



HAL
open science

Io, Lorenzo Da Ponte, don Giovanni

Camillo Faverzani

► **To cite this version:**

Camillo Faverzani. Io, Lorenzo Da Ponte, don Giovanni: Lecture du film de Carlos Saura sur la rédaction du livret de l'opéra de Mozart. De l'image dans la littérature et de la littérature à l'image. Du muet à la vidéo. Littératures italienne et espagnole, XIXe-XXe-XXIe siècles, Annick Allaire, Marina Fratnik, Pascale Thibaudeau, May 2011, Saint-Denis, France. pp.309-323. hal-01094838

HAL Id: hal-01094838

<https://hal.science/hal-01094838>

Submitted on 1 Jul 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Io, Lorenzo Da Ponte, don Giovanni

Lecture du film de Carlos Saura sur la rédaction du livret de l'opéra de Mozart

Camillo Faverzani

Université Paris 8

Coproduction italo-espagnole, *Io, Don Giovanni* est un film de Carlos Saura sorti en Italie à l'automne 2009. Il ne s'agit nullement de l'énième adaptation cinématographique du chef-d'œuvre de Wolfgang Amadeus Mozart ni d'une nouvelle lecture romancée de la vie du compositeur. Pour la première fois, à notre connaissance, un metteur en scène de cinéma se place du point de vue du librettiste, acte courageux et sûrement peu commercial qui explique sans doute le peu de retentissement qu'a connu le film, du moins en France où il est sorti au printemps 2010. Et pourtant c'est un titre rare et, à notre avis, une grande réussite artistique. Après un rapide passage sur les premières années de Lorenzo Da Ponte – sa vie à Venise, sa mise au ban de la ville, son arrivée à Vienne, sa rencontre avec Mozart –, le film se penche essentiellement sur les quelques mois de l'année 1787 pendant lesquels cet auteur se consacre à la rédaction du livret de *Don Giovanni*.

Nous aborderons cette réalisation cinématographique en trois temps, ces trois mouvements qui rythment en quelque sorte le souffle du film lui-même, à savoir les antécédents biographiques ayant pu contribuer au choix du sujet, la genèse du livret et de l'opéra, sa création. Afin de découvrir une caméra qui invite le spectateur à suivre le progrès de l'écriture littéraire – pas tout à fait muette, il est vrai – ; et, pour ce faire, Saura – qui est aussi le scénariste du film, conjointement à Raffaello Uboldi et à Alessandro Vallini – puise à foison dans une autre œuvre de Da Ponte, ce témoignage captivant que sont ses *Mémoires*. Se pose alors la question de la vraisemblance des situations, de la fidélité à une certaine Histoire, celle du genre opératique, et de la liberté de création du réalisateur dans son propre imaginaire. Il va de soi qu'il n'est pas

dans notre propos de stigmatiser telle approximation ou de fustiger telle autre imprécision, puisque c'est aussi de cela que se nourrit le passage du littéraire – nous considérons la production théâtrale et celle du théâtre en musique comme une composante à part entière de l'écriture littéraire – au cinématographique. Nous nous réservons néanmoins d'apporter quelques précisions ponctuelles issues d'autres documents de l'époque.

Les antécédents

Io, Don Giovanni commence par un flash-back. C'est la nuit, à Venise deux passagers dans une gondole croisent un bateau transportant une sculpture en plâtre, sans doute un décor de théâtre. L'un des deux hommes, apparemment le plus âgé, se lève et entonne « Don Giovanni »¹ (II, 19) sur une note qui n'est pas sans rappeler l'irruption de la statue du Commandeur au sein du finale II de l'opéra mozartien (S 1)². Pour le moment, les deux individus ne sont vus que de dos mais nous les reconnaitrons une vingtaine de minutes plus tard : le personnage plus mûr est Giacomo Casanova qui accompagne Da Ponte dans son exil de la Sérénissime (S 21). Cela appelle aussitôt quelques remarques d'ordre chronologique. Indépendamment de la référence par anticipation à l'œuvre de 1787, anachronisme évidemment voulu par le metteur en scène, dans cette même séquence le Vénitien confie à un Lorenzo visiblement prostré par l'arrêt qui vient de le frapper une lettre d'introduction auprès d'Antonio Salieri, compositeur de la cour et directeur de l'opéra italien à Vienne depuis 1774. Or, si la relation entre les deux libertins est tout à fait plausible et attestée par les *Mémoires* de Da Ponte qui la date de 1777³, il est peu probable que l'aîné ait accompagné son disciple

¹ Nous utilisons l'édition bilingue du Guide des opéras de Mozart, sous la direction de Brigitte Massin, Paris, Fayard, 1991 ; la traduction du livret est de Jean Massin, tandis que le commentaire musical est de Marie-Aude Roux (par la suite, nous utiliserons le sigle GOM suivi du renvoi aux pages) ; pour *Le nozze di Figaro*, cité plus loin, la traduction est de Béatrice Vierende, le commentaire de Michel Noiray.

² Pour le scénario, cf. *Io, Don Giovanni*. Un film di Carlos Saura, Milano, Mondadori Electa, 2009 (sigle S) ; nous avons reconstruit les séquences manquantes en nous appuyant sur la numérotation de celles qui sont présentées dans cet ouvrage.

³ Dans ses *Mémoires*, Da Ponte évoque assez tardivement sa première rencontre avec Casanova ; à ce sujet, il ne suit pas la chronologie mais se souvient de ses plus jeunes années lors de leurs retrouvailles dans la capitale autrichienne au moment où il se promène en conversation avec Salieri ; les deux hommes se seraient rencontrés chez l'un des protecteurs du jeune homme, Bernardo Memmo ou Pietro Zugari (cf. Lorenzo Da Ponte, *Memorie e altri scritti*, a cura di Cesare Pagnini, Milano, Longanesi, 1971, p. 249 (sigle M).

dans son malheur, étant donné qu'une brouille au sujet d'une prosodie latine les éloigne quelque peu et ce dès les années vénitienes (M 249). Ce n'est qu'à Vienne qu'ils renouent véritablement, lorsque Casanova est à son tour proscrit, et leurs liens se resserrent davantage quand notre auteur est invité à quitter cette autre ville, ce que documente notamment leur correspondance¹. De même, ce n'est pas Casanova mais Caterino Mazzolà, poète de cour à Dresde, qui donne à Da Ponte un billet de présentation pour Salieri (M 139-140, 143). Lorenzo lui rend visite avant d'atteindre Vienne. Ajoutons que le départ volontaire du librettiste de Venise a lieu quelques mois avant son procès par l'Inquisition, ce qui rend son arrestation quelque peu aléatoire (S 19).

Dès la première séquence, le spectateur comprend que Saura veut faire de Casanova un *alter ego* de Da Ponte et que, pour atteindre ce but, il n'hésite pas à l'imposer en tant que personnage omniprésent dès l'adolescence de Lorenzo, parfois au risque de bouleverser la chronologie. En effet, entre le retour en arrière initial et l'exil effectif du jeune homme, le film met en scène Casanova assistant avec dégoût à la conversion de la famille Conegliano² en 1763 (S 3), alors que l'aventurier ne rentre à Venise qu'en 1774 après les dix-huit années de bannissement qu'avait entamées sa fuite de la prison des Plombs (L 18). Plus vraisemblablement,

¹ Les quatorze lettres de Da Ponte à Casanova datent des années 1791 à 1795 ; le premier s'adresse au second tantôt par des tournures de respect (« Sig.r Giacomo Stimatis.mo » : « Très estimé M. Giacomo » – dans notre traduction –), tantôt par des formes plus intimes (« Caris.mo e Dolce amico » : « Mon très cher et doux ami »), les premières étant plus fréquentes ; en revanche, il signe presque toujours par le mot « Amico » (« Ami ») précédé ou suivi d'adjectifs exprimant le plus grand empressement (« Aff.mo » – « Très dévoué » – est le plus récurrent mais « Vero » – « Véritable » –, « cord.e » – « cordial » – apparaissent aussi), sauf dans un courrier où le mot est sous-entendu (cf. Lettre di Lorenzo Da Ponte a Giacomo Casanova 1791-1795, a cura di Giampaolo Zagonel, Vittorio Veneto, De Bastiani, 1988 – L –). C'est dans son introduction à l'édition de cette correspondance que Giampaolo Zagonel souligne que « il tono di deferente omaggio che le lettere dapontiane lasciano trasparire denotano un atteggiamento da discepolo a maestro. » (L 23) – « le ton que les lettres de Da Ponte laissent transparaître, celui d'un hommage respectueux, décèle l'attitude d'un disciple envers son maître... » –. Malheureusement, aucune des réponses de Casanova ne nous est parvenue. Sur le sentiment liant Da Ponte à Casanova, cf. aussi l'anecdote que rapporte le librettiste concernant un prêt non remboursé et pour lequel il se garde bien de réclamer son dû, même lorsqu'il se trouve en difficulté (M 244), ainsi que leur fréquentation assidue à Vienne (M 250). D'ailleurs, ces Mémoires consacrent quelques pages à l'histoire du personnage (M 246-249), alors que ceux de ce dernier ne dépendent pas un seul mot à l'égard de Da Ponte. Lorenzo, en revanche, cède même à la tentation de tracer un parallèle entre son autobiographie et celle de son illustre devancier (M 448-449).

² Rappelons que la véritable identité de Lorenzo da Ponte est Emanuele Conegliano.

il aurait pu partager avec son ami les festivités publiques à l'occasion de l'interminable saison du Carnaval vénitien (S 9) et le mettre en garde contre l'Inquisition, tout en lui inspirant les vers qui sont à l'origine de ses ennuis (S 11). Plus intéressant pour notre propos, ils assistent tous les deux à une représentation du *Don Giovanni* de Giuseppe Gazzaniga (S 13). Or, si cet ouvrage est bien antérieur à celui de Mozart, il ne l'est que de quelques mois¹. À Venise, un autre *Convitato di Pietra* (musique de Giuseppe Calegari, livret de Pietro Pariati) est donné dès 1777, l'année même de la rencontre de Da Ponte et de Casanova, et nous pourrions aller jusqu'à imaginer une reprise de ce titre à une époque plus proche du scandale qui doit contraindre Lorenzo à la fuite, voire une peu probable production de l'opéra napolitain de Tritto, sinon une encore moins plausible résurrection de la première version opératique de *L'empio punito* (1669) romain d'Alessandro Melani sur des vers de Giovanni Filippo Apolloni. Cependant, la musique que nous entendons est assurément celle de Gazzaniga, comme le rappelle, par ailleurs, le générique final. Casanova, pour sa part, critique lourdement la manière dont a été rendu le libertin, et renouvelle ses réserves lors de la séquence de l'exil, attribuant l'échec de l'œuvre au manque d'égards des auteurs dans leur manière de traiter un si grand personnage. Réaction négative qui sera aussi celle d'un Mozart rechignant, non sans quelque exagération, à accepter la proposition de Da Ponte d'écrire un opéra sur un sujet qui a déjà été mis en musique des dizaines de fois et, qui plus est, un piètre sujet (S 35). Pour l'instant, à Venise, la réaction de Casanova ne fait que sensibiliser son interlocuteur à une matière qui ne leur est pas étrangère, éveillant chez un Lorenzo déjà pensif pour son avenir incertain un vif intérêt pour ce personnage maltraité.

Le scénario cinématographique accueille donc sans hésitation l'hypothèse fascinante qui voit en Casanova non seulement l'instigateur du *Don Giovanni* mozartien mais aussi un collaborateur actif à la rédaction de son livret, ce qui revêt une certaine vraisemblance depuis que l'on a retrouvé deux feuillets manuscrits comportant nombre de variantes de l'acte II de l'œuvre, et ce dans les archives du château de Dux, en Bohême, où l'aventurier vénitien a passé ses dernières années en tant que bibliothécaire du Comte de Waldstein (L 23). Moins vraisemblable est,

¹ 1787 est l'année des quatre *Don Giovanni*, puisque Venise voit la création de celui de Gazzaniga sur un livret de Giovanni Bertati le même jour – le 5 février – que celui de Francesco Gardi sur un poème de Giuseppe Foppa, respectivement au Teatro San Moisè et au Teatro San Samuele, et que Rome donne le jour à celui de Vincenzo Fabrizi sur le texte de Giambattista Lorenzi, déjà utilisé en 1783 par Giacomo Tritto à Naples.

en revanche, la visite de Da Ponte, en compagnie d'Adriana Ferrarese, dans ces mêmes lieux (S 31) – et encore moins celle, plus tardive, de la cantatrice toute seule (S 50) –, puisque, si le poète s'est bien rendu dans cette ultime retraite (M 244), cela se produit une fois qu'il a quitté Vienne et donc plusieurs années après la création de l'opéra. Toutefois, malgré la prépondérance qu'il accorde à Casanova, Saura place cette entrevue à un moment où la carrière de Da Ponte connaît un tournant favorable, grâce au succès des *Nozze di Figaro* (1786) et d'autres titres, suite à la rencontre de Mozart et de Salieri. Jouant encore avec la chronologie, il antedate la première et la situe dans une scène très suggestive où Lorenzo aurait entendu de la musique d'orgue improvisée dans une église proche de son habitation, dès son arrivée à Vienne ; les deux jeunes gens s'entendent vite, notamment en se reconnaissant en tant que frères dans la Maçonnerie (S 25). Alors que, dans ses *Mémoires*, le librettiste nous dit avoir fait la connaissance du compositeur chez le baron Wetzlar von Plankenstern, grand admirateur et ami du musicien (M 162). Les premières répliques du génie de Salzbourg font apparaître un caractère plutôt réservé, en butte avec le pouvoir et les milieux officiels, ce qui se retrouve en quelque sorte dans le témoignage de son interlocuteur : « ...sebbene dotato di talenti superiori forse a quelli d'alcun altro compositore del mondo passato, presente o futuro, non avea mai potuto, in grazia delle cabale de' suoi nemici, esercitare il divino suo genio in Vienna, e rimaneva sconosciuto ed oscuro, a guisa di gemma preziosa, che, sepolta nelle viscere della terra, nasconda il pregio brillante del suo splendore »¹ (M 162). Suit la scène chez Salieri, au théâtre (S 27), plus proche du récit de l'écrivain dans la mesure où, sur l'entretien entre les deux hommes, viennent se greffer les présentations auprès de l'empereur Joseph II (M 143-144). Dès son ouverture, ce tableau se focalise sur la rivalité cocasse entre deux cantatrices (S 26), situation tout à fait plausible qui demande néanmoins quelques précisions. Au fur et à mesure qu'avance l'action, nous apprenons leur identité : Catarina Cavalieri et Adriana Ferrarese. La première est donnée d'emblée comme la favorite de Salieri, tandis que la seconde devient vite la maîtresse de Da Ponte. Elles répètent un opéra du *maestro* italien dans lequel elles doivent

¹ Lorenzo Da Ponte, *Mémoires et Livrets*, édition établie, présentée et annotée par Jean-François Labie, Paris, Librairie Générale Française, 1980, « Le livre de poche », p. 125 (ML) : « ...quoique doué par la nature d'un génie musical supérieur peut-être à tous les compositeurs du monde passé, présent et futur, [il] n'avait jamais pu encore faire éclater son divin génie à Vienne, par suite des cabales de ses ennemis ; il y demeurait obscur et méconnu, semblable à une pierre précieuse qui, enfouie dans les entrailles de la terre, y dérobe le secret de sa splendeur ».

apparaître conjointement, à la demande du souverain lui-même. Dans son autobiographie, le poète revient à plusieurs reprises sur sa passion pour Adriana Gabrielli Del Bene, plus connue sous le sobriquet de La Ferrarese, voire Ferraresi (M 199), évoque les circonstances qui ont suscité la jalousie d'autres artistes du théâtre, allant jusqu'à la disgrâce de La Ferrarese et de Da Ponte qui l'avait toujours favorisée dans ses livrets (M 206-209) et parle de leur séparation en termes de soulagement (M 229), ne gardant tout de même aucune rancune, s'il est vrai qu'il songe à nouveau à elle pour des engagements à Londres, comme en attestent à la fois les *Mémoires* (M 297-298) et la correspondance (cf. les lettres n. 9 à 11 à Casanova – L 83-99 –)¹ ; cependant la véridicité de leur liaison présente quelques points obscurs (LED 109). Il l'oppose à deux autres cantatrices dont « l'una tedesca e protetta forse un po' troppo dal buon Salieri »² (M 199). En effet, Cavalieri est une transcription italienne et un nom de scène pour Kavalier, Franziska de son prénom. En outre, l'air qu'elles répètent au début de la séquence est tiré de *La grotta di Trofonio* – précisons toutefois qu'elles chantent toutes les deux le rôle de Dori –, une production qui date du mois d'octobre 1785, donc de quelque quatre ans après l'arrivée de Lorenzo à Vienne. Pour ce titre, Joseph II a effectivement souhaité voir réunies à la scène deux sopranos rivales mais il s'agit de Nancy Storace et de Celeste Coltellini³. De même, la scène suivante – nous montrant une Ferrarese triomphant à la création des *Nozze di Figaro* et une Cavalieri envieuse dans la même loge que Salieri (S 28) – répond davantage aux besoins de l'intrigue cinématographique qu'à la réalité des faits, aucune de ces deux cantatrices n'ayant participé à cette représentation (GOM 591), bien qu'elles aient admirablement servi la musique de Mozart à d'autres occasions⁴. En revanche, elles partagent l'affiche de ce même opéra lors de la reprise viennoise du mois d'août 1789, la première interprétant le rôle de Susanna, la seconde celui de la

¹ Cf. aussi la lettre n. 38 du mois de décembre 1790 à la direction du théâtre in Lorenzo Da Ponte, *Lettere, epistole in versi, dedicatorie e lettere dei fratelli*, a cura di Giampaolo Zagonel, Vittorio Veneto, De Bastiani, 1995, p. 109-112 (LED).

² « l'une, une Allemande, était un peu trop protégée par Salieri » (ML 149).

³ Cf. notamment John A. Rice, *Antonio Salieri and the Viennese opera*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1998, p. 340 ; sur cette question, nous nous permettons également de renvoyer à notre *L'antre psychédélique de Trophonius*, lieu dramaturgique de l'infléchissement des conventions musicales, in *Actes du Colloque "Lieux bizarres"* (Université Jean Monnet, 25-26 novembre 2010), Publications de l'Université de Saint-Étienne (sous presse).

⁴ Caterina Cavalieri est, entre autres, la première Constanze de *Die Entführung aus dem Serail* (1782) et Adriana Ferrarese la première Fiordiligi de *Così fan tutte* (1790).

Comtesse. Il aurait été amusant de les voir jouer ensemble, notamment dans toute la première partie de l'acte II. Ajoutons que La Ferrarese cinématographique affiche un léger accent étranger, alors qu'elle est née à Ferrare, en même temps que Catarina Cavalieri, viennoise, parle un italien irréprochable, détail de la distribution, la première interprète ayant sans doute préféré ne pas être doublée.

L'opéra

Nous avons vu les premières réserves de Mozart, lorsqu'il apprend le projet de Da Ponte d'écrire un livret inspiré du personnage de Don Juan. Pourtant, dès que Lorenzo commence à lui exposer sa nouvelle conception de cette matière, le compositeur en est vite subjugué. Nous entrons donc dans le processus d'écriture que le film va suivre pas à pas pendant toute sa seconde moitié. Au fur et à mesure que le librettiste décrit la scène de séduction de Don Giovanni auprès de Donna Anna, le spectateur assiste à la projection de ces mêmes faits. Intrigué, Mozart écoute attentivement mais sans entendre de musique pour le moment. Dans une nuit d'hiver enneigée, à moitié dévêtu, le libertin grimpe dans un arbre afin d'atteindre la fenêtre de la chambre de Donna Anna. La jeune femme ne lui résiste pas. S'amorce l'étreinte amoureuse, subitement interrompue dès qu'elle se rend compte qu'elle ne se trouve pas dans les bras de son amant (S 36-37). Elle crie à l'aide. Don Giovanni s'enfuit par la fenêtre d'où il est entré. Soudain dans la tête du *maestro* surgissent les premières notes de ce que deviendra l'ouverture de l'opéra. Bonheur de courte durée. Ce que le librettiste vient de narrer ne saurait être porté à la scène : ce ne sera que l'*antefatto*, un prologue précédant le début de l'action. Malgré cette déception, Mozart s'enthousiasme à nouveau dès que Da Ponte dépeint le duel entre le suborneur et le père de Donna Anna. La technique cinématographique illustre alors ce récit en faisant défiler en arrière-plan ce même combat, ainsi que la mort du Commandeur : c'est le fondement de toute l'œuvre, explique Lorenzo, puisque le défunt va réapparaître à la fin de la pièce sous les traits d'une statue (S 38). Une dernière réticence du musicien : pour atténuer un départ si soudain, le poète envisage la présence de Leporello, le serviteur faisant le guet, ce qui n'est pas sans engendrer le sarcasme de son interlocuteur au sujet d'une vieille ficelle du monde du théâtre qui veut que, pour susciter l'hilarité du public, on ait recours à un domestique dans le rôle du bouffon (S 39). Rien n'y fait : l'idée est lancée et les séquences suivantes nous montrent Da Ponte et Mozart à l'œuvre,

chacun chez lui, une transition suggestive nous projetant du bureau du premier au clavecin du second (S 40-41).

Ces préliminaires appellent néanmoins deux précisions, l'une d'ordre musical, l'autre, plus cinématographique, n'étant pas dépourvue d'implications littéraires. D'abord, la tentative de séduction, non représentable, est néanmoins empruntée au récitatif « Don Ottavio... son morta! »¹ (I, 13), précédant le premier air de Donna Anna, au cours duquel cette dernière relate à son bien-aimé les circonstances de la mort de son père. Ensuite, la Donna Anna imaginée par le Da Ponte de Saura prend le visage d'Annetta. Les scénaristes empruntent ce personnage aux *Mémoires* de l'écrivain, tout en lui taillant une triple, voire une quadruple facette. Lorsqu'il représente la débauche de la vie à Venise, le film n'est pas sans rappeler les jeux de hasard du Ridotto (L 19), cette plaie de la société vénitienne dont Lorenzo a failli être l'une des innombrables victimes. Suivant de près le témoignage de l'auteur, il reconstitue une salle de jeu et représente la déception du jeune homme s'endormant dans un salon attendant – la « camera de' sospiri »² (M 64), nous dit le librettiste –, le réveil auprès d'un vieillard – l'« uom mascherato »³ de l'autobiographie – lui demandant secours et lui donnant rendez-vous chez lui afin de partager ses gains (M 64-65) (S 13-15). La narration de la vie du vieil homme couvre plusieurs pages chez Da Ponte (M 69-72), cependant que le réalisateur espagnol n'en retient que l'essentiel : l'inconnu confie sa fille Annetta – première facette – à la protection de Lorenzo qui, ne se croyant pas digne d'un tel crédit, s'enfuit (S 17-18). Dans le visage de la jeune fille, le poète reconnaît Beatrice – deuxième facette –, illustration de *La Divine Comédie* dantesque que l'adolescent découvre dans la bibliothèque du premier Lorenzo Da Ponte, cet évêque qui s'est chargé de baptiser les membres de la famille Conegliano et qui lui promet l'accès à ses ouvrages (S 4-5). Un peu plus loin, nous retrouvons le nouveau précepteur en train de commenter à une élève le passage du chant V de *l'Enfer* consacré à Francesca da Rimini et à Paolo Malatesta (S 12), avant de redécouvrir l'édition dantesque de son baptême chez Casanova, à Dux, lequel l'a rachetée afin de la lui offrir (S 32). Or, Dante et son *Enfer* jouent un rôle de premier plan dans la formation intellectuelle de Lorenzo – qui dit l'avoir entièrement appris par cœur en six mois (M 40) –, voire dans la rédaction du livret de *Don Giovanni* : « Scriverò la

¹ « Don Ottavio... je suis morte ! ».

² « chambre des soupirs » (ML 50).

³ « masque » (ML 51).

notte per Mozart e farò conto di legger l'*Inferno* di Dante »¹ (MP, 189). Il l'accompagne jusque dans sa retraite newyorkaise où il se propose de lire le poème sacré à ses nouveaux disciples (M 478). Moins théâtral, le Da Ponte des *Mémoires* se borne à décliner l'offre du vieillard et relate le mariage d'Annetta avec un Vénitien, puis leur emménagement à Vienne où il aurait été l'une de leurs fréquentations les plus assidues (M 74). Tandis que le film prolonge ce souvenir jusqu'à la création de Donna Anna en 1787 – troisième facette – et attribue à la jeune femme l'identité d'une autre Anna – quatrième facette – Celestina Grahl, mieux connue par le lecteur des *Mémoires* sous le surnom de Nancy, la future épouse de l'auteur, à qui il va jurer une foi éternelle et sans faille (M 229-232).

Le séjour viennois de l'Annetta de l'autobiographie rend quelque peu plausibles les retrouvailles cinématographiques des deux personnages (S 52). C'est Mozart qui sert d'intermédiaire. Nous reprenons ainsi le fil de la composition de *Don Giovanni*. Peu motivé, le *maestro* donne une leçon de musique à une demoiselle élégante qui demande des nouvelles de Da Ponte et que le public reconnaît comme étant l'Annetta de Venise (S 43). L'exercice devient donc l'occasion de trouver les notes à mettre sur les premières répliques de Leporello « Notte e giorno faticar »² (I, 1) dans l'opéra. Suit la répétition de cette même introduction au cours de laquelle les deux auteurs s'affairent à expliquer aux chanteurs la trame de l'œuvre (S 44). Catarina Cavalieri chante le rôle de Donna Anna dans la scène que Da Ponte avait racontée à Mozart quelques séquences plus tôt, rôle qu'elle n'a jamais chanté par ailleurs, alors que, dans la reprise viennoise de 1788, c'est Donna Elvira qu'elle incarnera. La rédaction qui nous intéresse prioritairement, celle du livret, reprend à la scène suivante lorsque Lorenzo retrouve Annetta dans un lieu public, lui avoue son amour et lui confie des vers expressément écrits pour elle (S 45) : ce sont les paroles du *duettino* « Là ci darem la mano »³ (I, 9) entre Don Giovanni et Zerlina. Le spectateur connaît le caractère volage du librettiste mais c'est à ce moment que l'identification entre l'auteur et son personnage s'impose de plus en plus vivement : au départ d'Annetta, entre La Ferrarese en furie et il lui renouvelle les mêmes phrases d'amour qu'il vient de proférer à la jeune fille (S 46). Toutefois, la cantatrice ne se soucie guère d'avoir surpris son amant en conversation avec une autre femme ;

¹ « J'écrirai pour Mozart la nuit en m'imaginant lire quelques pages de L'Enfer de Dante » (ML 142).

² « Nuit et jour je me fatigue ».

³ « Là nous nous donnerons la main ».

sa colère est due davantage à ce qu'elle se sent exclue de la prochaine production, tandis qu'elle lui avait demandé d'écrire pour elle un bel air et qu'il avait acquiescé (S 41). Ce qui n'est pas sans susciter quelque appréhension chez Mozart qui craint que l'absence de La Ferrarese ne nuise à l'ouvrage (S 47). C'est le compositeur qui propose de créer pour elle le rôle d'une femme séduite et abandonnée et, dès que le poète lui confère le prénom de Donna Elvira – personnage faisant quand même partie de la tradition –, il commence à entendre la musique qu'il va composer et l'interprète apparaît en arrière-plan en train de répéter l'air de l'acte II « Mi tradi, quell'alma ingrata »¹ (II, 14) (S 48), numéro par ailleurs absent de la partition d'origine et composé expressément pour Catarina Cavalieri lors des représentations viennoises. C'est sans doute le moment le plus musical du film. Amorcé dès la scène entre Mozart et Da Ponte, l'air continue dans la salle de théâtre, puis accompagne le rapide flash-back où la cantatrice relit quelques feuillets du livret en préparation (S 49) et se rend à Dux afin de discréditer son amant aux yeux de Casanova : elle insinue que la pièce pourrait se terminer par le repentir du débauché et lui remet une esquisse de scène de mariage, ce à quoi l'aventurier, irrité, répond en lui donnant à son tour la liste des conquêtes féminines de son ami (S 50). C'est l'air du catalogue de Leporello (I, 5) que pour l'instant nous n'entendons pas, puisque ce sont les dernières notes de l'*aria* d'Elvira qui concluent la séquence.

Cependant, les inquiétudes d'Adriana ne sont pas entièrement infondées. En effet, l'écrivain rend visite à Annetta et lui raconte sa version de l'œuvre en devenir : ce serait l'histoire d'un libertin qui finit par rencontrer un ange rédempteur sous les traits de l'être aimé ; voulant changer de vie, le héros butte contre les hésitations de la jeune fille qui se dit promise à autrui et doute de la sincérité de son soupirant mais ce dernier est convaincu de la réciprocité de son sentiment (S 52). La Ferrarese fait néanmoins adresser à Annetta la fameuse liste que lui a confiée Casanova coupant court à cet entretien amoureux (S 53). Mozart, pour sa part, s'épuise à la tâche en composant le finale II et pousse ce même cri « Don Giovanni » que nous avons déjà entendu deux fois de la bouche de Casanova. Constance, son épouse, est de l'avis que cet ouvrage est sur le point de l'achever mais le musicien réplique qu'il s'agit d'un travail magnifique (S 54). Sur ces entrefaites, vient justement se greffer la répétition de l'air du catalogue et c'est à ce même endroit que réapparaît Casanova et qu'il propose quelques modifications : le nombre

¹ « Cette âme ingrante m'a trahie ».

de trophées féminins que chante Leporello passe ainsi de 320 à 640 pour l'Italie et de 703 à 1003 pour l'Espagne (S 55). Ce sera le céléberrissime « Ma in Ispagna son già mille e tre »¹ (I, 5). L'aventurier s'enquiert néanmoins des rumeurs concernant le mariage final du protagoniste, ce à quoi Lorenzo rétorque : « Tutte scemenze »². Et son interlocuteur de confirmer : « Chi ama solo una donna non è altro che un egoista »³ (S 57). Joie de courte durée, puisque Mozart reçoit un message qui le met dans tous ses états. Da Ponte le rejoint dans les coulisses (S 58-59). Le *maestro* vient d'apprendre la nouvelle de la mort de son père⁴, ce qui fait ressurgir en lui bien des souvenirs, en même temps qu'il réentend la musique de la mort du Commandeur. Sans doute influencé par la réaction de son épouse, il voudrait abandonner la composition de *Don Giovanni*. Se produit alors une scène peu vraisemblable où le musicien demande à son librettiste de l'absoudre de ses péchés ; non sans quelques réticences ce dernier s'exécute. Ce qui, malgré la constante fidélité du second à la mémoire du premier (M 459), reste tout de même une pure invention cinématographique. Mais Mozart n'est pas le seul à connaître un moment de crise : on répète le duo entre Don Giovanni et Zerlina ; dans l'orchestre, grâce à la complicité du compositeur, une improbable Annetta reconnaît les paroles du billet amoureux que lui avait adressé Lorenzo (S 61). Absent, le poète attend son complice près de sa demeure afin de connaître la réaction de sa bien-aimée. Wolfgang invite alors son interlocuteur à terminer l'opéra mais ce dernier s'enfuit, bouleversé, sur les notes de l'ouverture (S 62). Cependant, le couple ne tarde pas à se reformer, puisqu'Annetta accourt au secours de Da Ponte et va seconder son incapacité momentanée d'écrire (S 63). C'est la chanson de Cherubino « Voi che sapete che cosa è amor »⁵ (II, 3) qui l'accompagne. Tiré de l'acte I des *Nozze di Figaro*, une œuvre qu'elle avait dit avoir beaucoup aimée (S 52), ce morceau devient en quelque sorte son refrain, puisque nous le retrouverons au dernier tableau, lorsque les deux amants se rejoignent après le succès de *Don Giovanni* (S 67). Rappelons néanmoins que Chérubin est un aussi un don Juan en devenir.

¹ « Mais en Espagne il y en a déjà mille trois ».

² « Que des sottises » (n.t.).

³ « Celui qui n'aime qu'une seule femme n'est autre qu'un égoïste » (n.t.).

⁴ Leopold Mozart est effectivement décédé le 28 mai 1787, au cours de la composition de *Don Giovanni* mais pas vers son achèvement comme semble le laisser entendre le film.

⁵ « Vous qui savez ce qu'est l'amour ».

Lorenzo reçoit ainsi le viatique qui lui permet d'achever son livret. Mais entre temps Casanova lui rend une dernière visite. Les deux amis se donnent la réplique, lisant respectivement les vers de Don Giovanni et du Commandeur (II, 17), au cœur du finale II. Dans un sursaut de rédemption, l'aventurier vénitien suggère à son disciple de renoncer à la damnation finale, ce à quoi l'auteur se refuse. Toutefois, il ne s'agit nullement de blâmer son acolyte : Lorenzo a enfin pris conscience que Don Giovanni est bien son double mais cette représentation sera pour lui sa délivrance. Casanova est quelque peu sarcastique et, découvrant la présence d'Annetta, part agacé (S 64).

La création

La séquence n. 65 met en scène le finale II de *Don Giovanni* jouant notamment sur une savante et fascinante superposition : l'apparition de la statue du Commandeur se fond dans le visage de Casanova dans une loge. Cette soirée – qui est supposée être celle de la création de la pièce – a lieu dans la même salle où se sont déroulées les répétitions, donc à Vienne, en présence non seulement du libertin vénitien mais aussi de Joseph II et de Da Ponte. Or nous savons que ce titre a vu le jour au Théâtre National de Prague le 29 octobre 1787 et que, si Casanova semble bien y avoir assisté (L 23), l'empereur n'avait nullement fait le déplacement et Lorenzo avait dû repartir pour Vienne avant la première, puisqu'un opéra de Salieri l'y attendait (M 192-193). Initialement prévue le 14 octobre afin de célébrer le mariage de l'archiduchesse Maria Theresia avec le prince Anton Clemens de Saxe, la représentation avait dû être reportée d'une quinzaine de jours et à la place on avait donné *Le nozze di Figaro*¹. D'ailleurs, la didascalie qui suit ce même tableau dans la version du film que nous avons vue en salle entretient le doute sur la date de la création de l'ouvrage, affichant la référence à la reprise viennoise. Cette légende n'apparaît plus dans le report en DVD dont nous disposons actuellement. Cela dit, même en avançant l'hypothèse que le scénario cinématographique ait voulu se focaliser sur une répétition générale à Vienne avant le départ pour Prague – peu probable dans la mesure où la première a dû être reportée –, cela est toujours à peine

¹ Cf. notamment Wolfgang Amadeus Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, Herausgegeben von Wilhelm A. Bauer, Otto Erich Deutsch und Joseph Heinz Eibl, Kassel, Bärenreiter, 1962-1975, 7 voll. que nous lisons dans l'édition en français : Wolfgang Amadeus Mozart, Correspondance, édition française par Geneviève Geneviève Geffroy, Paris, Flammarion, 1986-1999, vol. 5, p. 338-339.

défendable, puisque le souverain n'aurait guère assisté à la représentation avec toute la cour (S 66). Par ailleurs, la présence de l'air de Donna Elvira « Mi tradi, quell'alma ingrata »¹ (II, 14) et le finale II s'achevant sur la disparition du héros (II, 19), sans le *lieto fine* que nous connaissons (II, 20), pourraient faire penser à la production viennoise du 7 mai 1788, bien que rien ne soit moins sûr que cette dernière modification ait vraiment eu lieu (GOM 695). En outre, comme le rappelle à regret Da Ponte dans ses *Mémoires*, contrairement à la production pragoise, à Vienne « il *Don Giovanni* non piacque »² (M 194). C'est en revanche dans ce même témoignage que Saura puise la phrase de Joseph II : « L'opera è divina [...] ma non è cibo pei denti de' miei viennesi »³ (M 194). Ce à quoi Mozart aurait répondu : « Lasciam loro tempo da masticarlo »⁴. Répliques que le scénario modifie très légèrement.

Nous avons dit à quel point nous tenons à considérer le livret tel un texte littéraire. Une pièce de théâtre bien particulière, cependant, dans la mesure où, lorsqu'il nous arrive de réciter ses vers ou de les entendre déclamer, c'est aussitôt la musique d'accompagnement qui nous revient à l'esprit. Toutefois, l'intérêt du film de Carlos Saura réside dans la manière dont rédaction poétique et composition musicale sont mises sur un même niveau et avancent de pair. Dans ce scénario, Da Ponte est l'auteur de l'œuvre autant que Mozart. Bien que stimulé plus ou moins consciemment par un autre antécédent opératique et par les conseils de Casanova, c'est bien le poète qui a le premier l'idée d'écrire sur le sujet du libertin puni. Les séquences où il fait part de son projet à Mozart sont très saisissantes à cet égard : l'enthousiasme qui s'en dégage se transmet immédiatement à son interlocuteur lequel commence d'emblée à composer mentalement, ce que la technique cinématographique seconde magistralement par le défilement en arrière-plan de la scène en devenir. Dans les dernières pages de l'opéra, le finale apparaît davantage comme la catharsis du librettiste qui vit cette expérience d'écriture telle une descente en abîme, seule issue pour en revenir dans une sorte de résurrection. Quête des enfers vers laquelle il faillit entraîner Mozart aussi, et Constance en est bien consciente et l'enjoint d'arrêter. Mais le pari est lancé et le musicien suit son acolyte jusqu'au bout de cette crise profonde,

¹ « Cette âme ingrante m'a trahie ».

² « Don Juan n'eut aucun succès ! » (ML 146).

³ « Cette œuvre est divine [...] mais ce n'est pas morceau pour les dents de mes Viennois » (ML 146).

⁴ « Laissons-leur le temps de le mastiquer » (ML 146).

sans doute plus marquante pour Lorenzo que pour Wolfgang, habité, quant à lui, par le complexe de l'enfant prodige, volontairement nourri et largement exploité par son père. Entre ces deux points extrêmes, c'est surtout par l'écrit que l'œuvre progresse vers son achèvement, bien que la musique accoure constamment à son secours pour la soutenir. Que le duo entre Don Giovanni et Zerlina naisse d'un billet amoureux, ou vice-versa, peu importe : ce sont toujours des vers qui le nourrissent. L'air du catalogue de Leporello est le fruit d'une visite déplacée de La Ferrarese, puis d'une missive inopinée à l'adresse d'Annetta. Pendant les répétitions, les interventions de Casanova sur ce texte sont plus l'illustration de sa fierté de séducteur que l'expression de son souci d'adhérer aux notes devant le servir, malgré l'évidente réussite. Seul l'air de Donna Elvira semble exclusivement découler de l'aspiration de la cantatrice à avoir un rôle dans la pièce, même si ses paroles ne sont pas dépourvues de liens avec l'évolution de la vie sentimentale du poète.

Et c'est bien là l'atout majeur de cette réalisation cinématographique qui invite le spectateur à approcher l'opéra du point de vue du livret, non plus à l'écouter – ou du moins non plus à l'écouter seulement – mais aussi à le lire. Lecture qu'entretiennent également d'innombrables suggestions externes, le plus souvent d'ordre anecdotique, tel un joli visage rencontré par un jeune écrivain, la rivalité entre deux virtuoses de la voix, les retrouvailles avec l'aventurier compatriote, un mot d'esprit osé par un génie devant un puissant. Le livret se lit alors comme un roman, le roman d'une vie, ce témoignage autobiographique que sont les *Mémoires* de Da Ponte dont le réalisateur contemporain se sert avec adresse – et sur lesquels nous nous sommes permis quelque peu de gloser – afin d'écrire son propre roman, celui de la transposition en image, et de lui insuffler une nouvelle vie, celle de la création artistique.

Sigles utilisés :

GOM = *Guide des opéras de Mozart*, sous la direction de Brigitte Massin, Paris, Fayard, 1991.

L = *Lettere di Lorenzo Da Ponte a Giacomo Casanova 1791-1795*, a cura di Giampaolo Zagonel, Vittorio Veneto, De Bastiani, 1988.

LED = Lorenzo Da Ponte, *Lettere, epistole in versi, dedicatorie e lettere dei fratelli*, a cura di Giampaolo Zagonel, Vittorio Veneto, De Bastiani, 1995.

M = Lorenzo Da Ponte, *Memorie e altri scritti*, a cura di Cesare Pagnini, Milano, Longanesi, 1971.

ML = Lorenzo Da Ponte, *Mémoires et Livrets*, édition établie, présentée et annotée par Jean-François Labie, Paris, Librairie Générale Française, 1980, « Le livre de poche ».

S = *Io, Don Giovanni. Un film di Carlos Saura*, Milano, Mondadori Electa, 2009.