

REVUE POLITIQUE ET LITTÉRAIRE REVUE BLEUE

EUGÈNE YUNG FONDATEUR 1863

PAUL FLAT DIRECTEUR 1908-1918

DIRECTEUR PAUL GAULTIER

Membre de l'Institut

N° 7

71^e ANNÉE

1^{er} AVRIL 1933

LE VÉRITABLE "DON JUAN" DE MOZART

L'Opéra vient d'annoncer qu'il allait bientôt donner une reprise du *Don Juan* de Mozart. Il a même ajouté que l'œuvre qu'il allait représenter serait « conforme au manuscrit ». Est-ce donc que d'autres représentations étaient plus ou moins exactes ou inexactes ?

De fait, et malgré quelques représentations moins fautives récemment données çà et là, aucune œuvre d'art, pendant tout le dix-neuvième siècle, ne fut aussi défigurée, saccagée, morcelée, que le *Don Juan* de Mozart. Aucune, pour employer l'argot des théâtres, ne fut aussi « tripatouillée ».

Depuis plus d'un siècle, chanteurs, metteurs en scène, directeurs, adaptateurs, traducteurs, éditeurs, tous, s'acharnant sur cette partition parfaite, s'ingénient à rompre son agencement naturel, logique, nécessaire, et aussi son équilibre et son harmonie. Cette pièce en deux actes, ils la découpent, ils la dépècent, les uns en trois ou quatre actes, et les autres en cinq. Ils se soucient peu que deux admirables finales soient la conclusion indispensable des deux actes si ingénieusement construits et « composés » par Mozart. Les morceaux, ils les déplacent ; ils intercalent dans le premier acte ce qui fut mis par l'auteur au second et doit y rester. Cette pièce, qui est une comédie parfois bouffe, ils la dénaturent, ils la changent en opéra à grand spectacle ; ils y introduisent un ballet fabriqué avec des centons de symphonies et avec la *Marche turque*.

Quant aux récitatifs, ils les morcellent et les malaxent selon leur fantaisie. Ils les raccourcissent, les amputent par des coupures, mais les rendent trainants, lourds et amollis, en intercalant partout des appoggiatures. Or, Mozart n'en nota pas une seule sur son manuscrit. Mais cela n'empêche pas une édition d'en avoir au moins cinq cents. Bien plus, ils écrivent à nouveau les récitatifs, ajoutent des paroles au livret et font des mesures à quatre temps et demi ou à cinq temps un quart. Parfois, avec trois mesures de Mozart, ils en font quatre, ou inversement. Sous leurs mains sacrilèges ou inconscientes, les mesures de Mozart s'allongent ou se raccourcissent, s'étendent ou diminuent, à la façon d'un accordéon qui se gonfle ou se dégonfle. Ils vont même, pour faire plaisir à tel chanteur, jusqu'à changer la ligne mélodique afin d'y introduire des notes plus hautes ou plus basses que dans le texte original.

On écrirait un chapitre d'une ironie à la fois attristante et cocasse si l'on relevait les « améliorations » que subit ce chef-d'œuvre glorieux et infortuné. Jadis, durant certaines saisons théâtrales, trois scènes parisiennes, presque en même temps, le trituraient et l'amputaient, chacune à sa façon. L'année 1866, l'année de Sadowa, fut aussi, dans le domaine musico-théâtral « l'année des trois *Don Juan* ». En une semaine, un amateur, sans quitter nos quartiers élégants et fashionables, pouvait voir trois *Don Juan* différents : tous les trois se pré-

sentaient sous le nom de Mozart, mais aucun n'était le *Don Juan* véritable. En revanche, notre amateur pouvait choisir entre le *Don Juan* de l'Opéra, le *Don Juan* du Théâtre Lyrique, et le *Don Juan* du Théâtre Italien.

Dans un théâtre, on supprimait, dès le début, le duel et le trio de la mort du Commandeur ; on les remplaçait par un *Hymne à la nuit*, qui n'était pas de Mozart, mais seulement de Kalkbrenner. Quant au céleste *Trio des Masques*, on le faisait chanter par trois sbires ; Donna Anna, Donna Elvire et Don Ottavio étaient remplacés par trois gendarmes ; les deux voix de soprano devenaient deux ténors ; et ainsi, dans cette prière sublime, le ciel était imploré par la maréchaussée. Un autre théâtre interrompait la pièce afin de faire danser un somptueux ballet. Un autre introduisait un *Dies Iræ*... Les traducteurs, entraînés par leur verve poétique, intercalaient des tirades de leur invention dans les récitatifs, quitte à enlever ces tranches lyriques dix ou quinze ans plus tard. Parfois le récitatif n'était plus chanté, mais dit en parlé, comme dans un opéra-comique du dix-huitième siècle, où la musique alterne avec les dialogues. Quant à la mise en scène, elle semblerait aujourd'hui déconcertante, ou plutôt effarante : le mot n'est pas trop fort, comme on le constatera par un exemple que nous donnerons vers la fin de notre étude... Or, chose merveilleuse, malgré ces traitements tortionnaires, malgré ces attentats mortels, l'œuvre de Mozart continuait à vivre. Quelle vitalité, quelle force intérieure y a-t-il donc dans ce génie, que l'on dit surtout léger, gracieux, tendre et souriant !

Sous Napoléon III, au Théâtre Lyrique (1866), on poussa la liberté jusqu'à intercaler, dans le texte du livret, quelques citations de Molière. Double vandalisme, et littéraire, et musical. Les traducteurs-adaptateurs, pour se donner du courage dans leurs profanations, s'y mirent à trois, et se cachèrent sous les initiales T.G.C. Les deux lettres T.G. ne désignent nullement le bon et grand Théophile Gautier. Les arrangeurs (ou dérangeurs) s'appelaient Trianon, Gauthier, et un troisième dont le nom m'échappe. En faisant des emprunts à Molière, ils intercalèrent dans l'œuvre de Mozart, çà et là, une réplique de huit lignes, deux répliques qui font onze lignes, un dialogue de dix répliques qui font une vingtaine de lignes, et peut-être d'autres que je n'ai pas relevés. Ces ajoutages sont si imprévus, si étrangers à la notation des récitatifs originaux, qu'une idée se présente tout de suite : on sup-

pose qu'au Théâtre Lyrique les récitatifs de MM. Trianon et Gauthier (pas Théophile) n'étaient pas chantés. En effet, d'après les comptes rendus dans les journaux, ils ne le furent pas. Mais une telle mutilation n'empêcha pas les adaptateurs de publier une édition sans récitatifs, et d'inscrire, sur la couverture, la mention audacieuse : « édition conforme aux représentations du Théâtre Lyrique ». Semblable titre est excusé par une étrange tradition.

Sans même ouvrir maintes éditions françaises, publiées depuis cent ans, il suffit de lire leur couverture où s'étalent, avec une naïve impudeur, des mots menaçants : on y voit que ces éditions sont « conformes aux représentations de tel ou tel théâtre ». Quel aveu, et quelle inconscience ! C'est proclamer, avant la première page, que ces éditions sont conformes aux « tripatouillages » de ce théâtre, et que ce maladroit de Mozart a été corrigé par M. X... ou M. Y...

Il serait temps, vraiment, de revenir à Mozart même, et de proposer, non plus seulement aux érudits mais à l'ensemble du public, un texte conforme au manuscrit. Il faudrait faire pour le *Don Juan* de Mozart ce que l'on a fait pour les *Pensées* de Pascal, après un siècle et demi d'inexactitudes (1).

Le manuscrit de Mozart existe, et tout amateur peut le consulter à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris. Cette relique, qu'on ne peut étudier sans émotion, fut léguée à la Bibliothèque par Mme Pauline Viardot. La célèbre chanteuse l'avait achetée à Londres en 1855 : pour la posséder, et plus encore pour la sauver et la donner à la France, elle avait dû vendre quelques bijoux. Sachons rendre hommage à cette noble générosité.

Faut-il ajouter que le manuscrit de *Don Juan*, dont la valeur, comme document musical et comme relique mozartienne, est inestimable, avait été offert, vers 1850, à toutes les grandes bibliothèques d'Europe, et que toutes l'avaient refusé. Le vendeur n'en demandait pourtant que quelque 5.000 francs. Par bonheur, les Américains n'achetaient pas encore à cette époque, sans quoi Mme Viardot, concurrencée par les dollars, n'aurait pas pu faire son beau geste.

(1) Les érudits, et parfois les musiciens, connaissent déjà ce texte original, soit qu'ils consultent l'autographe, soit qu'ils étudient la partition dans quelques bonnes éditions. Dès 1869, Bernhard Gugler avait publié un bon texte chez Leuckart (Leipzig) ; puis parurent la grande édition Breitkopf, l'édition Peters, et récemment l'heureuse révision de M. Alfred Einstein, chez Eulenburg (Leipzig).

5.000 francs d'alors, cela correspond à quelque 50.000 francs de 1933. Mais, d'après les prix récemment atteints « sur le marché » par des fragments, des feuilles éparses, des brouillons de Schubert, de Mozart ou de Beethoven, le manuscrit complet de *Don Juan*, s'il passait en vente de nos jours, devrait atteindre plusieurs millions de francs. A moins que la mode ne soit plus puissante que l'arithmétique. Car, sur les manuscrits des grands hommes, tout comme sur les tableaux de maîtres et sur les valeurs financières, on spéculé et l'on joue ; on fait des « coups », comme à la Bourse. Le cours du Schubert, ou du Schumann, dépend de l'engouement des collectionneurs et de la cote des marchands. Il y a trente ou quarante ans, parmi la fièvre wagnérienne, le Mozart était « bas » ; mon savant ami Charles Malherbe, qu'on oublie trop, put ainsi acheter des œuvres admirables, qu'il légua aussi à notre Conservatoire. Aujourd'hui, au contraire, la mode est à Mozart : le manuscrit de *Don Juan*, lancé sur le marché et gonflé par la publicité mondiale, combien « ferait-il » ?

Oublions les chiffres, et parlons de ce qu'il nous apprend sur l'œuvre authentique. Afin de le mieux étudier et de le mieux comprendre, disons brièvement dans quelles conditions il fut écrit.

*
* *

Mozart, au printemps de 1786, venait de composer les *Noces de Figaro*. Il avait alors trente ans : son prodigieux génie était dans ses années les plus heureuses et les plus fécondes. Les *Noces* ne réussirent pas à Vienne, mais devinrent tout de suite populaires à Prague. Si bien que les amateurs de Prague engagèrent le musicien à composer une autre comédie lyrique pour leur théâtre. Mozart, aidé par le librettiste Lorenzo Da Ponte, avait utilisé le *Figaro* de Beaumarchais : il eut de nouveau recours au même librettiste Da Ponte, et nos deux auteurs songèrent à un *Don Juan*.

Un tel sujet avait été porté à la scène bien des fois et en plus d'un pays, en Espagne, en Italie, ou en France. Un spectateur français reporte tout de suite ses souvenirs sur le *Don Juan* de Molière, et un mozartien peut faire remarquer que Mozart avait reçu en cadeau, dès 1778, les œuvres de Molière. Toutefois, si l'on regarde les faits avec plus de soin, il faut présenter quelques réserves. D'une part, Mozart n'était pas grand lecteur de textes littéraires. Sa *Correspondance* ne montre pas qu'il ait beaucoup lu Mo-

lière, ni même qu'il l'ait lu. Il savait peu le français. D'autre part, ces « œuvres complètes » de Molière reçues en cadeau, soit dans le texte français, soit en traduction allemande, contenaient-elles *Don Juan* et sous quelle forme ? Dès la première édition de 1682, au tome I des *Œuvres posthumes*, le texte de Molière avait été modifié par ordre, censuré, et amplement « cartonné ». Au théâtre, la vigoureuse et mâle prose de Molière, dite et jouée par lui-même en 1665, avait été remplacée, dès 1677, par les honorables et flasques alexandrins de Thomas Corneille. Car le véritable *Don Juan* de Molière, lui aussi, avait été « tripatouillé » par les gens de théâtre : il reparaitra à la scène, sous sa forme authentique, en 1841 à l'Odéon et en 1847 au Théâtre Français, grâce aux réclamations des romantiques et notamment de Théophile Gautier.

Selon toute vraisemblance, le *Don Juan* de Molière, fort différent du livret utilisé par Mozart, dut contribuer très peu et très indirectement, — et peut-être pas du tout, — à l'élaboration de ce livret. Le poète-librettiste Da Ponte, infatigable fournisseur de vers à chanter et de canevas lyriques, écrivain à la tâche, *fa presto* habile et prêt aux démarcages, d'ailleurs aventurier et fort occupé de ses passe-temps galants, eut recours à un sujet qui servait aux gens de théâtre tout autour de lui. Sujet commode, amusant, éprouvé, sûr de plaire, et qu'on avait sous la main. Depuis plus d'un siècle déjà, les auteurs italiens, et aussi leurs acteurs-improvisateurs, l'utilisaient. On peut citer, parmi les auteurs qui écrivirent des *Don Juan*, un Giliberto, dont on sait peu de chose, ou un Ciconini, mort à Venise vers 1650, et dont les œuvres durent être connues de Molière.

Avant ces Italiens, la légende de *Don Juan*, de ce séducteur ou trompeur de Séville (*El Burlador de Sevilla*) avait été aussi utilisée par le dramaturge espagnol Tirso de Molina, dès le début du dix-septième siècle. On peut croire que, sur plus d'un théâtre, et parfois avec musique, on représentait un *Don Juan* : il devenait un *Burlador* en Espagne, un *Dissoluto punito* en Italie, et un *Convive de pierre* en France. Beaucoup de ces pièces, qui n'étaient pas toujours imprimées, ont disparu sans laisser de traces. Quelques-unes n'ont laissé que la mention d'un titre : par exemple, on n'a pas le texte de Giliberto. Toutefois, les érudits signalent, entre autres *Don Juan*, un *Convitato di pietra* de Bertati, mis en musique par Gazzaniga. Le savant,

allemand qui l'a étudié veut y voir à cause de plusieurs ressemblances, la source certaine et immédiate du livret de Da Ponte. Mais on peut remarquer que la pièce de Gazzaniga fut donnée à Venise, dit ce savant, pendant le carnaval de 1787. Or, juste pendant ce même printemps de 1787, Mozart, à Vienne, commençait son *Don Juan*. Ces deux naissances semblent trop simultanées, pour qu'une des deux pièces soit la mère de l'autre. Le plus vraisemblable, c'est de supposer que, vers la fin du dix-huitième siècle, les divers *Don Juan* italiens, y compris celui de Da Ponte qui subit l'influence de l'Italie, ont des sources plus anciennes et similaires, mais qui nous échappent. A vrai dire, le sujet de *Don Juan* à l'époque de Mozart et depuis longtemps déjà, était dans le domaine public. On peut citer une pièce de Goldoni (donnée à Venise et à Naples, vers 1736), — un ballet de Gluck (Vienne, 1761), — un opéra de Righini (1778), donné à Prague même, où sera joué, neuf ans après, celui de Mozart. Et il ne faut pas oublier, dans la première moitié du dix-huitième siècle, les adaptations libres, les « canevas » joués en pantomime ou en comédies improvisées, les échanges de plans entre les acteurs italiens et ceux de la Foire Saint-Laurent à Paris ou de la Foire Saint-Germain, toutes deux ancêtres de notre opéra-comique. Car *Don Juan*, alors, était surtout traité en sujet comique : une pièce d'aventures, avec poursuite du *burlador*.

De fait, une pièce fantaisiste, et qui pouvait accueillir maints épisodes imprévus : c'était une poursuite double, puis multiple. Le héros principal, Don Juan, poussé par son besoin d'aventures et de conquêtes galantes, poursuit toutes les femmes : donc, première série de poursuites. Mais, de leur côté, ses amantes délaissées le poursuivent, et leurs frères, leurs pères, leurs serviteurs, les aident dans cette poursuite. C'est comme une chasse, où le chasseur est à la fois poursuivant et poursuivi. Hasards de la route, déguisements, évasions par-dessus les murs, cachettes sous un porche, rencontres extraordinaires, quiproquos en cascade, courses en tous lieux par zig-zags bizarres ou ricochets fantaisiques, — une telle pièce peut accueillir toutes les scènes adventices et les épisodes les plus imprévus. Pièce à tiroirs, elle peut admettre tous les tiroirs et tous les sketches. C'est ainsi que Molière déguise Don Juan et son serviteur en médecins, ce qui introduit une scène sur les médecins ou plutôt contre eux ; puis il suppose que Don Juan a des dettes, ce qui est fort natu-

rel à un débauché ; et cela introduit la scène du créancier, qui est le célèbre M. Dimanche.

Aussi, recevant d'une longue tradition un canevas de pièce d'aventures, c'est bien sur le plan comique, c'est en pièce fantaisiste et bouffe que Mozart conçut *Don Juan*. Cela, désormais, nous étonne : en effet, nous voyons un tel sujet à travers les déformations, les mirages dramatiques et les idéologies dont les romantiques l'ont recouvert. Mais si nous tâchons de découvrir les faits exacts et de les situer dans leur véritable cortège d'idées et d'aspirations, il nous faut imaginer, en historiens scrupuleux, quelles étaient les tendances habituelles de Mozart, ainsi qu'en témoignent sa vie, sa *Correspondance* et l'ensemble de son œuvre. Or, son génie musical, de même que son caractère d'homme, s'épanouissait volontiers, comme par l'effet d'une nécessité ou d'une poussée intérieure, dans une gaieté lumineuse, dans une fantaisie mêlée de tendresse et de poésie, dans une badinerie jeune et souriante. Ses œuvres de théâtre le prouvent avec netteté.

A vingt-cinq ans, en 1781, Mozart avait composé *l'Enlèvement au sérail*, sorte de « turquerie », de pièce bouffe, légère, rapide, mêlée de paroles et de musique, — sorte d'opérette et même d'opérette viennoise, — la première en date peut-être, mais sûrement la première de toute autre façon. Cinq ans plus tard, voici le *Directeur de Théâtre*, petite opérette en un acte : et, la même année (1786), les *Noces de Figaro*, comédie en musique. En 1790, viendra *Così fan tutte*, opéra-buffa ; puis, l'année suivante, — l'année même de sa mort, la *Flûte Enchantée*, opéra fantaisiste, féerie à multiples tableaux, dans laquelle les pages sublimes, religieuses et même mystiques, alternent avec les pages souriantes, comiques et bouffes. Ainsi, dans toutes les œuvres théâtrales de sa maturité, on remarque la présence habituelle d'un élément enjoué : esprit, grâce aimable et badine, sourire ou même rire épanoui, sinon charge. Aussi bien, ce même penchant à la gaieté se retrouve fort souvent dans les allegros et plus encore dans les finales des sonates, symphonies, sérénades, trios, quatuors ou quintettes. Et on le retrouve également dans toute sa *Correspondance*.

Il est donc aussi dans *Don Juan*, auquel Mozart même donne le sous-titre de *dramma giocoso*. On traduit parfois ces deux mots par « drame bouffe », car dans *Don Juan*, il y a des bouffonneries et aussi un drame ; mais il vaut mieux traduire par « pièce enjouée », et

peut-être, tout bonnement, par « comédie », sinon par « opéra-comique ». Par malheur, chacun de ces mots éveille un cortège d'idées ou de souvenirs particuliers, et il est difficile de faire coïncider, sous un seul vocable, des éléments aussi nombreux et divers.

Quels que soient les mots français que l'on choisira pour correspondre à *dramma giocoso*, il reste le fait certain que le *Don Juan* de Mozart, dans l'ensemble, est une pièce gaie, une comédie et souvent une comédie bouffe. Cette allure allègre et désinvolte ne rend que plus dramatique, plus effrayante, la brusque apparition de la mort : soit que le débauché tue le Commandeur, soit que la statue de l'assassiné surgisse et entraîne Don Juan dans le gouffre infernal.

Nous avons insisté sur ce caractère *giocoso*, parce que, depuis un siècle, on ne veut plus le voir. On a fait du *Don Juan* de Mozart une sorte de « beau ténébreux », d'amant fatal et insatisfait, un frère de René, un Faust de la volupté, un Manfred, un héros fantastique, hoffmannesque, d'avance byronien, — car Byron a écrit aussi son *Don Juan*, un « enfant du siècle » tout prêt à devenir le *Namouna* de Musset et à s'empanacher des fuligineuses déclamations d'un romantisme suspect...

Tout cela est fort étranger à la pensée et à la musique de Mozart. Si *Don Juan* nous semble encore « moderne », s'il nous séduit et nous émeut, c'est parce qu'il est animé par une musique merveilleusement belle, immortelle, et qui paraîtra toujours jeune, — « toujours naissante », ainsi que Pascal le dit de l'amour. Une telle musique, stimulant nos esprits et nos âmes, réveille aussi les forces obscures, inconscientes, qui sommeillent en nous : elle nous suggère nos propres rêves. Mais elle-même, quand Mozart l'écrivit, elle était le chant prodigieux d'un *dramma giocoso*, c'est-à-dire d'une comédie enjouée, d'un opéra-comique et même bouffe.

Une telle gaieté, — une telle enfance du cœur, qui est un don merveilleux, — n'empêche pas que Mozart ait eu le sentiment de la mort et qu'il ait évoqué les mystères de l'au-delà avec une profondeur émouvante. Dans *Don Juan*, les pages dramatiques, où la terreur est accrue par une brièveté et une simplicité géniales, sont connues et admirées de tous. Aussi bien, lorsque Mozart les composait, il était sous le coup de plusieurs deuils récents : il venait de perdre un enfant de quelques mois, deux

amis très chers, et son père emporté presque subitement. Peu auparavant, Mozart avait dans une lettre :

« La mort est le vrai but final de notre vie... Depuis quelques années, je me suis tellement familiarisé avec cette véritable et parfaite amie de l'homme que son image, non seulement n'a plus rien d'effrayant pour moi, mais encore elle m'apaise et me console. »

Au printemps de 1787, Mozart, à Vienne, commença la composition de *Don Juan*. En septembre, le premier acte et environ la première moitié du second étaient écrits : le musicien partit pour Prague, afin de veiller aux études de son œuvre, tout en la finissant. La première représentation eut lieu le 29 octobre : aussitôt, à Prague, le succès fut triomphal.

Vienne, au printemps suivant, voulut entendre ce *Don Juan* si acclamé. Les « gens de théâtre », pour être plus sûrs de la recette, exigèrent qu'on ajoutât quelques bouffonneries plus grosses, plus « public ». Les chanteurs viennois, pour briller davantage, demandèrent au compositeur quelques airs spécialement adaptés à leurs moyens vocaux et comportant des vocalises : nous parlerons bientôt de ces *ajoutés*.

L'œuvre fut donnée le 7 mai 1788, à Vienne, avec un demi-succès.

*
**

Le manuscrit de Mozart, que possède la Bibliothèque du Conservatoire de Paris, donne le texte de *Don Juan*, tel qu'il fut joué à Prague. Ce texte authentique, complet et parfaitement lisible, constitue le *Don Juan* véritable : c'est là toute l'œuvre, sauf les quelques ajoutés écrits pour Vienne.

Ceux-ci sont au nombre de quatre. Mozart les composa à son corps défendant, quelques jours seulement avant la première représentation de Vienne : ils sont de la dernière semaine d'avril. Ils comprennent :

- 1°) Un air pour don Ottavio (ténor), *Della sua pace* (n° XI de notre édition, premier acte) (1) ;
- 2°) Un duetto bouffe entre Zerline et Leporello, *Per queste tue manine*. Sur les théâtres modernes, l'usage est de ne pas le chanter. On peut, en effet, ne pas lui accorder plus d'attention que Mozart ne lui en accorda lui-même... Nous

(1) Nous avons préparé une édition de *Don Juan*, piano et chant, avec les paroles italiennes et une traduction française. Cette édition, qui paraîtra dans quelques jours chez l'éditeur Durand, sera strictement conforme au manuscrit de Mozart.

le donnons en supplément, ainsi que le récitatif qui le précède ;

3°) Autour de ce duetto, les récitatifs, depuis notre numéro XXI.A (*Dunque quello sei tu, che, il mio Masetto*) jusqu'à la scène du cimetière (XXIV.A, — *Ah, ah, ah, questa è buona*) furent remaniés, allongés, et agrémentés de plaisanteries vulgaires et d'une déplorable banalité. Ces récitatifs remaniés ont si peu d'intérêt musical ou autre qu'on peut se demander s'ils sont de Mozart. Nous ne les avons pas reproduits. Les curieux les trouveront dans la grande édition Breitkopf ou dans la réduction pour piano et chant de Ricordi. De tels ajoutés ne durent guère agréer à Mozart, d'autant plus que ce texte lamentable faisait disparaître l'air admirable de don Ottavio. *Il mio tesoro intanto*. Pour dédommager le ténor, Mozart intercala, dans le premier acte, l'air *Della sua pace*, que nous avons signalé ci-dessus ;

4°) Un air, avec récitatif accompagné par l'orchestre (*In quali eccessi, o Numi*), chanté par Donna Elvire, et qui est le numéro XXIII de notre édition.

*
**

L'ordre des morceaux et des scènes fut souvent (sinon toujours) altéré par les directeurs de théâtre et par les éditeurs. Pourtant, il n'y a aucun doute sur l'ordre que voulut Mozart : cet ordre, évidemment, nous le suivons dans notre édition. Nous n'en cherchons pas d'autre, non seulement à cause de notre respect mozartien et de notre souci de l'exactitude historique, mais aussi parce que nous sommes persuadé que Mozart était assez bon musicien et assez doué comme musicien de théâtre. Il savait ce qu'il voulait et le réussissait. Est-ce que l'on repeint les tableaux du Louvre ; est-ce qu'on se mêle d'améliorer les tragédies de Racine ou les *Fables* de La Fontaine ?... Trop souvent, on ne respecte pas la musique, sous prétexte que *c'est du théâtre*. Or, dans un théâtre, tout le monde est supérieur à Mozart, puisqu'il est mort. Hélas, de telles choses, on a honte de les écrire ; et pourtant, *c'est nécessaire*.

Une autre chose aussi est nécessaire : il faut respecter l'instrumentation de Mozart. Est-il besoin d'insister sur ce point ?... Et pourtant, quand il s'agit de réorchestrer une partition, d'y ajouter des instruments perfectionnés et plus puissants, tels chefs d'orchestre ou même tels compositeurs célèbres ont agi avec une légèreté qui va jusqu'à l'inconscience. Ils s'em-

parent d'une œuvre parfaite, accomplie, définitive, et ils la défigurent à coups de trombones : ils la *trombonisent*. Ils pourraient au moins s'apercevoir qu'ils rompent l'équilibre mozartien entre l'orchestre et les voix. Car, s'ils trombonisent l'orchestre, ils devraient, en proportion, tromboniser les gosiers des chanteurs. — Sachons défendre les chefs-d'œuvre contre les *trombonisateurs* d'hier et même d'aujourd'hui. Si l'on ne jette pas l'anathème sur leurs forfaits, demain, pour suivre la mode, ils reprendront *Don Juan* afin d'y mettre un jazz et une danse de nègres. On y a déjà mis une *Marche turque* !

A propos de ces réorchestrations, je citerai un mot qui me semble caractéristique. Il y a quelque vingt ans, un chef d'orchestre, fort honorable et qui mourut récemment, avait ajouté des instruments dans une partition de Mozart : je ne dis pas laquelle, par discrétion. Je m'élevai, bien entendu, contre cette collaboration sacrilège, et, un peu plus tard, j'eus l'occasion d'en parler amicalement avec cet arrangeur trop bien intentionné. — « Pourquoi, lui dis-je, ajoutez-vous des instruments, et notamment des harpes ? — Je l'ai fait, me répondit-il, parce que *dans Mozart il y a des trous*. »

Telle est la raison de tous les *trombonisateurs* : ils estiment qu'ils y a des trous, c'est-à-dire des manques, des faiblesses, des maladresses. Ils se mettent donc, incontinent, à perfectionner Mozart !... Avant de le corriger et de l'abîmer, mieux vaudrait essayer de le comprendre. Et, plus on le comprend, plus on l'admire, plus on le vénère. On ne songe plus à le renvoyer à l'école ; mais on demande à ce maître souverain la lumineuse initiation à la Beauté, qu'il donne entre tous les autres maîtres.

*
**

Une fois ces points acquis, n'y a-t-il plus rien à considérer pour restituer enfin un *Don Juan* véritable ? Jusqu'ici, nous avons envisagé le texte même. Mais ce texte, puisqu'il s'agit d'une pièce de théâtre, doit être réalisé sur la scène, c'est-à-dire chanté, joué, et présenté avec les costumes et les décors qu'il comporte. Voilà donc bien des questions. — Sans prétendre les traiter en détail, indiquons au moins dans quel esprit on peut les poser.

Quant au jeu et au chant, c'est affaire d'intelligence et de style : on pourrait donc épiloguer sans fin. Mais l'essentiel, nous semble-t-il, peut être dit, ou plutôt suggéré, en quelques mots.

Pour bien interpréter Mozart, le meilleur guide, c'est Mozart même : il faut devenir mozartien. Cela ne s'improvise pas. De plus, au début, il faut sans doute avoir une grâce spéciale, c'est-à-dire être doué pour devenir mozartien et aspirer à le devenir. Si l'on a ce don, il n'y a plus qu'à le cultiver : à force de vivre avec l'œuvre de Mozart, on la pénètre mieux, et l'on apprend d'elle comment elle veut être dite, jouée et chantée : le style du maître fait naître le style de l'exécutant.

Quant à la réalisation scénique, elle a reçu des altérations aussi fortes, aussi invraisemblables que le texte même en a subi. Voilà qui explique, et qui excuse un peu, les contresens que les romantiques ont accumulés autour de *Don Juan* : ils entendaient, ils voyaient une œuvre dénaturée, travestie en drame romantique ou en grand opéra. En effet, les indications de décor, les jeux de scène ont été l'objet, depuis un siècle, des perfectionnements les plus fantaisistes. Gens de théâtre, esthéticiens, biographes, critiques ou philosophes, adaptateurs, traducteurs, éditeurs ou commentateurs, tous, renchérissant les uns sur les autres, ont donné à cette pièce un esprit nouveau, un nouveau visage, de nouveaux habits, et un cadre nouveau. On y a même introduit une figuration supplémentaire : juges, gendarmes, femmes légères, pages qui portent des torches, cercueils, diables et damnés.

Voici par exemple comme on représentait la fin de *Don Juan* à l'Opéra, en 1834. Le texte du livret d'alors mérite d'être cité.

Dernière scène. — Don Juan, la statue du Commandeur, chœur de damnés, fantômes. — Le jardin du château de Don Juan... Nuit sombre... Des morts-squelettes s'avancent par tous les sentiers, les uns une torche à la main, les autres, un livre cabalistique sous le bras... Ils psalmodient aux oreilles de Don Juan le *Dies Irae* du *Requiem* de Mozart.

Cependant une longue procession de jeunes filles, vêtues de blanc, se déploie sur les hauteurs du parc. Musique religieuse et plaintive (1).

Le cortège descend lentement et traverse les groupes ironiques des damnés. Les vierges déposent à terre le cercueil de leur compagne... Le linceul se soulève et laisse voir à Don Juan le corps de Donna Anna qui sort à moitié de la bière.

Don Juan est fou.

Pour se soustraire à l'horrible vision, il s'échappe et monte par les grands escaliers. Encore le Commandeur ! Tous deux se rencontrent face à face... L'homme de pierre pousse Don Juan, qui tombe à la renverse dans une fosse creusée par les damnés...

(1) Quelle musique, se demande-t-on avec inquiétude, et de qui ?

De telles fantasmagories, dira-t-on, datent surtout de 1830. Hélas, de nos jours encore, on s'en permet d'aussi baroques. On vient de publier, en Allemagne, une édition, qui a d'ailleurs son mérite, dans laquelle les indications scéniques sont données avec un soin excessif mais malheureux. On y précise à quel moment un nuage doit passer devant la lune, bien que Mozart ne l'avait guère prévu par sa partition. Et voici un autre perfectionnement. Au second acte, Donna Anna et son fiancé, pour parler de leur amour, se retrouvaient jadis dans un appartement : *camera tetra*, disait le livret original, c'est-à-dire une « chambre sombre », d'aspect grave ou triste, et s'accordant à la douleur de Donna Anna qui vient de perdre son père, le Commandeur. Mais nos commentateurs d'aujourd'hui ne veulent plus de cette *camera tetra* : comme si c'était une « chambre noire », ils la laissent aux photographes. En revanche, ils font venir les deux amoureux, en pleine nuit, dans un cimetière. A la scène précédente, Don Juan, avant d'inviter la statue du Commandeur à souper, nous avait appris qu'il était deux heures après minuit. Donc les deux fiancés sont dans le cimetière vers trois heures du matin. Voilà qui est étrange. Il est vrai qu'ils sont accompagnés de serviteurs portant des torches rougeoiantes, et ceux-ci entourent la statue équestre du Commandeur, blanche et bleue au clair de lune, tandis que Donna Anna chante son air à Don Ottavio. La mélancolique et caressante mélodie, où s'exhale la tendresse de Donna Anna, n'avait guère besoin d'être mise en valeur par un cadre aussi violemment pittoresque, à la fois funèbre, lunaire et flamboyant.

Revenons, sagement, aux modestes indications des livrets originaux, qui servirent à Prague et à Vienne. Le manuscrit de Mozart les confirme, sauf quelques variantes qui semblent négligeables. Il ne faut pas épiloguer, avec pédanterie, sur quelques difficultés ou contradictions vraiment secondaires ou même sans nulle importance. Par exemple, la première scène, où le Commandeur est tué en duel, doit avoir lieu la nuit, tout près de la maison de sa fille, Donna Anna. Sur ce point, aucun doute. Mais voici une chicane : est-ce dans la rue, est-ce dans le jardin ?... Les textes originaux permettent l'un et l'autre : il faut donc choisir... Qu'est-ce que cela change à l'esprit de l'œuvre et à la musique ? Ici, pour ce détail, faut-il peser les mots comme si l'on faisait de l'exégèse ?... Il s'agit d'une indication de décor : songeons donc à ce qui se passe journellement dans les

théâtres. Les auteurs écrivent l'indication : « une rue ». Le mois suivant, quand on monte la pièce, le directeur leur dit : « Je n'ai pas de rue, mais j'ai un jardin, et je voudrais *gagner un décor* ». — « Va donc pour le jardin ! » Et puis, sur le texte manuscrit ou sur le texte imprimé, on transcrit la correction ou on l'oublie. Mais cette vétille fera la joie et le tourment des commentateurs futurs.

Pour *Don Juan*, qui est d'un style si pur, si attique, et l'on peut dire si français en pensant à notre Racine et à notre La Fontaine, les décors et la mise en scène doivent être d'un goût mâle et sobre. Ils ne doivent pas violenter l'attention des spectateurs, ni surtout la détourner de la musique. Le machiniste ne doit pas éclipser Mozart. Au contraire, il doit se mettre au service d'un tel maître, avec déférence, avec ferveur, trop heureux s'il le comprend assez pour le bien servir.

ADOLPHE BOSCHOT,
de l'Institut.

PSYCHOLOGIE DU PEUPLE HELLÈNE ⁽¹⁾

C'est une périlleuse tâche que tenter de dégager les éléments permanents de la psychologie du peuple hellène. Nous avons d'abord, comme les plus sages, mais non les plus fréquents visiteurs de la Grèce, à nous méfier de nous-mêmes, de nos souvenirs classiques, de nos comparaisons modernes, de nos affections, de nos préventions. Et surtout, il est, dans cette entreprise, un danger plus réel encore.

Peu de peuples ont durant le dernier siècle, durant ces dernières années, si fertiles en péripéties cependant, offert à notre étonnement des manifestations plus contradictoires. Nous avons assisté tour à tour à l'esprit d'indépendance le plus rebelle et au laisser-aller le plus nonchalant, aux initiatives les plus audacieuses et aux haltes les plus conservatrices, au patriotisme le plus chatouilleux et à la résignation la plus sévère, aux travaux les plus féconds et aux négligences les plus paresseuses. L'histoire ré-

cente — un siècle — est faite d'années de passivité et de soubresauts révolutionnaires : à peine le joug du Turc est-il rejeté que la Grèce neuve est jugulée par un roi étranger et sa « xénocratie » envahissante, qui soumet à une discipline germanique un peuple classiquement indiscipliné ; la revanche de l'esprit de révolte est la « kleptourie » qui s'installe à la *Vouli*, au Parlement. Tantôt la « Grande Idée », l'ambition de Constantinople reprise, fait peur, et l'on se bouche les oreilles aux appels des enfants irrédimés, des Crétois d'abord, plus tard des Cypriotes ou des Dodécanésiens ; tantôt on l'accepte, on l'exalte, et, loin de provoquer le pessimisme, les plus amères défaites, celles de Thessalie en 1897, celles d'Ionie en 1921, poussent à d'héroïques remèdes, à la régénération, la Révolution militaire et vénisélite de 1909, la République de 1924, et l'Hellade renaissante ou s'accroît de territoires ou s'agrandit en rassemblant ses peuples épars. Des années d'assoupissement économique, de petite culture traditionnelle, de transhumance pastorale, de cabotage à la mode antique ; et soudain cette rénovation agricole, le partage des terres, le resserrement des espaces, les plantations nouvelles, des quartiers industriels coagulés aux villes mortes, cette colonisation sur la terre des ancêtres, qui accueille les réfugiés d'Asie, ce « miracle grec », qui est sans doute le fait capital de ces dix dernières années.

Et, d'autre part, voici dans le domaine interne que se succèdent les expériences politiques les plus diverses : monarchie autoritaire et libéralisme « œcuménique » — ce qui veut dire l'Union sacrée dans la langue des politiciens de là-bas ; dictature militaire et démocratie républicaine ; jusqu'à ce dernier avatar, qui vient de s'achever ces jours-ci, la République confiée à la garde des royalistes. Voici encore les bouleversements de la politique étrangère : l'ennemi héréditaire, le Turc, reçu en triomphe dans la capitale grecque, et un traité d'amitié signé entre les adversaires séculaires.

Aussi sommes-nous souvent désemparés de ce que nous croyons être des volte-face, par la mobilité ou l'impatience de ses auteurs. Un des esprits les plus séduisants de ce temps, qui est grand voyageur et qui sait voir, parmi ses charmantes et subtiles *Images de la Grèce*, où l'ironie du Français qui se déplace est heureusement amenuisée par la passion du spectateur sensible, a qualifié les Hellènes de « peuple impatient ». Oserai-je dire que je crois au con-

(1) Communication faite à l'Académie des Sciences morales et politiques, le 28 janvier 1933.