte à la fin du XIX^e siècle et est notamment due à la volonté de rendre l'art lyrique réaliste pour le public. Jusqu'alors, la mise en place d'une pièce de théâtre était la responsabilité de l'auteur ou des principaux comédiens. Se définissant en tant que « Maître du plateau », la fonction évolue en se distinguant progressivement du régisseur, qui lui supervise l'aspect technique et humain des besoins de la production. La mise en scène couvre donc tous les domaines du théâtre, depuis le décor et les acteurs jusqu'à l'interprétation du texte³.

¹ Suzanne Cusick, "Gender, musicology and feminism", dans Nicholas Cook, et Everist Mark (éd.), *Rethinking Music*, New York, Oxford University Press, 2001, p. 482-483.

² La pandémie de COVID-19 a rendu difficile l'accès à des sources imprimées durant ma recherche. Étant dans l'impossibilité de revenir sur le sol montréalais pendant plus d'un an, j'ai dû jongler entre plusieurs logements à court terme dans différentes villes de France, où je n'avais que rarement accès à des bibliothèques universitaires. Pour cette raison, j'ai dû prioriser les sources accessibles en ligne, ce qui explique certaines carences dans ma bibliographie.

³ Jean Goury, *C'est l'opéra qu'on assassine ! La mise en scène en question*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 12-21.

Cependant, en plus de la réalisation scénique, la question de la musique intervient pour les metteur.euse.s en scène d'opéra. Il est impossible de choisir la musique comme on le fait souvent pour une pièce de théâtre; les metteur.euse.s en scène doivent donc travailler avec la partition afin de créer une mise en scène cohérente et de la réactualiser au « goût du jour ». Si à la fin du XVIII^e siècle la musique était encore l'élément le plus important de l'opéra – les rôles étant créés sur mesure pour des chanteurs connus –, quelques années plus tard c'était la partie scénique, comprenant les décors, les déplacements, etc. qui était priorisée⁴. Le concept de *Gesamtkunstwerk* (art total), fondé principalement par Richard Wagner (1813-1883), est ensuite apparu au cours du XIX^e siècle, proposant l'idée d'associer plusieurs techniques, plusieurs disciplines ou plusieurs médias, en plus d'englober le spectateur et ses sens, dans un projet utopique de fusionner la vie et l'art⁵. Ainsi, à la suite du concept de *Gesamtkunstwerk*, un nivelage a été effectué entre la musique et le livret d'opéra, soumis à l'influence changeante des époques – on pourrait citer le naturalisme, avec des auteurs tels qu'Émile Zola (1840-1902) ou bien des metteurs en scène comme Adolphe Appia (1862-1928). La femme de lettres Catherine Clément parle en ces termes de l'émergence de l'importance de ce métier :

L'évolution récente de l'opéra produit encore une autre occultation. L'auteur, à présent, n'est plus même le musicien. Non, c'est le troisième larron : le metteur en scène. [...] [J]'y vois comme un retour larvé du texte de l'opéra. Car tous les metteurs en scène n'ont pas droit à cette prestigieuse paternité. Ceux qui en héritent sont ceux qui relisent l'opéra, qui le travaillent; ils sortent des mots mêmes, et de leurs entours, les idées capables de rénover, ou simplement de rendre la vie, à des paroles qui jusque-là n'avaient servi que de prétexte au chant. Ce renouveau de l'opéra dans sa mise en scène ne rend pas leurs noms aux auteurs des paroles et de l'histoire; mais le travail de mise en scène [...] est d'abord un travail de lecture⁶.

Si pour Catherine Clément le rôle de metteur.euse en scène est de créer du renouveau dans l'opéra grâce à un travail de lecture, il n'en va pas de même pour une majorité de critiques. En effet, l'amateur.ice d'opéra est exigeant.e; iel accepte le fait que l'opéra soit une œuvre aléographique – c'est-à-dire une œuvre qui a besoin d'un.e interprète pour faire venir à l'existence ce qui a été déterminé par un.e librettiste et un.e compositeur.ice⁷ –, mais attend de

⁴ Jean-Jacques Nattiez, *Fidélité et infidélité dans les mises en scène d'opéra*, Paris, Vrin, 2019, p. 28 ; Goury, *C'est l'opéra qu'on assassine*, p. 10-12.

⁵ Jean Galard, Julian Zugazagoitia, Antoine Compagnon, *L'œuvre d'art totale*, Jean Galard et Julian Zugazagoitia (dir.), Paris, Gallimard, 2003, p. 12.

⁶ Catherine Clément, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset, 1979, p. 40-41.

⁷ Nattiez, *Fidélité et infidélité dans les mises en scène d'opéra*, Paris, Vrin, 2019, p. 53.

la mise en scène une fidélité renouée avec les composants originels de la pièce. Pourtant, la fidélité absolue n'existe pas; aucune composante – costumes, scénographies, acteurs – n'échappe aux changements du temps, la mise en scène datant de la création de l'œuvre ne peut par conséquent servir de référence. À ce sujet, le musicologue Jean-Jacques Nattiez écrit :

Attendre d'une production opératique contemporaine sa fidélité à une œuvre du passé, c'est considérer, même si cela n'est jamais dit aussi explicitement, que les mises en scène et les scénographies d'aujourd'hui devraient abolir, au plan théâtral, la distance temporelle qui les sépare de la production originale, alors que la mise en scène est un art de l'éphémère⁸.

En effet, la fidélité absolue n'existe pas, seules peuvent être établies ce que Nattiez appelle des « fidélités locales⁹ » - comprenant par exemple le texte, la musique, certains décors et costumes d'époque, etc. Les metteur.euse.s en scène d'aujourd'hui doivent donc prouver à leur public qu'adapter une mise en scène d'opéra à une période précise ne veut pas dire dénaturer l'œuvre, mais bien l'actualiser. Ainsi, la mise en scène correspondra aux mœurs de l'époque à laquelle elle est présentée – on peut très bien imaginer, par exemple, une mise en scène d'aujourd'hui qui remplace Don Giovanni dans les années 1950 –, et si le choix est fait d'apporter une modification aux composantes originelles de l'opéra – la partition et le livret –, les metteur.euse.s en scène devront être assez humbles pour changer le nom de la pièce, comme le suggère Alain Perroux dans un numéro spécial d'*Avant-scène opéra* consacré à la mise en scène¹⁰ (par exemple, on peut imaginer que Leo Muscato aurait pu adapter le titre de sa production ainsi : *La femme qui dit non*, d'après *Carmen* de Georges Bizet).

Jusqu'à maintenant, la question de la mise en scène d'opéra a suscité aussi bien des pamphlets que des analyses menées sous différents angles. Les auteurs Jean Goury et Philippe Beaussant¹¹, par exemple, ont vivement critiqué ce qu'ils considèrent être des égarements des mises en scène contemporaines, affirmant que les relectures radicales qu'on rencontre souvent sur la scène d'opéra depuis les années 1970 relèvent ni plus ni moins de la trahison. Selon eux, la scène théâtrale assiste à des « détournements » d'œuvres classiques, qui servent à critiquer la société

⁸ Nattiez, *Fidélité et infidélité dans les mises en scène d'opéra*, p. 91.

⁹ *Ibid*, p. 91.

¹⁰ Alain Perroux « De Charybde en Scylla », dans Timothée Picard (éd.), *Opéra et mise en scène* vol. 2, numéro spécial d'*Avant-scène opéra*, n° 289, 2015, p. 15.

¹¹ Philippe Beaussant, *La malscène*, Fayard, Paris, 2005.

ainsi que son évolution¹². Dans une tout autre approche, plusieurs musicologues ont tenté de cerner les principaux enjeux de la mise en scène lyrique aujourd'hui. En plus de Jean-Jacques Nattiez que nous venons de citer, on peut également penser à Christian Merlin et Timothée Picard qui ont dirigé deux numéros spéciaux de la revue *Avant-scène opéra* spécifiquement consacrés à la mise en scène lyrique, et qui cherchent à cibler les évolutions acceptées dans les différentes institutions par les directeurs artistiques, ainsi que les tendances apparaissant ou disparaissant dans celles-ci sans émettre un quelconque jugement¹³.

Ainsi, les débats passionnés entre les critiques se succèdent, avec comme argument principal des scandales récurrents sur la « fidélité à l'œuvre ». De plus, depuis une dizaine d'années la facilité de l'accès à la critique musicale dans un contexte international a évidemment augmenté avec la présence d'internet. Le musicologue Timothée Picard commente ainsi :

Les institutions musicales, quant à elles, sont plus que jamais sommées de rendre l'opéra compatible avec un nouvel ordre économique et culturel mondialisé. Ordre dans lequel les problématiques sociétales, comme le contexte international, ont évolué au point d'infléchir les modes de réception, particulièrement dans tout ce qui a trait au genre, à la sexualité ou à la religion¹⁴.

Ou la mise en scène au service des femmes?

Depuis quelques années, les metteurs en scène travaillent donc davantage sur les rôles féminins. Le contexte politique et sociétal étant en changement constant, si les metteurs en scène souhaitent refléter certains aspects de la société dans leurs mises en scène, ils doivent porter attention aux différents mouvements ou campagnes qui s'y déroulent. Le mouvement *#metoo*, qui nous intéresse ici, découle d'un historique féministe.

La première vague du féminisme (1850-1945) avait pour objectif de réformer les institutions : elle exigeait pour les femmes le droit de vote, le droit au travail, le droit à l'éducation, etc. Elle paraît très discrète au début, aucune organisation créée ne dure. La deuxième vague apparaît à la fin des années 1960, avec la naissance du Mouvement de libération des femmes (MLF) par exemple. Les revendications se font plus virulentes : on formule le concept du sexisme,

¹² Goury, *C'est l'opéra qu'on assassine*, p. 46.

¹³ Merlin, Christian (éd.), *Opéra et mise en scène* vol. 1, numéro spécial d'*Avant-scène opéra*, n° 241, 2007 ; Timothée Picard (éd.), *Opéra et mise en scène* vol. 2, numéro spécial d'*Avant-scène opéra*, n° 289, 2015.

¹⁴ Picard, *Opéra et mise en scène* vol. 2, p. 3

reformule celui du patriarcat et demande surtout le contrôle de leur propre corps pour les femmes (avortement, contraception). Avec l'émergence des démocraties occidentales, on retrouve le mouvement féministe dans de plus en plus de groupes, au point que les études sociologiques menées aujourd'hui mettent l'accent sur la diversité des féminismes. Enfin, à partir des années 1990, on retrouve une troisième vague de féminisme issue de revendications exprimées par des militantes féministes issues de groupes minoritaires (comme le *Black feminism*, qui consiste à associer les critiques du sexisme et du racisme dans une perspective intersectionnelle).

Les jeunes se mobilisent également de plus en plus, ce qui donne une ampleur plus importante au mouvement. La journaliste Marie Barbier écrit ainsi dans un article de 2017 :

Elles « osent le clito », « balancent leur porc » et « payent leur shneck ». Comme les mots d'ordre de ces campagnes récentes, les féministes d'aujourd'hui ont le vent en poupe. Elles dénoncent les harcèlements sexuels, le tabou des règles, l'emprise des médecins sur leur corps ou la langue française patriarcale avec une audience que leur envieraient leurs ancêtres suffragettes. Cette libération de la parole autour des violences ne sort pas de nulle part. Elle s'ancre dans un mouvement profond qui secoue la France depuis plusieurs années. Nouvelle vague, renouveau, troisième vague ou nouvelle génération, si les mots utilisés font parfois débat, tout le monde s'accorde à dire que le mouvement féministe est aujourd'hui plus fort que jamais¹⁵.

Effectivement, signe que le féminisme n'a jamais été aussi tendance, il est devenu un objet de consommation grâce à cette libération de la parole; on le retrouve en publicité, en podcast, dans différents médias, et, bien évidemment, dans différentes mises en scène. S'il existe plusieurs courants de féminisme, le présent mémoire se concentre sur la principale revendication que tous ont en commun : l'égalité entre les genres. C'est à cette dimension que nous nous intéresserons à travers l'analyse de scènes liées à la séduction – ou à l'agression – des trois personnages féminins de *Don Giovanni*. Tel qu'indiqué plus haut, cette démarche vise, entre autres, à interroger la représentation de ces scènes du point de vue des personnages féminins – et, plus largement, du point de vue des femmes, renversant ainsi le fameux *male gaze* théorisé par la réalisatrice Laura Mulvey¹⁶ pour générer, au contraire, un *female gaze* à la lumière duquel les

¹⁵ Marie Barbier, « Féminisme nouvelle génération », *L'Humanité*, 20 octobre 2017, <https://www.humanite.fr/feminisme-nouvelle-generation-644139>, consulté le 20 mai 2020.

¹⁶ Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans Philip Rosen (éd.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 17-23. ¹⁷ Iris Brey, *Le regard féminin - Une révolution à l'écran*, Paris, Points, 2021, p. 36.

interactions entre Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina et les hommes de l'opéra – Don Giovanni en tête – apparaissent sous un angle nouveau.

Le *female gaze*, si l'on cherche à le définir, ne s'oppose pas au *male gaze*. L'auteure Iris Brey définit d'ailleurs la notion d'*oppositional gaze*, vision cherchant à démonter un par un les tenants et aboutissants du *male gaze*¹⁷. Si cette nouvelle notion ne s'est pas construite en opposition avec une vision masculine, elle cherche tout de même à centrer la subjectivité sur le personnage féminin, en reléguant au second plan les possibles personnages masculins présents. L'idée n'est donc plus de s'adresser à un public masculin, ou de permettre la scopophilie – définie par Sigmund Freud par le plaisir de posséder l'autre par le regard – des femmes en capturant leur essence « sensuelle » sur laquelle ont mis l'accent des centaines de réalisateurs masculins. Le *female gaze* cherche plutôt à faire ressentir au spectateur et à la spectatrice l'expérience de l'héroïne, sans pour autant s'identifier à celle-ci. Iris Brey définit le terme ainsi :

Le plaisir du *male gaze* découle de l'idée que la femme est regardée à son insu, celui du *female gaze* du sentiment d'égalité entre le personnage féminin, le regard de la caméra et le regard des spectateur.trice.s¹⁷.

À cette fin, le présent mémoire propose une triple analyse de scènes choisies de l'opéra. Le travail se découpe en trois chapitres dont chacun est consacré à l'un des personnages féminins de *Don Giovanni* – Donna Anna, Donna Elvira et Zerlina –, et propose une analyse littéraire, musicale et scénique de scènes dans lesquelles ce personnage entre en interaction avec un personnage masculin (qu'il s'agisse de Don Giovanni, de Don Ottavio ou de Masetto). Le choix de ces scènes s'appuie sur la théorie du duo d'influence développée par le musicologue François de Médicis¹⁸, laquelle stipule que dans la majorité des œuvres lyriques, on retrouve des duos qui ont une importance majeure dans l'intrigue, imposant une demande d'un côté du duo, et attendant une réponse – positive ou négative – du partenaire présent. Dans les pages qui suivent, les passages analysés incluent non seulement des scènes de séduction, mais aussi des scènes où les personnages féminins expriment leurs émotions – un questionnement sur la fidélité, de la colère envers les hommes qui se jouent d'elles, etc.

¹⁷ *Ibid*, p. 207.

¹⁸ François de Médicis, « Chanter pour se faire entendre : Le duo d'influence dans les opéras de Mozart », *Acta musicologica*, vol. 74, n° 1, 2002.

Pour chaque scène étudiée, une première section propose une analyse littéraire et musicale de la partition, afin de montrer comment les interactions texte-musique peuvent donner lieu à plusieurs interprétations possibles qui, à leur tour, peuvent servir de base à différentes mises en scène. Cette étude s'appuie sur des ouvrages essentiels dans le domaine de l'analyse d'opéra, afin d'en étudier les enjeux ou de les déconstruire à travers le prisme du *female gaze*. Les auteurs Pierre Michot¹⁹, ainsi que Michel Noiray et Pierre Malbos²¹, ont notamment analysé *Don Giovanni* dans deux numéros de la revue *Avant-scène opéra*, adoptant des approches qui ne prennent pas en compte les problématiques sociales actuelles. D'autres musicologues ont abordé l'œuvre sous un angle plus social, tels que Wye Jamison Allanbrook dont l'analyse est centrée sur les rythmes de danse et leurs implications dans la société où évoluait Mozart²⁰. En lien avec des problématiques plus actuelles, des auteur.e.s tels que Sam Abel²¹, Carolyn Abbate²², Liane Curtis²³ ou Kassandra Hartford²⁴ ont écrit sur les politiques sociales et sexuelles dans les représentations d'opéra, s'interrogeant sur la manière d'aborder le sujet dans l'écriture et l'enseignement de l'histoire de la musique. Enfin, Susan McClary, a beaucoup réfléchi à la question, déclarant par exemple que « *Opera emerges and continues to function as one of the principal discourses within which gender and sexuality are publicly delineated – are at the same time celebrated, contested, and constrained.* »²⁵ » Tout cela nourrit les analyses musico-littéraires proposées pour chacune des scènes étudiées dans les pages qui suivent.

Ces analyses basées sur la partition de l'opéra sont complétées par une étude de deux productions récentes de *Don Giovanni*, choisies parce qu'elles mettent en scène des enjeux intéressants en lien avec la problématique de ce mémoire. En abordant des mises en scène très récentes, ces

¹⁹ Pierre Michot, « Mozart, opéras, mode d'emploi », numéro spécial hors-série d'*Avant-scène opéra*, 2006. ²¹ Michel Noiray et Pierre Malbos (éd.), « Duo : *Fuggi crudele, fuggi* », dans *Don Giovanni*, numéro spécial d'*Avant-scène opéra*, n° 172, 1996.

²⁰ Wye Jamison Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart Le nozze di Figaro and Don Giovanni*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1983.

²¹ Sam Abel, *Opera in the flesh: Sexuality in operatic performance*, Boulder, Westview Press, 1996.

²² Carolyn Abbate, « Opera; or, the Envoicing of Women », dans Ruth A. Solie (éd.), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 225-258.

²³ Liane Curtis, « The Sexual Politics of Teaching Don Giovanni », *National Women's Studies Association Journal*, vol. 12, n° 1, 2000.

²⁴ Kassandra Hartford, « Beyond the Trigger Warning: Teaching Operas that Depict Sexual Violence », *Journal of Music History Pedagogy*, vol. 7, n° 2, 2016.

²⁵ Susan McClary, *Feminine Endings. Music, gender and sexuality*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1991, p. 37.

analyses visent à vérifier si la montée de la libération de la parole sur le mouvement féministe, notamment avec #metoo, a eu une influence sur la mise en scène de *Don Giovanni*. Les metteuses en scène étant peu représentées dans le monde de l'opéra, j'ai dû choisir deux propositions de metteurs en scène masculins. La première a été créée en 2017 dans le cadre du Festival d'Aix-en-Provence par Jean François Sivadier; avant tout comédien de théâtre, il adapte l'opéra de manière à exposer les chanteurs en leur laissant un espace d'évolution libre. La seconde, créée par Ivo van Hove, metteur en scène Belge créant une majorité de productions au style contemporain, a été présentée au Palais Garnier (Paris) en 2019. Ces parties d'analyse scénique visent à trouver des éléments de *female gaze* – ou de *male gaze* – que l'on pourra choisir de déconstruire grâce aux analyses harmoniques et littéraires effectuées au préalable.

Enfin, je formulerai pour chacune des scènes étudiées des propositions de mise en scène permettant d'actualiser l'image des femmes dans *Don Giovanni*. Cette dernière section, dont l'approche s'inspire des principes de la recherche-création, s'appuie sur les éléments d'analyse établis dans les deux sections analytiques précédentes pour tenter de créer une mise en scène axée sur le *female gaze*. Cette proposition s'inspire des six points cruciaux du *female gaze* énoncés par Iris Brey :

[Pour considérer une œuvre faisant partie de la vision *female gaze*, il faut]

1. Le personnage principal s'identifie en tant que femme
2. L'histoire soit racontée de son point de vue 3. Son histoire remette en question l'ordre patriarcal Il faut d'un point de vue formel que :
 1. Grâce à la mise en scène le spectateur.ice ressente l'expérience féminine
 2. Si les corps sont érotisés, le geste doit être conscientisé²⁶
 3. Le plaisir des spectateurs.ices ne découle pas d'une pulsion scopique [prendre du plaisir en regardant une personne en l'objectifiant, comme un voyeur²⁹]

Cette proposition de réactualisation ne s'apparente pas à une mise en scène à proprement parler, mais à une adaptation sous forme de réinterprétation théâtrale de *Don Giovanni*, dans laquelle les personnages sont intégrés à une nouvelle intrigue qui se déroule dans un tribunal. Un magistrat – ou un acteur jouant le rôle de médiateur – est présent afin de juger les comportements amoureux que l'on peut qualifier de toxiques et tout ce qui touche aux agressions. Afin de faciliter la compréhension du public devant l'adaptation radicale de l'œuvre, ne comprenant que

²⁶ Laura Mulvey rappelle que le *male gaze* découle de l'inconscient patriarcal. Le geste d'érotiser les corps doit être conscientisé par le metteur en scène ou le réalisateur. ²⁹ Brey, *Le regard féminin*, p. 69.

les scènes analysées ci-présentes, des dialogues entre le magistrat et les personnages seront ajoutés. Ma démarche de création s’inscrivant dans un but de réflexion et éducatif, la mise en scène s’associera au théâtre forum – genre théâtral qui consiste à co-crée la pièce dans l’instant entre le public et les acteurs –, faisant participer le public à la fin de l’œuvre, afin de poser des questions, proposer une moralité, ou encore une autre façon de tourner les scènes. Cet échange avec le public est aussi primordial car il pourrait permettre de créer une mise en scène évolutive, s’adaptant aux nouveaux venants, à chaque représentation.

La proposition de mise en scène élaborée tout au long de ce mémoire, en accord avec les arguments de Timothée Picard dans l’*Avant-Scène Opéra* sur la mise en scène²⁷, se nomme ainsi : « Séduction ou Agression : Don Giovanni à l’appel ». Elle permet aux personnages féminins de se réapproprier la scène grâce aux points de *female gaze* établis dans les sections analysant leurs personnages. Ainsi, le mémoire s’articule avec les trois protagonistes de *Don Giovanni*, dans l’ordre chronologique de leurs apparitions respectives : Donna Anna, Donna Elvira, puis enfin Zerlina.

LA CONSTANCE AU DÉTRIMENT DE SOI – DONNA ANNA

« La mélancolie c’est le bonheur d’être triste »
V. Hugo

Lorsqu’on commence à s’intéresser au personnage de Donna Anna, ce qui saute aux yeux c’est la difficulté à trouver des analyses qui ne concernent que son personnage. Bien qu’elle chante des *arias* seule et qu’elle possède un caractère propre, elle semble constamment associée au personnage de son fiancé : Don Ottavio. Désignés aussi sous le nom de « *noble lovers*²⁸ », Anna et Ottavio sont des personnages *seria* typiques. Sur le plan vocal et dramatique, ils représentent indéniablement des figures de la noblesse du XVIII^e siècle : Anna et Ottavio sont deux jeunes

²⁷ Timothée Picard (éd.), *Opéra et mise en scène* vol. 2, numéro spécial d’*Avant-scène opéra*, no 289, 2015.

²⁸ Wye Jamison Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart Le nozze di Figaro and Don Giovanni*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1983, p. 225.

gens de bonne famille, sérieux et dignes. Aucune des situations *buffa* dans lesquelles ils se retrouvent dans l'opéra ne les font se départir de leur statut, que ce soit dans le style de musique « élevé » ou bien dans l'attitude décrite par le livret (par exemple des interactions avec des personnages *buffa* tels Elvira, ou face à Don Giovanni qui se joue d'eux). Le musicologue Pierre Michot caractérise en ces termes Anna et Ottavio :

À chaque fois qu'[Anna] paraît, elle impose son ton sombre et véhément, gonflé de sourde sensualité, torturé de douleur ou exalté par le désir de vengeance. D'où ses phrases amplement déployées, ses éclats passionnés.

On a accusé Ottavio de manquer de virilité et d'engagement, bref de n'être que le pâle repoussoir de Don Juan. Il n'est guère opportun de le juger à cette aune. Reconnaissons-lui une inépuisable tendresse, une manière douce et ferme de protéger Anna et un style vocal d'une impeccable élégance²⁹.

D'emblée, on observe le contraste flagrant entre ces deux personnages pourtant indissociables. Anna se distingue par sa douleur, sa colère, des sentiments forts et « passionnés », tandis qu'Ottavio est « pâle » et essaie de protéger Anna avec « tendresse ». Son style « élégant » le maintient dans cette tradition *seria*, il reste noble et digne et surtout circonspect, pendant qu'Anna exprime sa douleur dans de longues phrases musicales.

C'est justement à cette différence qu'il faut s'intéresser. Le personnage *seria* féminin exprime de la souffrance, mais demande protection et vengeance à son conjoint – ce que l'on pourrait directement rapporter à une construction patriarcale de l'homme qui vient sauver la demoiselle en détresse, ou de la majorité des opéras (en particulier *seria*) où les femmes sont représentées comme des victimes, comme le décrit Catherine Clément dans son livre *L'opéra ou la défaite des femmes*³⁰. Depuis les analyses de Clément, d'autres chercheurs ont proposé des interprétations nouvelles. Par exemple, le collectif « En Travesti » – composé des musicologues Corinne Blackmer et Patricia Juliana Smith – publie en 1996 un numéro spécial du *Cambridge Opera Journal* sur les femmes et la subversion, dans lequel le musicologue Ralph P. Locke signe un article intitulé « What Are These Women Doing in Opera? ». Contrairement à Catherine Clément, Locke ne se base pas uniquement sur le livret pour analyser les héroïnes, mais également sur la musique et les directions scéniques, affirmant qu'elles ne sont pas « *as spineless*

²⁹ Pierre Michot, « Mozart, opéras, mode d'emploi », numéro spécial hors-série d'*Avant-scène opéra*, 2006, p. 161

³⁰ Catherine Clément, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset, 1979.

*as we have been led to believe*³¹ ». Locke explique aussi – en se référant à des personnages canoniques tels que Donna Anna, Lucia dans *Lucia di Lamermoor* ou Carmen – que les personnages d’opéra ne sont pas des personnes réelles, mais des « *provisional, socially conditioned visions or models—negative or positive—of gender-appropriate behavior, models that a member of the audience may accept at face value or selectively reinterpret*³⁵ ».

C’est justement sous cet angle que le présent chapitre propose d’aborder le personnage de Donna Anna. Généralement décrite comme étant en colère, triste ou blessée, elle a été agressée par Don Giovanni et a perdu son père dans la nuit fatale où ce dernier s’est introduit chez elle. Indissociable de son fiancé, Ottavio, qui l’accompagne systématiquement sur scène – excepté lors de sa première apparition où elle poursuit Don Giovanni –, elle lui demande vengeance. Selon les codes du XVIII^e siècle, elle doit porter le deuil de son père un an durant. Compte tenu de son rang, elle ne peut enclencher un processus de revanche envers Don Giovanni car elle remettrait en cause son statut et la bienséance dont elle doit faire preuve en portant le deuil. Mais son fiancé, lui, peut lui venir en aide. Le fait qu’Ottavio devienne le vecteur de la vengeance d’Anna soulève cependant des questions sur le plan de la mise en scène aujourd’hui : comment présenter au public une femme qui demande à son partenaire d’agir à sa place, sans pour autant la présenter comme une victime dénuée de volonté propre?

Pour développer cette réflexion, j’analyserai dans ce qui suit deux scènes où Anna s’exprime en présence d’Ottavio ou avec lui. La première, essentielle car elle constitue la première apparition d’Anna, est le duo « Fuggi crudele » (acte I, scène 2) qu’elle chante dans le désarroi de la perte de son père. La deuxième scène est plus importante encore, car c’est l’air où Anna raconte son agression : « Or sai chi l’onore » (acte I, scène 13). Cette analyse musicale et littéraire permettra de faire ressortir les éléments essentiels à l’interprétation de ce personnage emblématique de l’opéra, et problématique dans une optique féministe.

³¹ Linda Hutcheon et Michael Hutcheon, « *En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera*, éd. par Corinne E. Blackmer et Patricia Juliana Smith, *En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera*, New York, Columbia University Press, 1995. ³⁵ *Ibid*, p.290.

« Fuggi crudele » : la prise d'indépendance d'Anna

Le jardin de la maison du Commandeur. La nuit

Donna Anna, jeune aristocrate, vient d'assister à la mort de son père, tué par un homme dont elle n'a pas vu le visage et qui a tenté de pénétrer dans sa chambre en pleine nuit. Son fiancé Ottavio arrive pour la soutenir, mais elle défaille.

Situé au tout début du premier acte, ce duo plante le décor de l'histoire qui va découler de cette première agression commise par Don Giovanni au cours de l'opéra. Il présente les personnages d'Anna et d'Ottavio. Les deux amants apparaissent en plein cœur du drame, élément fondamental qui détermine leur caractères *seria*³². Cette agression que subit Anna et que les analystes appellent souvent « séduction » fait partie d'un schéma que Don Giovanni établit tout au long de l'opéra. Dans ce duo où l'on entend Donna Anna pour la première fois, elle est directement représentée aux côtés d'Ottavio, dépendante de lui. Don Giovanni vient de sortir de chez elle, elle est en vêtements de nuit et elle chante toute la douleur qu'elle ressent; d'une part la violation de domicile (et d'intimité) qu'elle a subi, et d'autre part par le meurtre de son père.

En *ré* mineur – tonalité associée à tous les drames de Don Giovanni : mort, manipulation et châtement final –, ce duo prolonge sur le plan harmonique la mort du père d'Anna et conclut le premier grand bloc dramatique qui commence par le thème du Commandeur entendu au début de l'ouverture. Annonçant la chute finale de Don Giovanni, cette tonalité sombre (qui sera aussi celle du *Requiem*) est donc associée à l'idée de vengeance et de punition divine. La plupart des analyses de ce duo soulignent qu'elle est construite selon un « plan de forme sonate relativement régulière³³ ». Effectivement, le duo est construit en trois grandes sections (mes. 1-27, 28-63, 64-161) qui ne constituent cependant pas un enchaînement classique « exposition, développement et réexposition »; les musicologues Pierre Malbos et Michel Noiray décrivent la section développement de ce duo comme « un récitatif hautement dramatisé³⁸ ».

Afin de clarifier les changements de tonalité et de caractère, le tableau 1 ci-dessous reprend les paroles en indiquant à quel moment on assiste à des modifications musicales, et indique la structure de la relation texte musique avec un découpage de ces trois grandes sections appelées

³² Pierre Michot, « Mozart, opéras, mode d'emploi », numéro spécial hors-série d'*Avant-scène opéra*, 2006, p. 161

³³ Michel Noiray et Pierre Malbos (éd.), « Duo : *Fuggi crudele, fuggi* », dans *Don Giovanni*, numéro spécial d'*Avant-scène opéra*, n° 172, 1996, p. 23. ³⁸ *Ibid*, p. 23.

ici A, B et C (ainsi que leurs sous-parties nommées en petites lettres a à h, en notant leurs reprises variées avec le signe prime).

Tableau 1. Paroles, traduction et structure harmonique du duo « Fuggi Crudele » (acte I, scène 2)

TONALITES	STRUCTURE	Recitativo & Duetto	Récitatif et Duo
ré m	A. a.	DONNA ANNA Fuggi, crudele, fuggi! Lascia che mora anch'io, ora ch'è morto, o Dio! chi a me la vita diè.	DONNA ANNA Fuis, cruel, fuis! Laisse-moi mourir aussi, maintenant qu'est mort, ô Dieu! celui qui m'a donné la vie.
la m ré m FA M DO M FA M	b.	DON OTTAVIO Senti, cor mio, deh senti, guardami un solo istante! Ti parla il caro amante, che vive sol per te.	DON OTTAVIO Écoute, mon cœur, de grâce écoute-moi, regarde-moi un seul instant! C'est ton bien-aimé qui te parle, lui qui ne vit que pour toi.
DO M FA M	c. B. d.	DONNA ANNA Tu sei! - perdon - mio bene, l'affanno mio, le pene... Ah, il padre mio dov'è?	DONNA ANNA C'est toi! - pardon - mon bien-aimé, mon affliction, mes peines... Ah! où est mon père?

SOL M FA M	e.	DON OTTAVIO Il padre? Lascia, o cara, la rimembranza amara. Hai sposo e padre in me.	DON OTTAVIO Ton père? Laisse, mon aimée, ce souvenir amer. Tu as en moi un époux et un père.
	d'.	DONNA ANNA Ah, il padre, il padre mio, dov'è?	DONNA ANNA Ah!, mon père, mon père, où est-il?
SOL M FA M sol m	e'.	DON OTTAVIO Lascia, o cara, ecc.	DON OTTAVIO Laisse, bien-aimée, etc.
	C. f.	DONNA ANNA Ah, vendicar, se il puoi, giura quel sangue ognor!	DONNA ANNA Ah, jure à jamais de venger ce sang si tu le peux!
Sib M LA M		DON OTTAVIO Lo giuro, lo giuro, lo giuro agli occhi tuoi, lo giuro al nostro amor!	DON OTTAVIO Je le jure, je le jure, je le jure par tes yeux, je le jure par notre amour!
		DONNA ANNA, DON OTTAVIO Che giuramento, o Dei! Che barbaro momento! Tra cento affetti e cento vammì ondeggando il cor, ecc.	DONNA ANNA, DON OTTAVIO Quel serment, ô Dieu! Quel atroce moment! Entre mille sentiments mon âme est ballottée, etc.
ré m	g.		
Sib M sol m LA M	f ,	DONNA ANNA Vendicar quel sangue, giura!	DONNA ANNA Jure de venger ce sang!
		DON OTTAVIO Lo giuro agli occhi tuoi, al nostro amor!	DON OTTAVIO Je le jure par tes yeux, par notre amour!
ré m	g'. h.	DONNA ANNA, DON OTTAVIO Che giuramento, o Dei! ecc. (Partono.)	DONNA ANNA, DON OTTAVIO Quel serment, ô Dieu! etc. (Ils partent.)

Ce découpage est effectué en fonction de l'accompagnement orchestral, qui souligne chaque affect véhiculé par le texte et se transforme souvent de façon directe sous certains mots précis – c'est là que l'on constate chaque changement de tonalité, d'instrumentation et de rythme : une

modulation vers la dominante « éclaire » tandis qu'un passage à la sous-dominante va avoir tendance à « assombrir » la situation, un certain choix de tonalité comme *la* majeur par exemple va nous emmener vers un sentiment comme l'amour ou *ré* mineur vers le drame. En effet, si l'on se réfère au tableau de Charpentier, de Mattheson, de Rameau ou encore de Schubart, compositeurs et théoriciens musicologues des Siècles des Lumières, nous pouvons observer que *la* majeur correspond à une tonalité qui brille, qui « contient des déclarations d'amour innocent », de « passions »³⁴. Ces trois tableaux de tonalités sont musicologiquement connus pour référencer et relier des émotions à différentes époques de compositions, je les utilise ici car ils couvrent la période d'écriture de l'opéra et l'on reconnaît un schéma récurrent parmi les compositeurs pairs de Mozart.

Les mots qui sont mis en valeur par leur répétition ou leur mise en musique sont donc principalement « horrible moment », « bien-aimée », « amour », « venger ».

La première chose importante à noter au sujet de la partition de ce duo, c'est l'intensité dramatique suscitée par la musique. Pierre Malbos et Michel Noiray expliquent l'origine de cette intensité par deux points :

Le premier est le soin avec lequel Mozart a apparenté la musique d'Ottavio à celle d'Anna, tout en adoucissant ses contours et en régularisant sa démarche rythmique; on en trouve un bel exemple dans la supplication « *Lascia, o cara, / La rimembranza amora* » qui reprend la substance de l'imprécation initiale d'Anna (« *Fuggi, crudele, fuggi* »), mais en la débarrassant de ses syncopes et de la sévérité du ton de *ré* mineur. Tout au long du morceau, Ottavio saura trouver les accents d'un lyrisme consolateur et de bon aloi, vite rabroué cependant par une partenaire inéluctablement aspirée vers le mode mineur et vers le décousu du récitatif. L'autre trait marquant de ce duo est la virulence de son orchestre, qui réintroduit une fois de plus des gestes musicaux chargés d'une très forte affectivité³⁵.

Et c'est précisément dans cette perspective que l'analyse effectuée ici se déploie : la musique des deux amants s'associe, s'imitent. C'est Anna qui chante la première, elle impose le ton de *ré* mineur avec une phrase prolongée dans un « super *alla breve*³⁶ », pour reprendre les termes de Wye Jamison Allanbrook, déterminé par groupes de deux mesures de 2/2. La mesure fixée jusqu'ici en 4/4 est soudainement divisée par deux, le temps est compté avec une blanche par

³⁴ Rita Steblin, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, 2e édition, Rochester, University of Rochester Press, 2002, p. 23-50.

³⁵ Michel Noiray et Pierre Malbos (éd.), « Duo : *Fuggi crudele, fuggi* », dans *Don Giovanni*, numéro spécial d'*Avant-scène opéra*, n° 172, 1996, p. 23.

³⁶ Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart*, p. 225.

pulsation au lieu d'une noire. Ce cadre rythmique qui évoque la marche impose une stature particulière qui sied à la noblesse de son personnage et à la gravité du ton qu'elle emploie. Anna ouvre le dialogue par un ordre : « Fuis », puis « Laisse-moi mourir ». Anna est sous le choc, elle ordonne à Ottavio de fuir, mais elle n'a pas l'air de savoir à qui elle s'adresse : « Fuis, cruel » semblerait indiquer qu'elle pense s'adresser à l'homme qui l'a agressée, et non à son fiancé. Comme aveuglée par la douleur, même si Ottavio est déjà là et s'adresse à elle depuis quelques minutes de récitatif, elle voit son père et ne pense qu'à son meurtre.

Dans cet affolement regroupé dans la sous-section « a », Anna ne se départit pourtant pas de sa noblesse, ni sur le plan du langage qui reste soutenu, ni sur le plan musical grâce à l'orchestre qui joue en homorythmie avec elle et appuie ses mots – preuve encore que cette femme et son fiancé sont de vrais personnages *seria*, qui s'expriment avec attention même dans des sentiments de détresse ou de souffrance. Dans son ouvrage *Rhythmic Gesture in Mozart : Le nozze di Figaro and Don Giovanni*, Wye Jamison Allanbrook décrit de façon très juste les stratégies musicales par lesquelles Mozart donne à entendre les émotions que peut ressentir le personnage :

Both the syncopations and the extension are emotionally apt: the syncopation as an expression of Donna Anna's intense distress (according to the stage direction she should act disperamente, the extension a tender lingering over the words "Chi a me la vita die" (mm. 69-72), stirred by the image of her murdered father³⁷.)

Anna s'exprime donc avec distinction, mais toutes ses phrases sont des ordres et les sentiments qu'elle exprime par leur biais commencent par la souffrance et évoluent rapidement en revendication : « Venge-moi » dans la section C. C'est la colère et la douleur qui se révèlent, et le « Fuis » devient un « Reste » auprès d'Ottavio qui lui répond avec une douceur infinie. Si Anna se manifeste avec des phrases conjuguées au présent dans un langage soutenu, voire de l'impératif quand c'est elle qui commence les phrases, Ottavio s'exprime dans un langage moins soutenu, quoique toujours très distingué, et lui offre douceur et réconfort.

Au « Fuis, cruel » d'Anna, Don Ottavio répond en s'éloignant de la tonalité initiale pour aboutir finalement à l'apaisement du ton relatif, *fa* majeur. Cette modulation tend à éclaircir le dialogue, à le sortir de la tonalité initiale qui crée une atmosphère chargée de drame car associée à la mort

³⁷ *Ibid.*, p. 225.

du Commandeur. Allanbrook explique en ces termes la réutilisation du motif rythmique d'Anna par Ottavio, mais de façon plus douce afin d'essayer de l'apaiser :

His response is a version of her line, but recast in a style more appropriate to him. Her syncopated phrases sound extended, but all except the last are not, thus retaining the rhythmic snap of two-plus-two symmetry. Don Ottavio smoothes them into true threemeasure units for an even but flowery line with none of the tight power of Donna Annas delivery; he “waxes lyrical”³⁸.

Cette ressemblance entre la musique d'Anna et la ligne mélodique chantée par Ottavio peut être interprétée comme une tentative de faire entendre à Anna quelque chose de familier, pour qu'elle puisse se confondre en lui (voir les exemples 1 et 2 ci-dessous).

The image shows a musical score for the first five measures of 'Fuggi Crudele' from Mozart's Don Giovanni. It consists of three staves: the top staff is for the voice (labeled 'Voix oohs - Anna'), the middle staff is for the piano accompaniment (labeled 'Piano à queue'), and the bottom staff is for the piano accompaniment (labeled 'Piano à queue (2)'). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The lyrics under the voice staff are: 'Fug - gi, cru de le, fu ggi! La - scia che mo ra anch'í o'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes and chords.

Exemple 1. Ligne mélodique introductive de Anna sur arrangement pour piano.

Wolfgang Amadeus Mozart, Don Giovanni, Fuggi Crudele, mes. 1-5.

L'orchestre, contrairement à ce qu'on observe dans la sous-section a, ne double pas la musique d'Ottavio. Il réalise une sorte de ligne mélodique en croches qui se déplace entre différents instruments, élément qui apporte de la légèreté au discours du jeune fiancé.

The image shows a musical score for the first six measures of Ottavio's 'Sen ti, cor mio, deh, sen ti, guar - da mi un so - lo i stan - te'. It consists of three staves: the top staff is for the first violin (labeled 'Violon'), the middle staff is for the second violin (labeled 'Violon (2)'), and the bottom staff is for the voice (labeled 'Voix oohs - Ottavio'). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The lyrics under the voice staff are: 'Sen ti, cor mio, deh, sen ti, guar - da mi un so - lo i stan - te'. The violin parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes.

³⁸ Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart*, p. 226.

Exemple 2. Trame mélodique des violons, accompagnant la ligne d'introduction d'Ottavio qui se rapproche de celle d'Anna dans l'exemple 1 mais sans le côté « syncopé ».

Wolfgang Amadeus Mozart, Don Giovanni, Fuggi Crudele, mes. 11-16.

La section A se clôture à cet endroit-là : Anna reprend ses esprits et reconnaît son fiancé. L'accompagnement se fait en accords de *do* majeur répétés en *staccato*, presque sautillants et donnant un caractère beaucoup plus gai à la musique. Anna adoucie répond en enchaînant sur *do* majeur. Cependant, elle module rapidement – six mesures plus tard – sans attendre la fin de la phrase; « mes peines » est en *fa* majeur, ce qui a pour conséquence d'assombrir le sentiment exprimé et d'illustrer musicalement que ce n'est pas ce que la jeune femme souhaite entendre. Elle ne cherche pas le réconfort, mais la vengeance, et questionne Ottavio sur son père. À ce moment, comme le souligne le musicologue Laurent Marty, la dynamique générale du morceau change drastiquement : « par un effet dramatique saisissant, Mozart oppose la régularité et le calme de la phrase *piano* en *fa* majeur de Don Ottavio essayant de consoler la malheureuse, à une brusque montée des cordes en trémolos *forte* modulant en mineur et introduisant abruptement le récitatif véhément d'Anna.³⁹ » L'orchestre joue des accords en arpège à la noire et donne une impression de marche harmonique. Ottavio propose à Anna de devenir à la fois un époux et un père pour elle, et pour la première fois depuis le début du duo, il n'essaie pas d'être léger dans ses paroles. L'orchestre double la mélodie sous ce vœu qu'il formule, signe d'assise dans ses arguments, comme auparavant lors de la colère d'Anna qui essayait de le repousser. Il se propose d'être l'époux promis, le père de leurs futurs enfants, mais également la nouvelle figure paternelle dans la vie de la jeune femme. Se devant de porter le deuil, Anna ne peut accepter la demande en mariage d'Ottavio.

Au lieu d'avoir un effet apaisant sur Anna, Ottavio ne fait qu'attiser sa colère. Cela peut être observé notamment à travers leurs phrases musicales, qui ne se rejoignent pas et finissent principalement en tension sur des accords de dominante. Cette même tension témoigne de leur désaccord et se fait sentir d'autant plus dans la section B par des phrases musicales encore plus distinctes, sans aucun dialogue. Les deux personnages insistent chacun sur leurs désirs propres :

³⁹ Laurent Marty, « Don Giovanni et les femmes » dans *Hommage à Mozart*, ResMusica, 14 avril 2005, <https://www.resmusica.com/2005/04/14/don-giovanni-et-les-femmes/>, consulté le 10 février 2019.

Anna cherche son père, et Ottavio lui parle de mariage.

La section C débute alors avec la demande de vengeance d'Anna, qu'Allanbrook décrit ainsi :

She brushes his comforting words aside with a dramatic recitative [...], demanding that Don Ottavio swear an oath of vengeance. And so he does, turning her peremptory recitative into lyrical arioso sequences in the process (mm. 130-34). Returning to the tonic the couple commemorates the moment with some stirring passages in D minor, the fits and starts of the earlier phrases smoothed out now by their newly achieved singleness of purpose. The return consists of one long-lined phrase which has been forged out of several shorter ones by an inordinate dominant tension. Overwhelming several rhythmically weak tonic cadences, this phrase moves to a stirring climax on a startling harmonic unorthodoxy⁴⁰.

Ce passage montre que le personnage de Donna Anna domine le duo : c'est elle qui fait changer le dialogue, qui a les plus longues phrases, etc. Musicalement, c'est elle qui mène la danse. C'est aussi dans cette section qu'on peut nettement constater qu'Ottavio la suit; ses modulations à lui n'ont que très peu d'impact sur elle : dès son entrée « Ah, venge-moi » dans la section C, le ton de vengeance et de promesse solennelle amène le duo à moduler d'abord en *sol* mineur. Ottavio lui jure, et insiste une deuxième fois sur sa promesse en passant en *si* bémol majeur, puis un emprunt en *la* majeur lorsqu'il parle d'amour à Anna (« je le jure par notre amour »). D'ailleurs, la modulation entre *si* bémol et *la* est très éloignée, ce choix de modulation n'est donc pas anodin et montre un changement de caractère ou de sentiment exprimé par Ottavio. De plus, l'orchestre appuie uniquement sur les débuts et les fins de phrases avec les accords solennels comme pour souligner le caractère de la discussion. Mais la demande de vengeance de sa fiancée et la volonté d'Ottavio de l'apaiser ont raison de lui : il s'écrase sous l'énergie impérative et musicale de sa fiancée en reprenant la tonalité qu'elle établit et en lui promettant tout ce qu'elle demande.

Il serait aussi possible de supposer que face à sa fiancée qui vient de vivre la perte de son père et oscille entre la détresse et la colère, en utilisant un vocabulaire plus violent que triste, Don Ottavio ne sait pas exactement comment se positionner. Il essaie de l'attirer vers lui et de la calmer avec douceur, de la rejoindre musicalement à mi-chemin : sur une relative majeure (*si* bémol), moins dramatique. Même lorsqu'il jure solennellement de la venger dans cette section C, il finit par s'adoucir sur la tonalité à caractère amoureux de *la* majeur en promettant « sur ses yeux, sur son amour » avec une indication de tempo *adagio* et une nuance *piano*, l'orchestre

⁴⁰ Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart*, p. 227.

s'effaçant sous ses paroles avec un accord de tonique tenu par les cordes. Allanbrook écrit à propos du caractère d'Ottavio :

*To Don Ottavio are consigned the hopeful and consolatory modulation out of the minor and the clearer articulation needed for the second key area's cadential phrases. Donna Anna's break into recitative obliterates Don Ottavio's placid thoughts of a future spent ministering to her needs, along with any traces of the recently established relative major*⁴¹.

Enfin, le couple se rejoint pour chanter en homorythmie et à la tierce en *fa* majeur, et le tout s'assombrit de nouveau à la fin pour revenir en *ré* mineur, où, comme le décrit Laurent Marty, « l'atmosphère se fait de plus en plus sombre et agitée en un crescendo ininterrompu jusqu'à la cadence finale, première de l'opéra à conclure si pleinement, fermant le champ de la tonalité jusqu'ici toujours laissée en suspens.⁴² » Ce crescendo est concentré dans la sous-section h où Anna et Ottavio chantent et ornent sur la même phrase. L'orchestre avance alors d'un coup sur quelque chose de plus doux : l'effectif orchestral laisse la place aux cordes qui réalisent des croches et un accompagnement doublant les amants qui chantent à la tierce. On retrouve également un accompagnement qui ressemble fortement au début de la section C, mais l'écriture orchestrale donne le sentiment d'essayer de suivre les deux chanteurs puisqu'Anna commence ses ornements avant Ottavio et que la ligne vocale de ce dernier tente de « rattraper » celle d'Anna. Ce qui donne le sentiment de l'entendre presque à bout de souffle, la mélodie d'Ottavio tentant de la rattraper et de la suivre pour continuer à la doubler et chanter « en accord » avec elle. Anna est donc au-devant de son partenaire sur le plan mélodique. Ici encore, cette avance musicale suggère qu'elle mène le bal : ses arguments sont les bons, son fiancé doit la suivre, ainsi que lui prouver sa loyauté et son amour en essayant de chanter en adéquation avec elle et ses demandes de vengeance.

Le dialogue se termine sur la phrase « entre mille sentiments mon âme est ballottée », et selon les arguments de Pierre Malbos et Michel Noiray dans *Avant-scène opéra*,

⁴¹ Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart*, p. 227.

⁴² Laurent Marty, « Don Giovanni et les femmes » dans *Hommage à Mozart*, ResMusica, 14 avril 2005, <https://www.resmusica.com/2005/04/14/don-giovanni-et-les-femmes/>, consulté le 10 février 2019.

[la musique] se conclut ainsi sur une note angoissée, où la fermeté de la résolution exprimée par Anna et Ottavio est tarabotée par une sorte de panique qui envahit tous les éléments du discours musical⁴³.

Ces mille sentiments possibles représentent tout autant de possibilités d'interprétation dans la mise en scène : Est-ce qu'Anna éprouve de la reconnaissance envers Ottavio qui choisit de rester avec elle? Ottavio est-il entraîné d'exprimer l'amour qu'il a pour elle? Ou réalisent-ils chacun de leur côté l'intériorisation de la détresse et l'horreur qu'Anna subit ?

Dans ce duo, Anna prononce cette phrase que Catherine Clément cite fréquemment dans son livre *L'opéra ou la défaite des femmes* : « *Lascia che mora anchi'io* » (Laisse-moi mourir moi aussi). Anna s'expose comme vulnérable et supplie son fiancé de l'aider, de la venger. Elle ne prête presque pas attention à son fiancé, mais se concentre uniquement sur la perte de son père. D'ailleurs, elle est obnubilée par cet événement, on en oublie presque qu'elle a subi une autre forme de violence que celle-ci – et ce point est crucial. L'air n° 10, « Or sai chi l'onore » illustre de façon encore plus précise ce phénomène; j'y reviendrai plus bas.

Ce que l'on peut conclure de cette latence à prendre des décisions, c'est la peur que Donna Anna peut ressentir vis-à-vis de Don Giovanni. Dans son article « Chanter pour se faire entendre : Le duo d'influence dans les opéras de Mozart », François de Médicis s'appuie sur la théorie de Joseph Kerman pour expliciter les niveaux de violence de Don Giovanni (considéré dans cette optique comme un sociopathe). Ce dernier cherche en effet à prendre du plaisir par la manipulation qu'il exerce. Pour arriver à ses fins, il élabore plusieurs stratégies qui « marquent une progression dans la cruauté, de la cajolerie à la violence.⁴⁴ » Ces stratégies s'articulent en trois stades : d'abord le charme, puis Don Giovanni se fait plus insistant voire moins respectueux, et enfin il se livre franchement à une tentative de viol. Selon Kerman, il existe un quatrième stade qui a pour conséquence ultime l'anéantissement, la destruction psychologique de la femme; nous y reviendrons. François de Médicis conclut donc :

Dans l'opéra, les tentatives de séduction de Zerlina représentent la seule séquence complète des trois premiers stades, mais le début de l'œuvre montre que Don Giovanni

⁴³ Michel Noiray et Pierre Malbos (éd.), « Duo : *Fuggi crudele, fuggi* », dans *Don Giovanni*, numéro spécial d'*Avant-scène opéra*, n° 172, 1996, p. 50.

⁴⁴ François de Médicis, « Chanter pour se faire entendre : Le duo d'influence dans les opéras de Mozart », *Acta musicologica*, vol. 74, n° 1, 2002, p. 49.

est déjà rendu à la phase 3 avec Donna Anna, et que Donna Elvira, un être anéanti psychologiquement, est arrivée à la phase 4⁴⁵.

Donna Anna ouvre l'opéra avec un évènement lourd : sans même parler de la mort de son père, elle subit l'agression d'un homme. Ce que l'on peut interpréter ici, c'est la force d'Anna à se questionner, essayer de trouver une solution puisque pour la bienséance de l'époque elle ne peut pas se venger seule. Avant de chercher à actualiser la mise en scène de ce duo, il est utile de se pencher sur des versions récentes de l'opéra et de les analyser, afin de montrer comment le personnage d'Anna y a été dépeint.

Analyse scénique

Dans la mise en scène de Jean-François Sivadier (Aix-en-Provence, 2017), la scénographie ne correspond à rien de précis, aucune indication temporelle. On retrouve des costumes « traditionnels » faits de tissus affriolants – très colorés et à motifs variés – ou encore des tenues de ville actuelles qui côtoient les longues robes des femmes aristocrates. Ces femmes sont d'ailleurs représentées par des « ampoules en verre coloré de Murano (que l'on peut retrouver exposées à la sortie du spectacle) symbolisant les conquêtes de Don Giovanni⁴⁶ ». Le scénographe Alexandre de Dardel justifie ses choix par l'absence d'incidence du décor sur l'action :

Le livret et la musique ne cessent de mettre en scène le surgissement, la disparition, l'interruption, dans une danse générale où le rythme de chacun vient sans cesse contredire celui des autres. Tout cela peut suggérer un espace exposé, une arène, un ring, une piste de cirque, la scène d'un théâtre où l'on peut entrer et sortir, sans aucune autre motivation que celle de se jeter dans l'action ou d'aller en coulisses pour reprendre des forces avant de revenir au combat⁵².

C'est donc sur un décor à caractère intemporel que se déroule l'action de cette mise en scène actualisée par Sivadier. Dès l'ouverture, le public a vue sur la scène. Les habituels rideaux rouges sont remplacés par des toiles transparentes qui laissent entrevoir les personnages qui vaquent à leurs occupations. Don Giovanni se met face au public et théâtralise ses mouvements, défie presque les spectateurs en déboutonnant sa chemise. Les trois femmes, Anna, Elvira et

⁴⁵ Médicis, « Chanter pour se faire entendre », p. 49.

⁴⁶ Charlotte Saulneron, *Le sex-appeal de Don Giovanni séduit de nouveau Aix*, ResMusica, 2017, <https://www.resmusica.com/2017/07/08/le-sex-appeal-de-don-giovanni-seduit-de-nouveau-aix/>, consulté le 8 juillet 2020. ⁵² Ibid.

Zerlina passent chacune leur tour devant la scène, comme si elles étaient les trophées que Don Giovanni tenterait de gagner.

L'air qui nous intéresse ici débute juste après une altercation entre Donna Anna et Don Giovanni – interprétés par les chanteurs Eleonora Burrato et Pavol Breslick. On les voit arriver sur scène en passant sous un drap blanc volant, comme si Sivadier avait voulu suggérer qu'ils sortaient des draps d'Anna. Elle est en robe de nuit noire lui arrivant aux genoux, les pieds nus. Ses cheveux bruns sont tressés de façon à ressembler à une perruque coloniale, très noble, et elle porte une chaîne en or de baptême représentant la Vierge. Mais comme dans tous les costumes de Sivadier pour cette mise en scène, quelque chose détonne : on aperçoit des mèches bleues tressées dans sa chevelure, comme pour garder ce ton intemporel adopté par le décor. Anna poursuit donc Don Giovanni sur scène et le menace, elle paraît en colère et essaie de l'attraper. Lui est habillé simplement d'une chemise grise qu'il avait déboutonnée devant le public, ouverte sur un débardeur et un pantalon noir. Son visage est teinté de bleu pour éviter qu'on puisse le reconnaître.

La première rencontre du public avec Anna dans la mise en scène de Sivadier est un élan de colère, d'énergie qui la fait poursuivre son assaillant à travers la scène. Elle accepte le poignard que lui tend Leporello, fatigué de son maître et souhaitant arrêter de le servir pour devenir un « gentilhomme » comme il le chante dans l'air sur lequel s'ouvre l'opéra. Le Commandeur arrive et Anna court chercher son futur époux.

Lorsqu'elle revient avec Ottavio, les deux compères sont partis et le corps de son père est allongé sans vie sur le sol. On peut facilement imaginer qu'elle a tiré Ottavio du lit : il est mal rasé, habillé avec une chemise simple blanc cassé avec un pantalon gris et a enfilé une sorte de redingote ou de manteau léger couleur vert olive.

Son avant-bras droit est couvert par un tatouage représentant une plume, encore un signe qui détonne avec son habit plutôt classique. Ottavio s'agenouille près du corps du Commandeur et pendant toute la durée du récitatif, Anna avance doucement vers eux en pleurant. Elle perd connaissance en prononçant les mots « *Io moro* » (« je meurs ») et Ottavio la rattrape. Le public fait face à une Anna fragile et accablée, qui s'allonge contre le cadavre de son père. Ottavio la force à se relever en chantant comme le témoigne les paroles du récitatif « *Consolati* » (« console-toi »), mais elle continue à tenir la main du Commandeur; Ottavio chante « *Fa core* »

(« sois forte ») et elle lâche subitement la main de son père, explose dans une sorte de rage aveugle en maintenant Ottavio loin d'elle.

C'est à ce moment que l'air débute. Anna demande à Ottavio de fuir (« *Fuggi crudele* ») en imposant la tonalité de *ré* mineur. Les questions que l'on peut se poser directement ici en ce qui concerne l'interprétation sont : Est-ce qu'elle pense donner l'ordre à Don Giovanni de fuir? Ou voit-elle flou et est-elle en détresse?

Elle attrape Ottavio par les épaules et le maintient à distance en chantant « *Ora ch'è morto, o Dio! Chi a me la vita diè* » (« puisque mon père est mort, lui qui m'a donné la vie »), mais quand il lui répond « *Senti, cor mio* » (« écoute, mon cœur ») en *fa* majeur, il pousse ses bras et prend son visage dans ses mains. Dans un geste de tendresse, il cherche à la faire revenir à l'instant présent, avec lui tout en reproduisant le rythme musical qu'elle a utilisé, mais plus cadré, sans syncope⁴⁷. Il se met derrière elle et caresse ses bras pour lui montrer sa présence. Elle semble reprendre conscience d'où elle se trouve et la section B commence; elle chante « *Tu sei! – perdon – mio bene* » (« C'est toi, mon bien aimé, pardon ») en revenant dans une tonalité majeure qui rend la dynamique plus douce, puis se positionne face au public pour chanter. Tout en reprenant une tonalité plus dramatique en *fa* majeur, elle penche vers son père et Ottavio se retrouve obligé de la retenir par le bras de peur de la voir s'effondrer. Elle se penche de l'autre côté, toujours retenue par Ottavio, et voit le poignard oublié au sol par Don Giovanni pendant qu'Ottavio lui susurre : « *Lascia, o cara, la rimembranza amara* » (« oublie, très chère, cet amer souvenir »). Elle lâche son futur mari et part côté jardin à reculons, sans quitter le poignard du regard, tout en suppliant : « *Padre mio* » (« mon père »). C'est la fin de la section B, chacun reste sur ses arguments et l'accompagnement de l'orchestre appuie leurs positions respectives tout au moins lissées par la mise en scène qui place Anna en plaintive et Ottavio en amant rassurant.

Deux hommes en costumes simples, gris deux pièces, viennent enlever le corps du Commandeur. Toujours côté jardin, Anna trouve la veste de son père par terre et la tend à Ottavio en lui demandant de jurer qu'il exercera sa vengeance. Lui est debout près des deux hommes et soutient la tête du Commandeur pendant que les hommes l'emmènent, il jure sa vengeance à Anna dans ce geste. Elle reste debout avec la veste de son père à la main et ils chantent ensemble

⁴⁷ Cf exemple 1 et 2.

face au public; c'est la section C. Lorsque leurs phrases musicales ne sont plus en homorythmie au milieu de la section C « *vindicare* » (« venge »), Ottavio recule et elle avance. Puis l'homorythmie reprend et ils se dirigent l'un vers l'autre, au milieu de la scène.

Ottavio s'agenouille pour ramasser le poignard et Anna pose sa main sur son épaule comme pour le conforter dans sa décision de vengeance. Il se relève sur la répétition « *che barbaro momento* » (« quel affreux moment ») tandis qu'Anna recule, l'air horrifié. Dès que l'air se termine, ils courent tous les deux vers les coulisses, juste en dehors du plateau. On les voit donc aller vers le corps du père d'Anna recouvert d'un drap et rester l'un face à l'autre en silence, le corps entre eux deux les séparant.

Pendant tout l'air, Anna demande vengeance mais se tient loin d'Ottavio et même de son père. Côté public, ce n'est pas de la réelle colère que l'on peut percevoir, mais du dégoût. Anna a l'initiative de la vengeance, mais c'est à Ottavio qu'elle demande de l'accomplir, la mise en scène montrant que c'est au-delà de ses forces. Même la pensée de son père lui fait perdre ses moyens au point de tomber sans connaissance dans les bras d'Ottavio. Sivadier présente donc ici une Anna plutôt passive. Les événements lui tombent dessus et même si elle a des élans de colère ou des prises de décision, elle finit toujours par se montrer triste et perdue. Le personnage d'Ottavio étant là pour l'épauler, elle est dans cette version totalement indissociable de son fiancé.

La mise en scène par Ivo Van Hove au Palais Garnier en 2019 contraste fortement avec la version de Sivadier en ce qu'elle fait ressortir le côté « actif » du personnage d'Anna. Contrairement à la proposition de Sivadier qui restait proche des analyses conventionnelles de l'opéra, Ivo Van Hove cherche l'opposé de la passivité, dès l'ouverture.

Le décor de Van Hove est bétonné et gris. Une petite ruelle s'ouvre face au public, les bâtiments visibles sont pourvus de balcons et d'escaliers, on devine une inspiration de ruelle italienne, mais anachronique puisque fondue dans le béton et sans couleur. Dans l'espace-temps, on pourrait caractériser cette mise en scène par l'époque du néo-réalisme italien des années 1950. Don Giovanni et son valet Leporello arrivent en costumes de ville sobre : Leporello porte une chemise blanche avec une cravate et un costume noir, Don Giovanni porte un long manteau beige style *trench-coat* sur son costume blanc.

Don Giovanni – interprété par Etienne Dupuis – monte par l’escalier et entre chez Donna Anna. Celle-ci sort en nuisette blanche de satin, représentation classique de la classe aisée, et plaque l’homme qui vient de violer son intimité contre le mur avant de le poursuivre dans l’escalier. S’instaure alors entre eux un jeu de force où ils luttent, s’étranglent jusqu’à ce que le père d’Anna, habillé d’une chemise blanche ouverte sur un t-shirt blanc, vienne les séparer. Il provoque Don Giovanni dans un duel où, tel un gérant de la mafia italienne, l’agresseur en *trench-coat* sort un revolver et tire sur le Commandeur.

Ottavio, vêtu d’un pantalon de toile et d’une chemise blanche débraillée, arrive accompagné de plusieurs figurants représentant des villageois, eux aussi habillés de pantalons de toile mais tenus par des bretelles sur des polos ternes. Ces costumes représentent d’ailleurs à la perfection le stéréotype de l’habit de la classe moyenne en Italie, ou bien même à New York dans les films des années 1950. Entretemps, Don Giovanni et Leporello se sont enfuis, laissant sur le sol le corps inerte du Commandeur. Anna perd connaissance et Ottavio la tient dans ses bras, se plaçant en tant que protecteur. En revenant à elle, elle repousse Ottavio et se met à ramper par terre tout en chantant le début de l’air « *fuggi crudele* », le regard vague, sa nuisette tachée de sang. Son fiancé revient vers elle, l’aide à se lever et la serre contre lui « *ti parla il caro amante* » (« c’est ton bien aimé qui te parle »). Elle le serre alors contre elle quelques instants avant de lui demander où se trouve son père, il la garde dans ses bras et elle demande une deuxième fois son père d’un air triste, sans bouger.

Le personnage d’Anna – joué par Jacquelyn Wagner – semble avoir pris conscience de la mort de son père et ne rejette pas la présence de son amant, contrairement ce qu’on observe dans la mise en scène de Sivadier. C’est d’ailleurs Ottavio qui la repousse légèrement pour qu’elle le regarde dans les yeux. Il semble vouloir lui faire réaliser que lui est en vie, que leur avenir existe toujours, en lui disant « *hai sposo e padre in me* » (« tu as en moi un époux et un père ») avant de l’embrasser. Il devient le père symbolique d’Anna, il est responsable d’elle puisqu’elle lui est promise. En réaction, elle le pousse encore plus loin et lui tourne le dos pour faire face au public et demander vengeance.

Ottavio – interprété par Stanislas de Barbeyrac – avance vers elle avec des petits pas et un air doux tandis que les accords de l’orchestre sont poignants et solennels en *si* bémol majeur. Anna semble revivre, comme si elle respirait à nouveau en s’enivrant des paroles d’Ottavio. Elle le

regarde pendant qu'il se rapproche de ses lèvres sans la toucher (« *lo giuro al nostro amor* », « je le jure sur notre amour ») et la partie en homorythmie du duo débute avec les deux amants collés l'un à l'autre. Lorsque qu'ils chantent les mots « *tra cento affetti e cento vammì ondeggiando il cor* » (« milles émotions me déchirent le cœur »), ils s'éloignent et se placent face au public comme pour témoigner qu'ils sont séparés dans leurs émotions – là où Ottavio éprouve de l'amour, Anna parle de souffrance – mais néanmoins ensemble dans cette épreuve. La deuxième demande de vengeance de la part d'Anna en *si* bémol majeur est beaucoup plus assurée dans son jeu, Ottavio réalise les mêmes déplacements que la première fois en un peu plus rapide et vient se coller à elle pour chanter en tant que couple uni cette fin de duo en homorythmie. Ils s'embrassent alors et partent main dans la main, c'est de la passion et un serment d'amour fort qui se dégage de leur duo.

En comparaison avec la mise en scène de Sivadier, ce qui saute aux yeux c'est tout d'abord le fait que Don Giovanni assassine le Commandeur de sang-froid. Il sort une arme et lui tire dessus dans le but d'arriver à ses fins. Ce Don Giovanni est calculateur; dans une de ses entrevues, Ivo Van Hove exprime clairement que, pour lui, Don Giovanni est un sociopathe⁴⁸. Cet argument est intéressant dans le cadre d'une mise en scène, il rappelle la théorie de Joseph Kerman⁴⁹ citée plus haut sur le schéma d'anéantissement psychologique que Don Giovanni crée chez les personnages féminins. Wye Jamison Allanbrook établit également une analogie entre le personnage de Don Giovanni et ceux de Choderlos de Laclos dans *Les liaisons dangereuses*, et en arrive à la conclusion que Don Giovanni n'est pas en contrôle de tout ce qui lui arrive. Il est notamment puni par un évènement surnaturel, contrairement aux personnages de Laclos qui se retrouvent dans un duel ou affectés par une maladie faisant suite à des actions « naturelles »⁵⁰. Comparé aux personnages des *liaisons dangereuses*, Don Giovanni n'est pas l'homme de principe qu'il veut sembler être, il s'adapte totalement à ses victimes, se déguise, n'a pas de ligne mélodique propre, ce qu'Allanbrook décrit ainsi :

⁴⁸ Estelle Martin, *Un Don Giovanni de Mozart sociopathe par Ivo Van Hove*, émission diffusée le 11 juin 2019, TV5 monde, <https://culture.tv5monde.com/arts-et-spectacles/un-don-giovanni-de-mozart-sociopathe-par-ivo-vanhove-19723>, consulté le 5 avril 2021.

⁴⁹ Voir François de Médicis, « Chanter pour se faire entendre : Le duo d'influence dans les opéras de Mozart », *Acta musicologica*, vol. 74, n° 1, 2002, p. 49.

⁵⁰ Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart*, p. 210. ⁵⁷
Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart*, p. 219.

In the anonymity of his moral void, Giovanni is strangely denatured. Moving across the hierarchy of classes quickly established by the opening music he gives allegiance to none, although he partakes of them all by imitation; he is truly No-Man⁵⁷.

Face à son agresseur, sociopathe ici donc, la Donna Anna de Van Hove se montre vindicative et sûre d'elle. La mort brutale de son père la désoriente, mais la présence d'Ottavio semble lui redonner contenance. Dans cette mise en scène, c'est l'entité du couple qui prend réellement le dessus sur le personnage d'Anna. Van Hove a donc décidé de donner raison aux analyses de musicologues qui voient ces deux protagonistes comme allant de pair, et ce faisant, il leur offre plus d'assise et de force : pendant les lignes de chant en homorythmie, ils sont serrés l'un contre l'autre. La mise en scène les rend très complices et montre un amour passionnel où ils ont besoin l'un de l'autre pour exister.

Réactualisation

À partir de ces deux extraits de mise en scène, j'aimerais retenir les éléments qui font d'Anna un personnage puissant et intéressant afin de réussir à retourner la mise en scène en sa faveur. Notamment, le côté vindicatif et assuré que lui donne Van Hove, mais en essayant d'éviter de recréer un lien indissociable entre elle et Ottavio. La proposition de Sivadier me paraissant trop « conventionnelle » et représentant une Anna désemparée, je compte chercher à la rendre plus indépendante malgré le fait que cette scène soit un duo.

Comme on l'a vu en introduction, l'action de la mise en scène que je propose se déroule dans un tribunal, où un magistrat est présent afin de juger les comportements amoureux que l'on peut qualifier de toxiques et tout ce qui touche aux agressions. Anna est appelée à comparaître à la barre pour témoigner de l'agression qu'elle a subie.

L'objectif ici sera de faire entendre le témoignage d'une femme qui a vu un homme inconnu se glisser contre elle dans son lit, au milieu de la nuit – mais aussi, une femme avec un caractère déterminé, qui est prête à réclamer justice. Dans les analyses ci-dessus, l'élément principal qui caractérise le personnage d'Anna, c'est bien sa détermination. Dans son article « Opera; or, the Envoicing of Women », Carolyn Abbate décrit justement le potentiel des chanteuses d'opéra à devenir « *authorial women* » (autrices) de la musique qu'elles interprètent, même si cette

musique a pu être composée par un homme⁵¹. La détermination d'Anna doit ainsi se faire entendre dans sa musique et l'interprétation « déterminée » de la chanteuse. Je souhaite également la défaire de son fiancé, ou du moins de l'attachement émotionnel qu'elle lui voue et qui fait qu'elle se fond en lui – et réciproquement.

Ottavio sera donc présent face à Anna et il la représentera en tant qu'avocat. Les deux personnages étant aussi investis dans une relation amoureuse, la proposition de mise en scène génère ici un conflit d'intérêt qui pourra être discuté et questionné avec le public – concept relatif avec le théâtre forum, les spectateurs dans la salle pourront échanger sur leur point de vue.

La scène s'ouvre sur une salle d'audience; le magistrat est derrière une table, perché sur un haut tabouret. Anna et Ottavio sont assis de chaque côté du bureau, face au public. Elle est vêtue d'un tailleur simple, et lui d'un costume standard avec une cravate noire. Anna raconte que quelques nuits plus tôt, un homme est entré par effraction en pleine nuit dans sa chambre à coucher et s'est glissé dans ses draps. Pendant son récit, elle cite plusieurs détails intimes sur ses habits de nuit, ce qui était posé sur sa commode, etc. Ces détails ne plaisent pas à Ottavio – révélant des détails de l'intime, étant censés n'être connus que de lui – qui montre son agacement en ne restant pas en place sur son tabouret et en demandant des objections auxquelles le magistrat répond « rejetée » à chaque fois. Ce qui le rend un peu pathétique, mais le public peut créer un lien d'empathie avec lui.

Le magistrat demande un peu plus de précisions à Anna sur ce qui s'est passé ensuite, si elle s'est débattue ou si quelqu'un est venu l'aider. Elle acquiesce et explique alors que son père qui dormait dans la chambre voisine a entendu du bruit et est venu allumer la lumière, alerté par les cris de sa fille. L'agresseur, cherchant une porte de sortie, a couru droit sur le père d'Anna, lui faisant dégringoler l'escalier et se briser la nuque, puis s'est enfui. Le magistrat demande alors à Anna si elle se souvient des derniers mots de son père.

La lumière se tamise et l'éclairage crée une bulle de lumière autour d'Anna, elle se met à chanter face au public « *Fuggi crudele* », qui sont donc ici les derniers mots de son père. Puis elle semble se recroqueviller sur elle-même au souvenir de son père et chante en direction du juge la suite

⁵¹ Carolyn Abbate, « Opera; or, the Envoicing of Women », dans Ruth A. Solie (éd.), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 229-230.

des paroles : « *Lascia che mora anch'io* » (« laisse-moi mourir aussi »). Une faible lumière s'allume autour d'Ottavio, il chante pour rassurer sa cliente et amante : « *Senti, cor mio, deh senti* » (« écoute, mon cœur, écoute-moi »), mais elle ne semble pas l'écouter. Elle fouille dans son sac à main l'air peu concentré en répondant « *Tu sei!* » (« c'est toi! ») et en demandant où est son père. Pendant la réponse d'Ottavio, clairement amoureux d'elle et qui lui propose d'être son époux et son père en tendant les bras vers elle, elle continue à fouiller dans son sac. Ne relevant la tête que pour faire un geste de rejet, comme lorsque l'on chasse un animal ou un moustique elle produit un léger sifflement, « tssk ». Puis elle redemande où est son père, et cette fois-ci sort un miroir de poche de son sac.

Sur le plan musical, c'est la section C qui débute, et c'est aussi la détermination d'Anna qui entre en jeu dans cette proposition de mise en scène. Contrairement aux deux versions analysées de Sivadier et de Van Hove, le personnage d'Anna ne va pas demander d'aide à Ottavio, mais plutôt à elle-même. C'est le changement que je propose afin de rendre son personnage plus indépendant et rempli de confiance en soi.

Anna se met donc à chanter « *Ah, vendicar, se il puoi, giura quel sangue ognor!* » (« Ah, jure de venger ce sang si tu le peux! ») en se regardant dans le miroir et en se montrant du doigt, comme si elle se faisait un discours de motivation à elle-même. Ottavio se lève alors, de plus en plus suppliant, en lui promettant de la venger. Mais elle ne l'écoute pas, et même s'ils chantent en consonance, c'est Ottavio qui donne l'impression de la suivre. Elle paraît inatteignable assise à la barre, les yeux fixés dans son miroir.

Le duo continue alors, chacun dans son coin, Anna s'étant levée pour se donner encore plus de pouvoir dans son motivation speech, et Ottavio s'étant agenouillé en lui promettant de la venger. Finalement c'est une relation de cliente à avocat où la cliente n'écoute pas les arguments de celui qui cherche à l'aider.

Les lumières se rallument alors, laissant Anna et Ottavio haletants par toute l'intensité de ce qu'ils viennent de chanter et par la promesse de justice. Le magistrat, toujours perché sur son tabouret, paraît un peu inquiet et ne sait pas s'il doit se pencher vers l'avocat ou vers la plaidante. Il demande à tous deux de garder leur sang-froid et d'aller boire un verre d'eau avant qu'il puisse délibérer ou continuer cette discussion.

Voilà comment l'air « Fuggi crudele » peut être transformé pour en faire une scène où Donna Anna manifeste son autonomie et son agentivité. Voyons à présent comment il serait possible de procéder pour l'air « Or sai chi l'onore » de l'acte II.

« Or sai chi l'onore » : la mort ou l'agression?

En pleine campagne, près de la maison de Don Giovanni. Le matin.

Après avoir croisé Don Giovanni en compagnie de Donna Elvira, le couple Anna-Ottavio est interpellé par le discours d'Elvira. Cette dernière accuse Don Giovanni de n'être qu'un beau parleur, de ne pas tenir ses engagements et de séduire toutes les femmes qu'il croise. Après le départ de Don Giovanni, Donna Anna a une réminiscence de cette nuit fatale où un homme s'est introduit dans sa chambre : elle se souvient maintenant de détails qui lui font affirmer qu'il s'agit de Don Giovanni.

Dans « Or sai chi l'onore », Anna se souvient et raconte à Ottavio la nuit fatale dans un récitatif qui évoque le duo analysé plus haut : Laurent Marty écrit en effet que le parcours tonal de « Fuggi crudele » est semblable à celui du récitatif d'« Or sai chi l'onore » qui « s'ouvre par de grands accords déchirants – mais se termine en *ré* majeur : une âme bien trempée a pris une décision inébranlable⁵² ». Effectivement, Anna ouvre le récitatif par un appel à Don Ottavio où elle lui dit « Je suis morte! ». Suit un dialogue où elle lui révèle que Don Giovanni est l'homme qui l'a surprise au milieu de la nuit dans sa chambre, puis a assassiné son père :

Tableau 2. Paroles et traduction du récitatif entre Anna et Ottavio (acte I, scène 13)

⁵² Laurent Marty, « Don Giovanni et les femmes » dans *Hommage à Mozart*, ResMusica, 14 avril 2005, <https://www.resmusica.com/2005/04/14/don-giovanni-et-les-femmes/>, consulté le 10 février 2019.

Recitativo & Aria	Récitatif & Air
<p>DONNA ANNA Don Ottavio, son morta!</p>	<p>DONNA ANNA Don Ottavio, je suis morte!</p>
<p>DON OTTAVIO Cosa è stato?</p>	<p>DON OTTAVIO Qu'y a-t-il donc?</p>
<p>DONNA ANNA Per pietà, soccorretemi!</p>	<p>DONNA ANNA Par pitié, secourez-moi!</p>
<p>DON OTTAVIO Mio bene, fate coraggio!</p>	<p>DON OTTAVIO Ma bien-aimée, reprenez courage!</p>
<p>DONNA ANNA Oh Dei! Oh Dei! Quegli è il carnefice del padre mio!</p>	<p>DONNA ANNA Ô Dieux! C'est lui le bourreau de mon père!</p>
<p>DON OTTAVIO Che dite!</p>	<p>DON OTTAVIO Que dites-vous!</p>
<p>DONNA ANNA Non dubitate più: gli ultimi accenti che l'empio proferì, tutta, la voce richiamar nel cor mio di quell' indegno che nel moi appartamento...</p>	<p>DONNA ANNA N'en doutez plus : aux ultimes accents que l'impie a proférés, toute la voix s'est rappelée à mon cœur de ce perfide qui dans mon appartement...</p>
<p>DON OTTAVIO Oh ciel! possibile che sotto il sacro manto d'amicizia... Ma come fu? narratemi lo strano avvenimento.</p>	<p>DON OTTAVIO Oh ciel! Est-il possible que sous le manteau sacré de l'amitié. Mais qu'est-il advenu? Narrez-moi l'étrange événement.</p>
<p>DONNA ANNA Era già alquanto avanzata la notte, quando nelle mie stanze, ove soletta mi trovai per sventura, entrar io vidi, in un mantello avvolto, un uom che al primo istante avea preso per voi. Ma riconobbi poi che un inganno era il mio.</p>	<p>DONNA ANNA La nuit était déjà fort avancée quand dans mes appartements, où toute seule hélas! je me trouvais, je vis entrer, enveloppé d'une cape, un homme que de prime abord j'avais pris pour vous. Je réalisai par la suite que je m'étais trompée.</p>

<p>DON OTTAVIO Stelle! Seguite!</p> <p>DONNA ANNA Tacito a me s'appressa e mi vuol abbracciar; sciogliermi cerco, ei più mi stringe; grido; non viene alcun! Con una mano cerca d'impedire la voce, e coll'altra m'afferra stretta così, che già mi credo vinta.</p> <p>DON OTTAVIO Perfido! E alfin?</p> <p>DONNA ANNA Alfine il duol, l'orrore dell'infame attentato accrebbe sì la lena mia, che a forza di svincolarmi, torcermi e piegarmi, da lui mi sciolsi!</p> <p>DON OTTAVIO Ohimè! Respiro!</p> <p>DONNA ANNA Allora rinforzo i stridi miei, chiamo soccorso; fugge il fella; arditamente il seguio fin nella strada per fermarlo, e sono assalitrice d'assalita. Il padre v'accorre, vuol conoscerlo, e l'iniquo, che del povero vecchio era più forte, compie il misfatto suo col dargli morte!</p>	<p>DON OTTAVIO Ciel! Poursuivez!</p> <p>DONNA ANNA En silence il s'approche de moi et veut m'enlacer; je cherche à me libérer, et plus il m'étreint; je crie; personne ne vient! D'une main il tente d'empêcher ma voix, et de l'autre il me tient de si près que je me crois déjà vaincue.</p> <p>DON OTTAVIO Perfide! Et finalement?</p> <p>DONNA ANNA Finalement la douleur, l'horreur de l'infâme attentat accroissent tant ma vigueur qu'à force de me dégager, de me tordre et de me plier, de lui je me libérai!</p> <p>DON OTTAVIO Hélas! Je respire.</p> <p>DONNA ANNA Alors, redoublant mes cris, j'appelle au secours; le félon s'enfuit; hardiment je le suis jusque dans la rue pour l'arrêter, et de victime, je deviens assailante. Mon père accourt, veut le démasquer, et l'indigne, qui était plus fort que le malheureux vieillard, accomplit son méfait en lui donnant la mort!</p>
--	---

Ce récitatif est essentiel dans la mesure où il met en scène une Anna qui reconnaît Don Giovanni comme son agresseur et l'accuse d'avoir ravi son honneur sans son consentement. Elle se remémore le double viol qu'elle a subi : viol d'intimité au sens où Don Giovanni est entré chez elle sans y avoir été invité, et tentative de viol à proprement parler. Mais dans l'opéra, rien n'est montré, tout est sous-entendu; notamment comme la scène plus tard dans l'opéra (Acte I, scène 20) où Don Giovanni attire Zerlina en dehors de la scène pour aller « Apaiser [les] peines d'un innocent amour » et où l'on peut entendre la jeune fille crier et tenter de lui échapper (nous y reviendrons au chapitre 3). On peut donc sans trop de suppositions conclure que Don Giovanni n'est pas un simple « séducteur » comme s'accordent à le définir beaucoup de musicologues,

mais un homme capable d'abus envers ses victimes. À ce sujet, la musicologue Kassandra Hartford écrit de façon très judicieuse dans son article « Beyond the Trigger Warning: Teaching Operas that Depict Sexual Violence » :

*What Donna Anna describes is not a callous lover who seduces women and leaves them: she describes an attempted rape, from which she escapes only with considerable physical struggle. While the first half of Donna Anna's exchange with Don Giovanni happens offstage, there is little reason to doubt her account, which is entirely consistent with the rage she shows in the opening scene*⁵³.

Le récitatif introduit ainsi l'air « Or sai chi l'onore », où Anna, se remémorant à présent l'identité de son agresseur, demande une nouvelle fois vengeance à Ottavio. La continuité de l'arc narratif entre le duo précédemment analysé et cet air s'établit immédiatement avec *ré* majeur, la tonalité principale du morceau. Cette tonique utilisée en mineur dans l'axe dramatique de l'opéra est donc ici réutilisée en majeur, de manière plus vindicative, assumée dans les lignes harmoniques et mélodiques du personnage d'Anna.

Cette révélation intérieure de l'identité de son agresseur amène chez Anna une ligne mélodique exaltée qui commence en anacrouse, l'orchestre n'ayant pas terminé de jouer sa première mesure d'introduction. Ce départ précipité de la mélodie crée un mouvement d'« attaque » avec un rythme très précis (croche, noire, noire pointée, croche, noire, noire), avec l'orchestre qui l'accompagne dans, justement, une « marche exaltée » : pendant la majorité de l'air, les cordes plaquent des batteries d'accords très simples mais qui donnent une impression de colère et d'empressement.

Pour avoir une vision globale de la structure de l'air avant d'entrer plus précisément dans l'analyse, le tableau 2 ci-dessous synthétise les différentes tonalités, ainsi qu'un découpage ou plan harmonique représenté par des lettres (A, B, etc.) :

Tableau 3. Paroles, traduction et structure harmonique de l'aria « Or sai chi l'onore » (acte I, scène 13)

FORME	TONALITE	Italien	Français

⁵³ Kassandra Hartford. « Beyond the Trigger Warning: Teaching Operas that Depict Sexual Violence », *Journal of Music History Pedagogy*, vol. 7, n° 2, 2016, p. 24-25.

A	RE M	Or sai chi l'onore	Tu sais à présent,
B	ré m	rapire a me volse, chi fu il traditore che il padre mi tolse.	Qui voulut voler mon honneur qui fut le traître qui de mon père m'a privée. Je te demande vengeance, et ton cœur la réclame. Rappelle-toi de la plaie
A	fa m FA	Vendetta ti chiedo, la chiede il tuo cor.	De sa malheureuse poitrine,
B'	M ré m	Rammenta la piaga del misero seno,	Revois de sang le sol maculé, si en toi languit la colère d'une juste fureur! Tu sais à présent,
A	RE M	rimira di sangue	<i>etc.</i>
B'	si m	coperto il terreno, se l'ira in te langue d'un giusto furor.	Rappelle-toi de la plaie
C	RE M	Or sai chi l'onore, <i>ecc.</i> Rammenta la piaga rimira il sangue Vendetta ti chieggió, <i>ecc.</i> (<i>Parte.</i>)	Revois le sang Je te demande vengeance, <i>etc.</i> (<i>Elle part.</i>)

On voit clairement transparaître une forme musicale héritée de la tradition *seria* baroque : les sections A et B se répètent jusqu'à une petite *codetta*, notée C qui reste dans le ton principal de *ré* majeur. La section A débute sans réelle transition avec le récitatif, avec les batteries d'accords réalisés par les cordes et, à chaque changement d'accord, trois doubles croches qui montent à la basse, toujours dans cette idée de marche et de caractère oppressif. Allanbrook définit d'ailleurs cette idée de « marche exaltée » comme typique de l'héroïne d'opéra *seria* :

*The text of Donna Anna's aria—her challenge to her fiancé Don Ottavio to punish Don Giovanni, her would-be seducer and the murderer of her father—is plainly material for the exalted style. Donna Anna, the one woman in Don Giovanni who is unquestionably of noble rank, adopts the white note alla breve gesture for an aria in a grand, rather oldfashioned idiom*⁵⁴.

L'indication de tempo de l'*aria* est *Andante* avec un rythme *alla breve* et deux temps forts par mesure, pourtant le texte et les sentiments exprimés pourraient laisser place à un *Molto allegro* par exemple. Mais, étant donné la personnalité noble du personnage d'Anna, la partition est écrite pour lui rendre hommage et lui laisser l'occasion de reprendre toute la contenance et la force qui sied à une héroïne *seria*.

⁵⁴ Wye Jamison Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart Le nozze di Figaro and Don Giovanni*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1983. p. 19.

Contrairement au duo « Fuggi crudele », l'*aria* est ici ancré dans le présent. En effet, le premier mot prononcé par Anna est « *Or* » (« maintenant » ou « à présent »). Sous le choc de la révélation, elle se retrouve face à elle-même et est encore plus déterminée à obtenir vengeance qu'au début de l'opéra, détermination que l'on discerne par la répétition de ce rythme particulier qui se répète au long de la section A. De plus, pour être encore plus précis, le premier A pourrait être scindé en deux à partir du mot « *vendetta* » : l'orchestre commence soudain à jouer des sextoletts de doubles croches à la place des trois croches exécutées auparavant. Les accords sont moins fournis mais le caractère reste le même; le personnage d'Anna utilise l'impératif pour dire que le cœur d'Ottavio réclame cette vengeance dont elle parle. La tension du personnage dans cet air est peut-être encore plus présente en raison de ces six doubles croches qui montent plus haut dans la tessiture et qui sont réparties à travers l'orchestre et non uniquement à la basse, mais aussi de la ligne mélodique où le mot « cœur » vient s'arrêter pendant une mesure et une noire pointée sur un accord de dominante, puis la phrase est répétée et se finit à nouveau sur le mot « cœur » avec un accord de *ré* majeur.

Dans « *Or sai chi l'onore* », le mot « *cor* » n'est pas utilisé dans un contexte amoureux, contrairement aux paroles d'Ottavio dans le duo précédemment analysé. L'héroïne *seria* a désormais retrouvé sa contenance et c'est une promesse terrible qu'elle exige d'Ottavio en utilisant son vocabulaire dans un autre contexte : celui du châtiment, de la mort. La musique souligne sa demande et sa régularité par le rythme très reconnaissable (croche / noire noire pointée croche / noire noire) que la mélodie du personnage répète tout au long de l'air (voir exemple 3 ci-dessous). Durant la section B et B' il est un peu ornementé, mais on continue de l'entendre distinctement. Cette nouvelle section débute de façon abrupte, en adéquation avec le début exalté de l'air, sur la dernière note de la mélodie de la section A. C'est-à-dire que l'accord de *ré* majeur entendu sous le mot « cœur » introduit un nouvel accompagnement orchestral : la basse réalise une pédale de *ré* en croches sur chaque temps, et le reste de l'orchestre joue trois autres croches, comme pour une contredanse dans un style très noble. L'orchestre ne double pas la mélodie d'Anna, mais il la soutient en permanence par le caractère qu'il donne à l'air.

Voix oohs - Anna

Or sai chi l'onore

Exemple 3. Ligne mélodique reconnaissable d’Anna grâce au rythme particulier croche-noire-noire pointée-croche/noire-noire.

Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni*, Or sai chi l’onore mes. 1-3.

La pédale de tonique entraîne une modulation en *ré* mineur, le personnage d’Anna retrouve un instant la tonalité du drame pour évoquer la mort de son père. Afin de convaincre Ottavio, elle utilise un vocabulaire sanglant et une conjugaison au passé simple pour évoquer les images du meurtre. Elle ne se départit toutefois aucunement du langage noble qui lui est assigné, signe qu’elle est lucide sur la situation. À ce propos, Michel Noiray écrit :

L’appartenance d’Anna à la sphère noble se reflète dans l’ampleur de la mélodie, mais surtout dans la régularité de son phrasé et dans la symétrie de sa progression. Si l’orchestre gronde d’une sourde colère, le parfait parallélisme des lignes vocales successives annonce la maîtrise de soi que l’on attend d’une âme bien née. Mais Mozart ne veut pas figer Donna Anna dans ce qui risquerait de devenir une dignité quelque peu statuaire. Il borne donc l’énoncé de la première strophe à un seul paragraphe musical, sans section à la dominante, et plonge pour la seconde strophe dans une subite agitation, où l’appel à la vengeance cède temporairement la place à l’expression du deuil (avec une inévitable modulation en *ré* mineur)⁵⁵.

La section B reste, en effet, principalement en *ré* mineur, mais on y observe des emprunts à quelques tonalités lorsque le texte esquisse le souvenir du corps mutilé du Commandeur : *fa* mineur d’abord, puis *fa* majeur et même un passage en *la* majeur (voir la suite d’exemples 4 et 5). Ce lot d’emprunts fait référence à beaucoup de sentiments différents exprimés, ils assombrissent l’ambiance vindicative du morceau et le rendent plus mélancolique. La modulation au ton homonyme dès le début de la section est significative des sentiments exprimés, le caractère est colérique et plein de détresse. L’emprunt en *la* – juste avant le *Da*

⁵⁵ Michel Noiray et Pierre Malbos (éd.), « Duo : *Fuggi crudele, fuggi*», dans *Don Giovanni*, numéro spécial d’*Avant-scène opéra*, n° 172, 1996, p. 50.

Capo de la section A – peut faire penser à la tonalité que le personnage d’Ottavio utilisait pour évoquer son amour dans « Fuggi crudele », ce qui pourrait amener une interprétation du personnage d’Anna qui se sert de la dominante de *ré* mineur afin de se rapprocher de son fiancé, ou de lui faire entendre ses arguments en utilisant ses codes à lui.

Exemple 4. section B, parcours tonal

Wolfgang Amadeus Mozart, Don Giovanni, Or sai chi l’onore, mes. 19-23.

Exemple 5. section B, parcours tonal (suite)

Wolfgang Amadeus Mozart, Don Giovanni, Or sai chi l’onore, mes. 24-30.

Dans le *Da Capo* de la section B (B’), la musique est en *si* mineur; cette fois-ci, l’orchestre module à la relative. L’atmosphère est un peu assombrie mais moins sanglante qu’en *ré* mineur,

comme si le personnage se retenait de repartir dans une grande tirade sur la mort de son père mais cherchait tout de même à en rappeler le sentiment. La section B' est d'ailleurs une version plus courte de B, on n'y retrouve que deux membres de phrase (« Rappelle-toi de sa plaie, revois le sang »), et là où dans B on retrouvait des blanches et des noires pointées, ici on ne retrouve que des croches, comme si le compositeur avait voulu accélérer ce passage pour revenir au thème de vengeance du personnage. À ce propos, Michel Noiray écrit :

Mozart brise donc la régularité de la reprise en réintroduisant inopinément des bribes de la section centrale, comme si Anna ne pouvait se défaire de la vision de son père ensanglanté. Il ne s'agit cependant que d'un bref moment d'incohérence et de désarroi, et Donna Anna retrouve victorieusement le fil de sa première strophe, concluant sur des sortes de fanfares où l'accord parfait de *ré* majeur sonne dans toute sa gloire⁵⁶.

L'entièreté de la phrase musicale de la section A est très simple et se termine sur un accord de tonique, la seule phrase laissée en suspens est B. L'interprétation laisse place au personnage peut être encore sous le coup des émotions, ou encore à une stratégie pour orienter Ottavio avec plusieurs arguments en laissant la phrase en tension sur la dominante : comme si Anna le laissait réfléchir mais appuyait quand même sur une tension afin qu'au moment de reprendre sa phrase originelle de la section A « *vendetta ti chiedo* » (« je te demande vengeance »), il ait eu le temps de se questionner mais aille dans le sens qu'elle désire.

Toute la codetta est ainsi constituée de la même phrase « *vendetta ti chiedo, la chiede il tuo cor* » (« je te demande vengeance et ton cœur la réclame »), mais au lieu du mouvement descendant réalisé dans toutes les reprises de la section A, elle réalise cette fois-ci un mouvement ascendant (cf. exemple 6 ci-dessous) : une partie ornementée de tout le reste du morceau, avec toujours ces doubles croches qui montent et amènent une tension dans le caractère de l'air, comme si le personnage d'Anna était dorénavant davantage dans la suggestion, qu'elle ajoutait une pression à l'ordre donné à son fiancé. Ce n'est plus elle-même qu'elle essaie de convaincre, ses phrases sont déjà assumées et elle sait ce qu'elle pense : cette section est dirigée uniquement vers son fiancé, pour lui insuffler la détresse qu'elle ressent.

⁵⁶ Michel Noiray et Pierre Malbos (éd.), « Duo : *Fuggi crudele, fuggi*», dans *Don Giovanni*, numéro spécial d'*Avant-scène opéra*, n° 172, 1996, p. 50.

Voix oohs - Anna

1 2 3

ven det - ta ti chieg - gio, la chiede il tuo cor

Piano à queue

Piano à queue (2)

Exemple 6. Section C, mouvement ascendant démontrant la tension dans la demande de vengeance d'Anna, repris par l'orchestre. Arrangé ici en version piano.

Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni*, Or sai chi l'onore, mes. 56-58.

Ce que l'on peut conclure de l'analyse littéraire et musicale de cet air, c'est qu'entre le récitatif et l'air, le personnage d'Anna revit non seulement le moment de son agression par Don Giovanni, mais également le meurtre de son père. En racontant les événements, elle y puise de la force et reprend la contenance qu'elle semblait avoir perdue lors de sa première intervention avec Ottavio. Anna s'impose en tant qu'héroïne *seria* grâce à cet air; dans son analyse, Allanbrook écrit que « *In "Or sai chi l'onore" the gesture and affect of the alla breve have simply been transferred from their ecclesiastical sources into the domain of the galant, bearing their original associations with them; Donna Anna is a celestial heroine militant*⁵⁷. »

Mais une question demeure : pourquoi le personnage d'Anna demande-t-il vengeance à son fiancé? Cette question crée deux interrogations sous-jacentes, la première étant le fait de déléguer et la deuxième le motif de vengeance. Dans la conclusion de l'analyse scénique du « *Fuggi crudele* », cette première interrogation avait déjà surgi : Ottavio étant le promis d'Anna, il assumera bientôt la paternité en tant qu'époux et donc nouveau père symbolique, mais aussi futur père de leur progéniture. C'est donc à lui que ce rôle de « vengeur » incombe, afin de protéger l'honneur d'Anna. De plus, comme nous l'avons constaté dans l'analyse de l'air

⁵⁷ Michel Noiray et Pierre Malbos (éd.), « Duo : *Fuggi crudele, fuggi* », dans *Don Giovanni*, numéro spécial d'*Avant-scène opéra*, n° 172, 1996, p. 22.

précédent, le personnage d'Ottavio semble tout obligé envers sa fiancée. Les éléments choisis pour faire ressortir la force du caractère d'Anna font également sentir une certaine fragilité chez Ottavio. Son amour pour elle est si fort qu'il se plie à sa volonté; ici encore, elle n'a pas à insister longtemps afin de le convaincre. Pourtant, dans l'essai de Cassandra Hartford sur les violences sexualisées dans l'opéra, elle donne un point de vue différent sur Ottavio; bien que ce personnage soit majoritairement analysé comme personnage pleurnicheur et souvent affublé de l'adjectif « féminisé », Hartford pense qu'une meilleure lecture de son personnage équivaut à comprendre son attitude restrictive dans les émotions dramatiques simplement par son rang de noblesse. En comparaison avec les excès de Don Giovanni, Ottavio serait donc l'incarnation parfaite de l'homme noble à cette époque.⁵⁸

En ce qui concerne la seconde interrogation, le motif, il justifie le choix d'analyser ici « Or sai chi l'onore ». De fait, c'est d'une scène d'abus envers une femme qu'il est question. L'agression n'est pas montrée mais sous-entendue, tout comme celle que Don Giovanni tente sur Zerlina dans la scène 20 de l'acte I où l'on entend seulement la jeune fille crier en coulisses. D'ailleurs, à ce sujet, la philosophe Catherine Clément écrit, vindicative :

Voici donc les hystériques menteuses. [...] Peut-être bien que Donna Anna n'a jamais été l'objet d'une tentative de viol; sans doute Don Giovanni se rendait-il dans sa chambre pour parler politique, puisqu'il paraît qu'il représente aussi la Révolution. Peut-être Zerlina crie-t-elle pour rien. Sans doute sont-elles victimes de leurs fantasmes; et c'est aussi vrai que tous les témoignages des flics de tous les temps sur l'évident désir des femmes violées. Les musicologues ne font pas exception à la règle : pour Henri Barrault comme pour Pierre Jean Jouve, les femmes autour de Don Giovanni, Donna Anna en tête, désirent le viol⁵⁹.

Pourtant, lorsqu'Anna demande la vengeance, son argumentaire ne touche pas son agression mais le meurtre de son père : « *Rammenta la piaga del misero seno, rimira di sangue coperto il terreno* » (« souviens-toi de la plaie de ce malheureux sein, revois de sang le sol maculé »). On peut supposer qu'il est conventionnel dans le contexte de l'époque de se focaliser sur la mort du patriarche, plutôt que de s'exprimer sur un viol ou du moins une tentative de viol. Peut-être

⁵⁸ Cassandra Hartford, « Beyond the Trigger Warning: Teaching Operas that Depict Sexual Violence », *Journal of Music History Pedagogy*, vol. 7, n° 2, 2016, p.28

⁵⁹ Catherine Clément, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset, 1979, p. 70.

Anna se sent-elle coupable de cette mort car elle n'a pas pu se défaire seule de son agresseur, et donc choisit d'occulter sa douleur? Ou bien encore, peut-on parler d'un choc post-traumatique, au sens où elle avait presque oublié l'évènement et que c'est un autre choc qui le lui rappelle?

Plusieurs auteurs – surtout avant les années 1990 – ont supposé qu'Anna ne blâme pas Giovanni parce qu'elle est amoureuse de lui. Ce type d'interprétation tend aujourd'hui à être remplacé par une vision plus féministe de l'opéra, comme celle de Hartford, qui critique « *much of the interpretive tradition surrounding Don Giovanni, in which Don Giovanni is a heroic figure and Donna Anna is secretly in love with him* », ou encore celle de Kristi Brown Montesano qui cite – pour mieux le déconstruire – le travail de William Mann :

William Mann augments [the] complaints in a downright nasty attack: "Anna is an upper-class Spanish lady who has etiquette where her feelings and brains should reside. Duty and honor are her watchword [sic]. Towards all her fellow-creatures she presents a coldly correct personality. If she loves her father it is because the Bible told her so. Her censorious anger against others is a juvenile trait⁶⁰." All men, to her, are beasts, and it would be beneficial to her personal growing-up if she had been pleasantly raped by Don Juan⁶¹.

C'est majoritairement pour contrer ces interprétations qui choisissent d'occulter les violences sexuelles dans l'opéra que la suite de mon argumentation va s'appuyer sur la force du personnage d'Anna qui fait plaidoirie de son agression. « Or sai chi l'onore » est l'air de la colère, de la révélation, et surtout du militantisme d'Anna, personnage énergique, autoritaire, mais aussi sincère et tendre.

Analyse scénique

Afin d'explorer ces questions de motifs de vengeance et les façons de les interpréter dans un contexte actuel, revenons sur la mise en scène de Jean-François Sivadier au festival d'Aix-en-Provence (2017).

Afin de mettre cette scène en contexte, résumons la mise en scène de Sivadier à partir de la scène 10 de l'acte I, où Don Giovanni revient des noces d'un jeune couple, Zerlina et Masetto.

Il a tenté d'y séduire la jeune fiancée sans succès, en raison de l'apparition d'Elvira.

⁶⁰ William Mann, *The Operas of Mozart*, Oxford, Oxford University Press, 1977, p. 468.

⁶¹ Kristi Brown Montesano, *Understanding the Women of Mozart's Operas*, Berkeley, University of California Press, 2007, p.12.

Don Giovanni, habillé d'une veste courte jaune sur un veston à fleurs brunes et d'un pantalon bouffant beige, essaie de fuir Donna Elvira, une de ses anciennes victimes qui, justement, revient en représailles contre l'homme qui l'a fait souffrir. Un rideau en plastique noir opaque est installé au milieu de la scène et Donna Anna en sort du côté droit, Ottavio sur ses talons. Anna est à présent vêtue d'une robe aux couleurs chaudes, avec un jupon asymétrique orné de motifs semblables à des ailes de papillon. Elle porte les cheveux relevés par une coiffe avec voile noir, sa jupe est également recouverte d'un voile noir, signe du deuil qu'elle porte. Et pour souligner encore davantage le deuil, elle se tient recroquevillée sur elle-même, tenant dans ses bras la veste de son père décédé, et ses yeux sont maquillés d'un trait de paillettes pour imiter des larmes qui ruissellent. Ottavio, lui, est presque en costume d'époque : des bas de couleur claire, un pantalon bouffant lui arrivant en dessous du genou avec une redingote assortie de couleur bleue, ainsi qu'un veston vert olive rappelant la veste qu'il portait lors de sa première apparition.

À leur vue, Don Giovanni s'inquiète et pense qu'ils ont découvert son identité, mais les deux amants ne voient en lui qu'un ami et lui demandent de l'aide afin de retrouver l'agresseur d'Anna. Donna Elvira, que Don Giovanni fuyait, surgit alors de derrière le rideau en le traitant de monstre perfide. Elle débute alors le quatuor « Non ti fidar, o misera » (acte I, scène 11), où elle tente de convaincre Anna de ne pas écouter le manipulateur : « *Me già tradì quel barbaro, te vuol tradir ancor* » (« Ce barbare m'a trahie, et il te trahira aussi »), incarnant directement le concept de sororité, ou solidarité féminine. Son insistance provoque la pitié d'Anna mais aussi son admiration, elle en vient même à chanter « *che aspetto nobile!* » (« quel aspect noble! ») en regardant Elvira. Les paroles de Don Giovanni sont, quant à elles, dirigées contre Elvira : il la dépeint comme folle et demande au couple de ne pas l'écouter, tel un homme minimisant la parole d'une victime. Cherchant chacun à convaincre le couple, Donna Elvira finit par s'enfuir et Don Giovanni la suit en prétextant avoir peur qu'elle fasse une bêtise étant donné sa folie, mais avant, il embrasse la main de Donna Anna en prononçant : « *Perdonate, bellissima Donn'Anna: se servirvi poss'io in mia casa v'aspetto* » (« Pardonnez, belle Donna Anna : si je puis vous servir, je vous attends chez moi »). À ces mots, Anna affiche un regard horrifié : elle a reconnu sa voix.

Elle se tient droite, la main que Don Giovanni a touchée toujours suspendue en l'air, et l'autre tenant toujours contre elle la veste de son père tel un talisman qui la rattache encore à lui.

Commence alors le récit qui nous intéresse. Au fur et à mesure de son récit, Anna se prostre sur elle-même, les mains serrées contre sa poitrine, pendant qu'Ottavio reste très statique côté jardin. Lorsqu'elle prononce enfin son accusation « *Quegli è il carnefice del padre moi!* » (« C'est lui l'assassin de mon père »), Ottavio fait quelques pas à reculons et se frotte le visage en regardant dans la direction par où est parti l'accusé, comme s'il ne pouvait pas croire que cet homme était capable d'une telle violence.

Anna justifie son accusation en étant sûre d'avoir reconnu « *la voce richiamar nel cor mio di quell'indegno che nel mio appartamento* » (« la voix de l'homme qui dans ma chambre »), mais elle paraît incapable de finir sa phrase et enfouit sa tête dans ses mains, comme si elle revivait l'horreur du moment. Don Ottavio revient alors vers elle sans comprendre, il reprend la phrase de Don Giovanni qui proposait de les aider et ne semble toujours pas convaincu. Il demande à Anna de continuer à lui raconter le drame, elle se redresse donc doucement et récite en regardant le sol devant elle tandis qu'Ottavio gravite autour d'elle. Aux mots « *al primo istante avea preso per voi* » (« je l'ai pris pour vous »), elle attrape le bras de son fiancé et le tient en finissant sa phrase. Il se retire pour lui demander la suite, que la chanteuse joue avec toute la douleur nécessaire dans le regard pour que le public comprenne la difficulté et l'horreur de l'évènement : elle regarde d'abord droit devant elle, puis vers le sol et donne l'impression de chanter à bout de souffle sur les accords déchirants de l'orchestre jusqu'à « je crie » où elle plaque à nouveau ses mains sur sa tête.

On assiste alors à une légère pause qui semble interminable sous autant de tension, puis Anna chante « *non viene alcun!* » (« personne ne vient ») en relevant la tête. Don Ottavio se tourne dos à elle en regardant côté jardin; Anna, en racontant alors le moment le plus dramatique de l'agression, mime son souvenir sur Ottavio : « *Con una mano cerca d'impedire la voce, e coll'altra m'afferra stretta così, che già mi credo vinta* » (« d'une main il m'empêche de crier, de l'autre il m'immobilise ») : elle plaque une main sur la bouche d'Ottavio, se colle contre lui et glisse l'autre main dans sa poche d'où elle sort un couteau à la lame fermée. Elle repousse alors son fiancé qui claudique un peu plus loin côté jardin. Anna récite alors « *Alfine il duol, l'orrore dell'infame attentato accrebbe sì la lena mia, che a forza di svincolarmi* » (« mais l'horreur de cette agression me donne la force de me débattre »), le couteau à la main. Don Ottavio se retourne pour la regarder, elle resserre ses bras autour d'elle-même et le couteau

contre elle et conclut « *da lui mi sciolsi* » (« et de lui échapper ») en laissant doucement retomber ses bras.

Don Ottavio chante soudain « *Respiro* » (« je respire ») en pensant que c'est la fin de l'histoire, mais Anna avance de nouveau vers lui et continue « *Allora rinforzo i stridi miei, chiamo soccorso [...] e sono assalitrice d'assalita* » (« alors j'appelle plus fort au secours, et il s'enfuit [...] et de victime, je deviens assaillante »). Elle dégaine la lame du couteau jusqu'alors fermé et s'avance doucement vers Don Ottavio en mimant une attaque où elle lève lentement le couteau au-dessus de sa tête. C'est finalement le meurtre qu'elle raconte, et aux derniers mots de son récitatif : « *suo col dargli morte* » (« le tue »), Ottavio se retourne et Anna laisse tomber le couteau au sol. Elle recule de deux pas et enchaine immédiatement sur l'air « Or sai chi l'onore ».

Don Ottavio paraît perdu, il traverse la scène en passant derrière le rideau, voit la veste du Commandeur au sol côté jardin et vient se pencher au-dessus pour la regarder en se tenant la tête et se bouchant les oreilles par la même occasion. Le discours d'Anna semble le faire souffrir et le laisser dans le déni. Il se remet à marcher pendant qu'elle continue à chanter en se prostrant sur elle-même, à la modulation en *fa* majeur sur la phrase « *se l'ira in te langue d'un giusto furor* » (« si en toi languit la colère d'une juste fureur ») elle s'accroche au bras d'Ottavio, puis répète le mot « fureur » en repoussant Ottavio loin d'elle. Anna se redresse alors pour lui demander vengeance, animée soudain par la colère, puis l'air triste sur son visage revient doucement en même temps que son fiancé qui se place derrière elle pour la prendre dans ses bras.

Le plan filmé de l'opéra montre alors le père d'Anna, sa représentation fantomatique faisant dos aux acteurs derrière un rideau transparent, assis sur un bord de scène parsemé de pétales de roses en train de fumer un cigare. Le spectre du Commandeur est déjà présent dans cette mise en scène de Sivadier, comme si le simple fait d'évoquer son souvenir suffisait à le faire apparaître pour donner l'impression qu'il attend cette vengeance dont parle Anna. En ré-évoquant son souvenir dans la section musicale B', sur la modulation en *si* mineur, Anna attrape la main d'Ottavio posée sur elle et s'en sert pour mimer une arme devant elle, comme pour rappeler le meurtre, mais surtout afin de guider la main de son fiancé vers la vengeance. Ottavio essaie de tirer les mains de sa fiancée vers lui pour les embrasser, mais Anna les retire et attrape la tête de son

partenaire, colle son front contre le sien tout en marchant et le poussant, comme un combat de force chez les béliers.

Ottavio finit par s'agenouiller, pendant qu'Anna continue à chanter les répétitions de la section C jusqu'à la dernière « *Vendetta* » (« vengeance »), où elle soulève le menton d'Ottavio pour qu'il la regarde dans les yeux et qu'elle puisse ensuite brusquement repousser sa tête vers le sol. Sur l'accord final de l'orchestre, elle se précipite pour le serrer dans ses bras, lui toujours à genoux, en dessous d'elle.

La mise en scène de Sivadier ne semble pas prendre position sur le ressenti d'Anna. Elle a pour effet de la présenter comme perdue, affaiblie et pourtant forte par moments. Le public assiste donc à l'évolution d'un personnage en pleine oscillation alors que, comme l'analyse musicale effectuée plus haut l'a démontrée, l'air « Or sai chi l'onore » met en valeur le caractère noble et sûr de soi d'Anna. Si lors du premier duo « Fuggi crudele », Donna Anna vient de subir deux agressions et est sous le choc, elle a ici la certitude d'avoir démasqué son agresseur, elle revit le choc lors du récitatif, mais durant l'*aria* elle est totalement vindicative. Elle sait ce qu'elle veut et comment l'obtenir.

Il est donc difficile de comprendre, à travers cette mise en scène, comment le personnage se sent : Anna finit debout au-dessus d'Ottavio qui semble ainsi soumis à sa volonté, mais la mise en scène montre aussi un personnage torturé, encore perdu entre la tristesse, le besoin de vengeance et le besoin de son partenaire.

La deuxième mise en scène choisie dans ce corpus semble créer moins d'aller-retours dans les sentiments du personnage de Donna Anna. Ivo Van Hove réintroduit le couple sur scène, Anna étant cette fois habillée d'une robe noire simple à coupe large, sans manches et les cheveux lâchés, tandis qu'Ottavio porte un costume gris classique. L'apparition d'Elvira semble ici ne pas leur causer autant de questionnements que dans le jeu des acteurs chez Sivadier : ils se montrent touchés par la peine de la jeune femme et Anna vient la consoler en paraissant légèrement troublée mais sa prestance reste droite, très noble et sûre d'elle. Donna Anna paraît puissante ainsi, elle fait ce qui est juste et elle ne se laisse pas submerger par ses émotions. Au moment de partir, Don Giovanni vient toucher le visage d'Anna; chez Ivo Van Hove comme chez Sivadier, c'est le toucher qui crée la réminiscence.

Anna se retourne alors lentement, son visage peint d'une expression d'horreur, elle attrape Ottavio par les épaules et lui raconte l'évènement. Lorsque son partenaire lui demande de poursuivre, elle va s'asseoir et se tenir aux marches de l'escalier côté jardin, comme si elle avait du mal à y croire. Ottavio vient alors passer ses bras autour d'elle, lorsqu'elle prononce les mots « *grido* » (« je crie »), elle empoigne la rampe. À nouveau, semblablement à la version de Sivadier, le personnage d'Anna mime sur Ottavio la main qui « tente de [la] bâillonner », mais le jeu de l'acteur du rôle d'Ottavio est bien différent : il essaie d'empêcher Anna de l'étouffer alors elle le retient plus fort, ce qui rend le souvenir d'autant plus violent de réalisme. Puis Anna le relâche et son visage exprime à la fois la colère et le dégoût. Ottavio vient la serrer dans ses bras et essaie de l'embrasser dans le cou pour lui témoigner de la protection et de la présence, mais Anna se sent étouffée. Elle le rejette durant toute la suite du récitatif tandis qu'il essaie de revenir enfouir sa tête dans le cou de sa fiancée. Aux premiers mots de la dernière strophe de récitatif « *Allora rinforzo i stridi miei, chiamo soccorso; fuggi il fellon* » (« alors j'appelle plus fort au secours, et il s'enfuit »), Anna attrape le col de la chemise d'Ottavio et le tient fermement à distance; il tente d'embrasser les mains de son amante, mais elle le relâche et s'agenouille alors vers le sol, à l'endroit où son père a perdu la vie, puis elle entame l'*aria*.

Ottavio avance près d'elle, Anna lui attrape les bras, puis les mains en lui demandant « *Vendetta* ». Elle le tire petit à petit près d'elle, comme pour lui mettre le nez sur la tache de sang au sol « *rimira di sangue* » (« rappelle-toi le sang ») et Ottavio ne semble pas supporter le souvenir, il se prend la tête entre les mains. Anna reprend une position de puissance, elle se lève en s'appuyant sur lui, en ayant l'ascendant sur son conjoint pendant qu'elle chante « *se l'ira in te langue d'un giusto furor* » (« si en toi languit la colère d'une juste fureur »). Sur la modulation en *si* mineur dans la section B', Anna reste debout puis vient prendre la tête d'Ottavio dans ses bras pendant qu'à genoux, il entoure la taille de sa fiancée de ses bras. Elle l'attire presque à la hauteur de sa tête, puis le lâche et entame les répétitions de la section C « *Vendetta* » en chantant seule derrière lui. Ottavio paraît plus désorienté qu'elle : la mise en scène montre clairement une Anna en colère, remplie de haine. Anna s'en va enfin, il la suit un peu après comme si elle lui avait transmis sa douleur et qu'il restait prostré au sol.

Ce qui est frappant avec cette mise en scène, ce sont les émotions qui paraissent exacerbées et assumées. Dans la mise en scène de Sivadier, on ressent surtout l'oscillation des émotions

d'Anna, alors qu'ici c'est la colère et la puissance qui irradient. Sur ce point, le critique musical Charles Arden, dans l'émission *La Dispute* de France culture, affirme :

Le caractère froid et sombre donne aux personnages et au spectacle une violence et des interactions complexes et fascinantes. [...] Lorsqu'on essaye de faire abstraction des autres versions de *Don Giovanni*, je trouve que Philippe Jordan et Ivo Van Hove proposent une vision ample, très nourrie, avec un véritable souffle et une grande précision⁶².

Effectivement, si l'on prend l'exemple du personnage d'Ottavio, on constate une interaction beaucoup plus violente avec sa fiancée dans cette mise en scène de Van Hove : Anna irradie de colère et lui est prostré au sol, il ressemble à un enfant en panique, centré sur lui-même et plus triste que la victime de l'agression elle-même.

La question de la réappropriation du souvenir, de l'agression qu'a subie le personnage d'Anna est pour moi essentielle dans la mise en scène : comme dans le duo « Fuggi crudele », l'héroïne *seria* impose son désir de vengeance ainsi que le motif, le rythme et la tonalité du morceau. Malgré son impuissance face à l'agression qu'elle a subie, elle trouve le moyen de prendre l'ascendant sur la situation, et encore plus précisément sur son fiancé qui se plie à sa volonté. Dans les analyses de musicologues du XX^e siècle et encore aujourd'hui, la représentation de ce personnage est principalement triste, il est difficile de la considérer comme une femme « forte » ou indépendante puisqu'elle est toujours en demande d'aide de son fiancé. Anna est sur ce plan à l'opposé du personnage d'Elvira, rapidement introduit un peu plus haut et auquel nous reviendrons au chapitre suivant.

Finalement, cette vision de la « force » chez une femme ne serait-elle pas une projection du patriarcat? Est-ce qu'Anna se doit d'aller chercher vengeance auprès de Don Giovanni pour être considérée comme une « femme forte » ou est-ce que le fait de mettre des mots sur son agression ne serait pas une force en soi?

Mais alors, comment mettre en scène aujourd'hui le personnage d'Anna afin qu'elle paraisse indépendante? Elle prend, certes, ses décisions, a la force d'en parler avec son fiancé et de trouver les mots pour le convaincre de réaliser ce dont elle a besoin, mais elle reste dans l'inaction. La proposition de mise en scène de Sivadier est intéressante car on voit toutes les

⁶² Arnaud Laporte, « Musique : *Don Giovanni*, une mise en scène “paresseuse” ou complexe et fascinante? », émission *La Dispute*, France Culture, 25 juin 2019, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-dispute/musiquemadame-favart-don-giovanni-barbe-bleue>, consulté le 25 juillet 2021.

émotions qui peuvent traverser le personnage d'Anna, et donc montrer comment les victimes d'agression peuvent réagir face à un trauma, mais elle ne crée pas de réel *empowerment* chez le personnage. La version de Van Hove m'intéresse davantage car elle correspond aux analyses harmoniques d'Allanbrook qui font d'Anna une héroïne militante, ainsi qu'à celles de Hartford qui insiste sur l'importance de parler des agressions à caractère sexuel dans les études musicologiques aujourd'hui. Mais pour autant, la colère et la puissance créées dans la mise en scène de Van Hove donnent le sentiment d'une Anna froide, fermée.

Réactualisation

Ce qui ressort majoritairement des analyses du personnage d'Anna et la problématique qui lui est associée afin de la mettre en scène à travers un prisme féministe, c'est sa vulnérabilité. Victime de Don Giovanni dès l'ouverture de l'opéra, elle cherche une vengeance qu'elle ne peut obtenir seule. La présence d'Ottavio est une aubaine pour la jeune femme qui, tout au long de l'opéra, revit le trauma de son agression, mais également de la mort de son père. Mais alors, comment transformer cette vulnérabilité en force? Autour de la notion d'agentivité, de la capacité d'agir sur le monde, Judith Butler pense la vulnérabilité et la résistance comme des opposés⁶³. Sur ce point, la chercheuse en science politiques Lucile Richard écrit :

La vulnérabilité est une déperdition de la capacité d'agir ou un obstacle à celle-ci de telle sorte qu'elle est justement ce qui nous enferme dans la passivité et nous prive de la possibilité de résister. Contre cette conception, l'inscription de la performativité dans la vulnérabilité nous invite à considérer que le corps n'est jamais ni complètement actif, ni complètement passif dans la mesure où il acquiert ses modes d'action et d'inaction par le même biais relationnel⁶⁴.

Anna et Ottavio font « corps » face aux traumas vécus par la jeune femme; ils forment une entité qui cherche à se venger de Don Giovanni. Si dans la première proposition de réactualisation j'ai voulu séparer Anna de son fiancé/avocat, par souci de la rendre plus indépendante, ici je trouverais intéressant de la laisser s'adoucir. La colère qui ressortait de la mise en scène d'Ivo van Hove me pose problème car elle reproduit des standards de *male gazing* mais à travers le personnage d'une femme – créant une représentation de force chez elle, écrasant son

⁶³ Judith Butler, *Rassemblement: pluralité, performativité et politique*, traduit de l'anglais par Christophe Jaquet, Paris, Fayard, 2016, p. 286.

⁶⁴ Lucile Richard, « Repenser l'agentivité féministe : relationalité, vulnérabilité et performativité chez Judith Butler », dans *Doctorales 58 : La relationalité à l'aune de la vulnérabilité*, actes n° 5, 2018, p. 9 et 10.

interlocuteur. Étant donné que ce qui m'intéresse dans ces propositions de mise en scène est principalement l'échange avec le juge, mais aussi ensuite le questionnement avec le public, la réactualisation d'« Or sai chi l'onore » restera très sobre.

On retrouve alors Anna et Ottavio seuls dans la pièce, assis respectivement sur une chaise côté cour et côté jardin, le juge n'étant pas encore revenu de la pause qu'il a déclarée. Tous deux silencieux, ils semblent réfléchir à comment aborder la suite de cette discussion. Anna paraît soucieuse, elle fouille dans son sac à de nombreuses reprises et ne tient pas en place tandis qu'Ottavio essaie de respirer calmement mais de façon assez bruyante, ce qui semble agacer la jeune femme. On entend alors, de façon peu distincte, Anna marmonner et quelques mots ressortent « vengeance », « je jure », « tu es forte ». Ottavio se lève alors, ajuste son costume et s'éclaircit la voix avant de lui demander « Anna, il faut que tu essaies de te remémorer ce qui s'est passé ce soir-là ». La jeune femme, toujours en train de marmonner, ne l'entend pas; Ottavio vient alors vers elle et lui touche l'épaule. Il lui demande de prendre un moment en fermant les yeux pour essayer une dernière fois de se rappeler tous les détails afin qu'il puisse rédiger la plainte.

À ce moment, des éclats de voix se font entendre depuis les coulisses, appelant Ottavio. Un homme débarque alors sur scène, l'air plutôt sûr de lui et les yeux rivés sur l'avocat. S'ensuit un court échange entre les deux hommes où Ottavio dit qu'il n'a pas le temps de répondre aux questions d'un autre client car il est au milieu d'une procédure avec la jeune femme présente. Le nouveau venu lance alors un clin d'œil à la jeune femme avant de repartir d'où il est arrivé en lançant « Je passe à la barre un peu plus tard dans la journée, j'aurais bien besoin de tes services Ottavio ». Anna, comme figée sur sa chaise, attend que l'homme soit sorti et que l'accompagnement musical joue les trois mesures d'introduction du récitatif pour chanter : « *Don Ottavio, son morta!* » (« Ottavio, je suis morte! »). Se retournant alors vers sa cliente, l'air incrédule, Ottavio lui demande ce qui se passe. La musique s'arrête et Anna raconte alors tous les détails de son agression relatés dans le récitatif, mais en parlant et en français.

Elle accuse donc l'homme qui vient de passer d'être l'assassin de son père. Surpris, Ottavio va vite s'asseoir devant la table du juge et commence à écrire ce qu'Anna lui décrit : « aux ultimes accents que l'impie a proférés, toute la voix s'est rappelée à mon cœur de ce perfide qui dans mon appartement... ». Ottavio paraît alors tout paniqué car Anna ne parle plus de la mort de son

père, mais d'une réelle agression; il rature et froisse plusieurs feuilles de papier. Anna continue son témoignage : « En silence il s'approche de moi et veut m'enlacer; je cherche à me libérer, et plus il m'étreint; je crie; personne ne vient! D'une main il tente d'empêcher ma voix, et de l'autre il me tient de si près que je me crois déjà vaincue », elle parle de plus en plus vite et fort, mais semble plus en colère que dévastée.

Au fur et à mesure des détails, Ottavio se retrouve entouré de papiers froissés et visiblement angoissé, tandis qu'Anna semble *empowered* par sa colère et son récit. Afin d'exacerber ses émotions, la lumière baisse sur scène lors de ses dernières paroles : « Mon père accourt, veut le démasquer, et l'indigne, qui était plus fort que le malheureux vieillard, accomplit son méfait en lui donnant la mort! ». Un spot faible de couleur froide (bleue ou blanche) éclaire la zone où se trouve Ottavio tandis qu'une lumière plus chaude, dans les jaune-orange, est dirigée sur Anna. Son air débute ainsi, et la luminosité augmente de plus en plus au fur et à mesure de la musique. À chaque fin de section A, la lumière se fait plus intense et la couleur plus chaude : « *Vendetta ti chiedo, la chiede il tuo cor* » (« je te demande vengeance et ton cœur la réclame ») – sur ces mots, Anna sort de nouveau son miroir pour s'adresser à elle-même lors de la première section A : « *Ah, vendicar, se il puoi* » (« Ah, jure de venger si tu le peux »). Mais lorsqu'elle répète cette phrase la deuxième fois, c'est vers Ottavio qu'elle se tourne, lui accordant enfin sa confiance et son écoute pour s'adresser ensuite au juge. Tout le reste de l'air est chanté en intériorisation, en regardant droit devant elle, debout.

À la fin de l'air, Anna paraît éreintée par toutes ces émotions; elle se rassoit sur sa chaise et reste ainsi quelques secondes en silence. Ottavio, ayant fini par mettre sa tête dans ses bras sur la table, se remet à respirer comme au début, de manière lente et bruyante comme s'il cherchait à se calmer avant de parler. Le juge rentre alors dans la pièce; Ottavio se lève, lui tend un de ses papiers tout raturés, et retourne s'asseoir sur sa chaise du début, l'air penaud. La configuration scénique est alors la même qu'au début : Anna a les mains crispées sur son sac, Ottavio respire fort, mais cette fois-ci le juge est assis entre eux deux, haut perché sur son bureau, et regarde tous les papiers autour de lui. Cette fois, c'est lui qui s'éclaircit la gorge et Anna se tourne vers lui, réceptive. Il lui demande doucement sur quoi elle désire porter plainte exactement, car dans tout ce qu'il peut lire du compte rendu d'Ottavio, elle parle de l'assassinat de son père, mais également d'une agression sur sa personne. Les deux étant des accusations différentes, il la laisse

alors réfléchir en lui demandant si elle serait capable de mettre des mots comme « viol » sur ce qui lui est arrivé.

S'adressant ainsi au public, le juge demande alors à la salle de prendre des notes afin de délibérer et d'avoir une discussion en fin de séance, deux autres filles étant encore attendues à la barre. Il remercie Anna, visiblement perturbée, et Ottavio, et leur demande de sortir afin d'accueillir la prochaine plaidante.

Cette proposition de mise en scène pourra alors être remaniée après un premier avis du public ; que penser d'Anna ? Elle semble sûre d'elle-même, mais pourtant lorsqu'elle parle de ce qui lui est arrivé, il est difficile de savoir quoi mettre en premier plan entre son agression et le meurtre de son père. C'est à la fois humain, et en même temps important pour la suite des plaidoiries, étant donné le statut de séducteur/manipulateur de Don Giovanni. La démarche ici, vise à créer un espace de réflexion pour le public, sur la représentation du personnage, mais aussi de la relation.

DE PASSION PLUS QUE DE RAISON, LE PERSONNAGE D'ELVIRA

« Le cœur a ses raisons que la raison ignore »

B. Pascal

De tous les personnages féminins de l'opéra, celui de Donna Elvira est le seul à être directement associé à Don Giovanni dans les pages liminaires du livret, où elle est décrite comme une « Dame de Burgos, abandonnée par Don Giovanni ». De manière analogue au personnage de Donna Anna, Elvira est présentée en association à un personnage masculin. Cependant, contrairement au couple que forment Anna et Ottavio, Elvira n'est pas indissociable de Don Giovanni. Venue de Burgos – à 140 heures de marche de Séville –, elle est l'étrangère, le passé revenant hanter l'homme qui l'a abandonnée. Elvira est caractérisée par ses émotions intenses; le musicologue Pierre Michot décrit son personnage ainsi :

Femme blessée, en total désarroi, dont l'affectivité est comme décentrée, déchirée entre les extrêmes, elle est caractérisée par une ligne vocale en dents de scie, avec des arpèges agités, des élans qui se portent violemment vers l'aigu et retombent dans le grave. L'orchestre souligne cet aspect par ses rythmes heurtés, ses accents en coups de boutoir. Dans les ensembles, on notera aussi une abondance de notes rapides au milieu des phrases plus calmes des autres personnages⁶⁵.

Les sentiments extrêmes et contradictoires qu'elle exprime tout au long de l'opéra créent un espace intermédiaire entre le *buffa* et le *seria* : de construction *seria* tout comme Anna et Ottavio, le personnage d'Elvira se retrouve néanmoins constamment dans des situations typiques de l'opéra *buffa*, ce qui fait d'elle un personnage de « *mezzo carattere* ».

Arrivant sur scène peu après l'agression subie par Anna, Donna Elvira a parcouru tout le sud de l'Espagne pour retrouver l'homme qui l'a trahie et lui « arracher le cœur ». Sa première apparition (acte I, scène 4) contraste avec celle de l'héroïne *seria* Anna, car Elvira vient physiquement réclamer vengeance pour elle-même, et aucun homme ne l'accompagne – ce qui est surprenant pour un personnage lyrique féminin, car s'opposer à l'autorité masculine est souvent synonyme de mauvais présage, d'autant plus qu'Elvira le fait sans respecter les conventions assignées à la noblesse de son personnage. C'est exactement ce que l'on peut

⁶⁵ Pierre Michot, « Mozart, opéras, mode d'emploi », numéro spécial hors-série d'*Avant-scène opéra*, 2006, p. 161.

interpréter d'Elvira par rapport à Anna : la dame de Burgos vient mener son combat à titre d'égale avec Don Giovanni; ce n'est pas son genre et son rang qui priment, mais ce qu'elle ressent et ce qu'elle demande à obtenir.

La plupart des analyses existantes décrivent le personnage d'Elvira comme « hystérique »⁶⁶. Étymologiquement, la notion d'hystérie vient du mot grec « μήτρα » qui veut dire « la matrice » ou bien « utérus »; ce mot est donc directement lié à la féminité. Il n'existe pas de définition exacte de l'hystérie, mais une pluralité de médecins tels qu'Edward Jorden – premier médecin à avoir nommé le trouble –, Charles Lepois et Thomas Sydenham s'accordent pour en faire une pathologie : la « maladie de l'utérus ». Des scientifiques comme Sigmund Freud pensent notamment que l'hystérie est reliée à un désir phallique intense et donc à la non-possession d'un organe masculin. Longtemps diagnostiquée comme une névrose chez des femmes dont les comportements ne correspondaient pas à ce que la société patriarcale attendait d'elles, elle se manifeste par de nombreux symptômes dont l'irritabilité, le désir sexuel et la nervosité ou l'exaltation.⁶⁷ Ce sont en effet des caractéristiques que l'on trouve associées au personnage de Donna Elvira tout au long de l'opéra.

Les émotions qu'exprime Elvira sont cependant directement liées à l'abandon que lui a fait subir Don Giovanni, et le fait de les réduire à des manifestations d'hystérie a quelque chose de profondément problématique. La capacité à exprimer ses émotions est la principale force de ce personnage, même si la musique erratique qui lui est associée et ses interactions avec les autres personnages semblent indiquer le contraire. À ce sujet, Susan McClary écrit :

But music is not simply another medium. Its priorities and procedures differ significantly from those of literature, and thus we cannot apply directly to music the insights gleaned by Showalter or Foucault. It is reductive because of the technical virtuosity required of the singer performing such a role. If the prima donna in such operas can be interpreted

⁶⁶ Voir par exemple Edward Dent, *Mozart's Operas: A Critical Study*, London, Oxford University Press, 1941, p. 157 ; Charles Ford, *Così? Sexual Politics in Mozart's Operas*, New York, Manchester University Press, 1991, p. 154 ; Søren Kierkegaard, *Ou bien... ou bien...* ; traduction de F. et O. Prior et M.H. Guignot, Paris, Gallimard, 1943, p. 80 ; William Mann, *The Operas of Mozart*, London, Oxford University Press, 1977, p. 469-558.

⁶⁷ Thérèse Lempérière, « Hystérie (histoire du concept) », dans *Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/hysterie-histoire-du-concept/>, consulté le 20 janvier 2022; Charles Melman, « Historique de l'entité hystérique », dans *Nouvelles études sur l'hystérie*, sous la direction de Charles Melman, Érès, Toulouse, 2010, p. 24-44; Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <https://www.cnrtl.fr/definition/hyst%C3%A9rique>, consulté le 20 janvier 2021.

*as a monstrous display, she also bears the glory of the composition: her moments of excess are its very raison d'être*⁶⁸.

Le but de l'analyse de ce personnage sera de démontrer que les « excès » – souvent qualifiés d'hystérie – de Donna Elvira sont en fait une force incroyable pour la variété de représentations féminines dans *Don Giovanni*. Afin d'explorer les différentes facettes de ce personnage complexe, nous analyserons dans ce chapitre l'air « Ah chi mi dice mai » (acte I, scène 4) où l'on rencontre ce personnage pour la première fois, ainsi que le trio avec Don Giovanni et Leporello « Ah taci ingiusto core » (acte II, scène 2).

« Ah chi mi dice mai » : la voyageuse en quête de vérité

Une rue, près d'une auberge, à l'aube.

Après avoir fui la scène de crime, Don Giovanni retrouve Leporello qui se plaint de sa position de valet et refuse de continuer à participer aux manigances de son maître. Donna Elvira, en colère, vient d'arriver à Séville et recherche ardemment son ancien amant l'ayant abandonnée après lui avoir fait des promesses de mariage.

Troisième air de l'opéra, « Ah chi mi dice mai » suit à un récitatif près le duo « Fuggi crudele » (acte I, scène I) analysé au chapitre précédent. L'atmosphère du drame règne encore : la douleur et la colère de Donna Anna sont toujours imprimés dans la mémoire du public lorsqu'Elvira entre en scène pour, elle aussi, exprimer sa souffrance et son désir de vengeance envers le même agresseur.

Par rapport au cadre dramatique en *ré* mineur posé depuis le début par l'héroïne *seria* Anna, la tonalité principale de ce nouvel *aria* en *mi* bémol majeur produit une brusque rupture harmonique. Dès l'introduction orchestrale, le portrait d'Elvira est fortement suggéré : Mozart y insère de nombreux écarts de registres, de dynamique, des silences abrupts, des syncopes, des trémolos, des gammes, qui illustrent l'instabilité des émotions du personnage.

Dans l'exemple 7 ci-dessous, on peut clairement visualiser les motifs descendants à la tierce et à la sixte de l'orchestre, créant un rythme harmonique lent. Les didascalies indiquent que Donna

⁶⁸ Susan McClary, *Feminine Endings. Music, gender and sexuality*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1991 p. 81.

Elvira arrive sur scène à ce moment; l'orchestration représenterait donc le rythme de sa marche, le caractère qu'elle insuffle dans chacun de ses pas et que l'on peut associer à quelque chose de saccadé, nerveux en raison de ces doubles croches. Allanbrook interprète ainsi cette démarche: « *This overdrawn and awkward gait is reminiscent of the gesture opening Leporello's foot march, and not by accident, since the two, Elvira and Leporello, are frequently paired off in the course of the opera.*⁶⁹ » L'entrée de la ligne mélodique du personnage se fait d'ailleurs une mesure après la reprise du motif initial de la ritournelle – qui marque la fin de l'introduction –, comme si le compositeur avait voulu faire ressentir aux auditeurs l'humeur, l'état de distraction d'Elvira en lui faisant manquer sa place dans le déroulement de la musique.

Example 10-1

The image shows a musical score for the introduction of Don Giovanni's aria 'Ah! chi mi dice mai' from Mozart's Don Giovanni. The score is arranged in four systems. The first system shows the Violin I and II parts with dynamic markings of *f* and *p*. The second system shows the Viola and Cello parts, also with *f* and *p* markings. The third system shows the Bass part and the vocal line for Donna Elvira, who enters with the lyrics 'Ah! chi mi dice mai'. The fourth system shows the vocal line continuing with the lyrics 'ce'. The score is in 3/4 time and features a rhythmic motif of eighth notes.

Exemple 7. Motifs en doubles croches de la ritournelle d'introduction. Wolfgang Amadeus Mozart, Don Giovanni, Ah chi mi dice mai, mes.1-13. Tiré de Wye Jamison Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart Le nozze di Figaro and Don Giovanni*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1983, p. 234

Contrairement à Donna Anna – qui commence à chanter en anacrouse de l'orchestre lors de son premier air, et n'attend pas non plus la fin de la première mesure dans « Or sai chi l'onore » –, Elvira a droit à une introduction orchestrale en bonne et due forme; du moins, le personnage

⁶⁹ Wye Jamison Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart Le nozze di Figaro and Don Giovanni*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1983, p. 234.

respecte ces douze mesures avant d'entamer « Ah chi mi dice mai ». Pour souligner encore plus en profondeur les différences entre ces deux personnages, Allanbrook écrit :

Donna Anna's seria style has a dignified and classic air to its intensity: "Or sai chi l'onore" is streamlined, with no ritornelli, and a rising line tightly organizing the sweep of its gesture. Elvira's seria frame is rather more eccentric; Mozart takes pains to imitate the details of the style as well as its broader outlines⁷⁰.

On retrouve en effet une ligne mélodique discontinue interprétée par les cordes dans cette introduction. Elle consiste en deux parties différentes; la première réalisant la mélodie doublée à la tierce en double croches à motif descendant, et la deuxième s'apparentant à une gamme diatonique descendant du *si bémol*₄ au *ré*₃ [cf exemple musical 7]. Or ce qui devient intéressant dans l'analyse de cette partie d'orchestre, c'est qu'aucun des motifs réalisés n'est réutilisé dans la ligne vocale chantée par Elvira.

La partie chantée de l'air débute alors, comme précédemment exposé, en *mi* bémol majeur sur les mots « *Ah! chi mi dice mai [...]* » (« Ah, qui me dira jamais ») qui introduisent directement la recherche effrénée de Don Giovanni par Elvira. Ces mots présentent le personnage d'Elvira à travers l'influence de celui de Don Giovanni; ils montrent qu'elle cherche à s'adresser à quelqu'un, mettent en place un questionnement.

La forme musicale de « Ah! chi mi dice mai » fait écho à celle d'« Or sai chi l'onore » par ses sections répétitives, il serait donc possible de l'associer à une forme *Da Capo*. Cet air a cependant pour particularité d'être entrecoupé par les interventions de Don Giovanni et Leporello, l'un se demandant comment consoler la femme qu'il entend sans la reconnaître (dans le but, bien sûr, de la séduire) et l'autre critiquant les intentions de son maître. Ces coupures dans la ligne vocale d'Elvira créent une difficulté à délimiter les sections musicales « ABA » typiques de l'*aria da capo*, et ce qui est censé être le premier *aria* typique du personnage *seria* de Donna Elvira se retrouve être une situation *buffa* où les sentiments qu'Elvira exprime ne sont pas déployés à leur plein potentiel. Ni *aria*, ni trio, cette forme particulière est décrite par le musicologue Laurent Marty par le terme « air commenté ironiquement⁷¹ ». Pour simplifier

⁷⁰ Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart*, p. 233.

⁷¹ Laurent Marty, « Don Giovanni et les femmes » dans *Hommage à Mozart*, ResMusica, 14 avril 2005, <https://www.resmusica.com/2005/04/14/don-giovanni-et-les-femmes/>, consulté le 10 février 2019.

l'analyse de cet air, notons qu'il est constitué de deux sections principales A et B basées sur les phrases suivantes :

Tableau 4. Paroles, traduction et structure harmonique de l'aria « Ah chi mi dice mai » (acte I, scène 4)

STRUCTURE	TONALITES	Aria	Air
A	Mib M Sib M	DONNA ELVIRA Ah, chi mi dice mai quel barbaro dov'è? Che per mio scorno amai, che mi mancò di fè?	DONNA ELVIRA Ah!, qui me dira jamais où ce barbare se trouve? Lui qu'à ma honte j'ai aimé et qui a trahi ma foi?
B	do m Sib M sol m	Ah, se ritrovo l'empio e a me non torna ancor, vo' farne orrendo scempio, gli vo' cavar il cor! ecc.	Ah, si je retrouve l'impie et s'il ne revient pas à moi, je veux faire un horrible carnage, je veux lui arracher le cœur! etc.

Toute la partie A consiste en un récit des faits, où le personnage d'Elvira exprime de la honte et du chagrin d'avoir aimé celui qui l'a trahie, mais l'écriture orchestrale ne prend pas vraiment la peine de le souligner par des changements rythmiques ou harmoniques : comme l'écrit Allanbrook, il ne s'agit pas d'un accompagnement, l'ensemble instrumental a sa propre ligne indépendante et avance dans une dynamique parallèle au chant d'Elvira. Le langage qu'elle utilise est soutenu. Malgré l'exaltation présente dans la musique et les distractions auxquelles est soumis le personnage, Donna Elvira continue de représenter la noblesse de son rang à travers le choix de ses mots. En contraste avec le personnage d'Anna, les désirs qu'Elvira exprime, elle les formule pour elle-même : aujourd'hui elle serait qualifiée de « femme indépendante ». Elvira n'est donc soutenue dans l'intention musicale que par l'orchestre qui tient la tonalité de *mi* bémol majeur jusqu'à la fin de phrase « *mancò di fè?* » (« trahi ma foi? ») qui module par un accord de septième de dominante sans fondamentale – le premier renversement s'écrivant +6/3 – sur la dominante de *si* bémol majeur.

La section B est alors introduite par l'orchestre qui réalise à présent des triples croches ascendantes sur des noires pointées sur le troisième temps de chaque mesure, suivies d'une croche. Ce rythme particulier se fait réellement entendre à partir du premier « Ah » chantée par Elvira lors de sa deuxième phrase; l'orchestre souligne ainsi une tension intérieure, la recherche frénétique de celui qui l'a trahie. Comme le motif mélodique du personnage commence sur une blanche et continue sur une noire pointée et enfin une croche, on entend la montée des triples croches sous la tenue de la blanche de la ligne vocale, ce qui évoque un sentiment d'empressement, peut-être de colère ou de détresse que le personnage n'arrive pas à contenir. Le changement de tonalité tend à éclaircir le caractère de l'air, et l'on constate que le texte n'est plus à propos des reproches que le personnage s'inflige à elle-même, mais crée une projection : « *se ritrovo l'empio [...] vo' [...]* » (« si je retrouve l'impie [...], je veux ») est une subordonnée de condition au présent de l'indicatif. D'ailleurs, le musicologue Magnus Schneider décrit ainsi ce passage précis :

This is no mere hyperbole: as gradually becomes clear in the course of the drama, Donna Elvira is only willing to save Don Giovanni's life as long as she thinks he might return to her⁷².

Sur l'expression de ses désirs « *vo'* » (« je veux »), l'orchestre commence à jouer une marche harmonique en l'amorçant par la relative mineure de la tonalité principale (*do* mineur), puis en repassant au V^e degré majeur (*si* bémol majeur) et en finissant sur la relative de cette dernière (*sol* mineur). Les deux lignes harmoniques de l'orchestre et de la chanteuse, restées jusqu'ici très parallèles, commencent alors à devenir plus proches de la forme « mélodie accompagnée » : Elvira est dans une colère tremblante et bouillonnante qu'elle exprime par une tension en chantant des écarts d'octave. Sur les sentiments du personnage, Allanbrook écrit:

Elvira is pursuing Giovanni determined either to recover the man who once called her his "sposa" or to exact the penalty for his desertion. As punishment she intends nothing short of bloody slaughter, personally executed⁸⁰.

La partie descriptive du sort qu'elle réserve à son bourreau crée donc plus d'exaltation chez elle et dans la musique. Les dominantes secondaires sont rapides et se succèdent presque tous les deux mots, chaque tonalité rendant peu à peu le caractère de l'air plus sombre jusqu'aux mots « *cavar il cor* » (« lui arracher le cœur »).

⁷² Magnus Schneider, *The Original Portrayal of Mozart's Don Giovanni*, Londres, Routledge, 2021, p. 71. ⁸⁰ Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart*, p. 235.

Ce qui est notable dans cette section B, c'est que l'orchestre met en valeur les mots du désir de vengeance qu'exprime Elvira. Dans tout le reste de l'air, les personnages reprennent respectivement leurs lignes musicales parallèles, sans réel soutien de la part de l'orchestre ou écoute de la part du personnage. Sur le plan du vocabulaire, le personnage d'Elvira est dans l'hypothèse constante de se venger de son ancien « fiancé »; elle est dans le regret, la revendication et reste constante dans les sentiments qu'elle exprime. En d'autres mots, la structure respecte la coupe classique d'un *aria da capo* : chacune des deux strophes exprime un sentiment différent. Dans la section A, Elvira chante ce qu'elle ressent vis-à-vis d'elle-même, puis dans la section B c'est la colère issue de sa blessure qui monte. Cette force d'âme associée à son rang social élevé crée un sentiment de « droiture » chez elle : dans ce qu'elle sait, dans ce qu'elle veut, et également dans la forme musicale de ses phrases qui se terminent toutes sur la tonique. De même lors de la section A où ses deux phrases se terminaient par des questions, elles ne restent cependant pas en suspens : Elvira assume tout ce qu'elle prononce.

Ce qui entache cependant le côté *seria* de l'air, c'est la présence voyeuriste de Don Giovanni et de son valet. En effet, juste après cette première marche harmonique, l'orchestre rétablit la tonalité de *si* bémol majeur et Don Giovanni vient interjecter l'air en s'adressant à son valet. « *Udisti? Qualche bella dal vago abbandonata* » (« Tu entends? Quelque belle a été abandonnée par son galant »). Dans la dernière mesure de cette intervention, Elvira répète sa dernière phrase avec exactement la même marche harmonique que les mesures 31 à 34, et Don Giovanni commente à nouveau en plaignant la jeune femme, s'insérant à chaque fois avec à peine un silence dans la même mesure de fin ou de début de phrase d'Elvira. Ces commentaires ou « coupures » créent un manque de prise au sérieux dans l'expression des sentiments de la jeune femme. Le public ne peut se laisser totalement attendrir par la douleur qu'elle exprime, puisque Don Giovanni continue de lui « voler la vedette » en attirant l'attention sur ses propres désirs de conquête. La section musicale B se termine par une dernière répétition de la phrase « *gli vo' cavare il cor, sì gli vo cavare il cor* » (« Je veux lui arracher le cœur, oui, je veux lui arracher le cœur »), où les violons réalisent une doublure de la mélodie (*ré₄ mi* bémol₄ *sol₄*, puis *mi* bémol₄ *fa₄ sol₄*) tandis que la basse – sur la deuxième partie de la phrase – joue les notes en miroir (*sol₂* *fa₂ mi* bémol₂) et crée par ce biais une tension musicale encore plus importante.

De nouveau, le personnage de Don Giovanni s'empresse de commenter : « *Cerchiam di consolare il suo tormento* » (« essayons de consoler son tourment »), ce à quoi son valet rétorque en aparté « *Così ne consolò mille e ottocento* » (« comme il en a consolé mille huit cents »).

Michel Noiray décrit ainsi ces échanges remplis d'intention :

Don Juan réagit d'abord avec suavité, présentant une conquête facile; puis il dégrade encore davantage l'objet de sa convoitise en tombant dans le style bouffe, à un niveau de familiarité qui le met sur le même plan que Leporello. À peine Elvire a-t-elle terminé sa grande cadence que Don Juan retrouve ses accents de gentilhomme, pour un « *Signorina!* »⁷³.

Elvira reprend ensuite son thème initial et arrive à chanter sans interruption jusqu'au même endroit que précédemment dans la section B, mais ses phrases mélodiques ainsi que les triples croches de l'orchestre se situent dans une tessiture plus élevée et amènent plus de tension : lorsque dans son premier B le personnage exprimait son désir de « retrouver l'impie », la mélodie était descendante, comme intériorisée, mais ici, cette deuxième phrase de la section A se situe entre le *mi*₄ et le *la*₄, comme si son désir se faisant plus pressant encore. Puis Elvira, au sommet de son registre aigu, répète cette dernière phrase qui est toujours sur une marche harmonique qui, cette fois, commence sur *fa* mineur, module au IV^e degré en *mi* bémol majeur – la tonalité principale –, puis termine la marche sur *do* mineur, sa relative.

Exemple 8. Marche harmonique sur le thème de vengeance d'Elvira. Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni*, *Ah chi mi dice mai*, mes. 86-90.

⁷³ Michel Noiray et Pierre Malbos (éd.), « Air : *Ah chi mi dice mai* », dans *Don Giovanni*, numéro spécial d'*Avantscène opéra*, n° 172, 1996, p. 28.

Après le retour des interventions de Don Giovanni, l'harmonie crée une modulation de retour sur la tonalité principale de *mi* bémol majeur, que l'air gardera jusqu'à la fin. Le personnage d'Elvira réalise alors une dizaine de mesures de vocalises ornementées sur la phrase « *Gli vo' cavare il cor* » (« Je veux lui arracher le cœur »), dans un registre aigu tournant autour du *la*₄, qui représente le sommet de la mélodie durant cet air. Donna Elvira termine son monologue par le mot « cœur », et toute la phrase se situe dans le champ lexical de la violence (« horrible carnage », « arracher », etc.). L'air ne finit cependant pas sur un mot violent : ici, le mot « *cor* » peut signifier l'amour, la douleur ou encore la haine. C'est sur cette ambiguïté que toute l'interprétation scénique du personnage se joue. Allanbrook écrit sur les dernières phrases de cet air :

As the aria moves to a cadence on the dominant of the conventional key-area layout, Elvira takes the last two lines of the text, "Vo' farne orren do scempio,/Gli vo'cavar il cor," in manic leaps of sevenths and octaves. Mozart makes this fiery passage-work (vocal fireworks that can so easily sound strained and harsh in the leaps to the lower register) into a material element in Elvira's characterization. At the same time he turns to good use another often-criticized seria habit – the penchant for repetition of words in arias, which had been a prime target of reformers' criticisms. Obsessively, twelve times in the arias simple two-part form she repeats the phrase "Gli vo' cavar il cor," in two of the last four repetitions with passages of fervid coloratura on the syllable, as though in simulation of the twist of the knife⁷⁴.

Comme le souligne à juste titre Allanbrook, Mozart utilise ici à dessein les répétitions si souvent critiquées par les réformateurs de l'opéra seria (Gluck en tête) pour créer une caractérisation efficace du personnage d'Elvira. Cette dernière a une obsession, elle est convaincue de son désir de vengeance et ce, encore après plus d'une centaine d'heures de voyage afin de le retrouver.

Effectivement, le personnage d'Elvira est le seul qui sait pertinemment dès le départ à qui elle s'attaque. Don Giovanni est pour elle le mensonge incarné, elle sait d'ailleurs analyser son discours et tente de protéger les autres femmes des blessures qu'il pourrait leur infliger. Pour autant, elle est consciente de l'amour qu'elle lui a porté et des faiblesses qu'elle possède encore, ce qui crée une fragilité dans ses sentiments. Don Giovanni a déjà établi une stratégie de séduction, de manipulation avec cette femme, elle ira jusqu'au bout des sentiments d'amourhaine qu'elle voue à son ancien amant.

⁷⁴ Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart*, p. 235.

Cet air rend possible une mise en scène du personnage avec de la force, des vrais sentiments et de la confiance en elle. Comme on l'a vu, Donna Elvira est indépendante, elle est venue jusqu'à Séville de son plein gré afin d'affronter ses sentiments, et elle tente de pousser les autres protagonistes féminines de l'opéra à faire de même.

Analyses scéniques

Avant de procéder à deux analyses scéniques pour tenter de mettre en lumière les caractéristiques spécifiques de chacune des deux mises en scène étudiées ici, un mot sur la perception actuelle du personnage d'Elvira. Dans le livret, Elvira est décrite comme portant un « habit de voyage », costume qui devait trancher avec les robes de convention des autres femmes, au point peut-être de choquer le public et de remettre en question son statut de noblesse. Aujourd'hui, ce type de code vestimentaire n'existe plus; le metteur en scène peut choisir de continuer à interpréter le personnage de la même façon, ou trouver une nouvelle manière de « choquer » le public sans recréer un sentiment « d'hystérie » chez Elvira.

La mise en scène de Jean-François Sivadier au festival d'Aix en Provence (2017) étant passablement intemporelle, elle ne crée pas de réel choc à l'arrivée – pourtant fracassante – du personnage d'Elvira.

L'action a lieu juste après le départ du couple d'Anna et Ottavio après le duo « Fuggi crudele ». Don Giovanni et Leporello se retrouvent seuls debout au bord de la scène, face au public. L'atmosphère tendue dans laquelle s'était terminé le duo du couple *seria* ne dure pas; les deux compères discutent, recréant une scène plutôt comique en jouant avec le public : Leporello veut remettre sa démission à son maître mais il désire attendre le bon moment pour lui en parler. Don Giovanni lui dit alors en mimant un grand geste vers le public « Nous sommes seuls vois-tu⁷⁵ », ce à quoi Leporello répond « Je vois » en se penchant à outrance vers les spectateurs. Même après avoir montré son désaccord avec le jugement porté par son valet en le poussant un peu violemment, le jeu des chanteurs crée une complicité évidente chez le duo. Leporello et Don Giovanni n'ont pas changé d'habits depuis le début de l'opéra, les deux portent un pantalon et une chemise : légèrement ouverte et grise pour Don Giovanni avec un pantalon noir serré,

⁷⁵ Sous-titres proposés dans la version de la mise en scène disponible sur medici.tv

blanche et totalement déboutonnée, laissant apparaître de nombreux tatouages pour Leporello, avec un pantalon souple bleu. Soudain, Don Giovanni fait de grands gestes pour empêcher Leporello de parler « *Zitto!* » (« chut! »); le valet tend alors furtivement ses bras en l'air et plie ses genoux comme s'il était prêt à attaquer. Mais c'est pour une odeur de femme que Don Giovanni a réclamé silence au valet, qui se met alors sentir ses propres aisselles avant de voir le personnage d'Elvira arriver au loin dans le public. Ils se jettent alors à plat ventre derrière la scène afin de l'observer.

L'introduction orchestrale commence alors qu'Elvira marche et s'arrête plusieurs fois au milieu du public en regardant partout autour d'elle, de manière saccadée. En montant sur scène côté jardin, elle commence à chanter « *Ah, chi mi dice mai* » en marchant puis s'arrête au milieu de la scène. Elle est vêtue d'une longue robe rose décolletée, de style victorien. Comme tous les costumes de cette mise en scène, quelque chose détonne et pour Elvira c'est sa jupe bicolore, grise de la taille aux genoux et rose pour le reste. La robe possède également une traîne relevée en un nœud à l'arrière, ce qui donne encore plus d'ampleur au jupon et un style très classique représentatif d'Elvira, malgré les couleurs excentriques. Les cheveux tirés en arrière, Elvira porte également un voile noir qui tombe le long de son dos.

La suivante d'Elvira reste cachée côté jardin au début de l'air, elle porte une robe blanche simple aux manches bouffantes et un peu grande pour elle, ainsi qu'un corset et un veston marron mal ajustés.

Le jeu d'Isabel Leonard, l'interprète d'Elvira, est très expressif au niveau du visage, elle paraît presque hautaine. À la fin de sa première phrase de la section A, elle tourne la tête vers Don Giovanni et Leporello, qui plongent sous la scène pour qu'elle ne les voie pas. Elle continue alors de chanter et entame la section musicale B « *Ah, se ritrovo l'empio* » (« Ah, si je le retrouve l'impie ») en faisant un geste vers sa suivante pour qu'elle la rejoigne. Tout en continuant de chanter son air, elle prend un petit sac à main bleu des mains de sa suivante, sur les paroles « *gli vo' cavar il cor* » (« je veux lui arracher le cœur »), et fouille dans le sac. À la fin de sa phrase, elle rend le sac, puis part d'un pas décidé côté cour. Elle s'arrête puis montre du doigt le côté de la scène où se trouvent les habits de Don Giovanni posés sur une chaise et chante de nouveau « *gli vo' cavar il cor* » tandis que Don Giovanni commente ses marches harmoniques par des «

Poverina » (« la pauvre ») en longeant la scène pour se rapprocher d'elle sans être vu. Leporello, fidèle à son caractère *buffa*, se met à courir à la suite de son maître car il ne l'a pas vu partir.

Au dernier « *gli vo' cavar il cor* » de la section B, Elvira a continué à marcher autour de la scène et elle se trouve à présent là où s'étaient cachés Don Giovanni et Leporello au début. Elle fait de nouveau face au public pour chanter la reprise, ce qui amène Don Giovanni et Leporello à plonger tête la première sur le sol pour se cacher, entièrement visibles par les spectateurs. Retrouver Don Giovanni allongé les bras le long du corps et fixant le public, prêt à tout dans ses stratégies pour atteindre une nouvelle conquête, rend la situation d'autant plus ridicule que Leporello, au summum du *buffa*, ayant imité son maître mais sans s'allonger totalement, a les fesses pointées vers le ciel, totalement visibles. La direction de Jean-François Sivadier étant souvent qualifiée de « théâtre qui se construit dans l'action⁷⁶ », on retrouve ici un jeu évident avec les conventions du théâtre : le quatrième mur est brisé par le metteur en scène, le jeu des acteurs s'adresse directement au public. Lorsqu'Elvira chante la répétition de sa marche harmonique en prononçant de façon appuyée « *Sí* », Leporello baisse les fesses, et Elvira se remet à marcher le long de la fin de sa phrase. Le duo que Sivadier a ici voulu comique se relève et continue de faire le tour de la scène, telle une partie de cache-cache avec Elvira et sa suivante, en marchant de façon pressée.

En passant devant la chaise où ses habits reposent, Don Giovanni attrape un bouquet de fleurs et Leporello un veston. Donna Elvira et sa suivante s'arrêtent côté jardin et se positionnent de nouveau face au public afin de chanter le *Da Capo* de la section A.

Cette fois-ci, Elvira regarde ses mains et montre au public une grosse bague apparente. La tension musicale se fait de plus en plus entendre et les expressions du visage d'Elvira sont marquées par la colère. Lors du retour de la section B, « *Ah, se ritrovo l'empio* » (« Ah, si je le retrouve l'impie »), Elvira glisse la main dans le sac que tient sa suivante et en sort un revolver. Sa suivante paraît terrorisée, elle tremble et fait mine de la mettre en garde avec son doigt en l'air, mais Elvira ne fait qu'observer le revolver et déambule le long de la scène. Sur la phrase « *vo' farne orrendo scempio* » (« je ferai un horrible carnage »), Elvira pointe l'arme vers le

⁷⁶ Thierry Santurenne, « Werther par Benoît Jacquot », dans Timothée Picard (éd.), *Opéra et mise en scène* vol. 2, numéro spécial d'*Avant-scène opéra*, n° 289, 2015, p. 60.

manteau de Don Giovanni, mais sa suivante vient lui enlever le revolver des mains dès la fin de phrase et le range immédiatement.

Pendant ce temps, Don Giovanni continue d'avancer doucement, son bouquet à la main, sans paraître s'apercevoir de la gravité exprimée par les propos d'Elvira, ou en tout cas sans en tenir compte. Elvira se retourne et attrape sa suivante par les épaules comme pour lui faire comprendre qu'elle a besoin de se venger : « *gli vo' cavar il cor* ». Elle remonte ses mains sur le visage de sa suivante qu'elle caresse ensuite, preuve qu'elle est consciente de l'environnement qui l'entoure contrairement au personnage d'Anna dans cette même mise en scène, qui lors de l'air « *Fuggi crudele* » semblait perdre connaissance et conscience d'où elle se trouvait, à qui elle parlait. De nouveau sur la syllabe appuyée « *Sì* », Elvira entreprend une nouvelle action : celle de se retourner et d'aller attraper la veste de Don Giovanni tandis que lui se cache derrière son bouquet côté jardin.

Pendant ses vocalises, Elvira serre de plus en plus la veste contre elle, puis lors de la dernière répétition « *gli vo' cavar il cor* », elle jette brusquement la veste au sol. Elle se retourne et marche doucement vers le fond de la scène quand Don Giovanni l'appelle : « *Signorina Signorina* » (« Mademoiselle, mademoiselle »).

Sivadier propose une interprétation plutôt classique du personnage d'Elvira dans la mise en scène de cet *aria*. Pourtant, ce qui distingue sa version de celles dominées par le *male gaze*, c'est la représentation de Don Giovanni et Leporello. Les deux hommes sont placés dans cet *aria* afin de ridiculiser et contrebalancer le caractère seria d'Elvira. Leurs interventions musicales créent une sorte de trio qui est en fait un duo de voyeurisme commentant l'air de la jeune femme. Dans cette mise en scène, Sivadier essaie de contrebalancer la gravité de la situation en tournant également les personnages masculins au ridicule : en tout premier lieu, l'absence de décor crée le côté absurde des deux hommes qui courent autour de la scène pour se cacher d'Elvira, mais aussi lui courir après sans pour autant la reconnaître alors qu'ils la voient clairement. Puis le jeu des deux acteurs peut être assimilé à celui du célèbre Johnny Depp – j'entends ici son style de jeu un peu maladroit, majoritairement alcoolisé comme par exemple pour son rôle de Jack Sparrow dans *Pirates of the Caribbean* –, des grands gestes exagérés, une maladresse créée pour rechercher le rire du public, le quatrième mur brisé pour réaliser des apartés, et notamment ce passage brûlant où Don Giovanni révèle sa nature de « prédateur sexuel » en disant sentir l'odeur

d'une femme et où le jeu de Leporello retourne la situation sur le ton de l'humour en reniflant ses aisselles. La gravité du propos devient alors plus légère, la mise en scène rendant les deux compères plus ridicules encore dans leurs interventions pour laisser la place au personnage d'Elvira d'exprimer son côté *seria* qui, de ce fait, ressort davantage encore.

Ivo Van Hove propose une version totalement différente – et beaucoup plus violente – des deux hommes, tout en réalisant une interprétation qui laisse la place aux sentiments d'Elvira.

En effet, après le duo chanté par le couple Anna-Ottavio, le public assiste à l'échange entre Don Giovanni et Leporello où ce dernier essaie de communiquer son désaccord avec les mœurs de son employeur et de donner sa démission. Les deux hommes sont habillés par le même costume de ville noir avec une chemise blanche, de manière à les représenter sur un pied d'égalité tandis que la situation contredit cet effet. Don Giovanni a l'ascendant sur son valet grâce à ses paroles, son jeu est froid, mais Leporello lui parle du haut d'une rangée de marches, créant un contraste en ne se faisant pas plus petit que son maître.

Contrairement à la proposition de Sivadier, la mise en scène de Van Hove ne contient aucune trace d'humour dans le jeu des deux acteurs. L'ambiance semble cruelle, et lorsque Don Giovanni arrête Leporello dans son verbiage pour dire qu'il sent une « odeur de femme », ils se figent tous deux dans l'ombre, tels des chasseurs à l'affût. La surprise qui modifie toute l'interprétation de l'œuvre, c'est que le personnage qui arrive sur scène n'est pas Elvira mais Donna Anna. Toujours vêtue de sa tenue de nuit, elle avance religieusement une fleur à la main et vient la déposer à l'endroit où l'on a pu voir son père décéder.

Elvira arrive alors au balcon situé côté cour, au-dessus des marches où les deux hommes discutent sans qu'elle puisse les voir. Elle est habillée d'une robe tailleur grise plutôt foncée, s'arrêtant aux genoux et ornée d'une grosse ceinture. L'air commence après la fameuse introduction orchestrale, qui, comme on l'a vu plus haut, met l'accent sur la confusion du retard d'Elvira. Pourtant, l'arrivée d'Anna au même moment que la musique ne donne plus de sensation de retard mais plutôt de surprise. L'attention du public revient ensuite sur le personnage d'Elvira qui se tient au balcon en chantant « *gli vo' cavar il cor* » (« je lui arracherai le cœur »). Elle mime d'ailleurs cette scène sur elle-même en faisant mine de s'arracher son propre cœur puis de le manger, comme si elle désirait sentir le cœur de son amant contre elle, en elle à jamais. Son jeu est à la fois sensuel et empli d'une certaine ivresse due au désir de

vengeance. L'on peut rappeler ici le schéma de Joseph Kerman représentant la progression de l'agression de Don Giovanni, avec le quatrième stade représentant chez Elvira l'anéantissement, la destruction psychologique de la femme⁷⁷. C'est exactement ce que la mise en scène d'Ivo Van Hove montre dans ce personnage : une sorte de folie, une femme brisée.

Pendant tout le déroulement de l'air, Elvira – incarnée par Nicole Car – n'a pas de moment d'*empowerment* ; elle s'assoit petit à petit en continuant de se tenir à la rampe du balcon. À l'inverse de son costume, ses positions ne respirent pas la noblesse, elle ne maintient pas un port soutenu comme la représentation du personnage de Donna Anna dans cette même mise en scène. La chanteuse chante pourtant manifestement un air *seria*, le moment est tragique – d'autant plus que le regard des deux hommes est toujours fixé sur Donna Anna et l'endroit où elle a déposé sa fleur. Ainsi, les interventions de Don Giovanni qui ridiculisaient le personnage d'Elvira dans la proposition de Sivadier sont ici dirigées vers Anna. On peut très clairement comprendre que les « *poverina* » (« la pauvre ») de Don Giovanni sont une continuité à la terrible agression qu'il a exercé sur cette femme et qu'il se demande toujours comment l'atteindre. La scène est donc divisée en deux, entre le tableau de Don Giovanni qui songe à sa précédente victime et le tableau d'Elvira qui ne veut justement plus être une victime.

Pendant sa dernière phrase, Elvira se relève et commence à partir vers la porte, mais dans un jeu d'indécision, elle revient vocaliser au balcon. Don Giovanni, partant vers le fond de la scène pour aller « consoler » Anna, tombe soudain sur cette femme qu'il reconnaît comme son ancienne amante, et prend la fuite.

Elvira n'agresse pas Don Giovanni comme Anna l'a fait lorsqu'ils sortaient tous deux de sa chambre en trombe, mais elle marche dans tous les sens, visiblement perturbée de le voir là, et a du mal à contenir toutes les émotions qui la traversent. Elle vient près de lui pour lui rappeler comment il l'a séduite et s'éloigne lorsqu'elle parle de sa fuite, ce qui permet à Don Giovanni de s'éclipser à nouveau.

Par un processus détourné, Ivo Van Hove rend au personnage d'Elvira le *seria* qui lui revient. La femme abandonnée est libre d'exprimer tout une gamme d'émotions, de l'anxiété à la fureur, et aucune honte ne lui est ainsi associée. La mise en scène de Van Hove et le jeu de la chanteuse

⁷⁷ Joseph Kerman dans François de Médicis, « Chanter pour se faire entendre : Le duo d'influence dans les opéras de Mozart », *Acta musicologica*, vol. 74, n° 1, 2002, p. 41.

Nicole Car donnent ainsi une authenticité particulière à ce personnage. En revanche, la représentation de l'abandon est encore plus flagrante étant donné le peu d'attention qu'elle reçoit. Les deux hommes sont concentrés sur une autre femme et Elvira continue sa quête seule, comme elle le fera tout au long de l'opéra.

Afin de proposer une nouvelle version du personnage d'Elvira par le prisme du *female gaze*, je ne souhaite pas utiliser une diversion de son statut de femme au « profit » d'un autre personnage. Toute la complexité de ce personnage vient justement de ce mélange d'émotions qu'elle peut créer chez l'auditeur : la colère, la peur, la pitié, mais surtout la compassion. Après tout ce qu'elle a vécu, elle vient quand même au-devant de son destin et de celui des autres femmes présentes, qu'elle met en garde et qu'elle cherche à protéger. Si Don Giovanni commente son air de façon à ce que la musique ne soit plus entièrement *seria* et que le public ne puisse plus la prendre au sérieux, alors c'est vers lui que les changements scéniques seront dirigés.

Réactualisation

Au XX^e siècle, Elvira aurait été l'incarnation de l'image « Rosie la riveteuse », icône utilisée par les féministes pour prôner le changement à partir des années 1980⁷⁸. Cette femme coiffée d'un bandana, montrant son biceps, est interprétée comme « prête à se défendre, elle-même mais aussi ses semblables, face à toutes les violences et discriminations traditionnelles qui pourraient oser surgir sur sa route.⁸⁷ » Aujourd'hui, plus encore qu'il y a une quarantaine d'années, la figure d'Elvira, parcourant plus d'une centaine de kilomètres afin de retrouver l'homme qui lui a fait du tort, illustre à la perfection la représentation de la femme militante. Elle est résolue à obtenir vengeance, mais aussi à protéger les personnages d'Anna et de Zerlina qui se retrouvent sur le chemin de son bourreau. De plus, contrairement à Don Giovanni qui – durant la totalité de l'opéra – n'exprime aucun réel sentiment, le personnage d'Elvira expose les siens sans aucune honte. Elle fait part de ses désirs, de sa colère, de son hésitation, et aux yeux du public, cela ne la rend que plus humaine.

⁷⁸ Anaïs Kien, « Sous ses atours pop et féministe, Rosie la riveteuse, une image sexiste devenue symbole de l'émancipation des femmes », émission *Le journal de l'histoire*, <https://www.franceculture.fr/emissions/le-journal-de-l-histoire/sous-ses-atours-pop-et-feministe-rosie-la-riveteuse-une-image-sexiste-devenue-symbole-de>, consulté le 2 avril 2022. ⁸⁷ Ibid.

J'ai donc décidé de représenter Elvira avec un costume rappelant cette image de « Rosie la riveteuse », bandana retenant ses cheveux, chemise relevée sur ses bras et pantalon. La scène précédente s'étant terminée sur le départ des personnages d'Anna et Ottavio, il ne reste sur scène que le juge, s'épongeant légèrement le front avec un mouchoir et se rafraîchissant. Le public peut le voir s'éventer en marmonnant « cette affaire risque d'être pleine de rebondissements ». Mais Elvira le coupe dans son moment de quiétude et rentre en trombe sur la scène, une pancarte représentant un symbole féminin (♀) à la main. Ne laissant pas le temps au juge de prononcer un seul mot, elle vient d'elle-même à la barre et lui explique qu'elle n'a que peu de temps car elle a aperçu son ex-fiancé un peu plus tôt en train d'essayer de manipuler une jeune femme. Ayant réussi à interrompre son manège, mais l'homme ayant de nouveau pris la fuite, Elvira est venue témoigner afin de protéger d'éventuelles nouvelles victimes car elle connaît le personnage. Elle espère ainsi se venger en le mettant sous la surveillance des forces de l'ordre. Pendant qu'elle fait sa plaidoirie, ne laissant pas le juge l'interrompre malgré quelques vagues essais, on peut apercevoir au fond de la scène l'homme qu'on a vu plus tôt passer pour demander à Ottavio d'être son avocat. Il passe sa tête par le rideau recouvrant le fond du mur et prononce les mots – traduits et issus du livret – « Chut, je sens une odeur de femme! ». Un autre homme, avec qui il était visiblement en train de converser, passe alors également la tête à travers le rideau.

Ils sont tous alors deux derrière le juge et se mettent à regarder Elvira, le public pouvant uniquement voir leurs têtes dépasser. Le compagnon du premier homme, que l'on identifie comme Leporello, reprend les mots du livret : « Saprستي, quel odorat parfait! », sans que le juge ni Elvira ne l'entende – le juge étant en train de fouiller dans ses papiers, et Elvira tapant du pied, s'impatientant. Le premier homme, qu'Anna avait précédemment reconnu comme son agresseur, n'est qu'autre que Don Giovanni. Il continue à tenir ce dialogue avec Leporello :

DON GIOVANNI

D'apparence, elle me semble belle.

LEPORELLO (à part)

Et quel œil, je vous dis!

DON GIOVANNI

Retirons-nous un peu, et découvrons le terrain.

LEPORELLO (à part)

Déjà il prend feu!

Lorsque Don Giovanni prononce sa dernière phrase, sa tête disparaît de derrière le rideau, laissant ainsi Leporello finir son aparté seul.

Le juge, ayant trouvé ce dont il avait besoin pour prendre ses notes, demande donc à Elvira de lui raconter ce qui l'inquiète exactement. L'accompagnement musical débute et la jeune femme, ne se sentant pas prise au sérieux, croise alors ses bras et se met à chanter, les traits tirés, visiblement en colère. L'*aria* débute ainsi : Elvira faisant dos au juge regarde de tous les côtés de la salle et chante avec véhémence « *Ah! Chi mi dice mai* » (« Ah, qui me dira donc »), cherchant visiblement une solution. Lors du passage en *si* bémol majeur de la section A, Elvira se retourne et marche droit vers le juge, et commence la section B en le menaçant presque. Assis sur sa chaise, le juge semble bouche bée et n'ose pas interrompre la jeune femme; il se montre presque intimidé par tant de caractère. Lors de la marche harmonique se trouvant à la fin de la section B (« *Vo' farne orrendo scempio, gli vo' cavar il cor!* », « Je veux faire un horrible carnage, je veux lui arracher le cœur! »), Elvira se retourne doucement vers le public, et lève sa pancarte représentant un symbole féminin à chaque emprunt harmonique réalisé.

Soudain, la tête de Don Giovanni réapparaît dans le fond de la salle. Intervenant dans la mélodie, il chante « *Udisti? Qualche bella dal vago abbandonata* » (« As-tu entendu? Quelque belle abandonnée par son galant »). Le juge, se retournant alors, tente de les chasser et appelle des gardes en tapant un coup sur son bureau avec le maillet qu'il tient à la main. Deux hommes arrivent alors, en costumes simples, et attrapent Don Giovanni en lui maintenant les mains dans le dos pendant qu'Elvira chante une deuxième fois sa marche harmonique. Les mains liées et tenu par les deux hommes, Don Giovanni résiste et fait mine de courir vers elle en chantant « *Poverina! Poverina!* » (« Pauvre petite! »), mais les deux gardes réussissent à l'emmener dans le fond de la scène côté jardin. Elvira, se rapprochant du public, réalise sa marche harmonique une troisième fois, et Don Giovanni tente de répondre du fond de la scène, malgré les hommes qui le poussent : « *Cerchiam di consolare il suo tormento* » (« Essayons de consoler son tourment »), avec Leporello qui laisse réapparaître sa tête derrière le rideau pour répondre « *Così ne consolò mille e ottocento* » (« Il en a ainsi consolé mille huit cents »). Voyant les gardes l'apercevoir, Leporello disparaît de nouveau, et Elvira regagne la barre en commençant la section A'.

L'accompagnement musical se faisant de plus en plus en tendu, montant dans une tessiture aiguë, Elvira paraît elle aussi plus tendue qu'au début de la scène. Le juge tente de l'arrêter en lui montrant les deux gardes tenant l'homme à distance, mais elle se retourne et regarde de nouveau vers le public, l'air encore plus en colère, jusqu'à scander de nouveau sa marche harmonique en soulevant sa pancarte, et sans entendre Don Giovanni qui chante, à moitié bâillonné pour les deux hommes – on reconnaît la mélodie qu'il utilisait pour « *Poverina* », mais de façon étouffée. La fin de l'air s'achevant Anna revient vers le juge, pendant que Don Giovanni se fait emportant dans les coulisses et l'on peut entendre sa voix étouffée continuer d'intervenir dans l'air, et Leporello réapparaître aux moments opportuns pour répondre, mais toujours en évitant de se faire voir par les gardes.

Essoufflée, Elvira fait ensuite face au juge, qui lui dit d'une voix douce qu'il a bien entendu sa colère et qu'elle est justifiée. Il y a d'ailleurs dans la salle un homme qui doit témoigner et qui ressemble à la description qu'elle a fait de son fiancé. Il lui demande alors si elle serait d'accord d'avoir une entrevue avec lui pour le reconnaître; l'homme ayant tenté de se rapprocher d'elle mais les vigiles l'ayant arrêté, il serait donc possible qu'elle discute avec lui sous surveillance.

Sûre d'elle-même, comme tout au long de sa performance, Elvira accepte, ne laissant paraître qu'un sentiment de contrôle. Inspirée par l'analyse de Susan McClary, j'ai décidé de faire ressortir le caractère *seria* d'Elvira grâce à sa performance assumée : « *The performance of emotions in opera seria seeks to demonstrate the possibility of articulating yet imposing control over all possible feelings.*⁷⁹ »

« Ah taci ingiusto core » : la ruse face au voyeurisme

Une rue près d'une auberge, la nuit.

Don Giovanni confie à son valet avoir une nouvelle victime en tête, ses sentiments étant étendus à toutes les femmes. Au moyen d'une bourse d'argent, il convainc Leporello d'échanger leurs habits afin d'entourlouper la nouvelle demoiselle – se trouvant par ailleurs être la femme de

⁷⁹ Susan McClary, *Feminine Endings. Music, gender and sexuality*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1991, p.17.

chambre de Donna Elvira. Apparaît alors Elvira à la fenêtre de l'auberge, seule et se questionnant sur les émotions diverses qu'elle ressent depuis son arrivée à Séville.

Après son apparition au début de l'acte I, le personnage d'Elvira a enchaîné les péripéties. Toujours sur les traces de son ancien amant, elle a réussi à prévenir des manigances de Don Giovanni non seulement la jeune Zerlina, mais aussi le couple des deux personnages *seria*, afin de tous les protéger. À fin du premier acte, un bal se déroulait chez Don Giovanni afin de permettre au manipulateur de rencontrer de nouvelles femmes, donnant du même coup à Zerlina, Ottavio, Anna et Elvira l'occasion de démasquer l'agresseur. Le *Terzetto* que nous analyserons ici fait suite à la fuite de Don Giovanni, petite victoire pour le personnage d'Elvira qui est maintenant écouté et estimé par les autres femmes.

Comme dans l'air « Ah chi mi dice mai », l'orchestre ouvre la voie à la chanteuse, mais ici, au lieu d'une dizaine de mesures, Mozart n'en écrit que deux. N'ayant pas de thème musical récurrent, le personnage d'Elvira est de nouveau caractérisé par des descentes de doubles croches saccadées et leur ponctuation par des groupes de trois croches effectuées par les violons. Cependant, la particularité de ce *Terzetto* repose sur sa forme : appelé ainsi car l'on retrouve trois personnages différents chantant leurs propres lignes mélodiques, « Ah! Taci ingiusto core » n'a pas été composé de manière à donner trois parties égales aux chanteurs, mais plutôt sous la forme d'un duo entre Elvira d'un côté et l'entité Don Giovanni /Leporello de l'autre.

Le principal dialogue se déroule entre les personnages d'Elvira et de Don Giovanni, mais un dialogue secondaire en aparté se crée entre Leporello et son maître. François de Médicis analyse cette structure en ces termes :

On reconnaît l'organisation bipartite traditionnelle du duo d'influence, et bien que les échanges entre Don Giovanni et Elvira dans la première partie ne soient pas strictement successifs, à cause de l'insertion des apartés que l'on retrouve entre les mesures 14 et 19, ou entre les mesures 32 et 36 par exemple, la longueur des interventions des deux personnages décrit le processus normal de fragmentation, avec le raccourcissement des groupements de 14 mesures [...] puis la compression subite à une demi-mesure⁸⁰.

Ayant défini dans son article les rôles spécifiques pour chaque personnage des duos d'influences, François de Médicis précise que pour arriver à ses fins, l'agent d'influence doit

⁸⁰ François de Médicis, « Chanter pour se faire entendre : Le duo d'influence dans les opéras de Mozart », *Acta musicologica*, vol. 74, n° 1, 2002, p. 51.

imiter musicalement l'autre personnage, puis accélérer le rythme des échanges afin d'arriver à une conclusion qui sera en homorythmie et en homophonie si la manigance a fonctionné, ou en polyphonie sinon. Dans ce cas présent, le personnage de Don Giovanni cherche à séduire de nouveau son ancienne amante, afin de la faire tomber dans les bras de son valet portant ses habits, et de pouvoir continuer ses manigances ailleurs.

Afin de s'intéresser à présent à ces groupements de mesures qui se compressent, et plus globalement à la structure du *Terzetto*, le tableau 5 ci-dessous synthétise les différentes sections de l'air, les tonalités associées ainsi que les mesures associées aux interventions des personnages :

Tableau 5. Structure harmonique et découpage des échanges dans le Terzetto « Ah taci ingiusto core » (acte II, scène 2)

Structure	A	B	A'	B'	C	D	A''	B'' (Fugue)	Coda
Tonalités	La M	La M	Mi M	Mi M	Do M	Do M La m La M	La M	La M	La M
Mesures	1-14	14-18	19-30	32-35	36-45	46-53	54-66	67-73	74-84
Personnage.s	Elvira	DG Leporello	Elvira DG	Elvira Leporello	DG	Elvira DG Leporello	Elvira DG Leporello	Elvira DG Leporello	Elvira DG Leporello

Le dialogue s'ouvre donc sur l'arrivée d'Elvira⁸¹, dans la tonalité de *la* majeur, et y reste majoritairement à part un court passage à la dominante, *mi* majeur. Ce que l'on peut directement supposer sur le choix de ces tonalités, c'est que le *la* majeur, selon les codes de composition du XVII^e, XVIII^e siècles, correspond à l'affect de l'amour⁸².

L'orchestre introduit donc en deux mesures la tonalité ainsi que le rythme en 6/8 associé à la pastorale⁸³, musique contemplative indiquant – malgré la récurrence des doubles croches rapides – une tranquillité que l'on ne connaissait pas encore au personnage d'Elvira. En *la* majeur, la jeune femme est directement introduite dans une phrase négative « Ah, tais-toi cœur injuste », qui exprime un refus, mais aussi une crainte : elle ne veut plus retomber dans le piège de Don Giovanni. Tout au long des mesures 1 à 14, comme indiqué dans le tableau cidessus, Elvira réalise une introspection qui rappelle l'air précédemment analysé. En effet, le personnage a une ligne mélodique propre qui n'est soutenue par aucun instrument de l'orchestre; Elvira demeure le personnage le plus indépendant de l'opéra, y compris sur le plan musical. Avec un schéma littéraire correspondant, le personnage de Don Giovanni s'introduit dans le *Terzetto* avec un court entretien à voix basse avec son valet (mes. 14 à 18), sur la phrase « Je veux profiter de cet instant ». Semblablement à Elvira, l'homme entre dans la musique en s'adressant à lui-même, une stratégie particulièrement notable en raison de la poursuite des intérêts respectifs de chacun des personnages dès leur apparition. C'est le début de la « lutte d'influence » entre les deux personnages, tous les éléments du duo sont à présent en place.

⁸¹ Cf. Annexe 1 : Paroles, traduction et structure harmonique de l'aria *Ah taci, ingiusto core !*

⁸² Rita Steblin, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, 2^e édition, Rochester, University of Rochester Press, 2002, p. 23-50.

⁸³ Wye Jamison Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart Le nozze di Figaro and Don Giovanni*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1983, p. 250.

N° 16. Terzetto.
Andantino.

Flauti.
Clarineti in A.
Fagotti.
Corni in A.
Violino I.
Violino II.
Viola.
DONNA ELVIRA.
DON GIOVANNI.
DON JUAN.
LEPORELLO.
Violoncello
e Basso.

Exemple 9. Mesures d'introduction avant l'entrée de la mélodie d'Elvira.

Wolfgang Amadeus Mozart, Don Giovanni, Ah taci ingiusto core, mes.1-2.

unpolà! (si mette dietro Lep.) EL.
Stellein. (stellt sich hinter Lep.) EL.
Vel.

Exemple 10. Mesures d'introduction avant l'entrée de la mélodie de Don Giovanni, en imitation à la quinte celles de l'exemple 9.

Wolfgang Amadeus Mozart, Don Giovanni, Ah taci ingiuste core, mes.18-19.

Ainsi, lorsque Don Giovanni s'adresse à Elvira à partir de la mesure 19, l'orchestre réalise les mêmes deux mesures d'introduction à la quinte au-dessus (voir exemples ci-dessus 9 et 10). J'ai donc nommé cette section A' dans le tableau, l'idée musicale étant l'imitation de celle de la jeune femme mais en *mi* majeur, dominante de la tonalité principale. Comme établi précédemment, la modulation à la dominante permet de donner une impression « éclairante », ici Don Giovanni peut s'en servir afin de se donner un nouveau visage auprès de son ancienne amante. Malgré l'imitation de la part de l'orchestre, la phrase mélodique chantée par Don

Giovanni ne ressemble pas à celle d'Elvira. Il la répète en l'ornementant de broderies (« Mon idole »), mais la jeune femme est loin d'être réceptive car elle répond « Est-ce là l'ingrat? ». Dénué de particularités musicales spécifiques, Don Giovanni est reconnaissable à son côté manipulateur : sa musique se rapproche des éléments musicaux des femmes de la pièce. Les premiers mots doux n'ayant pas fonctionné sur Elvira, Don Giovanni commence une nouvelle phrase en créant une modulation en *la* majeur, de retour sur la tonalité imposée par l'entrée d'Elvira, mais aussi celle que l'on associe au sentiment amoureux. S'ensuit la courte section B', où Elvira et Leporello réalisent chacun un aparté où tous deux se disent inquiets pour la jeune femme. Leporello imite la mélodie d'Elvira à la tierce excepté lors de leurs dernières phrases respectives, où ils chantent en même temps, Leporello réalisant des enchaînements d'arpèges ascendants de doubles croches, comme s'il essayait d'atteindre ainsi la jeune femme –à la fois dans l'espace puisqu'elle se situe sur un balcon au-dessus d'eux, mais également dans la crainte commune de la manipulation de Don Giovanni.

Justement, Don Giovanni entame la section C en demandant à Elvira de descendre, tout en modulant en *do* majeur, tonalité étonnante car éloignée des précédentes, mais tout en simplicité car elle ne contient aucune altération. Cette modulation à la tierce descendante illustre la demande faite à Donna Elvira de « descendre » de son balcon, tout en matérialisant l'ascendant psychologique du manipulateur.⁸⁴ Cette phrase modulante se révélera particulièrement notable dans la suite du récit, étant donné que Don Giovanni la réutilise afin de séduire la servante d'Elvira.

Don Giovanni chante ainsi seul pendant une dizaine de mesures avant de se faire interrompre par Elvira qui répète de façon constante et avec des rythmes courts qu'elle ne le croit pas. C'est alors le début d'un réel jeu de questions-réponses entre Elvira et Don Giovanni qui ne s'écotent pas l'un l'autre : « Je ne te crois pas », « Crois-moi ». Au début, Don Giovanni répond en faisant retomber sa phrase, mais plus le dialogue avance, plus il se fait pressant et ses fins de phrases montent dans sa tessiture comme pour faire entendre qu'il est en tension et en souffrance afin de manipuler Elvira. La tonalité oscille alors entre *la* mineur et des emprunts en *ré* majeur, sur les mots « barbare » prononcé par Elvira et « Crois-moi ou je me tue » par Don Giovanni. Les

⁸⁴ Michel Noiray et Pierre Malbos (éd.), « Trio : *Ah taci ingisuto core* », dans *Don Giovanni*, numéro spécial d'*Avant-scène opéra*, n° 172, 1996, p. 76.

deux tonalités prennent un caractère très sombre par rapport à l'ensemble du *Terzetto*, *la* mineur étant à la fois la relative de *do* majeur et l'homonyme mineur de la tonalité principale, et *ré* majeur étant la sous-dominante de *la* majeur – modulation qui, comme on l'a vu plus haut, a généralement pour effet d'assombrir le caractère musical.

Pourtant, toute cette gravité des paroles de Don Giovanni – qui vont jusqu'à la menace de suicide – est balayée par l'intervention de Leporello qui chante des doubles croches *staccato* répétées, parodiant un semblant de rire en musique « *Se seguitate, io rido* » (« Si vous continuez, je vais rire »). Don Giovanni cesse alors ses répétitions faussement graves, pensant probablement avoir assez influencé la jeune femme, et chante la même mélodie que lors de sa première modulation en *la* majeur en suppliant une dernière fois Elvira « *Idolo mio, vien qua!* » (« Mon idole, viens là »). Ce retour à la tonalité principale marque aussi le retour du thème récurrent à l'orchestre et l'entrée dans la section A''. C'est ici que les dialogues, d'abord espacés de 14 mesures, se retrouvent compressés en une demi-mesure, comme l'indiquait François de Médicis dans le passage cité ci-dessus. Ce rapprochement dans les échanges des personnages est la clé du duo d'influence, c'est dans cette section qu'une décision finale doit être prise. Cependant, aucun des personnages n'écoute les autres, dans une superposition de trois apartés en homorythmie :

DONNA ELVIRA	DON GIOVANNI	LEPORELLO
Dei, che cimento è questo! Non so s'io vado, o resto! Ah, proteggete voi la mia credulità, <i>ecc.</i>	Spero che cada presto! Che bel colpetto è questo! Più fertile talento del mio, no, non si dà! <i>ecc.</i>	Già quel mendace labbro torna a sedur costei, deh proteggete, o dei! la sua credulità! <i>ecc.</i>

DONNA ELVIRA	DON GIOVANNI	LEPORELLO
Dieux, quel combat est-ce là! Je ne sais si j'y vais, ou si je reste! Ah! protégez, ô Dieux, ma crédulité. <i>etc.</i>	J'espère qu'elle tombera vite! Quel joli coup c'est là! Un talent plus fertile que le mien, non, il n'en est point! <i>etc.</i>	Voilà que ces lèvres mensongères recommencent à la séduire, Ah! protégez, ô Dieux!, sa crédulité! <i>etc.</i>

À propos de cette dernière section, François de Médicis écrit justement :

Mozart varie le rapport des voix superposées dans la réalisation musicale de la dernière strophe par le mélange d'écriture homophonique et de contrepoint de lignes indépendantes, pour mieux rendre les divers sentiments et idées qui y sont exprimées.⁸⁵

Leporello, qui se trouvait jusqu'ici commentateur des actions de son maître, se retrouve à partager à égalité la scène et la mélodie avec les deux réels protagonistes du duo d'influence. Ce qui est particulièrement intéressant avec le parcours musical de ce personnage, c'est que dans

⁸⁵ François de Médicis, « Chanter pour se faire entendre : Le duo d'influence dans les opéras de Mozart », *Acta musicologica*, vol. 74, n° 1, 2002, p. 52.

cette section A'', il commence par rester neutre en chantant des *mi*₂ répétés tandis que Don Giovanni et Elvira réalisent une mélodie en miroir. Mais à partir de la mesure 62, Leporello est celui qui chante une mélodie en miroir avec Elvira, chacun exprimant ses inquiétudes communes pour la crédulité de la jeune femme (cf. dernière phrase commune dans le dialogue ci-dessus). Don Giovanni, pour sa part, ne commence à chanter qu'après le deuxième temps de la mesure; il se démarque par ses paroles vaniteuses où il ne prend en compte que lui-même et les talents de manipulateur dont il se flatte.

Le parallèle mélodique entre Leporello et Elvira, déjà présent dans la section B', s'intensifie dans cette dernière section. Contrairement à celle de Don Giovanni, la musique de Leporello ne s'adapte pas à celle d'Elvira afin de profiter de ses sentiments, mais plutôt dans le but de créer un lien d'empathie entre eux. Leporello éprouve les mêmes émotions qu'Elvira : de la crainte qu'elle ne retombe dans son piège et ne puisse plus en sortir, car lui-même est coincé avec son maître et subit sa manipulation au quotidien. Leporello est également victime du schéma de manipulation de Don Giovanni, et si l'on suit toujours l'idée exposée par Joseph Kerman, le valet et la jeune femme sont tous deux au quatrième stade : l'anéantissement psychologique. Cette détresse se révèle d'autant plus dans la section B'' où les trois chanteurs réalisent une fugue, ils n'ont effectivement qu'une demi-mesure d'écart entre chacune des strettes. C'est Elvira qui donne le départ en chantant la même mélodie que celle du premier aparté de Leporello dans la section B, où il exprimait pour la première fois son inquiétude. Ensuite c'est Don Giovanni qui reprend la strette tandis qu'Elvira chante à la tierce au-dessus. Puis Leporello reprend en dernier, avec Don Giovanni à la tierce et Donna Elvira chantant des octaves de *mi* sur la phrase « Je ne sais si j'y vais ou si je reste », marquant d'autant plus son hésitation. Enfin, tous trois se rejoignent et chantent à nouveau les mêmes phrases mélodiques que lors de leur première intervention dans la section A'', excepté qu'à présent, ce sont les personnages de Leporello et de Don Giovanni qui réalisent un mouvement musical en miroir tandis qu'Elvira répète des *mi*₄, prolongeant le sentiment d'hésitation. La section B'' se conclut alors sur une homorythmie et homophonie des trois personnages, Elvira concluant sa phrase par le mot « reste » sur un *ré* bécarre₄, créant ainsi avec l'écriture harmonique de l'orchestre un accord de septième de dominante. Cette résolution en demi-cadence peut être interprétée par une décision déjà fortement influencée par la manipulation de Don Giovanni, ou bien par le maintien de la colère

et du désir de vengeance d'Elvira, qui la poussera à protéger les autres femmes tout au long de l'œuvre. Cette seconde théorie est confirmée par l'harmonie créée entre les trois chanteurs : le *ré* bécarre⁴ sonne comme un désaccord entre Elvira et les deux hommes.

La mélodie de la fin de la section A'' est alors reprise afin de créer une coda, et Elvira conclut le *Terzetto* en reprenant les descentes de triples croches qui caractérisent son caractère énergique et tournoyant, comme une fièvre de sentiments qu'elle retient.

Étant relié à un élément primordial de l'intrigue (ici, une partie des machinations qui contribuent à la destruction psychologique du personnage d'Elvira), il s'agit donc bien d'un duo d'influence qui se révèle sous la forme d'un *Terzetto*. Car s'il s'agit d'un trio pour les deux hommes, Elvira est persuadée qu'elle ne dialogue qu'avec Don Giovanni. La présence de témoins dans chaque intervention du personnage d'Elvira équivaut à du voyeurisme, et prouve l'amoralité du libertin; la mise en scène de tels passages peut être réalisée de manière à tourner Don Giovanni en dérision plutôt que d'altérer la noblesse de la jeune femme. Car à aucun moment Elvira ne se défait de son langage soutenu, et Don Giovanni se calque sur elle aussi bien musicalement que dans le choix de ses mots, par le même biais que Leporello qui, lui, suit les pas de son maître.

À ce propos, Allanbrook écrit d'ailleurs :

The scene intensifies certain impressions from act I – Giovanni's chameleon nature, Leporello's equivocal moral character, Elvira's susceptibility – while adding one new perception. Elvira is presented in a contemplative moment; the audience is made privy to her interior struggle with her desires. She is the only person in the opera whose inner conflicts we are allowed to witness, and in the process she becomes less of a caricature. "Ah, tac, ingiusto core" has certain similarities with "Ah! chi mi dice mai," the trio in act I in which Donna Elvira fulminates while Don Giovanni and Leporello comment in amused delight on her distress. But the striking contrast between Elvira's music in the two trios – a tragicomic exalted march in the one and reflective pastoral music in the other – is a sign that [she] ought perhaps to be taken seriously⁸⁶.

Et c'est là précisément l'intention de ce mémoire : prendre au sérieux les sentiments d'Elvira et la mettre en scène de façon à rendre honneur à son courage, sa dévotion envers elle-même. Et également d'inverser les dynamiques de séduction, de rendre Don Giovanni et son valet presque insignifiants à côté des sentiments sincères d'Elvira. Voyons à présent, si c'est ce qu'ont réalisé Sivadier et Van Hove dans leurs productions respectives.

⁸⁶ Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart*, p. 252.

Analyses scéniques

Jean François Sivadier, nous ayant déjà offert – d’après l’analyse scénique précédente – une Elvira devant laquelle le public pouvait s’émouvoir, rejetant la moquerie sur les deux voyeurs que forment Don Giovanni et Leporello, a-t-il gardé la même ligne directrice pour ce *Terzetto*?

Dans cette mise en scène, la fin de l’acte I n’est pas marquée par la fermeture d’un rideau, mais par l’enlèvement des fines toiles de tulles qui couvraient les « coulisses ». Tous les précédents éléments de décor qui se trouvaient sur l’estrade formant la scène ont disparu lors du bal de la fin de l’acte I, où les femmes et leurs compagnons respectifs ont tenté de démasquer Don Giovanni. Le mur du fond, face au public, est délabré et tagué – précédemment par les invités du bal de Don Giovanni – en rouge par un grand « *LIBERTÀ* », le T représentant une croix chrétienne. Des longues canes soutenant des bâches de plastique noires sont posées à terre, telles des déchets. L’acte II débute alors avec Don Giovanni, toujours habillé de son pantalon noir et d’un veston de la même couleur qui laisse entrevoir son torse avec un long pardessus beige. Il tente de marchander avec Leporello, toujours accoutré d’une chemise blanche non rentrée dans son pantalon beige, avec une courte veste orange à motifs fleuris rappelant les boléros traditionnels andalous. Don Giovanni imite grossièrement son valet et finit par l’acheter avec quelques billets de 50€ – rendant ainsi la mise en scène d’autant plus anachronique malgré l’utilisation de costumes presque « traditionnels » – , le convainquant de l’aider pour sa prochaine conquête – la femme de chambre d’Elvira –, il lui enlève sa petite veste orange afin de l’enfiler et l’échanger contre son pardessus. Ils s’en vont alors tous deux côté cour.

Elvira, toujours vêtue des mêmes habits, entre alors par l’arrière côté jardin, sur le bord de la scène – mais pas sur l’estrade qui la constitue – en marchant tout doucement sur son introduction orchestrale. Elle est ainsi totalement en contraste avec sa première entrée au caractère rapide et effréné. Lorsqu’elle prononce ses premières paroles, « *Ah taci ingiusto core* » (« Tais-toi cœur injuste »), Don Giovanni et Leporello se glissent sous une des bâches au milieu de la scène, la soulevant à l’aide de la cane tandis que les deux autres sont soulevées par un mécanisme.

Discrètement, Leporello part récupérer deux perruques posées au sol pendant qu’Elvira continue de s’avancer lentement vers le public.

Toujours avec un jeu très expressif au niveau des traits du visage, Isabel Leonard incarne Elvira avec tristesse et crispation. Sa suivante, les yeux maquillés de noir, la rejoint rapidement et Elvira lui attrape la main avec force sur la phrase « *è un traditore, è colpa aver pietà* » (« C'est une faute de m'apitoyer sur ce traître »), comme pour reprendre contenance, rester forte et ne pas prendre Don Giovanni en pitié. De plus, sur ce dernier mot (« *pietà* »), Elvira glisse le revolver qu'elle avait dans l'air précédent entre les mains de sa suivante. Elles avancent alors vers le côté cour, lorsque Don Giovanni et Leporello sortent leurs visages de chaque côté de la bâche pour chanter leurs apartés (section B).

Arrivée côté cour, Elvira se retourne en entendant Don Giovanni qui s'est avancé devant la bâche pour l'appeler « *Elvira, idolo mio* » (« Elvira, mon idole »), engageant ainsi la section A'. Elle court alors de nouveau vers sa suivante, ne semblant pas savoir d'où vient la voix, et Leporello sort la tête pour l'observer. Jouant à un jeu de cache-cache, Don Giovanni sort de l'autre côté de la bâche avec une perruque aux couleurs des cheveux de Leporello, afin d'appeler Elvira une deuxième fois, puis retourne derrière sa cachette. Près de sa suivante, Elvira se demande s'il s'agit bien de lui : « *Non è costui l'ingrato?* » (« Ne serait-ce pas l'ingrat? ») et avance alors doucement vers le milieu de la scène, le visage inquiet tourné vers le public. Sur ses pas anxieux démarre la courte section B', où Leporello reprend les inquiétudes de la jeune femme à la tierce pendant que Don Giovanni la suit du regard en faisant tourner la bâche de droite à gauche pour qu'elle ne les aperçoive pas lors de son déplacement. Sur la dernière phrase de la section, que Leporello et Elvira chantent simultanément, Don Giovanni pose une perruque sur la tête de son valet et l'envoie sur le devant de l'estrade. Le valet se met alors à imiter les gestes de Don Giovanni en les exagérant pendant qu'il chante sa sérénade (section C); sur les mots « *pentito io sono già* » (« et que je regrette »), Leporello se met carrément à genoux pour mimer la supplication.

Mais toute cette mascarade semble avoir confondu Elvira dans son idée principale de vengeance : en chantant « *No, non ti credo, o barbaro!* » (« Je ne te crois pas, barbare »), elle retire le revolver des mains de sa servante et fixe avec colère l'endroit où se trouve Leporello. Ce dernier prend peur et tente de revenir derrière la bâche, mais Don Giovanni le repousse et l'oblige à recommencer à chanter; il répète donc la phrase musicale « *Ah credimi* » (« Crois-moi ») en se mettant à genoux, une main tournée vers le ciel. Manifestement, ce qui caractérise les deux

hommes dans la mise en scène de Sivadier, c'est le surjeu perpétuel lorsqu'ils sont en présence d'une femme. Durant ce dernier échange de la section D, la suivante de Donna Elvira tente de reprendre l'arme des mains d'Elvira, qui, pour sa part, semble la défier du regard en haussant les sourcils. La jeune femme est à fleur de peau, proche de commettre un crime de vengeance, mais sur le dernier « *o m'uccido!* » (« ou je me tue »), sa suivante réussit à lui retirer l'arme.

Leporello revient alors vers Don Giovanni en jouant un jeu presque menaçant : « *Se seguitate, io rido!* » (« si vous continuez, je ris »), comme s'il défiait son maître en tentant de mettre fin à ce jeu de « Cyrano » en riant devant Donna Elvira, ce qui le démasquerait. Mais Don Giovanni continue et l'envoie sur le devant de la scène côté cour, pendant qu'Elvira et sa suivante font rapidement le tour et montent sur l'estrade par l'arrière côté jardin. Ils chantent alors tous trois, avec Don Giovanni au milieu semblant fier de lui; c'est la section A''. Leporello chante en aparté, mais continue à être la marionnette de Don Giovanni : il regarde au sol tout en faisant signe à Elvira d'approcher. Avec un mouvement de résistance face à la tentation, Elvira retourne vers le côté jardin lors des premières strettes de la fugue (section B''). Leporello profite de ce moment pour dégager son épaule et son torse du manteau, afin de laisser entrevoir un tatouage qu'il arbore de façon visible depuis le début de l'opéra – probablement dans un souci de la prévenir de la supercherie. Alors qu'Elvira marche de nouveau vers lui, il regarde ailleurs et profite d'un nouvel arrêt de sa part pour déboutonner le reste de sa chemise et faire apparaître un tatouage de bouffon – un visage tirant la langue – sur son torse.

Pendant la coda, Elvira, presque aveuglée par ses émotions, ne regarde que la tête de Leporello et continue d'avancer pendant que Don Giovanni chante sa jubilation. Sur le dernier mot « *credulità* » (« crédulité »), elle vient toucher la main de Leporello, mais se ravise au dernier moment et part en courant au fond se cacher derrière une autre bâche. Leporello part alors rejoindre son maître, la mascarade étant finie en même temps que l'air.

Comme on a pu le constater plus haut dans l'analyse scénique de l'air « Ah! chi mi dice mai », Sivadier utilise le ridicule avec le surjeu des deux hommes afin de mettre le personnage d'Elvira en valeur. Ici encore, Don Giovanni et son valet sont représentés comme deux clowns, essayant de se jouer d'Elvira pendant qu'elle joue majoritairement des sentiments colériques et anxieux. Cette mise en scène laisse donc la place au personnage d'Elvira d'exprimer des sentiments contraires, mais également à celui de Leporello de montrer un peu de rébellion envers son maître

grâce à son jeu menaçant sur la phrase « *Se seguitate, io rido!* » (« si vous continuez, je ris ») de la section D. Cette idée de ridicule renverse les dynamiques de séduction et de force entre Donna Elvira et Don Giovanni; même si elle est représentée comme anxieuse, la jeune femme est portée par son désir de vengeance et le public peut arriver à éprouver de la lassitude pour Don Giovanni et ses manigances futiles.

Ivo van Hove, quant à lui, choisit une mise en scène représentant la lutte permanente : celle qui se joue entre Don Giovanni et Leporello et celle que l'on voit dans les émotions d'Elvira.

Après la descente du rideau, l'atmosphère a changé sur scène; la lumière est sombre, il fait nuit. On retrouve les personnages avec leurs costumes initiaux, et le jeu froid que Don Giovanni avait inspiré en premier lieu. Contrairement à ce qu'on trouve dans la version de Sivadier, le personnage de Leporello n'est pas traité de façon égale à son maître, ici il n'est qu'un pantin que Don Giovanni manipule avec froideur. Le récitatif se déroule rapidement et Don Giovanni ne laisse aucun choix à son valet : il enlève son manteau afin de le lui donner tandis qu'Elvira apparaît à la fenêtre dans un bâtiment situé au milieu de la scène. Don Giovanni donne alors rapidement son pardessus et sa cravate à Leporello avant d'aller se cacher un peu plus loin et d'appeler Elvira « *idolo mio* » (« mon idole »). La jeune femme se cache alors derrière une poutre, le visage inquiet, perdu. Si dans la version de Sivadier, la proposition de ce personnage était dynamique, en colère, ici van Hove montre une femme craintive, cachée pour éviter que Don Giovanni l'aperçoive.

Durant la section C, où le manipulateur chante une sérénade en obligeant Leporello, sur le devant de la scène, à mimer une séduction cruelle, Elvira regarde au loin cet homme qu'elle ne peut pas reconnaître et chante « *No, non ti credo* » (« je ne te crois pas »). Leporello se met alors à genoux : le valet, faisant pleinement partie du plan de Don Giovanni, sans même lui lancer un regard, sait déjà ce que son maître attend de lui, ou bien il agit en accord avec ce dernier, marionnette accomplie. À genoux, il se recroqueville sur lui-même pendant qu'Elvira chante, puis se relève lorsque Don Giovanni répond « *Ah credimi* » (« ah, crois-moi ») et pointe un revolver sur sa tempe « *o m'uccido!* » (« ou je me tue »). À ce moment, le public voit le jeu entre Leporello et Don Giovanni devenir presque naturel, comme si finalement le valet avait accepté l'argent corruptif et faisait corps avec la cruauté de son maître. Mais lorsque Don Giovanni chante « *Idolo mio, vien qua!* » (« Mon amour, viens ici! »), Leporello dépose doucement l'arme à terre

et se retourne vers son maître, visiblement fâché mais les mains liées par son action, en chantant « *Se seguitate, io rido!* » (« Si vous continuez, je ris »).

Don Giovanni ne semble pas l'entendre; il regarde devant lui, l'air sûr et fier de lui et Elvira – s'étant dégagée de la poutre qui la « protégeait » – regarde également loin devant elle mais semble, à l'inverse, désespérée. S'instaure alors un jeu de regard croisés au cours de la section A'', où Leporello regarde Elvira de façon inquiète, leurs mots chantés en homorythmie et à la tierce s'entremêlant; « *Ah, proteggete voi la mia credulità / deh proteggete, o dei! la sua credulità!* » (« Oh dieux, protégez ma crédulité / Protégez oh dieux sa crédulité »). La constatation des deux luttes présentes dans cette mise en scène est évidente à partir de cette section en homorythmie qui ne signifie pourtant en rien un accord entre les différents personnages. Donna Elvira est seule dans son ressenti, laissée sur le côté par le désaccord visible entre Don Giovanni et son valet. Dans son livre sur les liens de l'amour, la psychanalyste Jessica Benjamin traite en ces termes de la lutte vers le pouvoir et de la place qu'y occupent les femmes :

*The struggle for power takes place between father and son; woman plays no part in it, except as prize or temptation to regression, or as the third point of a triangle. There is no struggle between man and woman in this story; indeed, woman's subordination to man is taken for granted*⁸⁷.

Effectivement, ici Ivo van Hove a fait le choix de traiter majoritairement la relation conflictuelle entre Don Giovanni et Leporello. Elvira, comme dans la scène de « Ah! chi mi dice mai » analysée précédemment, n'est là que par coïncidence. Dans l'*aria*, l'attention des hommes était retenue par le passage d'une autre femme, et ici c'est l'influence que Don Giovanni exerce sur son valet qui est exploitée. Le manipulateur teste la loyauté de son valet et le personnage d'Elvira ne joue qu'un rôle « d'appât », de troisième partie du triangle. D'ailleurs, la fin de la scène démontre encore plus cette constatation; lors de la section B'', Leporello et Elvira se sont assis, ils chantent la fugue en tant que soumission, lui les mains jointes en prière et elle comme impuissante face à la manipulation qu'elle subit.

⁸⁷ Jessica Benjamin (éd.), *The Bonds of Love : Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*, New York, 1988.

Elvira chante alors la coda pendant que Don Giovanni regarde les deux personnages qui sont ici représentées comme ses marionnettes, l'air fier de lui. Il donne ses ordres à Leporello et fuit dans la nuit.

Ainsi, le metteur en scène qui rendait, par un mécanisme ingénieux, le côté *seria* au personnage d'Elvira, l'invisibilise ici en tant que femme et fait passer au premier plan la cruauté du manipulateur. Plusieurs critiques dont celle de l'émission *La Dispute* d'Arnaud Laporte ont décrit la mise en scène de ce *Terzetto* comme trop lente, la souffrance d'Elvira étant exprimée par la mise en scène autant que par le rythme musical imposé par le chef d'orchestre, rendant l'écoute difficile.⁸⁸ Si dans ma proposition de réactualisation de l'air « Ah! chi mi dice mai », je proposais de diriger les efforts scéniques vers Don Giovanni, ici c'est le personnage d'Elvira que je souhaite mettre en lumière. Ses émotions sont ici encore plus complexes que lors de sa première apparition, il est donc naturel de lui accorder une attention encore plus particulière. Les deux propositions de mise en scène analysées ici me poussent à ne garder aucun des éléments choisis par Sivadier ou Van Hove, et de pousser l'interprétation de ce personnage à l'extrême inverse.

Réactualisation

En espagnol, la signification du prénom Elvira est « noble et fidèle » (Hispanic Culture Online, 2007). Jusqu'ici, les analyses de ce personnage ont effectivement montré un effort particulier du personnage à être fidèle à ses sentiments, à prévenir les autres femmes de l'infidélité et de la manipulation de Don Giovanni. Pourtant, je souhaite, dans cette proposition de réactualisation, essayer de montrer un autre côté d'Elvira; si la majorité des mises en scène, dont les deux analysées ci-dessus, mettent l'accent sur la représentation des sentiments mêlés d'Elvira pour Don Giovanni, je souhaite ici donner fidélité à son sentiment de vengeance.

⁸⁸ Lucile Commeaux dans Arnaud Laporte, « Musique : *Don Giovanni*, une mise en scène “paresseuse” ou complexe et fascinante? », émission *La Dispute*, France Culture, 25 juin 2019, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-dispute/musique-madame-favart-don-giovanni-barbe-bleue>, consulté le 25 juillet 2021.

La partie difficile à mettre en scène est le jeu de Cyrano entre Don Giovanni et Leporello, qui viennent tromper la confiance de la jeune femme. Les paroles et la musique créent l'obligation d'une tromperie; l'enjeu de cette mise en scène sera de la détourner.

Après avoir entendu la proposition d'une entrevue avec Don Giovanni par le juge, Elvira accepte et demande à avoir un moment seule avant de le faire entrer dans la pièce. En aparté, elle se met alors à réfléchir à la meilleure manière d'arrêter cet homme, ayant peur que la justice ne fasse pas son travail, ou du moins, pas assez pour mettre Don Giovanni dans une position où il ne pourra plus manipuler aucune femme. Elle décide donc de faire croire à son ancien amant qu'elle l'écoute et qu'elle lui pardonne, afin de partir avec lui et de faire en sorte qu'il ne s'attaque plus à d'autres femmes.

Deux gardes arrivent alors pour prévenir Elvira qu'ils vont bientôt faire entrer l'accusé, mais qu'elle et lui devront rester à distance et dos à dos, pour éviter tout conflit d'intérêt amené par le biais de pouvoir se voir ou se toucher. La jeune femme accepte, et dès la minute où les deux vigiles sortent afin d'aller chercher Don Giovanni, elle se frotte les mains et dit pour elle-même « Dès qu'il entre, je lui fais croire que je suis encore sous son charme ». Dès que les gardes reviennent, tenant l'homme menotté par les bras, la musique commence et Elvira chante « *Ah! Taci ingiusto core!* » (« Ah, tais-toi cœur injuste »).

Mais ce que la jeune femme, assise de dos côté cour, ne voit pas, c'est que l'homme menotté que l'on a fait asseoir dos à elle n'est pas Don Giovanni. Les gardes ont attrapé Leporello, et ce dernier se tortille sur sa chaise, essayant de se libérer et faisant des signes de tête négatifs aux gardes et vers le public pour dire qu'il y a erreur sur la personne. Pendant ce temps, Elvira fait également des signes au public, tout sourire et fière de sa ruse en chantant la fin de la section A. Gigotant toujours sur sa chaise, Leporello marque le début de la section B et chante alors en *sottovoce* vers les coulisses côté jardin « *Zitto! di Donn'Elvira, signor, la voce io sento!* » (« Chut, J'entends la voix de Donna Elvira monsieur »). Le public peut à ce moment voir les rideaux bouger et entendre la voix de Don Giovanni, en *sottovoce* également, répondre : « *Cogliere io vo' il momento, tu fermati un po' là!* » (« Je veux profiter de ce moment, toi arrête toi un peu là »). La tête du manipulateur apparaît alors, dépassant des rideaux, et appelle Elvira en reproduisant son thème d'introduction en *mi* majeur, entamant la section A'. Durant toute cette section musicale de dialogue entre Don Giovanni et Elvira, les deux personnages sont

persuadés d'avoir l'autre à sa merci et jouent ainsi en continuant de lancer des clins d'œil complices vers le public. Ce que Donna Elvira continue d'ailleurs à faire durant la section suivante, où Leporello l'imité à la tierce en se désolant de voir Elvira tomber, tout de même, dans un piège « *State a veder la pazza, che ancor gli crederà!* » (« Vous allez voir, la folle va encore le croire »).

Voyant Leporello chanter en aparté, Don Giovanni lui intime de se taire « Shhhh » et entame sa sérénade, section C. Semblant trouver le temps long, Elvira regarde ses ongles, récupère sa pancarte qu'elle avait posée à terre et l'observe. Dès qu'elle sent que Don Giovanni se relâche dans la descente mélodique de la fin de sa phrase, sur le mot « *sono già* » (« je suis déjà »), elle se lève en tapant des talons afin qu'il l'entende et chante énergiquement tout en levant sa pancarte « *No, non ti credo, o barbaro* » (« Je ne te crois pas, barbare »). C'est le début de la section D, l'énergie changeante se fait ressentir d'un coup grâce à Elvira qui se trouve à présent debout, toujours dos aux deux hommes, mais aussi par Leporello qui, en l'entendant, s'est retourné. Regardant tour à tour les deux personnages qui se répondent, militant tous deux pour tromper l'autre, Leporello se retient de rire et chante « *Se seguitate, io rido* » (« Si vous continuez, je ris ») en s'adressant au public, mais également aux deux autres personnages, sans qu'ils l'entendent. La section musicale D se termine alors sur Don Giovanni et Leporello, chantant à tue-tête, le regard vers le ciel, et Elvira se rasseyant.

La jeune femme ayant entendu Don Giovanni lui dire que si elle ne le croyait pas sincère, il se tuait (« *Ah credimi o m'uccido* »), est persuadée de l'avoir dans sa poche afin de repartir avec lui et pouvoir se venger comme elle l'entend. La section A'' se dessine alors avec les trois chanteurs, dans leurs coins de scène différents, se questionner ou se féliciter : Don Giovanni, comme à son habitude, paraît arrogant et sûr de lui. Il reste derrière le rideau et exécute une petite danse de victoire qui le ridiculise aux yeux du public. Elvira se demande comment s'enfuir avec cet homme à présent sans s'attirer les foudres de la justice : « *Dei, che cimento è questo! Non so s'io vado, o resto! Ah, proteggete voi la mia credulità* » (« Dieux, quel est donc ce combat! Je ne sais si j'y vais ou si je reste. Protégez ma crédulité »). Elle est assise et fait tourner sa pancarte entre ses mains, semblant puiser un peu plus de force en elle à chaque phrase. Leporello, entendant les paroles d'Elvira, pense alors qu'elle tombe dans le piège tendu par Don

Giovanni et est inquiet de sa crédulité. Il penche alors la tête vers ses genoux, d'un air découragé et reste ainsi jusqu'à la fin de la section A''.

Soudain, Elvira paraît remplie de force, elle se lève, le regard toujours opposé à Ottavio, et débute la première strette de la fugue sur les mêmes paroles que la dernière section. Don Giovanni ne la voit pas, toujours occupé à jubiler en sautillant sur lui-même, ne laissant dépasser qu'une infime partie de son corps derrière le rideau. Leporello continue à chanter la tête baissée, et lorsqu'Elvira se retourne et le regarde, elle n'a aucun moyen de reconnaître un autre homme que son ancien amant en raison du manque de visibilité. Elle avance vers lui, regardant autour d'elle en même temps qu'elle chante; Don Giovanni, la voyant s'avancer sourit et se cache totalement derrière le rideau, continuant à chanter de manière étouffée, ce qui crée un rappel de la dernière scène où il chantait bouche fermée à cause d'un vigile qui tentait de le sortir de la pièce de force.

À la fin de la fugue, Elvira se trouve juste derrière Leporello, les mains suspendues en l'air au-dessus de ses épaules. La chanteuse répète alors deux fois sa dernière phrase en triple croches descendantes « *la mia credulità* » (« ma crédulité »), moment plutôt ironique car elle se fait tout de même avoir en pensant avoir pris au piège la bonne personne. Puis sur le dernier accord du *Terzetto*, elle pose ses mains sur les épaules de Leporello et le fait pivoter afin de voir son visage. En découvrant qu'il ne s'agit pas de son ancien amant, elle pousse un cri de stupeur qui alarme les gardes se trouvant plus loin, qui viennent alors récupérer Leporello. – En ce sens, on peut même imaginer que dans l'opéra entier lors du repas, lorsque Don Giovanni refuse catégoriquement de partir avec elle, c'est elle qui se déguisera en Commandeur et viendra le tuer. Elle aura mené sa vengeance jusqu'à la fin (rien de divin là-dedans, juste un schéma de couple catastrophique) –. Elvira, en état de choc ne comprend pas, fait les cent pas en tournant en rond au milieu de la scène et voyant le juge arriver, se déplace vite vers lui.

Une fois installé, et après lui avoir demandé de s'asseoir, le juge lui demande comment s'est passée l'entrevue, et Elvira lui avoue tout : ses manigances, la confiance qu'elle avait en elle jusqu'au moment de voir le visage de Leporello se révéler à elle. Elle s'excuse auprès du juge d'avoir tenté de trouver un autre moyen de mettre fin au règne de manipulation de cet homme, mais le fait que la justice ait confondu les deux hommes prouve bien qu'elle n'est pas compétente. Le juge l'écoute patiemment et lui annonce que Don Giovanni a été retrouvé dans

les couloirs, se dandinant de façon ridicule, et les deux hommes seront mis en examen peu après grâce au témoignage d'une autre jeune femme qu'Elvira a, d'ailleurs, aidée à sortir de l'emprise de Don Giovanni. Pour autant, il n'excuse pas la jeune femme pour ses actions qui ne laissent pas de chance à la justice.

Toujours dans l'idée de « délibérer en fin de séance », le juge demande au public de prendre des notes sur les actions de la jeune femme, mais aussi de Don Giovanni, et de les garder encore quelque temps, une dernière personne du nom de Zerlina ayant exprimé le désir de témoigner.

ZERLINA, INGÉNUÉ MAIS INGÉNIEUSE

« L'amour est à réinventer »
A. Rimbaud

Créé pour une tessiture de soprano (comme les deux autres personnages féminins de l'opéra), le personnage de Zerlina est une jeune paysanne prête à célébrer ses noces avec son fiancé, Masetto. Le livret ne contient pas de description précise du caractère de Zerlina, mais elle est souvent présentée comme une héroïne « ingénue », que l'on décrirait aujourd'hui comme « innocente », voire « naïve ». Contrairement à Donna Anna et Donna Elvira, Zerlina incarne typiquement le registre de l'opéra *buffa* : elle est issue du peuple, ses thèmes musicaux sont pastoraux et simples, les situations dans lesquelles elle se retrouve sont généralement tournés à la dérision, etc. Pierre Michot compare Zerlina aux deux autres protagonistes féminins en exprimant les contradictions de ce personnage : « tendre, mais piquante, fragile mais adorablement sensuelle. Son trait [musical] pertinent, c'est un frémissement de doubles croches, [...] émoi tremblant de sa féminité éveillée sous la caresse.⁸⁹ » Selon Michot et une majorité de musicologues masculins (Pierre Jean Jouve, Michel Noiray, Michel Poizat, Laurent Marty, etc.), Zerlina est un personnage à l'apparence douce et sensible, qui se révèle aussi intelligente et stratège au cours de l'opéra. Leurs propos sont principalement basés sur sa fragilité et la sensualité qu'elle dégage, ainsi que sur sa féminité en tant que sexualité. Mais si c'est là l'une des interprétations possibles de ce personnage par le prisme du *male gazing*, il est également possible de mettre en valeur l'intelligence de l'ingénue; son caractère espiègle lui permet de repérer les stratégies des hommes autour d'elle, d'en jouer et de les tourner à son avantage.

Afin d'approfondir ces arguments, je propose ici deux analyses de scènes de séduction entre Zerlina et un personnage masculin de l'opéra. Il s'agit tout d'abord du duo avec Don Giovanni, « Là ci darem la mano » (acte I, scène 9), où l'on voit pour la première fois le séducteur à l'œuvre, face à la réaction d'une Zerlina ambivalente, et enfin de l'air « Batti batti, o bel Masetto » (acte I, scène 16), que Zerlina chante à son fiancé vexé de l'avoir vue se laisser courtiser par Don Giovanni.

⁸⁹ Pierre Michot, « Mozart, opéras, mode d'emploi », numéro spécial hors-série d'*Avant-scène opéra*, 2006, p. 161

Si, dans le premier duo, Zerlina est l'objet de la séduction de Don Giovanni et voit son discours musical influencé par celui du séducteur, dans le second duo c'est en tant que séductrice qu'on la retrouve. Elle prend les devants et élabore une stratégie pour que Masetto lui pardonne et oublie sa colère, en prenant bien soin de ne pas lui laisser la place de répondre. On repère d'ores et déjà une sorte de dynamique de pouvoir qui se met en place dans le premier air, que Zerlina subit d'abord, et qu'elle applique ensuite dans sa propre relation.

Ces dynamiques constituent le point d'ancrage des recherches effectuées dans la partition, dans le livret, ainsi que dans les mises en scène de Sivadier et van Hove, afin d'observer leurs représentations, mais aussi les stratégies par lesquelles il est possible de les renverser, voire de les dissoudre – ce qui constituera le principal objectif des propositions de mise en scène sur lesquelles se termine le chapitre.

« Là ci darem la mano » : l'arroseur arrosé ou la contre-manipulation

Don Giovanni s'invite à la fête des noces de Zerlina et Masetto où il aborde la jeune femme avec l'ambition de l'ajouter aux mille et trois autres femmes de sa liste espagnole. Il joue de son statut et de ses belles paroles afin de se débarrasser des invités, y compris du triste amoureux Masetto, et se retrouver seul avec Zerlina.

Situé au premier acte, après la rencontre des deux autres personnages féminins de l'opéra, ce duo pourrait être qualifié de stratégique. En effet, il est placé de manière à ce que l'on comprenne qui est Don Giovanni, et nous le montre en pleine action. De plus, ce qui découle de cet échange entre Zerlina et le séducteur est déterminant pour la suite du synopsis, aussi bien pour l'avenir de la jeune femme que pour celui de Don Giovanni.

La structure de ce duo s'apparente à une forme « ABA' » avec coda, que l'on nommera C tout au long de cette analyse. Cette dernière section amène une rupture, elle crée un dénouement de l'action, mais également une nouvelle réalisation musicale. Le texte littéraire est différent, le rythme qui était jusqu'alors binaire devient ternaire, et les voix se superposent dans la même mélodie exécutée à intervalle de tierce. Cette forme musicale particulière est décrite en ces termes par François de Médicis dans son article consacré au duo d'influence chez Mozart :

La coupe à deux tempos, de type *cavatina-cabaletta* (pour employer une expression empruntée à la terminologie de l'opéra romantique), est particulièrement bien adaptée au duo d'influence, car elle permet d'attribuer un matériau entièrement nouveau pour les paroles de la dernière section du duo (comme on le constate dans « Là ci darem »)⁹⁰.

D'un point de vue dramatique, l'air est donc structuré comme suit : dans la première partie, on retrouve un personnage qui essaie d'en influencer un autre [*cavatina*], puis dans la deuxième partie on retrouve soit un motif concordant, soit un désaccord [*cabaletta*]. Du point de vue musical, la première partie s'écrit avec une alternance des voix qui se combinent avec un raccourcissement progressif de la longueur des groupements musicaux (qui symbolise l'intensité croissante des entreprises de l'agent d'influence, ici Don Giovanni)⁹¹. La deuxième section se caractérise la superposition des deux voix en lignes homorythmiques, généralement en tierces ou en sixtes parallèles (ou encore, en lignes indépendantes, mais ce n'est pas le cas ici). Cette homorythmie « marque la victoire de Don Giovanni et la capitulation de Zerlina. Le bonheur des deux amants, unis dans une même extase, est dépeint par le chant des deux voix superposées qui progressent en tierces et sixtes parallèles (ce qui, combiné avec le mètre de 6/8, les pédales de tonique, la simplicité des progressions harmoniques, évoque le style pastoral)¹⁰¹ ».

Cette forme ABA a ici *la* majeur comme tonalité principale, et présente une modulation à la dominante, *mi* majeur, dans la section B – une structure tonale similaire à celle du *terzetto* « Ah taci, ingiusto core » analysé au chapitre précédent, et dans laquelle, ici aussi, *la majeur* est associé à l'amour⁹².

Avant d'approfondir l'analyse musicale et littéraire de « Là ci darem la mano », faisons le point sur le personnage principal de l'œuvre, le séducteur ici à l'action. Don Giovanni, du haut de son noble statut, manie les mots, les arguments et surtout, s'adapte aux personnages à qui il s'adresse. Comme le souligne Catherine Clément⁹³ et Wye Jamison Allanbrook⁹⁴, Don

⁹⁰ François de Médicis, « Chanter pour se faire entendre : Le duo d'influence dans les opéras de Mozart », *Acta musicologica*, vol. 74, n° 1, 2002, p. 41.

⁹¹ *Ibid*, p. 36. ¹⁰¹

Ibid, p. 36.

⁹² Voir Rita Steblin, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, 2^e édition, Rochester, University of Rochester Press, 2002, p. 47.

⁹³ Catherine Clément, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset, 1979, p. 69 et 72.

⁹⁴ Wye Jamison Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart Le nozze di Figaro and Don Giovanni*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1983, p. 263.

Giovanni n'a pas de personnalité propre, il n'est que les « habits » du séducteur. Effectivement, il porte en permanence un masque public, n'ayant pas de mélodie ou rythme musical associé, il utilise ceux qui se réfèrent aux personnages avec qui il interagit, attendant toujours un minimum de 8 mesures avant de rentrer dans le jeu d'imitation qu'il appelle « séduction ».

Ce qui le distingue donc, c'est sa capacité d'adaptation aux autres personnages, notamment par son langage et son vocabulaire. Le premier exemple se fait d'ailleurs remarquer avant même le début du récitatif : Masetto part sous la contrainte et la colère, et Don Giovanni tire profit de ses changements d'humeur pour se mettre en valeur, flatter sa noblesse et son maintien. Le mariage imminent de Zerlina et Masetto rend le statut social de la jeune femme plus proche d'une paysanne, ce que Don Giovanni lui fait remarquer en lui proposant d'échapper à ce destin. Il l'enjôle, la flatte tout en se plaçant à son niveau. Comme l'écrit Laurent Marty :

Restant dans le registre de la bergerie, Don Giovanni utilise pour ses comparaisons des termes de l'univers quotidien de Zerlina : « *Quelle ditucce candida e odorosa : parmi toccar giuncata e fiutar rose.* » [« Ces jolis doigts blancs et parfumés; il me semble toucher de la jonchée et respirer des roses! »] La jonchée est un fromage mis à égoutter dans des paniers tressés de joncs. Le récitatif se fait ici mélodique, les phrases plus longues que de coutume montrent que Don Giovanni utilise sa voix comme instrument de séduction. Mais Zerlina résiste, elle n'est pas si sottise : « *Ah!... Non vorrei... [...] Alfine ingannata restar. Io so che rado colle donne voi altri cavalieri siete onesti e sinceri* » [« Ah!... Je ne voudrais pas... [...] Finalement me retrouver dupée. Je sais bien que rarement avec les femmes, vous autres chevaliers n'êtes honnêtes et sincères. »]. Reste alors l'argument définitif, le serment solennel bien à même d'éblouir définitivement la modeste paysanne et de balayer sans tarder ses faibles résistances : « *In questo istante io vi voglio sposar.* » [« À l'instant même je veux t'épouser. »] Commence alors le duo, musique de la séduction⁹⁵.

Don Giovanni enchaîne alors sur un discours qui montre à quel point il maîtrise l'art du beau parler et de la rhétorique : chacune de ses phrases est longue et bien articulée. Il utilise du présent soutenu et un vocabulaire très soigné pour s'adresser à la jeune paysanne, l'impressionner par son statut tout en se rendant accessible, par exemple au début du récitatif : « *Voi non siete fatta per esser paesana, un'altra sorte vi procuran quegli occhi bricconcelli, quei labbretti sì belli, quelle ditucce candida e odorosa; parmi toccar giuncata e fiutar rose!* » (« Vous n'êtes point faite pour être paysanne, un autre sort vous réservent ces yeux fripons, ces petites lèvres si jolies,

⁹⁵ Laurent Marty, « Don Giovanni et les femmes » dans *Hommage à Mozart*, ResMusica, 14 avril 2005, <https://www.resmusica.com/2005/04/14/don-giovanni-et-les-femmes/>, consulté le 10 février 2019.

ces petits doigts blancs qui sentent bon; il me semble toucher une jonchée et respirer des roses!

»). Laurent Marty souligne d'ailleurs les stratagèmes de langage du séducteur :

Toute la réussite de ce duo tient en ce que l'élément cérémoniel, dont on sait qu'il détermine toute la procédure de la séduction, trouve une incarnation musicale si convaincante qu'on a du mal à discerner la frontière entre le naturel et l'artificiel. C'est pourtant le stratège qui parle en Don Juan, si l'on observe par exemple le passage insensible du futur (« *darem* », « *direte* ») au présent de l'impératif (« *partiam* »), par l'intermédiaire d'un présent de l'indicatif faussement anodin (« *vedi* »).⁹⁶

Sur le plan musical, le dialogue entre Don Giovanni et Zerlina s'articule comme un jeu de question-réponses. Chacune de leurs entrées est commentée par un passage instrumental aux vents, qui réaffirme la tonalité et donne de l'assise aux arguments chacun d'entre eux (voir l'exemple 11 ci-dessous).

N°7. Duettino.
Andante.

Flauto. **A**

Oboi. **La majeur** **Mi majeur**

Fagotti. **La majeur**

Corni in A.

Violino I.

Violino II.

Viola.

ZERLINA.

Exemple 11. section A, commentaire instrumental des vents encadré en jaune.

Wolfgang Amadeus Mozart, Don Giovanni, Là ci darem la mano, mes.1-5

C'est Don Giovanni qui initie le dialogue, en tutoyant Zerlina avec qui il cherche d'emblée à créer une intimité. La première partie de sa phrase se conclut sur un accord de dominante, ce qui laisse la phrase en suspens, créant une tension et une ouverture à laquelle il répond lui-même «

⁹⁶ Michel Noiray et Pierre Malbos (éd.), « Duo : *Là ci darem la mano* », dans *Don Giovanni*, numéro spécial d'*Avant-scène opéra*, n° 172, 1996, p. 40.

là mi dirai di sì. » (« tu me diras oui »). Cette affirmation est soulignée par la musique, puisque cette deuxième partie de phrase est appuyée par une cadence parfaite (exemple 12). Le séducteur est sûr de lui et avance ses pions sur un plateau de jeu qu'il établit lui-même. D'ailleurs, la mélodie et l'harmonie qui accompagnent la réponse de Zerlina sont exactement les mêmes que celles réalisées dans le discours de Don Giovanni; il a donc établi le terrain musical sur lequel elle évolue. Elle lui répond tout d'abord en montrant une résistance, en utilisant le conditionnel présent (« *vorrei* », « *starrei* ») et en soulignant même par une négation (« Je veux et je ne veux

78

B Mi majeur

può burlarmi an...cor!
ist's vielleicht nur Scherz. Mi... Mi... Mi...

5 7 5 5 6 4 5

I V I I I

Exemple 12. Passage à la section B, commentaire musical des vents encadré en jaune et imitation du squelette musical de la phrase de Don Giovanni encadré en violet..

Wolfgang Amadeus Mozart, Don Giovanni, Là ci darem la mano, mes.17-20

pas »); ses hésitations sont claires. On peut également constater qu'elle reprend les phrases du séducteur, les imite sans pour autant les reproduire à l'identique. Par exemple, sur la phrase « *Mi trema un poco il cor* » (« Mon cœur tremble un peu »), on trouve un retard sur le mot « *cor*

» par rapport à la phrase musicale de Don Giovanni, ce qui souligne la résistance de Zerlina à se résoudre aux arguments du séducteur. Puis elle ajoute une mesure supplémentaire en répétant son texte avant la conclusion de la cadence parfaite sur « *Ma può burlarmi ancor* » (« Il pourrait encore me tromper »). Cette insistance sur le mot « *cor* » (« cœur ») et sa syllabe homonyme dans « *ancor* » est établie sur un V^e degré lors des deux premières occurrences. Il y a donc une tension, une pression dans le discours de Zerlina quand elle dit que son cœur tremble, et une inquiétude lors de la première réalisation de la phrase « *Ma può burlarmi ancor* » (« Il pourrait encore me tromper ») qui monte dans l'aigu, puis se répète sur une ligne mélodique descendante et se termine sur la tonique (voir exemple 12 ci-dessus) : Zerlina est inquiète que Don Giovanni lui mente.

À la suite de cette fin de phrase, on retrouve toujours cet appui de la tonalité grâce au commentaire musical des vents, qui, cette fois, introduit la modulation vers *mi* majeur pour la section B. Durant toute cette section à la dominante, cependant, les vents ne concluent pas les phrases, mais réalisent une trame simple, le squelette de la mélodie de Don Giovanni. L'appui du discours musical des personnages par l'orchestre se fait de plus en plus appuyé : les flûtes doublent les deux premières interventions de Don Giovanni, pendant que le chanteur y ajoute des ornements (voir l'encadré violet dans l'exemple 12). Sa deuxième intervention « *Io cangierò tua sorte !* » (« Je changerais ta destinée ») est doublée par les hautbois et les bassons en plus des flûtes. On peut y voir un signe d'insistance et d'empressement, notamment car il répète la même phrase mélodique que pour « *Vieni, mio bel diletto !* » (« Viens, mon bel amour »). De plus, les mélodies de Don Giovanni et de Zerlina se complètent, chacun terminant les phrases de l'autre. Zerlina repousse les arguments de Don Giovanni sans grande conviction; dans le texte, elle parle de son fiancé et de son attachement à lui, mais dans la musique, elle poursuit le motif musical de Don Giovanni en lui répondant, la musique affirmant le contraire de ce que disent ses mots.

Le discours musical de Zerlina s'allonge avec la répétition de la phrase « *Non son più forte* », que l'on distingue grâce aux doubles croches liées par deux qui donnent un sentiment d'accélération, de « manque d'air ». Puis, les répétitions se font entendre presque à bout de souffle. La marche harmonique sur le dernier « *Non son più forte* » de Zerlina est aussi très intéressante, car elle commence sur des broderies allant de *mi*₄ à *fa*₄, deux notes qui se situent

au niveau du passage de voix de la tessiture de soprano. Les vents ont un caractère haletant tandis que la partie vocale réalise des liés par deux. Il y a là une grande tension vocale instaurée ainsi qu'une répétition encore plus longue du discours en modulant dans des tonalités plus sombres. À ce sujet, Wye Jamieson Allanbrook écrit :

Any analysis of Zerlina's character must start from the fact that she is tempted. She has a sense of her own attractiveness, and some pretensions; she is probably not innocent of girlish fantasies about precisely the opportunity Giovanni is offering her. The preceding recitative gives evidence that she was not without expectations about the habits of the nobility: the line "Io so che rado/ Colle donne voi altri cavalieri Siete onesti e sinceri" is a shyly flirtatious demand for some tender of good faith – if she is to compromise herself, let it not be as it was with other girls whom she gossiped about. There is perhaps room for the suspicion that her apparent conversation with herself is intended to be overheard, that she deems it both decorous and expedient to hold out and let Giovanni witness it. "Presto non son piu forte" is deliciously ambiguous, both a lament and an invitation. Its three measures of chromatic sigh motives are, whether intentionally so or not, a relentless tease⁹⁷.

Zerlina conclut la section par son premier « *non son più forte* » et Don Giovanni reprend sa mélodie du début en revenant au ton principal. L'harmonie est la même, sauf que cette fois-ci, entre chacune de ses phrases, Zerlina répond avec la mélodie que le séducteur vient d'utiliser. Elle reproduit les mêmes mécanismes que lui sur son terrain musical et joue à présent pleinement avec lui. Les vents continuent de doubler la mélodie de Don Giovanni, tandis que la basse accompagne la jeune femme. Le séducteur continue à créer une tension, une insistance en montant un peu plus haut dans sa tessiture en intimant à Zerlina de partir avec lui (voir les encadrés violents dans l'exemple 13 ci-dessous).

⁹⁷ Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart*, p. 265.

79

Mi trema un poco il cor:
im Busen bebt das Herz,
d 5 agst du 5 lich 6 + 7

*ma può burlar - mi an-
deh ist s viene - nur*

*Burliam, ben da mi
5 sich, es 5 sc 6 + 7*

I I IV V I I IV V

Exemple 13. Trame mélodique de Don Giovanni appuyé par l'orchestre, encadré en violet, et accélération inquiète dû à l'indécision de Zerlina encadré en jaune.

Wolfgang Amadeus Mozart, Don Giovanni, Là ci darem la mano, mes.34-39

Sur la répétition de « *Mi trema un poco il cor* » (« Mon cœur tremble un peu »), Mozart supprime les croches de l'accompagnement et laisse une longue blanche sur le mot « *trema* » (« tremble ») de Zerlina, qu'elle chante avec une appoggiature d'une quinte au-dessus, comme si elle retombait sur le mot « trembler », et Don Giovanni répète la même mélodie aiguë. La ligne mélodique de Zerlina conclut ensuite la partie en commençant sur un *fa*₄, la note de passage de la voix pour la tessiture de la chanteuse – encore une tension ajoutée qui retombe une septième plus bas sur le *sol*₃, puis remonte en double croche sur le mot « *burlarmi* » (« il pourrait encore me tromper »), comme pour mettre l'accent sur ce terme.

La fin de la section A' est encore plus resserrée dans le dialogue qu'à son début. Les phrases musicales des deux chanteurs se chevauchent : le séducteur raccourcit de plus en plus ses phrases

et les répète pour instaurer une insistance, à laquelle Zerlina réagit par « *Presto non son più forte* » (« Je ne serai bientôt plus assez forte ») dont la répétition couvre presque les phrases du séducteur, avant de finalement le rejoindre sur le texte littéraire autant que musical. Comme le conclut Pauline Lambert dans sa Chronique radio *Éclat de voix*, « en conquérant le terrain amoureux, Don Giovanni conquiert aussi le terrain musical.⁹⁸ » Comme le souligne Lambert, « l'étai se resserre, elle [Zerlina] n'est plus séparée que par deux mesures de Don Giovanni au lieu de huit mesures initiales⁹⁹ », ce qui rend le sentiment du duo de plus en plus pressant et insistant. D'ailleurs, Zerlina chante presque uniquement sur son passage de tessiture, ce qui rend le passage encore plus en tension. Sur le deuxième « *non son più forte* », elle réalise de nouveau une sorte de marche harmonique en changeant d'accords : *fa* dièse mineur (relative de *la* majeur) puis *ré* majeur (ton voisin de la sous-dominante, tonalité plus « sombre ») (cf. Exemple 14).

cor. *Mi fà pie-là Ma-set-to; pre-sto non più for-te, non son più for-te, non son più*
Scherz. *Mich schmerzt Ma-set-to's Lei-den! Kaum kann ich wi-der-stehen, ihm wi-der-stehen, ihm wi-der-*
Vie-ni, mio bel di-let-to! Io can-ge-rò tua sorte. *fa# m Ré M*
Auf komm zu neu-en Freu-den! Glücklich sollst du dich sehen.

Exemple 14. Mélodies de Zerlina et Don Giovanni se chevauchant encadrées en orange, tension appuyée de Zerlina avec la mélodie sur le passage de tessiture encadré en rouge.

Wolfgang Amadeus Mozart, Don Giovanni, Là ci darem la mano, mes.40-46

Laurent Marty écrit à ce sujet :

⁹⁸ Pauline Lambert, « Une voix de Don Juan » dans *Éclat de voix*, chronique France musique, 24 janvier 2017, https://www.youtube.com/watch?v=5VSKyo3u-Eo&ab_channel=FranceMusique, consulté le 30 janvier 2019.

⁹⁹ Ibid.

Enfin, les vocalises chromatiques descendantes sur « Non son più forte » la montrent [Zerlina] prête à céder, sa résistance décroît. À cela, Don Giovanni répond par des phrases insistantes et ascendantes, l'accompagnement en valeurs courtes se fait plus pressant : « Vieni », « Partiam », « Andiam », autant d'ordres qui réintroduisent la tonique comme un point d'exclamation ne souffrant aucune réplique. Une dernière hésitation de Zerlina sur une appoggiature longue et un point d'orgue lorsqu'elle reprend cet « Andiam », sommet de l'attente¹⁰⁰.

Ces « ordres » que Laurent Marty décrit, ce sont les « *Andiam* » que Don Giovanni lance à Zerlina comme des questions, alors qu'il sait – et la musique le démontre – qu'il triomphe. Les amants le répètent, se le renvoient et concluent toujours sur la tonique, signe de commun accord. Le rythme est cependant particulier, car les lignes vocales de Zerlina et Don Giovanni marquent la première syllabe, dans une inversion de l'appui tonique que l'on peut interpréter comme un jeu, une attente de plus dans cette séduction. Et d'ailleurs cette « attente » fonctionne du côté des deux protagonistes : Zerlina, à ce moment, joue autant avec Don Giovanni que lui avec elle. Le couple chante des mouvements contraires, on peut entendre des effets de miroirs; les fins de phrases montent pour Zerlina lorsqu'elles descendent pour Don Giovanni, mouvement qui s'inverse lors de la deuxième répétition. Leurs « *Andiam* » se cherchent et se répondent, Zerlina se questionne, elle le chante en tierce descendante puis avec une septième en montant. Don Giovanni lui répond par une quarte juste assumée. Ils chantent une dernière fois ensemble, cette fois-ci sans mouvement contraire, ils se sont rejoints et chantent en donnant le sentiment qu'ils sont sur la même longueur d'ondes, avec une décision prise.

Alors, changement de tempo, et à partir du dernier « *Andiam* », l'*Allegro* les trouve d'accord; avec ce changement de tempo la mélodie devient plus fluide. Le couple chante à présent en homorythmie les mêmes paroles et la même mélodie doublée à la tierce. L'harmonie qui accompagne cette dernière section reste de nouveau très simple, elle reste sur la tonique et la dominante (cf. Exemple 15.) La basse et les altos jouent des notes longues tenues, tandis que le reste de l'orchestre réalise un commentaire instrumental à base de siciliennes avec un rythme sautillant et joyeux qui fait avancer l'action, donnant l'impression d'un événement sur le point d'arriver. La simplicité de cette section C renvoie au registre musical de « la bergerie et de l'idylle pastorale, auquel se rattachait également le chœur n° 5 qui présentait Zerlina et ouvrait la scène, avec un thème rustique de musette en 6/8, dont les pédales de quinte aux altos,

¹⁰⁰ Laurent Marty, « Don Giovanni et les femmes » dans *Hommage à Mozart*, ResMusica, 14 avril 2005, <https://www.resmusica.com/2005/04/14/don-giovanni-et-les-femmes/>, consulté le 10 février 2019.

violoncelles et contrebasses imitent le bourdon de la vielle. »¹⁰¹ La flûte et le basson doublent à présent la mélodie de Zerlina et Don Giovanni à l’octave, ces instruments qui appuyaient le discours du séducteur semblent à présent avoir pris le dessus sur les deux amants qui semblent s’accorder.

The image shows a musical score for Don Giovanni, Act 2, scene 14, measures 50-56. The score is in 6/8 time and features a homorhythmic texture where the vocal lines of Zerlina and Don Giovanni are doubled by the flute and bassoon at the octave. A red box highlights the vocal lines, and a blue box highlights the instrumental doubling. The lyrics are: 'Lan! Komm, o lass uns ei-len, - das hol-de-Glück zu theilen, - das rei - ne - Lieb' uns'.

Exemple 15. Passage en 6/8. Homorythmie et doublage de la mélodie à la tierce pour les deux protagonistes.

Wolfgang Amadeus Mozart, Don Giovanni, Là ci darem la mano,
mes.50-56

Analyses scéniques

Tournons-nous maintenant vers l’analyse scénique afin de repérer les choix de mise en scènes et les enjeux induits par ceux-ci. Il s’agit ici d’approfondir la réflexion sur l’agentivité de Zerlina

¹⁰¹ Laurent Marty, « Don Giovanni et les femmes » dans *Hommage à Mozart*, ResMusica, 14 avril 2005, <https://www.resmusica.com/2005/04/14/don-giovanni-et-les-femmes/>, consulté le 10 février 2019.

: est-elle simplement la victime du jeu du séducteur, ou bien peut-elle – à travers la mise en scène – devenir actrice et provocatrice de celui-ci?

Dans la version de Jean-François Sivadier, Zerlina paraît sérieuse, indépendante et sûre d'elle lors de la fête de ses noces. Elle ne paraît donc pas « innocente »; on dirait plutôt que dans cette mise en scène, c'est elle qui attire Don Giovanni et joue avec lui. Lors du récitatif, Masetto semble violent : « *Fosti ognor la mia ruina!* » (« Tu as toujours été ma perte! »). Son comportement colérique inquiète Zerlina, et Don Giovanni se présente comme pour lui venir en aide, « sauver la demoiselle en détresse ».

Zerlina porte une robe assez simple, une jupe ocre, une ceinture de tissu bordeaux avec une coiffe fleurie assortie et un haut vert de type bustier. Don Giovanni, pour sa part, arbore un costume bariolé : pardessus beige, bottes noires et pantalon beige, un peu bouffant, de dandy et une chemise blanche surmontée d'un veston léopard. La critique musicale Céline Wadoux commente ainsi la production de Sivadier sur son intemporalité :

Le vice de Don Giovanni transcende ainsi les époques, et André Schuen change de costume. D'abord séducteur d'aujourd'hui, il reparaît vêtu du vestiaire du dix-huitième siècle puis dépouillé de ses vêtements au moment du châtement final.¹⁰²

Juste avant d'entamer l'air, Don Giovanni enlève son pardessus et se retrouve en petite veste jaune, dans un élan d'échauffement de la joute verbale à laquelle il va se prêter pour séduire la belle. Quand il prononce les premiers mots « *Là ci darem la mano* » (« Là tu me donneras la main »), Zerlina a soudain une expression faciale moins heureuse, plus angoissée et regarde devant elle, comme si elle voulait réfléchir sans regarder Don Giovanni qui est de l'autre côté de la scène. Le jeu d'actrice de Julie Fuchs – Zerlina – est particulièrement expressif, son regard est direct et elle maintient la tête haute, elle est fière. Elle profite du moment, de Don Giovanni qui la courtise. Lui a un jeu démesuré, il fait ressentir au public presque tout ce qu'il dit à travers ses gestes et tout son corps qui est en mouvement. Zerlina l'observe pendant qu'il chante, mais lorsqu'elle lui répond « *Vorrei e non vorrei* » (« Je voudrais et je ne voudrais pas »), elle regarde droit devant elle. Et lui, dans cette même dynamique, vient regarder dans sa direction (échange de regards, lignes qui se créent.) Leur jeu se complète, se répond et fonctionne réellement à

¹⁰² Céline Wadoux, *Don Giovanni à Nancy, la séduction à l'état pur*, O'lyrix, <https://www.olyrix.com/articles/production/1373/don-giovanni-mozart-29-septembre-2017-ponte-calderonsivadier-schuen-pierro-howarth-auyanet-behr-aspromonte-pall-leigh-choeur-opera-national-lorraine-orchestresymphonique-nancy-dardel-gervaise-berthome-kretschmar>, consulté le 10 avril 2019.

deux, rendant visible la séduction mutuelle des deux personnages. La Zerlina de Sivadier ne « subit » pas le séducteur, elle est bel et bien actrice de ce jeu qu'elle et Don Giovanni créent ensemble.

« *Felice, è ver sarei* » (« J'en serais heureuse, c'est vrai ») : Don Giovanni enlève son veston jaune. Zerlina, pour sa part, reprend son port de tête qui la fait paraître fière et son sourire aguicheur. Elle reste très fière et pleine d'assurance quand elle dit qu'il pourrait encore la tromper; on ne décèle pas d'inquiétude. C'est plutôt une provocation qu'elle crée ici, et elle y parvient car le regard de Don Giovanni est surpris. On pourrait presque lire dans ses yeux « comme si elle pouvait imaginer que je puisse la tromper », qu'elle est donc en train de voir clair dans son jeu et qu'elle y prend part.

« *Vieni, vieni* » (« viens ») : Zerlina fait mine de jeter une balle imaginaire vers Don Giovanni pendant qu'elle lui dit avoir pitié de son fiancé. Son expression est remplie de désir envers lui. Quand elle prononce « Masetto », Don Giovanni est surpris et mime de recevoir la balle imaginaire en pleine tête. Il tente une nouvelle approche : « *Io cangierò tua sorte* » (« je changerais ta vie »), à quoi elle lui répond en enlevant petit à petit des parties de son bustier « *Presto, non son più forte !* » (« je ne suis plus assez forte »). Force qu'elle a dans le regard et dans son jeu car elle le défie en se déshabillant.

La section A' commence et ils dansent à distance, elle finit sensuellement d'enlever les manches détachables de son bustier pendant qu'il lui fait signe d'approcher. « *Non son piu forte* » : C'est la longue descente musicale (cf. Exemple 14 plus haut) où Zerlina paraît presque animale, animée de désir juste avant de chanter les « *Andiam* » (« allons »). Les deux protagonistes se regardent alors fixement, comme si plus rien d'autre n'existait. Ils s'approchent et reculent, leurs mains croisées dans le dos, comme pour ce jeu où l'on doit attraper des pommes avec les dents. Elle fait d'ailleurs mine de croquer Don Giovanni, de l'embrasser en lui répondant « *Andiam* ».

Tous deux commencent alors à chanter en homorythmie la section C; il tente de l'embrasser, mais elle l'évite en souriant. Puis, à la fin de la deuxième phrase, il fait de même lorsqu'elle tente à son tour de l'embrasser. Il finit par l'embrasser dans le cou, toujours les mains dans le dos, lorsqu'ils se font interrompre par l'arrivée d'Elvira.

Cette mise en scène propose une interprétation du personnage de Zerlina qui n'est pas une victime, elle est plus ingénieuse qu'ingénue. Elle réussit à créer un languissement, un désir pour elle chez Don Giovanni mais en lui donnant l'impression qu'il conserve le contrôle. Par rapport à cette notion de *male gazing*, ce n'est ici pas l'homme qui réussit la séduction qu'il entreprend : Zerlina n'est pas une victime ou un objet simple de séduction, elle est sujet à part entière et répond parfaitement aux critères relevés dans l'analyse de l'air ci-dessus – c'est-à-dire l'indépendance dont la musique peut proférer au personnage dans l'interprétation. Cette mise en scène est donc tout à fait à propos du point de vue féministe abordé ici.

La version de Ivo van Hove montre une Zerlina bien différente. Beaucoup moins indépendante et un peu plus innocente, elle est l'incarnation des interprétations de Michel Noiray sur son personnage.

On retrouve ici Zerlina, accompagnée d'hommes et de femmes en habits simples (chemises et blouses ménagères), pour fêter ses noces. Zerlina porte robe grise simple, légère, décolletée et mal ajustée et Masetto est un peu mieux habillé que les autres villageois : il porte une jolie chemise grise et est donc assorti à Zerlina. Leur relation est tout de suite instaurée comme très sensuelle, on les voit se rapprocher jusqu'à se retrouver couchés l'un sur l'autre en s'embrassant, se caressant au milieu de la foule qui les entoure. Ils sont donc dans une sorte de bulle, imperturbables lorsque Don Giovanni arrive.

Grand seigneur, ce dernier se montre proche du peuple, bienveillant mais essaie de faire fuir Masetto, d'abord sans grand succès. Masetto se met en colère et paraît violent, agressif. Il en veut presque à Zerlina de rester, elle, douce et affectueuse comme si Don Giovanni n'était pas arrivé et ne l'avait pas évincé du chemin de sa fiancée : il la repousse et la jette au sol en prononçant « *Faccia il nostro cavaliere, cavaliere ancora te !* » (« Notre cavalier fera de toi sa cavalière »). Don Giovanni se rapproche alors de la jeune fiancée pour lui offrir protection et présence, mais elle défend Masetto. Pourtant, dans son discours et ses expressions faciales, elle ne paraît pas convaincue de ce qu'elle avance.

Si, dans la mise en scène de Sivadier, Zerlina joue avec Don Giovanni et n'utilise Masetto que comme argument pour attirer encore plus le séducteur, ici la Zerlina de van Hove est perdue.

Elle ressemble aux personnes victimes d'abus, aux femmes qui subissent des violences conjugales et défendent leurs maris. Elle paraît donc un peu décontenancée devant la proposition de Don Giovanni à partir ensemble. Au début de son intervention « *Vorrei, e non vorrei* » (« Je voudrais et je ne voudrais pas »), Don Giovanni lui prend la main et elle recule, puis regarde la main du séducteur et réfléchit. Elle marche pour s'éloigner et paraît soucieuse, elle se questionne. « *Mi trema un poco il cor* » (« mon cœur en palpite »). Et puis soudain, elle semble reprendre ses esprits : « *Ma può burlarmi ancor* » (« Et s'il me trompait »?).

Les arguments qu'elle utilise n'ont pas l'air solides (« *Mi fa pietà Masetto* », « Masetto me fait pitié »), et de plus en plus elle a du mal à résister. Zerlina se tient par les cheveux, par le visage, comme si elle se retenait, ne savait pas comment chasser les pulsions qu'elle ressent. Don Giovanni reste très calme, sûr de lui pendant qu'elle se met dans tous ses états. Il vient lui caresser le bras et reste à côté d'elle, mais à une distance raisonnable pour lui laisser le choix de venir le rejoindre ou non.

À la répétition de la deuxième section A, « *Ma può burlarmi ancor* », elle s'écarte puis revient et passe ses bras autour de Don Giovanni lors de la longue descente harmonique (« *Non son più forte* »). Ce passage dans la version de Sivadier était beaucoup plus équivoque, Zerlina donnait une image de femme sûre d'elle et de ses choix. Ici, elle a l'air triste et perdue, elle ne sait plus si elle doit continuer à se vouer au mariage qu'elle a entrepris avec Masetto. Alors qu'elle semble prendre conscience, grâce à Don Giovanni, qu'elle peut trouver une relation où son amant lui donnerait de l'amour et non de la violence comme semble l'indiquer le jeu de Masetto, elle semble aussi perdue vis-à-vis de ce que Don Giovanni pourrait lui offrir. Mais elle hausse alors les épaules, comme pour conclure « et pourquoi pas », et chante « *Andiam* ». Elle commence à déshabiller lentement Don Giovanni. Lui déboutonne sa robe, puis c'est elle qui lui tend la main et l'attire. Il l'embrasse et l'allonge par terre, prêt à profiter d'elle.

Finalement, quand Elvira arrive et les sépare, Zerlina a l'air décontenancée. Naïve, elle l'écoute avec la même attention qu'elle écoutait Don Giovanni, et fuit avec Elvira. Le personnage de Zerlina ici paraît perdu, elle ne sait pas quelle décision prendre. Dans certaines critiques de cette production, on retrouve l'argument qui accuse le metteur en scène ou la chanteuse de ne pas prendre clairement position. « Enfin, la jeune diva française Elsa Dreisig (Zerlina), curieusement

en retrait (format vocal serré), semble avoir du mal à projeter de façon claire la clé de son personnage : ingénue ou fausse innocente?¹⁰³ »

Mais au contraire, on peut imaginer que cette interprétation est justement celle souhaitée par le metteur en scène : une femme tiraillée, victime des violences et des mensonges des hommes autour d'elle, seule face à ses décisions et incapable de s'en sortir sans aide.

Ce qui est vraiment intéressant dans cette mise en scène, c'est le positionnement de Don Giovanni : il reste très calme et n'a pas de gestuelle particulière. Son instrument, c'est sa voix et sa tranquillité. Il se positionne en opposition à Masetto qui pour sa part fait de grands gestes, est agressif, etc. Tout est calculé pour influencer Zerlina, la perturber et l'attirer vers Don Giovanni. Et dans toute cette mise en scène, ce dernier se montre sociopathe, il prend plaisir à faire céder ses victimes et a besoin de passer très vite à la suivante. Zerlina, face à lui, bégaye et ne sait pas quoi décider. Ce que les propos du metteur en scène relevés par l'Agence France Presse décrivent en ces termes :

Pour Ivo Van Hove, *Don Giovanni* est un « opéra sur l'abus de pouvoir. C'est un prédateur qui abuse de son pouvoir sexuel avec Dona Anna, émotionnel avec Dona Elvira et social avec Zerlina »¹⁰⁴.

De ces deux exemples d'interprétation du personnage de Zerlina, j'aimerais retenir les éléments qui font d'elle une femme sûre d'elle. La version de Sivadier est parfaite pour cet argument, mais pour articuler une scène de séduction, l'attention doit se prêter aux deux personnages.

Réactualisation

Dans la mise en scène que je propose, j'aimerais renverser les dynamiques de séduction pour susciter le questionnement. Don Giovanni ne serait donc pas en train de jouer avec Zerlina comme dans la version de Sivadier. Si l'action, comme on l'a vu, se déroule dans un tribunal où l'on juge les relations abusives, Don Giovanni doit se montrer déterminé. Mon but ici sera de présenter une Zerlina bien consciente de la situation : un homme d'une classe sociale plus élevée

¹⁰³ Alban Deags, « Froideur continue et béton inachevé... », <http://www.classiquenews.com/ce-soir-19h30-don-giovanni-de-wolfgang-amadeus-mozart-en-acces-gratuit-du23-mars-des-19h30-philippe-jordan-direction-ivo-van-hove-mise-en-scene/> consulté le 2 avril 2021.

¹⁰⁴ Agence France Presse, « "Don Giovanni", l'opéra de Mozart revisité dans l'ère #MeToo », dans L'Express, https://www.lexpress.fr/actualites/1/culture/don-giovanni-l-opera-de-mozart-revisite-dans-l-eremetoo_2082756.html, 7 juin 2019date de publication, consulté le 4 mai 2021.

que la sienne arrive le jour de ses noces en lui promettant un avenir radieux. Elle sait qu'il est là uniquement parce qu'il l'a repérée, et donc pour son physique, ou par défi personnel. Que l'action se déroule au XVIII^e siècle ou aujourd'hui, Zerlina se retrouve face à un homme qui exerce une sorte d'emprise sur elle; si elle le repousse, elle s'expose à vivre la colère et l'influence de celui-ci sur la place publique. Don Giovanni est un homme capable de ruiner la réputation de Zerlina, et elle en prend conscience.

C'est donc pour cela que mon interprétation laisse la place aux choix de Zerlina.

L'action a lieu dans la salle d'audience du tribunal. Zerlina, habillée très simplement d'un tshirt légèrement mal ajusté ou asymétrique, se présente à la barre. Elle vient raconter en quelques mots sa rencontre avec Don Giovanni, ce « grand monsieur » (elle utilise un langage familier) venu perturber ses noces. Zerlina est jeune, elle a la vingtaine et fréquente Masetto. Leurs situations respectives sont compliquées, ils vivent avec peu d'argent et n'ont pas beaucoup de perspectives professionnelles, mais Zerlina est consciente de ses choix et aime sincèrement son fiancé. Ils sont très taquins et se disputent souvent, mais se protègent mutuellement et savent se réconcilier, faire la part des choses.

Elle raconte donc l'arrivée de Don Giovanni lors de leur fête de fiançailles, l'agacement de Masetto et la position qu'elle a dû très vite prendre. Consciente de leur situation compliquée, elle sait que faire mauvaise impression à un homme influent et fortuné ne leur apporterait que des ennuis. Elle explique donc avoir décidé d'éloigner Masetto pour les préserver, et laissé croire au séducteur qu'elle lui céderait tout en réfléchissant à une échappatoire.

La lumière s'éteint dans la salle, et un projecteur d'une lumière blanche se pose sur une Zerlina du passé. Grimée en blanc et avec les mêmes habits que celle qui nous racontait les faits, mais en noir et blanc, elle ressemble à une vieille photographie. C'est un moment capturé dans le temps auquel le public assiste. La musique commence, et dès les premières notes, on peut constater un jeu de regards entre les personnages : Don Giovanni a toute son attention portée sur Zerlina, tandis qu'elle ne lui jette même pas un regard, elle intériorise tout ce qui se passe, analysant l'action. Dès qu'elle chante sa première phrase, on peut voir les émotions changer sur son visage. Son premier « *vorrei* » est intériorisé, elle regarde vers le bas, noue ses doigts dans ses vêtements, mais relève soudainement la tête, sûre d'elle : elle vient d'avoir une idée pendant qu'elle chante « *e non vorrei* ». La phrase suivante est chantée comme un aparté, de façon

théâtrale et comique, comme le personnage *buffa* qu'elle incarne : elle place sa main sur le côté de sa bouche pour dire au public « *mi trema un poco il cor* » (« mon cœur tremble un peu »). C'est la stratégie qu'elle essaie d'élaborer pour se sortir de cette situation, et non un quelconque émoi pour le séducteur. Elle chante les deux strophes suivantes en regardant droit devant elle. Comme cité dans l'analyse musicale plus haut, le retard sur le mot « cor », puis l'insistance de la conclusion sur la dominante sur cette syllabe dans la dernière strophe est importante. Je veux l'interpréter ici comme son refus à se soumettre au séducteur, avec une gestuelle comique.

« *Vieni mio bel diletto* » : Don Giovanni fait un pas vers elle. Elle le regarde alors droit dans les yeux, dans un élan de provocation pour, comme dans la version de Sivadier, citer le nom de son fiancé et faire réagir le séducteur. Ce qui fonctionne : Don Giovanni paraît énervé. Zerlina le remarque et jette des regards complices au public en chantant « Je ne serai bientôt plus assez forte ». Elle fait donc mine de résister aux avances du séducteur, tout en le laissant croire qu'elle est en train de tomber dans son piège. Don Giovanni, sûr de lui, le comprend exactement comme elle le souhaite. Il reprend donc sa phrase initiale, insistant, et Zerlina prend les devants : elle se rapproche de lui et sort un téléphone en montrant au public l'application « enregistreur » allumée. Elle a trouvé sa solution : Don Giovanni est sous écoute et elle pourra porter plainte. Le reste de l'air se déroule donc de façon beaucoup plus paisible pour elle, elle a déjà un sentiment de victoire intérieure. Cette allégresse qu'elle ressent se remarque dans son jeu, elle « surjoue » son cœur qui tremble, elle minaude pour faire plaisir au séducteur et pour l'encourager à la draguer de façon encore plus explicite afin de le piéger.

Mais Don Giovanni prend les choses au pied de la lettre et devient très, trop tactile avec elle. Elle se détourne alors et s'en va plus loin sur un côté de la scène. Lui est persuadé de l'avoir séduite n'essaie plus de s'approcher d'elle, il se frotte les mains. Se trouvant assez loin l'un de l'autre, les chanteurs sont maintenant éclairés par deux projecteurs différents plutôt qu'un seul (qui était allumé depuis le début), signe de séparation physique évidente alors qu'ils entrent musicalement dans la section C, le duo en homorythmie à la tierce. Ils chantent sur la même longueur d'ondes, d'un même sentiment de victoire, mais quand Zerlina chante « *a ristorar le pene* », elle ne veut pas dire la même chose que Don Giovanni : lui parle de légèreté et espère obtenir plus de Zerlina, tandis qu'elle brandit le téléphone face au public. Ses peines consolées seront celle de cet abus de pouvoir, cette manipulation que Don Giovanni lui a imposée le jour

de ses noces. À chaque répétition des mots « *innocente amor* », Zerlina regarde Don Giovanni, comme pour entretenir le mensonge par lequel elle le tient. Elle penche la tête en arrière, comme pour rire à gorge déployée et être charmante aux yeux de l'homme, mais revient avec un regard très sérieux face au public chaque fois que leur phrase de fin recommence. Pour Don Giovanni, « *innocente amor* » est tout sauf innocent, il le laisse bien paraître en sortant un préservatif de son portefeuille et en toisant sa victime d'un regard un peu trop insistant. Il ne se doute de rien, mais les dynamiques sont inversées.

Le présent reprend son cours, on retrouve Zerlina du présent, son téléphone à la main, comme si tout ce « flashback » était justement l'enregistrement qu'elle avait pris de son téléphone. Elle remercie alors Elvira d'être arrivée à ce moment et de l'avoir tirée d'affaire. Les preuves sont là, Don Giovanni a tenté d'abuser de son influence d'homme « important », elle a essayé de se sortir de cette situation de façon intelligente. En se protégeant avec un enregistrement audio, une preuve de ce qu'elle a subi, elle espère faire reconnaître ses torts au séducteur. Ou du moins, expliquer au public que la séduction ne doit pas être affaire de manipulation, ou d'abus de pouvoir, d'influence.

C'est ainsi que s'achèverait ce passage. Un magistrat expliquerait alors ce qui n'est pas « normal » dans un rapport amoureux de séduction, ce qui est de l'ordre de l'immoral et de ce que la personne peut encourir – avant de demander à Zerlina comment se passe sa relation de couple avec Masetto et si elle y a détecté un de ces problèmes.

« Batti batti, o bel Masetto » : les schémas répétés

Après le dialogue avec Don Giovanni où elle n'a pas cédé, ou n'en a pas eu le temps grâce à l'intervention de Donna Elvira, Zerlina retrouve enfin son fiancé, mais vexé, il refuse de la toucher ou même de la regarder (Acte I, scène 4).

Souvent décrite comme « habile » dans les analyses de l'opéra, Zerlina joue ici de ses mots et de ses charmes pour apaiser Masetto, inquiet de l'attention que lui porte Don Giovanni. Elle se lance alors dans un air dont la structure ressemble fortement à celle du duo décrit précédemment

avec Don Giovanni, « comme si Zerline répétait ici une stratégie de séduction dont elle a déjà pu constater l'efficacité, quoique à ses dépens »¹⁰⁵.

Comme l'écrit Michel Noiray – de façon, hélas, très misogyne –, le récitatif qui précède l'air met en lumière le côté rusé de Zerlina :

Le dialogue en récitatif établit d'emblée la supériorité de Zerline sur son fiancé, d'abord en le laissant épancher sa bile, puis en avançant ses pions avec une remarquable rouerie : en oubliant de dire qu'elle n'avait dû qu'à Elvire d'avoir sauvé sa vertu, Zerline commet un joli mensonge par omission¹¹⁶.

L'analyse de ce duo permet de repérer les arguments que Zerlina utilise, les mécanismes que l'on voit se mettre en place et les différences que l'on peut trouver entre sa façon de s'exprimer lorsqu'elle paraît face à Don Giovanni, et ici, dans un environnement plus familier avec son fiancé.

La forme de l'air, similaire à celle du duo « Là ci darem la mano », est construite selon une coupe ABA' + coda. Le plan tonal très simple ressemble aussi fortement à celui du duo : la tonalité principale est *fa* majeur et la section B module de façon conventionnelle à la dominante, donc en *do* majeur. On retrouve un court passage dans le ton de la sous-dominante, *si* bémol majeur, dans la section C. Sur le plan rythmique, les trois premières sections s'articulent autour d'un 2/4 classique. Puis, à la section C, comme dans le duo précédent, on passe en 6/8; le changement de caractère est total dans le texte, la musique et le rythme. Zerlina chante cet air « seule », mais elle ne l'est jamais vraiment : les violons la doublent constamment à la tierce, lui apportent une assise dans la musique et un soutien dans ses arguments, et contrairement au duo précédent, elle n'est pas dans une hésitation qui se fait entendre dans la musique.

À propos de la structure rythmique de cet air, Wye Jamieson Allanbrook écrit :

*The opening section of “Batti, batti” is one of Mozarts most clever and playful applications of dance and rhythms. His combination of the rhythms of a gavotte with a cello obbligato is at once a character portrait and a lascivious pun. Zerlina’s appeal to Masetto here must be couched in a mixture of idioms. She is guilty, but in one sense has nothing to repent of; she refuses to beg, but at the same time knows that Masetto must be cajoled out of his stubbornness. Her solution is an arch parody of submission which is intensely sexual*¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Michel Noiray et Pierre Malbos (éd.), « Air : *Batti batti, o bel Masetto* », dans *Don Giovanni*, numéro spécial d'*Avant-scène opéra*, n° 172, 1996, p. 56. ¹¹⁶ *Ibid*, p. 56.

¹⁰⁶ Allanbrook, *Rhythmic Gesture in Mozart*, p. 267.

En comparant le jeu de séduction de Don Giovanni dans le duo précédent avec celui du « Batti, batti », on constate rapidement que dans le premier, Zerlina se démarque avec son comportement « provincial ». Elle ne s'exprime pas aussi bien que Don Giovanni, elle adapte son discours à celui du manipulateur, l'ornement, allonge ses phrases. Ici, quand elle s'adresse à Masetto, elle est visiblement plus à l'aise, mais on perçoit aussi un léger décalage : une influence de Don Giovanni qui est restée, comme si elle avait emprunté sa stratégie. Elle utilise donc de plus longues phrases, joue sur plusieurs registres visant à déstabiliser son fiancé, et tente de se montrer « supérieure » à lui.

Sur le plan musical, la section A comporte deux phrases mélodiques entendues dans la partie vocale. La première correspond simplement à la phrase d'ouverture de Zerlina, « *Batti, batti o bel Masetto* », et la deuxième « *starò qui [...] le tue botte ad aspettar* » (« Je serais là [...] à attendre tes coups ») est répétée deux fois avec le reste de la strophe. On y retrouve un rythme répétitif et singulier (croche pointée-double, croche, croche), qui peut renvoyer à une comptine, un jeu, dans un esprit enfantin et avec un caractère sautillant.

Voix oohs - Zerlina

Sta rò qui - sta rò qui - le tue bot te ad a spet tar

Exemple 16. Rythme singulier de Zerlina, croche-croche/croche pointée-double-croche-croche/croche pointée double, etc.

Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni*, Batti, batti, mes.13-17.

Cette première répétition, dans le texte littéraire comme musical sur « *la tua povera Zerlina; starò qui com'agnellina le tue botte ad aspettar* » (« La pauvre Zerlina qui attend tes coups comme une agnelle »), renforce le sentiment de pitié que le personnage féminin cherche à susciter chez son interlocuteur. Michel Noiray décrit ainsi les stratégies de Zerlina :

En contradiction flagrante avec la brutalité du texte, la musique de la première strophe est un modèle de coquetterie maîtrisée, par la douceur des intervalles conjoints d'abord, puis par la fausse naïveté du petit arpège qui s'attarde langoureusement sur « *Starò qui come agnellina* ». ¹⁰⁷

¹⁰⁷ Michel Noiray et Pierre Malbos (éd.), « Air : *Batti batti, o bel Masetto* », dans *Don Giovanni*, numéro spécial d'*Avant-scène opéra*, n° 172, 1996, p. 57.

La subtilité du personnage de Zerlina paraît en effet évidente; elle utilise un vocabulaire brutal qui se rapproche de la violence ou de la douleur, mais chante sur un air « joueur », enfantin. Cette opposition renvoie à un personnage qui sait jouer de ses mots pour influencer son partenaire, avec une intention claire qui se fait entendre dans la musique. L'air commence directement par un ordre : « *Batti* » (« frappe »). Le personnage se réfère à elle-même en se surnommant « *la tua povera Zerlina* » (« ta pauvre Zerlina »), ce que l'on peut imaginer comme un apitoiement sur son sort, ou au contraire comme une provocation envers Masetto qui se montre rustre envers elle. D'ailleurs, le livret formule explicitement cette comparaison entre la violence et la douceur, entre lui, rustre, et elle douce « Comme une agnelle » (« *Com'agnellina* »). C'est justement vers cette douceur qu'elle tend, vers un apaisement et la « paix ». À la fin de la section A, elle articule la dernière partie de son air autour d'une seule phrase, le fait de passer nuit et jour dans la paix, la joie et l'allégresse.

C'est là que le changement de tonalité se fait entendre. La section B module à la dominante, *do* majeur, ce qui « éclaircit » le caractère de la musique alors que le texte a plutôt tendance à s'assombrir. En effet, le champ lexical utilisé passe à quelque chose de plus grave, de plus violent : « *lascierò cavarmi gli occhi* » (« je te laisserai m'arracher les yeux »). Sur le plan mélodique, on retrouve cette fois-ci une seule courte phrase répétée, justement celle qui avance de violents arguments. Zerlina les répète au même titre que « *Batti, batti* », comme un ordre, une tournure de phrase qui vise à intimider Masetto. Cette phrase est notamment appuyée par l'orchestre qui double la mélodie avec les violons. Avant chaque entrée de cette phrase, on retrouve un petit motif musical descendant en doubles croches réalisé par les vents, comme pour l'introduire en finissant sur un *si* bécarre, note que les violons reprennent pour doubler la ligne vocale. Une trame mélodique se déplace entre les vents et les cordes, des instruments doux qui ajoutent au caractère de ce passage une nouvelle opposition : mouvement de balancier entre la descente des vents et la remontée du motif musical au chant (cf encadrés violet et orange dans l'exemple 17). Tout ce passage est très doux, on se retrouve dans une forme de supplication attendrissante qui force Masetto à se questionner sur sa colère.

The image displays a page of a musical score for Wolfgang Amadeus Mozart's *Don Giovanni*, Act 1, Scene 5. The score includes vocal lines and instrumental parts. A purple rectangular box highlights a section of the wind commentary in the upper staves. A yellow rectangular box highlights a section where the violin part doubles the vocal melody. Below the instrumental parts, the lyrics are written in Italian and German: "Lascierò straziami il crine, Magst dich noch so harter weisen,". The page number "117" is visible at the bottom of the score.

Exemple 17. section B, commentaire instrumental des vents encadré en violet, et doublage de la mélodie par les violons, créant une continuité de trame mélodique.

Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Giovanni*, Là ci darem la mano, mes.1-5

Zerlina répète ensuite deux fois qu'elle embrassera les « *care [...] manine* » (« chères petites mains) de Masetto – comme si elle lui pardonnait à l'avance les violences qu'elle lui demande de lui faire subir. Ce passage peut être interprété comme un léger pied de nez : elle renvoie à Masetto le fait que lui ne soit pas doux avec elle et ne lui pardonne pas d'avoir badiné avec Don Giovanni, quand elle lui assure ne l'avoir pas fait. Elle tait les événements passés et utilise sa douceur et sa sensualité pour se dédouaner des événements dont Masetto la tient pour responsable. D'ailleurs, ce passage qui se termine sur « *e le care tue manina lietapoi saprò baciàr* » (« je saurais embrasser tes chères jolies mains ») se termine sur un accord de dominante, comme si, juste avant de chanter de nouveau « *Batti, batti* » (« bats-moi »), elle hésitait et attendait de voir la réaction de son amant. Réflexion faite, elle sait qu'elle n'a pas besoin

d'ajouter quoi que ce soit pour triompher, mais elle revient sur le registre de la pitié du début, pour faire appel au bon cœur de Masetto et le faire craquer une fois pour toutes. Plus besoin de violence, elle sait qu'elle a gagné.

L'air retourne donc à *fa* Majeur sur la section A'; la première phrase est reprise avec des notes de passages et des ornements. En revanche, on retrouve à l'identique la deuxième phrase avec le rythme sautillant décrit plus haut. Zerlina enchaîne directement sur la section C, elle n'insiste pas sur la fin de sa phrase car elle sait qu'il ne réalisera pas ce qu'elle lui intime de faire depuis le début. Elle le flatte d'ailleurs en lui disant qu'il a bon cœur, qu'il est capable de lui pardonner.

De nouveau, on retrouve un rythme syncopé, rappelant celui de la deuxième phrase mais qui finit par s'accélérer et réaliser presque un rythme inverse : « double croche, double croche liée à une croche ».

Voix oohs - Zerlina

ah non hai co - re ah - lo ve - do non hai co re

Exemple 18. Rythme particulier de Zerlina accéléré et s'inversant, section C.
Wolfgang Amadeus Mozart, Don Giovanni, Batti, batti, mes. 68-71.

Cette accélération exprime une frénésie, que l'on pourrait interpréter comme Zerlina qui savoure sa victoire, se laisse aller à la joie dans un sentiment de liberté que l'on retrouve dans cette dernière section qui conclut le morceau. Selon Michel Noiray,

La voix de Zerline tisse méthodiquement sa toile autour de Masetto, avec l'appui d'un orchestre à la fois actif et transparent d'où émerge la sonorité suave d'un violoncelle obligé. Même si Masetto n'a pas le droit à la parole, vaincu par une féminité toute-puissante, le succès de Zerline se fait sentir dès la fin de l'*Andante grazioso*, avec l'accélération du pouls de la musique et une insistance croissante sur la dominante¹⁰⁸.

Si les deux sections A et A' constituaient des mélodies accompagnées par l'orchestre, la partie B possède une trame mélodique qui se répond entre les registres aigus des vents et des cordes – flûtes et hautbois, suivis par les violons. En revanche, la section C ne possède qu'une seule phrase musicale répétée deux fois et ponctuée par des vocalises, toujours pour symboliser cette allégresse que manifeste Zerlina. Puis, on entend de nouveau ce rythme sautillant symbolique

¹⁰⁸ Michel Noiray et Pierre Malbos (éd.), « Air : *Batti batti, o bel Masetto* », dans *Don Giovanni*, numéro spécial d'*Avant-scène opéra*, n° 172, 1996, p. 57.

de l'air ponctué par des « *si, si, si, si* » deux fois et qui donne un effet presque comique, typique du genre de l'opéra *buffa*. Zerlina a atteint l'apogée de son personnage de jeune ingénue et insiste sur les phrases et les mots alors qu'elle triomphe déjà, et termine donc cet air qui avait commencé avec des paroles fortes et violentes sur une musique guillerette et un vocabulaire qui exprime un retour à la paix, du moins apparente. Si l'on reste en *fa* majeur, il y a tout de même une modulation en *si* bémol majeur dans la section C, quand elle dit « *notte e dì vogliam passar* » (« Je veux passer nuit et jour »), ce que Michel Noiray commente en ces termes :

La tension ainsi créée se dénoue entièrement dans la seconde section, *Allegretto*, où les vocalises de Zerline et les traits de violoncelle annoncent pour le couple un bonheur idyllique. Sans perdre en élégance (notons les jolies modulations illustrant à la lettre le verbe « *passar* »), Zerline gagne ici en naturel, et dissipe en quelques instants le soupçon de duplicité qui pesait encore sur elle pendant la première partie de l'air¹⁰⁹.

Cette section C rappelle celle du duo « *Là ci darem la mano* » entre Zerlina et Don Giovanni. Elle a ce même caractère musical « pastoral » lorsque le séducteur et sa victime chantent ensemble comme d'un commun accord. Pourtant, Zerlina prend la décision toute seule, tout en sachant qu'elle a convaincu Masetto. Pour recréer ce côté pastoral et caractériser l'allégresse de Zerlina, le changement de mesure se fait sur une anacrouse où elle chante directement « *Pace* », « paix ».

En somme, les sections A et B sont une montée en puissance vers la douleur, la violence, mais surtout l'intimidation. Zerlina utilise des mots trop forts par rapport à la colère que ressent Masetto. Peut-être vit-il ces ordres qu'elle lui intime comme une catharsis; sa colère s'évacue à travers la violence du langage qu'il entend. Zerlina manie donc les mots avec assurance, comme Don Giovanni avait tenté de le faire avec elle. Elle manipule Masetto, revient dans un champ lexical de la pitié avec la section A', et, sentant qu'il n'a pas la force de lui faire des remontrances, elle redevient douce comme avec un enfant qu'on vient de gronder et qui a compris la leçon. C'est cette section C qui vient conclure et changer totalement le caractère de l'*aria*, revenir dans cette ambiance pastorale qui caractérise le personnage *buffa* de Zerlina et rallie cet épisode au comique de situation.

On voit donc ici un personnage fort et indépendant, qui prend le dessus sur son fiancé, le convainc de son innocence par des mots et des tournures musicales qui le forcent à l'écouter.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.57

Masetto réagit par ces mots : « *Guarda un po', come seppe questa strega sedurmi! Siamo pure i deboli di testa!* » (« Voyez un peu comment cette sorcière s'entend à me séduire! Nous sommes vraiment faibles d'esprit! »). Zerlina montre ici qu'elle possède beaucoup plus de libertés que les deux autres personnages féminins : si Elvira revient en Espagne chercher vengeance auprès de Don Giovanni, elle passe pour une « hystérique ». Anna doit, quant à elle, porter le deuil de son père et se montrer digne. Même en étant des femmes de haut rang, elles n'ont pas les mêmes possibilités que Zerlina, qui par son personnage jeune et innocent charme par ses coquetteries et ses roueries envers Masetto, mais est aussi une femme sûre d'elle, en position de « force » face aux hommes qui l'entourent, que ce soit Don Giovanni ou son fiancé.

Analyses scéniques

Dans son livre *Deviant Opera: Sex, Power, and Perversion on Stage*, le musicologue Axel Englund confronte les mises en scène de Claus Guth (Festival de Salzbourg, 2002) et de Calixto Bieito (Gran Teatre del Liceu, 2002). Il y dépeint les choix des deux metteurs en scène afin d'exploiter le potentiel relationnel entre Zerlina et Masetto¹¹⁰. Si Guth choisit d'axer le jeu sur une hyperbole BDSM consentie entre les deux fiancés, Bieito, pour sa part, enfonce le personnage de Zerlina dans des violences sexuelles entre Don Giovanni et Masetto. Mais Englund conclut qu'en choisissant les extrêmes, on continue à mener le public vers un questionnement :

*The question with which the actuality effect presents us—spectators, listeners, fans, voyeurs—could perhaps be phrased thus: is this vision of a dissolving boundary a disturbing dream from which the applause awakes us, or is it—even more disturbingly—a moment of revelation that is merely covered up again by the fall of the curtain and the restoration of a safe boundary that it represents?*¹¹¹

Pour explorer d'autres possibilités d'interprétation de la relation entre Zerlina et Masetto, procédons maintenant à la dernière analyse scénique de nos deux mises en scènes récentes.

Dans la mise en scène de Sivadier, on a vu dans la dernière analyse que Zerlina profitait de la séduction de Don Giovanni, qu'elle y prenait part. Quand elle retrouve Masetto, il est encore en

¹¹⁰ Axel Englund, *Deviant Opera: Sex, Power, and Perversion on Stage*, Berkeley, University of California Press, 2020, p. 85-117.

¹¹¹ Axel Englund, *Deviant Opera: Sex, Power, and Perversion on Stage*, Berkeley, University of California Press, 2020, p. 117.

colère, mais elle fait mine de ne pas le voir, elle ne prend pas la peine de se justifier et demande alors à son fiancé de lui faire confiance. Ses cheveux sont maintenant détachés, comme pour suggérer un rapprochement récent avec Don Giovanni. Ils se disputent et elle l'affronte presque : « *Non me lo credi? Ingrato!*¹¹² » (« Tu ne me crois pas? Ingrat! »). Elle entre dès ce moment dans un jeu très taquin avec son fiancé; en prononçant le mot « ingrat », elle lui donne une légère tape sur la tête, puis elle fait mine de réfléchir et décide de le provoquer en lui proposant de la blesser, de la « frapper » : « *Vien qui, sfogati, ammazzami, fa tutto di me quel che ti piace* » (« Défole toi, massacre-moi, je me laisserai faire sans rien dire ») de façon très douce, presque innocente. Elle s'arrête soudain, semblant pensive, comme si elle élaborait une stratégie : « *ma poi, Masetto mio, ma poi fa pace* » (« mais ensuite, faisons la paix »); sur un ton doux mais ferme, elle a trouvé comment convaincre son amoureux.

Zerlina chante derrière lui pendant qu'il est assis en boudant. Elle vient s'asseoir à côté de lui à la fin de sa première phrase. « *Batti batti* », elle prononce ces mots qui viennent du champ lexical de la violence, mais l'embête en le chatouillant, en le narguant un peu. Elle lui donne des « *la tua povera Zerlina* » (« ta pauvre Zerlina ») en souriant. Le jeu musical change, les cordes se partagent les voix en donnant l'impression de sautiller avec le rythme « croche pointée double, croche, croche ». Zerlina vient bousculer Masetto en rythme avec la musique sur les paroles « *starò qui* », lui donner un coup d'épaule comme pour essayer de le dérider. Elle donne l'impression au spectateur qu'il s'agit d'un jeu récurrent entre eux deux, ou bien on pourrait l'interpréter comme une provocation de sa part. Elle reste douce et gentille mais elle commence à pousser Masetto qui est fermé depuis le début de leur échange.

À la fin de la première section musicale, Zerlina prononce les mots « *le tue botte ad aspettar* » (« à attendre tes coups »), elle regarde son fiancé et se donne une tape sur les doigts, à la façon d'une maman qui menace de donner une punition. Mais ici c'est à elle-même qu'elle la donne, elle continue à provoquer ainsi Masetto, à le pousser à réagir. Il se lève pour s'en aller mais elle le suit et se rassoit contre lui. Sa stratégie jusqu'ici n'a pas l'air de fonctionner comme elle le voudrait, alors elle augmente le niveau de violence dans son langage et lui donne des ordres, musicalement c'est la section B qui commence : « *Lascierò straziarmi il crine* » (« Tire-moi les cheveux »), tout en prenant ses cheveux d'une main pour s'en faire une moustache. Elle montre

¹¹² Acte I, scène 4, récitatif.

les parties du corps qu'elle lui propose de violenter, mais les tourne en dérision malgré la brutalité de ses ordres. Toujours dans la provocation, elle vient subtiliser la cigarette que Masetto avait commencé à fumer pour se calmer. Elle se rassoit à côté de lui, les jambes écartées comme pour se moquer de la virilité de Masetto, puis elle insiste en chantant : « *lascierò cavarmi gli occhi* » (« je te laisserai m'arracher les yeux »).

Soudain, elle se radoucit et redevient guillerette. Elle chante « *e le care tue manine lieta poi saprò baciar.* » (« Je te baiserais les mains avec joie ») en enlevant une fleur qu'elle avait contre son sein, dans son corset. Elle vient caresser et chatouiller Masetto avec cette fleur à chaque phrase musicale, et il se relève à nouveau pour partir. Zerlina vient lui faire face, elle l'empêche de s'éloigner et chante la section A' en exagérant tous ses gestes : sur les mots « *Batti batti* », elle joint ses mains de façon à formuler une prière, une supplication envers Masetto. Mais cette prière n'est pas désespérée, au contraire elle a un demi-sourire frondeur, sa provocation devient de la séduction, peut-être même de la manipulation.

Elle chante la deuxième strophe, « *la tua Zerlina* » (« ta Zerlina »), en venant porter sa main à son front, tel un acteur de théâtre comique qui se lamente sur son sort. Puis sur les mots « *starò qui com'agnellina le tue botte ad aspettar* » (« j'attendrai tes coups sans rien dire, comme une agnelle »), elle lève les mains et le regard vers le ciel; cette fois, ce n'est plus à Masetto qu'elle fait appel dans ses supplications mais à une sorte de puissance supérieure. Elle va même jusqu'à tomber à genoux et fait mine de se fouetter le dos. Elle ne renonce à rien pour faire céder son amant. Mais ces dernières actions le laissent toujours sans réaction et il se désintéresse, commence à partir. Elle court et vient le toucher pour qu'il se retourne et chante « *Batti Masetto* ». Zerlina le regarde en souriant avec du défi dans ses yeux et les poings en l'air, comme des enfants qui font semblant de se battre. « *Starò qui* » (« Je serais là comme ») : elle ramène ses deux poings sur son cœur et termine sa phrase en mimant de se donner, encore une fois à elle-même, un coup de poing sur le menton en grimaçant. Puis elle revient, montrant du doigt Masetto : « *Ah, lo vedo* » (« Ah, je le vois bien »), soudain il n'a plus l'air maussade et sourit presque à Zerlina. Elle finit sa vocalise en sexualisant sa démarche et en faisant voler ses mains autour du sexe de son fiancé. Ses gestes s'accordent et se retrouvent exactement placés sur le mot « *cor* », comme un message pour faire passer le fait qu'elle joue avec lui et qu'il la désire et donc ne lui fera pas de mal.

Après avoir attisé le désir de son compagnon, elle reprend son chant en y instaurant un caractère pastoral (qui, ocmme on l'a vu, la caractérise depuis le début de l'opéra). Zerlina chante seule pendant que Masetto fait dos au public, elle est sûre d'elle et le regarde en souriant : elle a totalement prise sur lui et ses actions. Même s'il essaie de s'éloigner d'elle, Zerlina sait désormais qu'elle est victorieuse et elle en profite. Elle le fait se retourner pour qu'il la regarde, puis lui tend la main. C'est la fin de l'air et elle continue à jouer avec lui sur les répétitions « *si si si* » : elle évite sa main, alors que c'est elle qui faisait mine de vouloir prendre la sienne, ce qui a pour effet de décider Masetto à essayer de revenir vers elle. Zerlina finit par lui donner sa main, Masetto l'embrasse et après un regard, ils s'embrassent avec un désir évident. Ce sont les amoureux du matin des noces que le spectateur retrouve là.

Toute cette mise en scène est basée sur le pouvoir qu'exerce Zerlina sur son fiancé. Elle le provoque, cherche à voir où sont ses limites et le rattrape. Le personnage mis en scène par JeanFrançois Sivadier sait exactement ce qu'il veut. Elle joue de ses charmes, mais aussi du jeu de séduction, de pouvoir qu'elle a vécu plus tôt avec Don Giovanni. Elle a pu constater son efficacité et le met en œuvre sur Masetto.

Une question intéressante dans cette mise en scène est la place de l'inquiétude de Zerlina. Bien qu'elle sache comment s'y prendre et qu'elle veuille se réconcilier avec Masetto, elle ne laisse rien paraître vis-à-vis de Don Giovanni. On pourrait se demander si tout ce jeu de séduction qu'elle crée avec son fiancé est motivé par le fait qu'elle est, au fond, inquiète qu'il se débarrasse d'elle après son moment avec Don Giovanni. Ou bien si au contraire, son inquiétude est liée au fait que Masetto puisse la voir avec Don Giovanni. Après tout, elle paraissait déterminée à profiter du désir qu'elle inspirait à Don Giovanni; et s'il ne s'est rien passé, elle n'a pas non plus envie d'avouer à Masetto qu'elle a pu désirer l'affection de Don Giovanni le jour de leurs noces.

Quoi qu'il en soit, cette version du personnage de Zerlina établit une fois encore un personnage stratège et confiant – ce qui n'est pas exactement le cas de la version d'Ivo van Hove.

Chez van Hove, donc, Masetto revient – sur le balcon au milieu de la scène – énervé, repoussant Zerlina. Elle essaie de le convaincre, lui propose de la frapper pour ensuite faire la paix. Elle le fait de façon presque mécanique, comme si elle en avait l'habitude... Ils descendent sur la place, Masetto va s'asseoir plus loin sans jeter un regard à Zerlina. Elle s'assoit derrière lui et chante « *Lascierò straziarmi il crine* » (« tire moi les cheveux ») en caressant ceux de Masetto. Elle se

rapproche de son visage et lui prend les mains « *e le care tue manine lieta poi saprò baciàr* » (« Je baiserais tes chères mains ») et les serre contre elle. Zerlina est en complète contradiction, elle propose à Masetto de la violenter et agit avec une douceur absolue envers lui. Il se dégage et se relève, elle vient se blottir à ses pieds en le suppliant : « *Batti batti* ».

Dans cette version de van Hove, Zerlina paraît simple et naïve, mais sincère. Elle s'offre à genoux devant Masetto, ferme les yeux et lui intime « frappe-moi ». Ce que le spectateur ressent face à ce spectacle, c'est qu'elle se sent sincèrement non responsable de ce qu'il s'est passé avec Don Giovanni. Elle a réellement subi cette séduction et s'en veut, elle se punit d'avoir pu ressentir une hésitation. Mais surtout, elle a presque cru aux beaux mots du séducteur, et elle se sent trahie. Zerlina revient donc dans cette relation avec son amant violent.

Elle se relève soudain en souriant : « *Ah, lo vedo, non hai core* » (« ah, je le vois, tu n'en as pas le cœur »), elle est soulagée. Il revient l'embrasser tendrement, comme apaisé, et lui caresse les bras en embrassant son cou pendant ses vocalises. Elle sautille, le bonheur se lit dans ses réactions, on a l'impression d'assister au retour d'un amour innocent, passionnel et sensuel. Masetto sourit : « *Guarda un po', come seppe questa strega sedurmi!* » (« Voyez comment elle a su m'ensorceler »), mais en disant ces mots, il paraît être en admiration devant tous les efforts de sa fiancée.

Ce qui ressort du personnage de Zerlina dans la mise en scène d'Ivo van Hove, c'est sa sincère implication dans sa relation avec Masetto. Elle souhaite vraiment que son amant lui pardonne, qu'ils oublient ce fâcheux incident et repartent sur les bases initiales de leur relation. On peut être intrigué par ce choix car Masetto paraît violent dès le début de l'opéra, et elle a l'air de le subir. Mais elle fait le choix d'accepter toutes les parties de son fiancé et d'en voir le plus beau. Mais alors que penser du personnage de Zerlina?

Réactualisation

Pour proposer une mise en scène qui met en avant l'ingéniosité du personnage et la perspicacité de ses choix, il faut garder en tête la scène de séduction qu'elle a vécue avec Don Giovanni.

Zerlina est un personnage intelligent, et je souhaite l'interpréter avec une haute estime d'ellemême. Pour dénoncer les violences faites aux femmes ou l'abus conjugal, la version de

van Hove est tout à fait à propos. Mais ici, par souci de ne pas uniquement accuser les hommes, d'inverser les dynamiques de séduction et de montrer d'autres formes d'abus, c'est Zerlina que je place en tant que séductrice.

Comme le souligne Michel Noiray, Zerlina a subi la manipulation de Don Giovanni, a intégré le schéma qu'il a pu utiliser sur elle. Et est donc capable de le reproduire. Même si l'on veut représenter ce personnage en tant que femme intelligente et capable de prendre des décisions seule, on ne peut nier l'influence du protagoniste sur elle. Consciemment ou non, elle réutilise la même forme musicale, des appuis en tension sur certains mots, etc.

Dans la proposition de mise en scène pour « Là ci darem la mano », le magistrat demandait à la Zerlina du présent comment s'étaient passé les retrouvailles avec Masetto. Elle se met alors à raconter au public qu'après avoir quitté Don Giovanni, elle a croisé Masetto dans la rue. Son fiancé, toujours énervé, ne lui adresse pas un regard. Elle se met un peu en colère, elle vient de subir les avances d'un homme qu'elle ne désirait pas. Pendant qu'elle raconte l'évènement au juge, on sent qu'elle est toujours un peu en colère de la réaction de son amant. Il n'a pas été d'un grand soutien envers elle alors qu'elle avait peur de Don Giovanni et a dû rester seule avec lui, se débrouiller pour se sortir de cette situation. Elle souhaite rester avec Masetto qu'elle aime sincèrement, mais il continue de rester impassible, en colère. Comme dans le récitatif, elle raconte l'avoir appelé « ingrat », puis avoir essayé de l'influencer pour qu'il lui pardonne. Une stratégie lui vient en tête et elle l'explique : souvent entre eux, lors de taquineries, ils exagèrent un peu pour faire se rendre compte à l'autre que, finalement, la situation n'est pas si grave.

Les lumières s'éteignent de nouveau et le projecteur désigne Zerlina et Masetto du passé, toujours grimés en blanc. Comme au début de l'air avec Don Giovanni, elle fait face au public, regarde droit devant elle en intimant à Masetto « *Batti batti* ». Puis, en se désignant avec les bras, elle chante « ta pauvre Zerlina » et termine la strophe en venant se blottir contre lui, douce « comme une agnelle ». Masetto reste impassible, froid. Elle revient à la charge en le taquinant cette fois un peu plus : elle est proche de lui, prend sa main et s'en sert pour se donner une petite tape sur le bras. C'est l'argument de Michel Noiray qui fait écho ici – en plein naturel, Zerlina

se rapproche de Masetto –¹¹³, cette « fausse naïveté » sur l’arpège qui s’attarde : « *Starò qui come agnellina* ». Elle lui tourne autour sans cesse, sans lui laisser de repos.

La musique évolue et la section B commence. Zerlina a décidé de passer à la vitesse supérieure. Elle provoque Masetto en lui parlant de lui tirer les cheveux. Ce faisant, elle met une mèche de ses cheveux dans sa main, et elle tire un coup sec avec sa tête pour qu’ils se décrochent. Masetto paraît en état de choc, il regarde la mèche de cheveux dans sa main sans savoir quoi faire. Elle lui agite alors sous le nez une boîte avec inscrit « extensions capillaires ». Puis elle lui parle de lui arracher les yeux, et de la même façon que précédemment, elle lui donne des faux yeux dans la main. Probablement en sucre, puisqu’elle en prend un entre ses dents et le croque sous le nez de Masetto. Lui ne bouge plus, il s’assoit à même le sol, un peu sonné. Elle s’accroupit alors de façon sensuelle et se rapproche de lui à quatre pattes pour venir prendre ses mains « *e le care tue manine, lieta poi saprò baciare* » (« J’embrasserais tes jolies petites mains »).

À ce moment, Masetto paraît plus décontenancé que jamais, il se prend la tête dans les mains se recroqueville sur lui-même. Zerlina se relève en époussetant ses vêtements, et elle recommence à chanter le thème de la section A’. Elle devient donc insistante, à répéter une nouvelle fois des ordres violents à son encontre. De plus, musicalement elle ne laisse pas la place à Masetto de répondre et cela se voit dans leur jeu : il ouvre régulièrement la bouche avec un doigt en l’air, comme pour répondre ou exprimer un désaccord avec ce qu’elle dit – en vain. Zerlina est persuadée de pouvoir reconquérir son amant, de le faire céder à ses avances; forte de cette certitude, elle ne le laisse pas répondre une seule fois. Il n’intervient pas dans la mélodie comme dans le jeu scénique, c’est elle qui mène la danse. Masetto est totalement désorienté, il vient chercher ses mains, son visage, essaie de la toucher, de la convaincre d’arrêter son manège.

Zerlina est à présent persuadée que sa stratégie fonctionne : « Je vois bien que tu n’en as pas le cœur ». Le rythme musical et le caractère de l’air changent du tout au tout. On la retrouve de nouveau beaucoup plus naturelle, avec un thème pastoral qui lui correspond. Elle arrête donc d’être en surjeu et paraît réellement heureuse d’avoir réussi à reconquérir Masetto. Pendant toute cette section musicale, elle revient « jouer » avec lui de façon de plus en plus sensuelle. En faisant des clins d’œil au public, elle cherche à dire qu’elle appuie encore un peu sur ses

¹¹³ Michel Noiray et Pierre Malbos (éd.), « Air : *Batti batti, o bel Masetto* », dans *Don Giovanni*, numéro spécial d’*Avant-scène opéra*, n° 172, 1996, p. 57.

arguments : « Nous passerons nuit et jour dans la paix et l'allégresse », mais de façon plus légère, plus joyeuse et connotée de façon complice avec son amant. Masetto se laisse prendre au jeu, se rapproche de Zerlina et passe ses mains sur ses hanches, se colle à elle avec un désir évident. Elle lui prend alors la main pour l'attirer plus loin et le projecteur les suit jusqu'à ce qu'ils disparaissent et qu'on ne les entende plus chanter.

La lumière revient doucement dans la salle d'audience et on peut distinguer le juge qui regarde Zerlina de façon condescendante. La jeune femme, voulant se réconcilier avec son amant, a joué d'arguments charnels envers lui afin de le convaincre plus rapidement. Le magistrat intrigué lui repose des questions sur la séduction qu'elle a subie avec Don Giovanni, sur les aspects malsains qu'elle y a relevés, et lui demande si, en conclusion, elle n'aurait pas réalisé quelque chose de malsain dans sa relation en essayant de convaincre son partenaire ainsi. En discutant, ils en viennent à une sorte de morale sur le fait de jouer avec le désir de son partenaire pour le faire accepter quelque chose. Même si Zerlina aime Masetto, elle peut commettre des erreurs, avoir un comportement manipulateur envers lui.

C'est donc sur cet échange que se termine la mise en scène. Les questions restent en suspens et les lumières de la salle se rallument afin de réaliser une séance de forum avec le public. Qu'en a-t-il pensé? Qu'aurait pu faire Zerlina? Était-il judicieux de réutiliser la forme de séduction qu'elle a découvert avec Don Giovanni? Que pense-t-on des dynamiques de pouvoir dans ces deux types de relation?

Voici donc l'entièreté de ma proposition d'adaptation scénique pour *Don Giovanni*, les impacts recherchés à produire sur le public sont un questionnement sur la santé des relations aujourd'hui, sur les ressentis exprimés par les personnages féminins et leurs représentations. Ainsi, le but est de laisser le public repartir sans une morale spécifique établie, mais d'implanter une réflexion qui permettra, peut-être, de créer des introspections en chacun et faire évoluer les mentalités futures.

CONCLUSION

Dans la conclusion de son livre *L'opéra ou la défaite des femmes*, Catherine Clément décrit la musique d'opéra comme un jouet en peluche qui joue le rôle réconfortant d'une présence qui endort les sens, et pousse le public à venir voir encore et encore les femmes souffrir sur la scène d'opéra. Clément met cependant l'accent sur la résilience de ces femmes :

Des hommes te diront que les femmes sont ainsi. En concluant que peu importe. Elles souffrent, mais pas vraiment. J'y vois au contraire leur ultime victoire. Elles souffrent, mais rien ne peut atteindre le centre résistant. L'opéra ne parviendra pas à en venir à bout. Et dans ces meurtres infiniment répétés, il assassine des mortes déjà ressuscitées. Flambant à nouveau les allumettes, s'illumine à nouveau leur ciel... Les hystériques se relèvent. Le grand flux musical ne les endormira pas.¹¹⁴

À travers les études menées au long des pages qui précèdent, j'ai cherché à montrer qu'il est possible de créer des mises en scènes qui présentent les femmes de manière diverses, les rendant autrement plus intéressantes que les stéréotypes auxquels elles sont trop souvent soumises. En déconstruisant la notion de *male gazing*, bien ancrée dans les principales analyses de *Don Giovanni*, on peut effectivement constater cette « ultime victoire » dont parle Catherine Clément. Bien que modelée par le regard des hommes, la représentation des personnages féminins dans l'opéra de Mozart peut s'interpréter de plusieurs façons différentes tout en restant fidèle aux composantes immuables de l'œuvre – c'est-à-dire la partition et le livret. À propos de la fidélité aux opéras, Jean-Jacques Nattiez écrit en effet qu'il n'existe pas une seule essence de l'œuvre, mais plutôt une pluralité de significations, et donc d'interprétations¹¹⁵.

Tout en restant fidèle à la partition et au texte de *Don Giovanni*, j'ai tenté de proposer des avenues de mise en scène cohérentes avec ce que mon analyse de l'œuvre a pu faire ressortir. Mon choix s'est tourné vers une adaptation réduite de l'opéra, ne contenant que les scènes analysées en détail ici. Cette démarche visait également à contrer les critiques qui parlent de « défaitisme de l'auteur¹¹⁶ », c'est-à-dire que pour continuer d'exister, l'œuvre se modifie par le biais de la mise en scène ou des adaptations et crée ainsi des infidélités envers l'auteur, provoquant chez une partie conservatrice du public un sentiment de défaite pour les créateurs

¹¹⁴ Catherine Clément, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset, 1979, p. 344.

¹¹⁵ Jean-Jacques Nattiez, *Fidélité et infidélité dans les mises en scène d'opéra*, Paris, Vrin, 2019, p. 267-268.

¹¹⁶ Jean Goury, *C'est l'opéra qu'on assassine ! La mise en scène en question*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 104.

originaux. Je vois, à l'inverse, une victoire dans le fait de faire perdurer une œuvre dans le temps, de parvenir à la faire entrer en résonance avec le contexte actuel.

L'analyse des scènes associées à la séduction – ou représentant divers modes de relations entre les femmes et les hommes – tirées *Don Giovanni* est d'autant plus intéressante qu'elle a permis de constater que les trois rôles de femmes sont riches en interprétations, en force et en indépendance. Un regard différent – et complémentaire – pourrait se poser sur les personnages masculins. Ottavio et Masetto, se trouvant dans une relation monogame et hétéronormative avec leurs conjointes, sont représentés comme serviles, à l'écoute de leurs amantes; Leporello, qui existe dans une unique relation avec son maître, a également ce statut de fidélité extrême. Ces trois personnages masculins entichés d'une seule personne pourraient alors soulever la question de l'association entre passivité et monogamie au sein de l'opéra. Quant au dernier personnage masculin, Don Giovanni lui-même, il n'a – selon le metteur en scène Jean-François Sivadier – « pas de consistance psychologique » car « il ne se construit qu'à travers le regard des autres » : il « n'est que le révélateur des personnages qu'il rencontre, le fusible de leur humanité.¹¹⁷ » Même s'un point de vue féministe, poursuivre l'analyse en s'intéressant de plus près aux personnages masculins serait donc extrêmement fructueux.

Il aurait également été possible de poursuivre l'analyse des personnages féminins, en incluant par exemple l'air d'Anna « Non mi dir, bell'idol mio » (acte II, scène 12), le superbe « In quali eccessi » (acte II, scène 10) d'Elvira, ou encore le doux « Vedrai, carino » (acte II, scène 6) de Zerlina. Ajouter ces analyses aurait permis d'explorer plus avant la complexité des personnages, notamment celui d'Anna, car c'est dans « Non mi dir » qu'elle s'affirme enfin, semblant avoir assimilé que la mort de son père est sa problématique principale et qu'Ottavio n'est pas sa priorité même si elle affirme l'aimer. En ce sens, « Non mi dir » constitue le premier *aria* « individuel » du personnage d'Anna, la première intervention musicale où elle n'est pas directement associée avec son amant, mais seule et en opposition avec lui. Il émane à cet instant du personnage une puissance particulière qui mériterait davantage d'attention, comme c'est d'ailleurs le cas pour Elvira dans « In quali eccessi », *aria* moins souvent entendu car ajouté par

¹¹⁷ Charlotte Saulneron, Le sex—appeal de Don Giovanni séduit de nouveau Aix, ResMusica, 2017, <https://www.resmusica.com/2017/07/08/le-sex-appeal-de-don-giovanni-seduit-de-nouveau-aix/>, consulté le 8 juillet 2020.

le compositeur lors de la création de *Don Giovanni* à Vienne en 1787, et qui place enfin la jeune femme dans la tradition *seria* en lui prêtant un accompagnement orchestral et une mélodie sublimes. Situé juste après la capture de Leporello par les trois femmes et leurs amants, « In quali eccessi » confère à Elvira un long moment où elle peut enfin exprimer seule ses sentiments, et la difficulté qu'elle a à ne pas prendre Don Giovanni en pitié malgré les souffrances qu'il lui a fait endurer. Elvira devient alors le personnage le plus entier et complexe de l'œuvre en exprimant sans retenue son désir de vengeance, mais aussi ses craintes. Il en va de même pour le dernier air de Zerlina, emplis de douceur envers Masetto, montrant une toute nouvelle facette de leur relation et des sentiments de la jeune femme : douce et sans reproche ni jeu de pouvoir, Zerlina inquiète soigne Masetto en gardant tout de même son côté sensuel.

Au-delà de *Don Giovanni*, de nombreux opéras se prêteraient à une analyse axée sur le *female gaze*. Pour n'en citer que deux – et en restant dans un contexte proche –, il serait possible de traiter l'entièreté de la trilogie Mozart – Da Ponte, en analysant *Così fan tutte* et *Le nozze di Figaro*. Par exemple, dans *Così fan tutte*, il n'y a que deux personnages principaux de femmes, Dorabella et Fiordiligi, mais leur servante Despina est beaucoup plus intéressante lorsque l'on couple son analyse avec son complice, Don Alfonso. Leurs discours sur les hommes s'accordent et ils fonctionnent de façon complémentaire, s'épanchant sur l'égalité entre les hommes et les femmes à tous les niveaux, y compris celui de la tromperie. Dorabella, pour sa part, par sa force de caractère et le fait qu'elle ne réponde pas aux attentes placées en elle par les hommes, possède un axe intéressant à étudier avec le prisme du *female gaze*. Fiordiligi, quant à elle, résonne avec le personnage d'Elvira, se questionnant sur sa fidélité amoureuse et sur son jugement face à l'évolution que prennent les choses.

D'ailleurs, les personnages de Fiordiligi et d'Elvira font aussi écho à celui de la Comtesse dans *Les noces de Figaro*, malheureuse mais prête à agir pour se venger des infidélités de son mari. Tout au long de l'opéra, elle cherche une justice avec l'aide de sa servante Susanna, qui fait l'objet de l'intérêt du Comte. Susanna, pour sa part, ressemble beaucoup au personnage de Zerlina : alors qu'elle est sur le point de se marier avec Figaro, le Comte – leur employeur à tous les deux – rend les choses compliquées en tentant de s'arroger les faveurs de la jeune femme. Se révélant alors indépendante et maligne, Susanna aide la Comtesse à se venger du Comte, mais sans mettre au courant son fiancé, mettant en danger la relation en raison de la jalousie de

celui-ci. Ces deux personnages de femmes sont essentiels dans une analyse féministe – comme l’est d’ailleurs celui du jeune garçon Cherubino. Personnage pur, Cherubino est en effet encore inconscient de la société patriarcale dans laquelle il évolue, et il jamais il ne trompe ni ne dégrade les femmes en les considérant moins importantes que lui ou que les autres hommes. Habituellement chanté par une femme étant donné la tessiture du rôle, Cherubino est difficile à associer à un genre en particulier : il est habituellement représenté avec des habits masculins, mais se retrouve travesti au cours de l’opéra. Il est enjôleur, cabotin, mais aussi très honnête – il ne va pas cacher à une femme qu’il en aime une autre, il crie ses sentiments sur tous les toits et les assume. Il n’est pas sérieux, mais pour autant, il représente un personnage masculin qui n’a pas encore été affecté par la pensée des autres hommes en rapport avec les femmes. Et c’est exactement cet aspect qui serait intéressant dans une analyse approfondie des *Noces de Figaro* : est-ce qu’à travers son innocence et sa naïveté, Cherubino ne serait pas justement celui qui pourrait apprendre au Comte comment se comporter avec les femmes? Exprimer simplement son désir, sans cacher ses sentiments pour d’autres, est-ce qu’il ne représenterait pas l’évolution qu’on attend des personnages masculins – l’honnêteté, sans tromperie ni violence?

Bien sûr, toute analyse d’une œuvre ancienne doit tenir compte du contexte social de l’époque, forcément différent de celui d’aujourd’hui. C’est dans la conscience de cette différence que peut s’ancrer la légitimité de toute nouvelle interprétation. Ainsi, si le contexte social qui a vu naître une œuvre influence fatalement le contenu de son livret et sa mise en musique, et s’il est essentiel de bien connaître ce contexte pour analyser l’œuvre de façon juste, il demeure toujours possible de réactualiser l’opéra par le biais de la mise en scène, en se basant justement sur une interprétation historiquement informée. Dans un article sur la mise en scène d’opéra en tant que scandale éphémère, Isabelle Moindrot écrit d’ailleurs que « [p]our ce qui est de la réalisation scénique, il ne s’agit plus seulement de mettre en scène l’œuvre – tâche immense et difficile – mais de la remettre au public.¹¹⁸ »

Les maisons d’opéras mettent au programme de plus en plus de nouvelles productions faisant réagir le public, et la question de la mise en scène et de la liberté artistique des metteurs en scène reste délicate aujourd’hui. Un consensus se dessine cependant autour de l’importance de la

¹¹⁸ Isabelle Moindrot, « La mise en scène d’opéra : un scandale éphémère », dans Timothée Picard (éd.), *Opéra et mise en scène* vol. 2, numéro spécial d’*Avant-scène opéra*, n° 289, 2015, p. 29.

représentation sociale des femmes et autres minorités de genre dans le monde de la musique, et plus particulièrement dans l'opéra. Sam Abel, auteur et professeur de théâtre, a notamment thématiqué la nécessité d'articuler la différence entre séduction et viol dans son livre *Opera in the Flesh*, où, à travers sa propre expérience, il questionne la capacité de l'opéra à représenter le désir sensuel et physique, ainsi que la réception du public face au désir homosexuel, au phénomène des castrats et à la représentation de ces questions dans les médias¹¹⁹. Dans un esprit similaire, le musicologue Nicholas Cook, dans un ouvrage collectif, propose de repenser la musique et les interprétations qu'on en fait actuellement, que ce soit dans une salle de concert, une composition ou un opéra. Ralph Locke, participant à cet ouvrage collectif, conclut son article *Musicology and/as a Social Concern* sur ces mots :

*There is no one right answer to the question posed at the outset of this chapter, which might be rephrased: How can a musicologist make a difference in the world? There is no one path; nor are we all even standing at the same crossroads or heading in the same direction (nor, I would argue, should we be, except on large issues such as human rights and equality of opportunity). But I suggest that the isolation of which we sometimes complain might well be lessened by raising that question and then trying to provide ourselves with answers to it or, if not answers, then small hints, gentle reminders-in the articles we write, in the way we carry out our duties at our place of employment, in our activities as members of the local, national, and international musical and musicological communities, and in our varied initiatives as informed citizens and members of the human race.*¹²⁰

Cette recherche est ma contribution pour faire une différence dans le monde, celui des représentations, des œuvres réactualisées. Par le biais des propositions de mise en scène, elle permet de changer le regard établi sur les personnages féminins et la fatalité qui est la leur. Par ailleurs, elle redéfinit le rôle du metteur en scène en lui donnant en premier lieu un statut d'exégète, capable d'analyser une œuvre sur le plan harmonique et littéraire afin de proposer une interprétation neuve de l'opéra. Si ma proposition de réactualisation n'est qu'une partie d'adaptation de l'opéra, il reste néanmoins possible d'écrire une mise en scène cohérente comprenant l'intégralité de la musique et du livret. Créant ainsi un nouveau moyen de représentation d'une diversité sociale et critique, l'opéra se réactualise et les grandes œuvres classiques ne tombent pas dans l'oubli.

¹¹⁹ Sam Abel, *Opera in the Flesh: Sexuality in Operatic Performance*, Boulder, Westview Press, 1996.

¹²⁰ Ralph P. Locke, « Musicology and/as Social Concern: Imagining the Relevant Musicologist », dans Nicholas Cook et Everist Mark (éd.), *Rethinking Music*, New York, Oxford University Press, 2001, p. 529.

Bibliographie

Abbate, Carolyn, « Opera; or, the Envoicing of Women », dans Ruth A. Solie (éd.), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 225-258.

Abel, Sam, *Opera in the Flesh: Sexuality in Operatic Performance*, Boulder, Westview Press, 1996.

Agence France Presse, « Don Giovanni, l'opéra de Mozart revisité dans l'ère #MeToo », *L'Express*, https://www.lexpress.fr/actualites/1/culture/don-giovanni-l-opera-de-mozartrevisite-dans-l-ere-metoo_2082756.html, 7 juin 2019, consulté le 4 mai 2021.

Allanbrook, Wye Jamison, *Rhythmic Gesture in Mozart Le nozze di Figaro and Don Giovanni*, Chicago and London, University of Chicago Press, 1983.

Andréani, Eveline et Michel Borne, *Les Don Juan Ou La Liaison Dangereuse – Musique Et Littérature*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Aventin, Christine, *Féminispunk – Le monde est notre terrain de jeu*, Paris, Zones, 2021.

Barbier, Marie, « Féminisme nouvelle génération », *L'Humanité*, 20 octobre 2017, <https://www.humanite.fr/feminisme-nouvelle-generation-644139>, consulté le 20 mai 2020.

Beauvoir, Simone de, *Le deuxième sexe*, vol. 1, Gallimard, Paris, 1986.

Beaussant, Philippe, *La malscène*, Fayard, Paris, 2005.

Benjamin, Jessica (éd.), *The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination*, New York, 1988.

Blackmer, Corinne E. et Patricia Juliana Smith, *En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera*, New York, Columbia University Press, 1995.

Butler, Judith, *Rassemblement : pluralité, performativité et politique*, traduit de l'anglais par Christophe Jaquet, Paris, Fayard, 2016.

Brey, Iris, *Le regard féminin : Une révolution à l'écran*, Paris, Points, 2021.

Brown Montesano, Kristi, *Understanding the Women of Mozart's Operas*, Berkeley, University of California Press, 2007.

Castarède, Marie-France, « La passion amoureuse à l'opéra », dans L. Dirx, A. Lefèbvre et A. Masson (éd.), *Cahiers de psychologie clinique*, 2002, vol. 19, Bruxelles, De Boeck Supérieur, p. 153-164.

Cook, Nicholas et Everist Mark (éd.), *Rethinking Music*, New York, Oxford University Press, 2001.

Clément, Catherine, *L'opéra ou la défaite des femmes*, Paris, Grasset, 1979.

Curtis, Liane, « The Sexual Politics of Teaching Don Giovanni », *National Women's Studies Association Journal*, vol. 12, n° 1, 2000, p. 119-142.

Cusick, Suzanne, « Gender, musicology and feminism », dans Nicholas Cook et Mark Everist (éd.), *Rethinking Music*, New York, Oxford University Press, 2001, p. 471-498.

Deags, Alban, « Froideur continue et béton inachevé... », <http://www.classiquenews.com/ce-soir-19h30-don-giovanni-de-wolfgang-amadeus-mozart-enacces-gratuit-du-23-mars-des-19h30-philippe-jordan-direction-ivo-van-hove-mise-en-scene/>, consulté le 2 avril 2021.

Didier, Béatrice, « George Sand et Don Giovanni », dans *Un grand fleuve d'Amérique*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 37-53.

Englund, Axel, *Deviant Opera: Sex, Power, and Perversion on Stage*, Berkeley, University of California Press, 2020.

Fusco, Marie-Claude, « La relation de la femme à la culture », dans Philippe Brenot (dir.), Sophie de Mijolla Mellor, *Topique : La psychanalyse aujourd'hui*, n° 82, 2003, p. 121-126.

Galard Jean, Julian Zugazagoitia, Antoine Compagnon, *L'œuvre d'art totale*, Jean Galard et Julian Zugazagoitia (dir.), Paris, Gallimard, 2003.

Goury, Jean, *C'est l'opéra qu'on assassine ! La mise en scène en question*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Halimi, Gisèle, « Féminisme : Deux ou trois choses sur l'avenir... », dans Yves Charles Zarka, Christian Godin et Jacques de Saint-Victor (éd.), *Cités ; Philosophie, Politique, Histoire*, n° 9, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 49-58.

Hartford, Cassandra, « Beyond the Trigger Warning: Teaching Operas that Depict Sexual Violence », *Journal of Music History Pedagogy*, vol. 7, n° 2, 2016, p. 19-34.

Hibberd, Sarah, « *Mimomania: Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera* by Mary Ann Smart », compte rendu paru dans *Music and Letters*, vol. 88, n° 2, mai 2007, p. 370-374.

Hunter, Mary, « The *Alla Turca* Style in the Late Eighteenth Century: Race and Gender in the Symphony and the Seraglio », dans Jonathan Bellman (éd.), *The Exotic in Western Music, Boston*, Lebanon, Northeastern University Press, 1998, p. 43-73.

Kien, Anaïs, « Sous ses atours pop et féministe, Rosie la riveteuse, une image sexiste devenue symbole de l'émancipation des femmes », émission *Le journal de l'histoire*, 12 mars 2021, <https://www.franceculture.fr/emissions/le-journal-de-lhistoire/sous-ses-atours-pop-etfeministe-rosie-la-riveteuse-une-image-sexiste-devenue-symbole-de>, consulté le 2 avril 2022.

Koskoff, Ellen et Suzanne Cusick, *A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender*, Champaign, University of Illinois Press, 2014.

Laporte, Arnaud, « Musique : *Don Giovanni*, une mise en scène “paresseuse” ou complexe et fascinante ? », émission *La Dispute*, France Culture, 25 juin 2019, <https://www.franceculture.fr/emissions/la-dispute/musique-madame-favart-don-giovannibarbe-bleue>, consulté le 25 juillet 2021.

Lambert, Pauline, « La voix de la mère », émission *Éclats de voix*, France Musique, 24 janvier 2017, <https://youtu.be/VnZHpmjUANM>, consulté le 20/03/2019.

Lempérière, Thérèse, « Hystérie (histoire du concept) », *Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/hysterie-histoire-du-concept/>, consulté le 20 janvier 2022.

Locke, Ralph P., « Musicology and/as Social Concern: Imagining the Relevant Musicologist », dans Nicholas Cook et Everist Mark (éd.), *Rethinking Music*, New York, Oxford University Press, 2001, p. 499-530.

Martin, Estelle, *Un Don Giovanni de Mozart sociopathe par Ivo Van Hove*, TV5 monde, émission diffusée le 11 juin 2019, <https://culture.tv5monde.com/arts-et-spectacles/un-dongiovanni-de-mozart-sociopathe-par-ivo-van-hove-19723>, consulté le 5 avril 2021.

Marty, Laurent, « Don Giovanni et les femmes », dans *Hommage à Mozart*, ResMusica, 14 avril 2005, <https://www.resmusica.com/2005/04/14/don-giovanni-et-les-femmes/>, consulté le 10 février 2019.

McClary, Susan, *Feminine Endings. Music, gender and sexuality*, Minnesota, University of Minnesota Press, 1991.

McClary, Susan, « Narrative Agendas in “Absolute” Music: Identity and Difference in Brahms’s Third Symphony », dans Ruth A. Solie (éd.), *Musicology and Difference*, Berkeley, University of California Press, 1993, p. 326-344.

Médicis, François de, « Chanter pour se faire entendre : Le duo d’influence dans les opéras de Mozart », *Acta musicologica*, vol. 74, n° 1, 2002, p. 35-54.

Melman, Charles, « Historique de l’entité hystérique », dans Charles Melman (éd.), *Nouvelles études sur l’hystérie*, Toulouse, Érès, 2010, p. 24-44.

Merlin, Christian (éd.), *Opéra et mise en scène* vol. 1, numéro spécial d’*Avant-scène opéra*, n° 241, 2007.

Michot, Pierre, « Mozart, opéras, mode d'emploi », numéro spécial hors-série d'*Avant-scène opéra*, 2006.

Moindrot, Isabelle, « *Don Giovanni*, un divertissement tragique », *Dix-huitième siècle*, n° 29, 1997, p. 527-541.

Moller, Nathalie, *Le féminisme à travers six rôles d'opéra*, émission *Musique Classique*, France Musique, 8 mars 2017, <https://www.francemusique.fr/musique-classique/le-feminisme-travers-six-roles-d-opera-32805>, consulté le 10 avril 2018.

Mulvey, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans Philip Rosen (éd.), *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*, New York, Columbia University Press, 1986, p. 17-23.

Nattiez, Jean-Jacques, *Fidélité et infidélité dans les mises en scène d'opéra*, Paris, Vrin, 2019.

Noiray, Michel et Pierre Malbos (éd.), *Don Giovanni*, numéro spécial d'*Avant-scène opéra*, n° 172, 1996.

Picard, Timothée (éd.), *Opéra et mise en scène* vol. 2, numéro spécial d'*Avant-scène opéra*, n° 289, 2015.

Richard, Lucile, « Repenser l'agentivité féministe : Relationalité, vulnérabilité et performativité chez Judith Butler », dans *Doctorales 58 : La relationalité à l'aune de la vulnérabilité*, actes n° 5, 2018.

Saulneron, Charlotte, *Le sex-appeal de Don Giovanni séduit de nouveau Aix*, ResMusica, 2017, <https://www.resmusica.com/2017/07/08/le-sex-appeal-de-don-giovanni-seduit-de-nouveau-aix/>, consulté le 8 juillet 2020.

Schneider, Magnus, *The Original Portrayal of Mozart's Don Giovanni*, London, Routledge, 2021.

Scott, Joan et Varikas Éléni, « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique, » *Les Cahiers du GRIF*, numéro spécial *Le genre de l'histoire*, n° 37-38, 1988, p. 125-153.

Steblin, Rita, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, 2e édition, Rochester, University of Rochester Press, 2002.

Wadoux, Céline, *Don Giovanni à Nancy, la séduction à l'état pur*, O'lyrix, <https://www.olyrix.com/articles/production/1373/don-giovanni-mozart-29-septembre-2017ponte-calderon-sivadier-schuen-pierro-howarth-auyanet-behr-aspromonte-pall-leigh-choeuropea-national-lorraine-orchestre-symphonique-nancy-dardel-gervaise-berthome-kretschmar>, consulté le 10 avril 2019.

Wilbourne, Emily, *Gender and Sexuality in Music*, Oxford, Oxford University Press, 2017.

Woodfield, Ian, *The Vienna Don Giovanni*, Woodbridge, Boydell Press, 2010.

Médiagraphie

Mozart, Wolfgang, *Don Giovanni*, produit en 2019, Philippe Jordan (chef d'orchestre), Ivo van Hove (metteur en scène), Opéra National de Paris, consulté en ligne le 25 novembre 2020 sur culturebox.fr, non disponible à l'heure actuelle.

Mozart, Wolfgang, *Don Giovanni*, enregistré en 2017, Tim Brown (chef d'orchestre), JeanFrançois Sivadier (metteur en scène), medici.tv, Radio France, Festival Aix en Provence, https://edu.medici.tv/fr/operas/don-giovanni-mozart-festival-aix-enprovence/?utm_referrer=https%3A%2F%2Fedu.medici.tv%2Ffr%2Foperas%2F%3Fcomposer%3DWolfgang%2BAmadeus%2BMozart, consulté le 10 janvier 2019.

Annexes

Annexe 1 : Paroles, traduction et structure harmonique de l'aria *Ah taci, ingiusto core !*

TONALITES	Terzetto	Trio
LA M	<p>DONNA ELVIRA <i>Ah taci, ingiusto core! Non palpitarmi in seno! È un empio, è un traditore, è colpa aver pietà.</i></p>	<p>DONNA ELVIRA Ah, tais-toi, injuste cœur ! Cesse de palpiter en mon sein ! C'est un impie, c'est un traître, c'est pêcher que d'avoir pitié.</p>
	<p>LEPORELLO <i>Zitto! di Donn'Elvira, signor, la voce io sento!</i></p>	<p>LEPORELLO Chut ! De Donna Elvira, monsieur, j'entends la voix !</p>
MI M	<p>DON GIOVANNI <i>Cogliere io vo' il momento, tu fermati un po' là! (Si nasconde dietro Leporello e parla per lui, muovendo le braccia del servo opportunamente.) Elvira, idol mio!</i></p>	<p>DON GIOVANNI Je veux profiter de cet instant, toi, arrête-toi un peu là ! <i>(Il se cache derrière Leporello et parle pour lui, remuant à bon escient les bras de son domestique.)</i> Elvira, mon idole !</p>
	<p>DONNA ELVIRA <i>Non è costui l'ingrato?</i></p>	<p>DONNA ELVIRA Mais n'est-ce pas là l'ingrat ?</p>
LA M	<p>DON GIOVANNI <i>Sì, vita mia, son'io, e chiedo carità.</i></p>	<p>DON GIOVANNI Si, ma vie, c'est moi, et je demande ta charité.</p>
	<p>DONNA ELVIRA <i>Numi, che strano affetto mi si risveglia in petto!</i></p>	<p>DONNA ELVIRA Dieux, quel étrange affection se réveille en mon sein !</p>
	<p>LEPORELLO <i>State a veder la pazza, che ancor gli crederà!</i></p>	<p>LEPORELLO Vous allez voir que la folle une fois encore le croira !</p>
DO M	<p>DON GIOVANNI <i>Discendi, o gioia bella, vedrai che tu sei quella che adora l'alma mia, pentito io sono già.</i></p>	<p>DON GIOVANNI Descends, ô belle joie, tu verras que tu es celle que mon âme adore, repenti déjà je suis.</p>

--	--	--

<p>la m</p>	<p>DONNA ELVIRA No, non ti credo, o barbaro! <i>ecc.</i></p>	<p>DONNA ELVIRA Non, je ne te crois pas, ô barbare ! <i>etc.</i></p>
<p>LA M</p>	<p>DON GIOVANNI Ah credimi, o m'uccido! Idolo mio, vien qua! <i>ecc.</i></p>	<p>DON GIOVANNI Ah !, crois-moi, ou je me tue ! Mon idole, viens là ! <i>etc.</i></p>
	<p>LEPORELLO (<i>a Don Giovanni</i>) Se seguitate, io rido! <i>ecc.</i></p>	<p>LEPORELLO (<i>à Don Giovanni</i>) Si vous continuez, je vais rire ! <i>etc.</i></p>
<p>RE M</p>	<p>DONNA ELVIRA Dei, che cimento è questo! Non so s'io vado, o resto! Ah, proteggete voi la mia credulità, <i>ecc.</i></p>	<p>DONNA ELVIRA Dieux, quel combat est-ce là ! Je ne sais si j'y vais, ou si je reste ! Ah !, protégez, ô Dieux, ma crédulité. <i>etc.</i></p>
	<p>DON GIOVANNI Spero che cada presto! Che bel colpetto è questo! Più fertile talento del mio, no, non si dà! <i>ecc.</i></p>	<p>DON GIOVANNI J'espère qu'elle tombera vite ! Quel joli coup c'est là ! Un talent plus fertile que le mien, non, il n'en est point ! <i>etc.</i></p>
	<p>LEPORELLO Già quel mendace labbro torna a sedur costei, deh proteggete, o dei! la sua credulità! <i>ecc.</i> (<i>Donna Elvira parte dalla finestra.</i>)</p>	<p>LEPORELLO Voilà que ces lèvres mensongères recommencent à la séduire, ah !, protégez, ô Dieux !, sa crédulité ! <i>etc.</i> (<i>Donna Elvira quitte la fenêtre.</i>)</p>

Annexe 2 : Paroles, traduction et structure harmonique du récitatif (acte I, scène 9) suivi du duo *Là ci darem la mano*.

Tonalités	Recitativo & Dilettino	Récitatif & Duettino
	<p data-bbox="415 359 651 390">DON GIOVANNI</p> <p data-bbox="415 417 915 527">Alfin siam liberati, Zerlinetta gentil, da quel scioccone. Che ne dite, mio ben, so far pulito?</p> <p data-bbox="415 646 548 678">ZERLINA</p> <p data-bbox="415 705 699 737">Signore, è mio marito.</p> <p data-bbox="415 856 651 888">DON GIOVANNI</p> <p data-bbox="415 915 938 1094">Chi? Colui? Vi par che un onest'uomo, un nobil cavalier, qual io mi vanto, possa soffrir, che quel visetto d'oro, quel viso inzuccherato da un bifolcaccio vil sia strapazzato?</p> <p data-bbox="415 1171 548 1203">ZERLINA</p> <p data-bbox="415 1230 834 1304">Ma signore, io gli diedi parola di sposarlo.</p> <p data-bbox="415 1381 651 1413">DON GIOVANNI</p> <p data-bbox="415 1440 938 1661">Tal parola non vale un zero. Voi non siete fatta per esser paesana, un'altra sorte vi procuran quegli occhi bricconcelli, quei labbretti sì belli, quelle ditucchie candide e odorose; parmi toccar giuncata e fiutar rose!</p>	<p data-bbox="951 359 1187 390">DON GIOVANNI</p> <p data-bbox="951 417 1451 558">Enfin nous voici libérés, gentille Zerlinetta, de ce grand nigaud. Qu'en dites-vous, ma belle, sais-je faire place nette ?</p> <p data-bbox="951 646 1084 678">ZERLINA</p> <p data-bbox="951 705 1308 737">Seigneur, c'est mon promis.</p> <p data-bbox="951 856 1187 888">DON GIOVANNI</p> <p data-bbox="951 915 1484 1094">Qui ? Celui-ci ? Croyez-vous qu'un honnête homme, un noble chevalier, ce que je me flatte d'être, puisse souffrir que ce minois d'or, ce visage charmant soit réprimandé par un vil manant ?</p> <p data-bbox="951 1171 1084 1203">ZERLINA</p> <p data-bbox="951 1230 1479 1304">Mais monsieur, je lui ai donné ma parole de l'épouser.</p> <p data-bbox="951 1381 1187 1413">DON GIOVANNI</p> <p data-bbox="951 1440 1479 1692">Une telle parole ne vaut rien. Vous n'êtes point faite pour être paysanne, un autre sort vous est promis par ces yeux malicieux, ces petites lèvres si jolies, ces jolis doigts blancs et parfumés ; il me semble toucher de la jonchée et respirer des roses !</p>

	<p>ZERLINA Ah! Non vorrei...</p> <p>DON GIOVANNI Che non vorreste?</p> <p>ZERLINA Alfine, ingannata restar. Io so, che rado colle donne voi altri cavalieri siete onesti e sinceri.</p> <p>DON GIOVANNI Eh, un'impostura della gente plebea. La nobilità ha dipinta negli occhi l'onesta. Orsù, non perdiam tempo: in questo istante io ti voglio sposar.</p> <p>ZERLINA Voi?</p> <p>DON GIOVANNI Certo, io! Quel casinetto è mio: soli saremo, e là, gioiello mio, ci sposeremo.</p> <p>LA M MI M LA M</p> <p>Là ci darem la mano, là mi dirai di sì. Vedi, non è lontano; partiam, ben mio, da qui.</p> <p>ZERLINA Vorrei e non vorrei; mi trema un poco il cor. Felice, è ver sarei, ma può burlarmi ancor.</p>	<p>ZERLINA Ah, je ne voudrais pas.</p> <p>DON GIOVANNI Que ne voudriez-vous ?</p> <p>ZERLINA Finalement me retrouver dupée. Je sais bien que rarement avec les femmes vous autres chevaliers n'êtes honnêtes et sincères.</p> <p>DON GIOVANNI Ah ! c'est là une imposture de la gente plébéienne. La noblesse porte peinte dans les yeux l'honnêteté. Or donc, ne perdons point de temps : à l'instant même je te veux épouser.</p> <p>ZERLINA Vous ?</p> <p>DON GIOVANNI Certainement, moi ! Ce pavillon est mien : nous y serons seuls, et là, mon trésor, nous nous épouserons.</p> <p>Là nous nous donnerons la main, là vous me direz « oui ». Vois, ce n'est pas loin ; partons d'ici, ma bien-aimée.</p> <p>ZERLINA Je voudrais et ne voudrais point ; mon cœur tremble un peu. Je serais heureuse, c'est vrai, mais il peut encore me tromper.</p>
--	--	--

MI M	<p>DON GIOVANNI <i>Vieni, mio bel diletto!</i></p> <p>ZERLINA <i>Mi fa pietà Masetto!</i></p> <p>DON GIOVANNI <i>Io cangierò tua sorte!</i></p> <p>ZERLINA <i>Presto, non son più forte!</i></p>	<p>DON GIOVANNI Viens, mon bel amour !</p> <p>ZERLINA Masetto me fait pitié !</p> <p>DON GIOVANNI Je changerai ta destinée !</p> <p>ZERLINA Vite, je ne suis plus assez forte !</p>
LA M	<p>DON GIOVANNI <i>Vieni! Vieni! Là ci darem la mano!</i></p> <p>ZERLINA <i>Vorrei, e non vorrei!</i></p> <p>DON GIOVANNI <i>Là mi dirai di sì.</i></p> <p>ZERLINA <i>Mi trema un poco il cor!</i></p> <p>DON GIOVANNI <i>Partiam, mio ben, da qui!</i></p> <p>ZERLINA <i>Ma può burlarmi ancor!</i></p> <p>DON GIOVANNI <i>Vieni, mio bel diletto!</i></p>	<p>DON GIOVANNI Allons ! Allons ! Là nous nous donnerons la main !</p> <p>ZERLINA Je voudrais et ne voudrais point !</p> <p>DON GIOVANNI Là tu me diras « oui ».</p> <p>ZERLINA Le cœur me tremble un peu.</p> <p>DON GIOVANNI Partons d'ici, bien-aimée !</p> <p>ZERLINA Mais il peut encore me tromper !</p> <p>DON GIOVANNI Viens, mon bel amour !</p>
Fa#m, RE M	<p>ZERLINA <i>Mi fa pietà Masetto!</i></p> <p>DON GIOVANNI <i>Io cangierò tua sorte.</i></p>	<p>ZERLINA Masetto me fait pitié !</p> <p>DON GIOVANNI Je changerai ta destinée.</p>
LA M	<p>ZERLINA <i>Presto, non son più forte!</i></p>	<p>ZERLINA Bientôt, je ne suis plus assez forte !</p>

DON GIOVANNI **Andiam!**
Andiam!

DON GIOVANNI
Allons ! Allons !

	<p>ZERLINA <i>Andiam!</i></p> <p>DON GIOVANNI, ZERLINA <i>Andiam, andiam, mio bene, a ristorar le pene d'un innocente amor!</i></p> <p><i>(pont en Re M)</i> (Entra Donna Elvira.)</p>	<p>ZERLINA Allons !</p> <p>DON GIOVANNI, ZERLINA Allons, allons, mon amour, Apaiser nos peines d'un innocent amour ! etc. (Entre Donna Elvira.)</p>
--	--	--

Annexe 3 : Paroles, traduction et structure harmonique du récitatif (acte I, scène 16) suivi de l'aria *Batti, batti, o bel Masetto*.

TONALITES	Recitativo	Récitatif
	<p>ZERLINA Masetto, senti un po'! Masetto, dico...</p> <p>MASETTO Non mi toccar.</p> <p>ZERLINA Perché?</p> <p>MASETTO Perché mi chiedi? Perfida! Il tatto sopportar dovrei d'una man infedele?</p> <p>ZERLINA Ah no! taci, crudele, io non merto da te tal trattamento.</p> <p>MASETTO Come? Ed hai l'ardimento di scusarti? Star sola con un uom, abbandonarmi il dì delle mie nozze! Porre in fronte a un villano d'onore questa marca d'infamia! Ah, se non fosse lo scandalo, vorrei - <i>(Partono i contadini.)</i></p> <p>ZERLINA Ma se colpa io non ho, ma se da lui ingannata rimasi; e poi, che temi? Tranquillati, mia vita; non mi toccò la punta delle dita. Non me lo credi? Ingrato! Vien qui, sfogati, ammazzami, fa tutto di me quel che ti piace; ma poi, Masetto mio, ma poi fa pace.</p> <p>Aria</p>	<p>ZERLINA Masetto, écoute un peu ! Masetto, te dis-je...</p> <p>MASETTO Ne me touche pas.</p> <p>ZERLINA Pourquoi ?</p> <p>MASETTO Tu oses me demander ? Perfide ! Je devrais supporter d'être touché par une main infidèle ?</p> <p>ZERLINA Ah non ! Tais-toi, cruel, je ne mérite pas de ta part un tel traitement.</p> <p>MASETTO Comment ? Et tu as l'audace de te disculper ? Rester seule avec un homme, m'abandonner le jour de mes noces ! Inscrire au front d'un honnête villageois cette marque d'infamie ! Ah, si ce n'était le scandale, je voudrais - <i>(Les paysans se retirent.)</i></p> <p>ZERLINA Mais s'il n'y a pas faute de ma part, mais si par lui j'ai été abusée; et puis, que crains-tu ? Tranquillise-toi, ma vie ; pas même le bout de ses doigts ne m'a touchée. Tu ne me crois pas ? Ingrat ! Viens ici, défoule-toi, massacre-moi, fais tout ce qui te plaira ; mais ensuite, Masetto, mais ensuite fais la paix.</p> <p>Air</p> <p>Frappe, frappe, beau Masetto,</p>

	Batti, batti, o bel Masetto,	
--	------------------------------	--

FA M	<p>la tua povera Zerlina; starò qui com'agnellina le tue botte ad aspettar. Batti, batti, <i>ecc.</i></p>	<p>ta pauvre Zerlina ; je serai là comme une agnelle à attendre tes coups.</p>
DO M	<p>Lascierò straziarmi il crine, lascierò cavarmi gli occhi, e le care tue manine lieta poi saprò bacciar. Batti, batti, <i>ecc.</i> Ah, lo vedo, non hai core!</p>	<p>Frappe, frappe, <i>etc.</i> Je te laisserai me tirer les cheveux, je te laisserai m'arracher les yeux, Et je serai ensuite heureuse d'embrasser tes chères jolies mains.</p>
FA M	<p>Pace, pace, o vita mia, in contenti ed allegria notte e di vogliam passar, sì, notte e di vogliam passar, <i>ecc.</i></p>	<p>Frappe, frappe, <i>etc.</i> Ah, je le vois, tu n'en as pas le cœur !</p>
Sib M	<p>Pace, pace, o vita mia, in contenti ed allegria notte e di vogliam passar, sì, notte e di vogliam passar, <i>ecc.</i></p>	<p>La paix, la paix, ô ma vie, dans la joie et l'allégresse passons la nuit et le jour.</p>
FA M	<p>Pace, pace, o vita mia, <i>ecc.</i></p>	<p>Oui, passons la nuit et le jour. La paix, la paix, ô ma vie, <i>etc.</i></p>