

■ Polémique contre la naïveté, charge contre le fatalisme, l'opéra de Mozart est l'œuvre d'un optimiste combattant. Certains ont pu se demander pourquoi Mozart, grand compositeur humaniste, avait choisi un sujet en apparence aussi frivole, et qui avait été abordé maintes fois avant lui, y compris dans des opéras. Tout le monde sait ce qu'est un « Don Giovanni » : un impénitent séducteur de femmes, dans son acception générale. Ce concept est plutôt banal. Pourtant, le *Don Giovanni* de Mozart est bien plus qu'un chef-d'œuvre universel de la musique au sens étroit du terme.

En effet, comme dans les années 1780, quand l'opéra fut créé, ou après 1923-31, nous vivons actuellement les derniers instants de l'ordre politico-financier en place, un ordre qui domine notre société depuis la fin du système de Bretton Woods entre 1965 et 1971 et qui est maintenant à bout de souffle, en banqueroute. Dans ces circonstances, le réflexe de l'oligarchie est toujours de maintenir sa tyrannie et ses piratages en établissant une dictature brutale gérée par des « bêtes humaines » à sa solde, comme Bush ou Cheney actuellement, qui gouvernent par la terreur, ou, plus habilement, en faisant appliquer une politique d'austérité budgétaire destructrice, à visage « humain », de droite ou de gauche. Celle-ci ne fera qu'aggraver la situation sociale, et préparera le terrain à un nouveau fascisme. Dans le temps d'incertitudes où nous sommes, si nous voulons éviter une répétition en pire des erreurs du passé, mais surtout, sortir de la crise par le haut, ce qui est tout à fait possible, nous autres citoyens, nous nous devons d'agir efficacement et en connaissance de cause. A cet égard, le *Don Giovanni* nous fournit un enseignement et une source d'inspiration capitaux.

I - UNE ŒUVRE POLITIQUE

Quand on examine de près et sans préjugé le drame tel que Mozart l'a construit, par rapport aux versions antérieures, le sens politique de l'œuvre ne fait pas de doute : dans l'acte I, Don Giovanni, accompagné de son valet Leporello, tente en vain de séduire Donna Anna qui l'expulse de chez elle. Il tue alors en duel le père de celle-ci qui s'est interposé, avant de s'enfuir avec Leporello. Anna fait jurer à son fiancé, Don Ottavio, de venger la mort du vieillard. Dans une rue, Don Giovanni rencontre par hasard, sans l'avoir reconnue, Donna Elvira, une de ses précédentes victimes, qui, elle, a pris au sérieux sa promesse de mariage, car elle est tombée profondément amoureuse du séducteur. Il se tire à nouveau d'affaire en donnant à son valet le soin de faire le catalogue des conquêtes de son maître. Débarassé d'Elvira, Don Giovanni jette son dévolu sur une jeune paysanne, Zerlina, qui est en train de célébrer ses noces avec son fiancé Masetto. Il entreprend de la séduire, mais en est empêché par Elvira. Celle-ci réussira, par ses avertissements, à convaincre Anna que Don Giovanni est l'assassin de son père le Commandeur. Malgré la réticence de Masetto, Don Giovanni organise un grand bal, où il invite les deux futurs époux et où Elvira, à la tête d'une conjuration qu'elle a formée avec Anna et Ottavio, interrompente une tentative de viol de Zerlina par Don Giovanni et démasque les menées du libertin à la face du monde. Mais Don Giovanni leur échappe, plus arrogant que jamais, non sans avoir essayé de tuer son valet pour détourner sur celui-ci la colère des autres.

Le deuxième acte, comme le premier, s'ouvre sur les protestations du valet contre les conditions de vie que son

maître lui impose, mais celui-ci refuse d'abandonner sa vie de séducteur et a tout fait de calmer son domestique en lui donnant de l'argent. Don Giovanni veut séduire la servante d'Elvira et pour se faire accepter par elle, force Leporello à échanger ses vêtements avec les siens. Il dirige Elvira, toujours amoureuse, vers son valet qui part avec la belle. Il est interrompu dans sa sérénade par Masetto parti à sa recherche avec un groupe d'hommes armés pour le tuer. Ses habits de valet lui permettent de rosser le paysan sans se faire reconnaître. De son côté, Leporello, suivi d'Elvira qui le prend pour son « mari » repent, tombe par hasard sur Anna, Ottavio, Masetto et Zerlina qui veulent tuer sur le champ celui qu'ils prennent pour Don Giovanni. Pour sauver sa peau, il met bas le masque et, de ce fait, précipite la crise. Dans un cimetière, Don Giovanni invite à dîner la statue du Commandeur qui orne le tombeau de celui-ci. Malgré les objurgations d'Elvira et les injonctions de l'homme de marbre, qui viennent interrompre l'un après l'autre le festin du libertin, celui-ci refuse de s'amender et se trouve précipité dans les Enfers, en proie aux pires souffrances. Le

possible et qui travaillaient à la répliquer en Europe. Mozart se reconnaît dans cette révolution qui déclare au monde que « tous les hommes sont dotés par leur Créateur de certains droits inaliénables parmi lesquels il y a la vie, la liberté, et la recherche du Bonheur » (déclaration d'Indépendance des colonies d'Amérique du 4 juillet 1776). En 1778, lors de son deuxième séjour à Paris, il rencontre Benjamin Franklin, inspirateur et chef du parti américain. A plusieurs reprises au cours des années 1770, son librettiste Lorenzo Da Ponte a rencontré à Vienne Beaumarchais, un des organisateurs clef du soutien de la France à la cause américaine, comme certainement Mozart, père des *Nozze di Figaro* a dû aussi le faire. Mozart était aussi un ami de la belle-famille de La Fayette, chez laquelle il se réfugia avant d'être expulsé de France. Son appartenance à la franc-maçonnerie républicaine, en guerre contre la franc-maçonnerie obscurantiste et mystique, proche de l'oligarchie anglo-vénitienne, des Mesmer, Cagliostro, Casanova et autres, doit être vue dans ce contexte stratégique. Tout en fréquentant et influençant les cercles du pouvoir, Mozart est aussi, en ces

années 1780, un artiste extrêmement populaire, à Vienne où il réside, mais plus encore à Prague, où sa musique est chantée, imprimée, transcrite, jouée partout. Les Pragois, peuple fier en butte à l'autoritarisme viennois, se reconnaissent dans cette musique véritablement émancipatrice ; ils font un triomphe aux *Nozze*, que Mozart crée chez eux.

Le *Don Giovanni* est monté pour la première fois en octobre 1787 à Prague et en mai 1788 à Vienne. 1787 est une date particulièrement charnière, puisque nous sommes onze ans après le début officiel de la Révolution américaine (juillet 1776), seulement deux ans avant l'éclatement de la Révolution française (mai 1789) et juste un mois après l'achèvement de la Constitution américaine, qui va donner pour la première fois au monde une République démocratique digne de ce nom. A ce moment absolument crucial, dans son *Don Giovanni*, Mozart pose la question fondamentale qui agite tous les esprits vraiment révolutionnaires en Europe : sur quels principes se fonde et se mène une révolution réussie ? En mettant en scène la révolte des paysans autour de Masetto, préfiguration des jacqueries manipulées durant la Grande Peur de l'été 1789, mais quand même une révolte de roturiers contre un droit de cuissage exercé de facto par le seigneur libertin, Mozart aborde le problème des émeutes jacobines aveugles. Comme le compositeur nous le montre, cette « méthode » d'action politique ne réussit manifestement pas, pas plus que la tentative de lynchage du pauvre Leporello déguisé en Don Giovanni plus tard.

Cet opéra est donc « politique », dans la mesure où il fournit aux citoyens un étalon de jugement en vue de l'action. Cet aspect crucial de son œuvre n'a évidemment pas échappé à l'oligarchie de son époque, qui s'empressa de faire disparaître le génieur. Mozart a en effet vraisemblablement été empoisonné¹ et meurt en décembre 1791, alors qu'une vague de répression s'abat sur les républicains autrichiens et amis du compositeur, en pleine Révolution française. A peu près à la même époque, dans un rapport au nouvel empereur d'Autriche Léopold II, le directeur de la police, le comte Perglen, digne représentant du clan réactionnaire, essaye de convaincre son souverain que les amis maçons de Mozart tentent de « saper la monarchie, d'exciter le sens de liberté dans les nations et de changer les modes de pensée des peuples. (...) La défection des colonies anglaises en Amérique fut la première opération de cette élite secrète ; à partir de là, ils veulent s'étendre. » (souligné par nous). Ce texte confirme clairement le rôle de Mozart et de ses amis, et la crainte qu'ils suscitaient dans les cercles d'une oligarchie européenne, qui avait parfaitement identifié la menace que représentait pour elle une Révolution à l'américaine sur le Vieux Continent.

Don Giovanni ou le triomphe de la Loi naturelle

« Ceux que les dieux veulent perdre, ils les rendent d'abord fous »
Adage de la Grèce antique.



Portrait de Mozart par son beau-frère Lange (1789) (« le plus ressemblant », selon sa femme Constance)

drame se clôt sur le commentaire des autres personnages : « Ceci est la fin de celui qui fait le mal ! Et la mort des perfides est toujours pareille à leur vie. »

Mozart ne fait rien par hasard, il est un artiste qui s'est donné une mission : œuvrer à l'avènement d'une société délivrée de l'oligarchie et fondée sur le meilleur des idées de la Renaissance leibnizienne. Pétri de l'idéal d'un Moïse Mendelssohn, grand admirateur de Shakespeare qu'il a parfaitement compris, inspiré de Bach et de Haydn dont il pousse plus loin les travaux. Mozart se conçoit comme l'éducateur du prince autant que de ses concitoyens et des générations futures. Familier de l'empereur réformateur et ami de la Révolution américaine Joseph II (1780-1790), il l'encourage dans sa remise en cause de l'ordre féodal en politique intérieure comme extérieure. Au moins dans la première partie de son règne, Joseph applique ce qu'il avait un jour écrit à sa mère : « Que tous les hommes sont égaux de naissance ». Mozart est un de ces amis européens de la Révolution américaine, qui l'ont rendu

¹ Dès juillet 1791, Mozart confie à sa femme, au cours d'une promenade à Vienne, qu'il est sûr d'avoir été empoisonné à « l'acqua toffana », une solution à l'arsenic, un poison à action lente (témoignage de Mary Novello, qui rendit visite à la veuve de Mozart, Constance, en 1829). De fait, l'évolution de l'état clinique du musicien, le bizarre gonflement de son corps au moment du décès, la description de sa mort, le caractère expéditif et inhabituel de son enterrement, qui aurait dû être celui d'un bourgeois aisé (il est jeté dans une fosse anonyme) et la violente chasse aux sorcières qui frappe tous les amis de Mozart à sa mort (Constance détruit 90% de la correspondance de son mari dans les temps qui suivent) sont, parmi beaucoup d'autres, autant d'éléments qui donnent à penser que Mozart a été empoisonné.

II - « DON GIOVANNI OU LE DISSOLU PUNI »² : LA QUESTION DE LA LOI NATURELLE

Pour qu'une révolution soit réussie, elle doit être juste, donc fondée sur les lois de la nature. Ce thème est au cœur de l'opéra de Mozart, comme il est inscrit dans les textes fondateurs des Etats-Unis d'Amérique et ceux de notre République.

La loi naturelle n'est pas un concept ésotérique. Elle n'est pas une recette magique dont il suffirait de connaître la formule pour rendre tout le monde heureux. C'est un principe de droit non écrit, cohérent avec les lois de l'Univers, dont l'être humain se doit d'être le vecteur s'il veut contribuer au développement de la nature et de la société. C'est un principe éminemment politique au sens le plus profond du terme, qui doit inspirer le droit écrit ou la légalité. Dans tous les cas, il les transcende, par opposition au droit positif, qui est la simple application des textes. Le droit naturel est source de toute vraie justice ; il fonde la légitimité, et tout citoyen qui se respecte se doit de le défendre.

Dans sa pièce *Guillaume Tell*, Friedrich Schiller fait dire aux



Mozart dans le film de Forman, « Amadeus » : Mozart n'est pas le singe savant hystérique, obsédé sexuel et un rien benêt, que nous dépeint Milos Forman dans son film « Amadeus ». Il est au contraire un leader engagé dans son siècle, qui voulait faire de sa musique et du théâtre le lieu de l'élévation des citoyens aux plus hautes conceptions du gouvernement, comme le montrent, entre autres, ses opéras de la maturité. Premier musicien à s'affranchir du contraignant patronage d'un prince et à vivre entièrement et librement de son art, il est aussi, selon le témoignage de Joseph Haydn au père de Mozart, « le plus grand compositeur que je connaisse ».

Suisses en rébellion contre la dictature habsbourgeoise : « Non il y a des limites à la tyrannie ; quand l'opprimé ne trouve justice nulle part, quand son fardeau devient insupportable, il demande au Ciel courage et consolation ; il fait descendre l'éternelle justice qui réside là-haut, immuable et inébranlable comme les astres eux-mêmes. » (Acte II, scène 2).

Martin Luther King a développé la même idée. Dans un sermon de 1954 (*Redécouvrir les valeurs perdues*), il déclare : « Il y a des lois morales dans l'Univers aussi éternelles et implacables que les lois physiques et qui agissent de manière absolue. » Dans un discours à Montgomery (Alabama), en 1965, il affirme : « L'arc de l'Univers peut être long mais il tend vers la justice. »

On ne peut donc impunément violer les lois de la nature. La forme ultime de ce viol, la tyrannie, est non seulement destructrice mais, in fine, autodestructrice. Lyndon LaRouche donne de ce concept fondamental un éclairage particulièrement précis dans un texte de février 2004 intitulé « Ce nouveau point tournant dans l'histoire mondiale », lorsqu'il dit : « Ceux qui tourmentent ou traitent les autres comme du bétail humain sont souvent, comme l'histoire le montre, terrassés par la bestialité qu'ils ont entretenue en eux-mêmes, par leur indifférence à l'égard de ces qualités à long terme, plus puissantes, qui font naturellement de l'homme et de la femme des êtres également créés à l'image du Créateur de l'Univers. » C'est précisément cette idée que Mozart développe dans son *Don Giovanni*.

Cette loi de la nature implique aussi une conception rigoureuse et vraie de ce qu'est un être humain. En effet, l'homme est, par essence, différent des animaux. Ce qui le caractérise, c'est sa capacité cognitive à découvrir des principes physiques universels, scientifiques et culturels, en résolvant des paradoxes apparus au niveau des sens, dans le monde visible. L'homme est en effet un principe d'engendrement que seul l'homme peut maîtriser par sa raison créatrice. Explorer l'inconnu, il transforme son environnement pour le mieux. Il a certes une nature biologique, mais ce n'est point dans celle-ci que réside son identité, et sa spécificité. Mozart, comme tout le courant platonicien et leibnizien, rejette une définition animale de l'être humain.

Ceci nous amène à la question cruciale de la mort et de la mortalité. En effet, la mort, ce « dénominateur commun à tous les hommes », pour citer Martin Luther King, est une loi irrédécible de la nature. Elle est un facteur d'égalité entre tous les hommes ; elle pose de facto une limite, au moins physique, à

toute activité humaine et interpelle toute personne mature. Pour LaRouche, la prise de conscience de sa propre mortalité est le commencement de la sagesse. Quelle attitude avoir face à la mort, peut-on envisager une quelconque forme d'immortalité pour chaque individu qui donne un sens à son existence ? Cet aspect essentiel de la loi naturelle, parce qu'il est relié à la notion de justice, est un thème clé de l'opéra de Mozart.

La mort et le défi de l'« après » sont omniprésents dans le *Don Giovanni*. Au commencement du drame, Don Giovanni assassine le commandeur au cours d'un duel inégal et assiste à son trépas (magnifique trio musical). Il menace tout à fait sérieusement de tuer son valet à plusieurs reprises, et particulièrement dans la scène du cimetière, en présence des mânes du défunt commandeur. La mort hantera Anna jusqu'à la fin et tourmentera Elvira à un moment crucial du drame.

Il est très éclairant de lire ce que Mozart pensait de la question au moment même où il composait le *Don Giovanni*. Dans une lettre d'avril 1787 adressée à son père gravement atteint d'une maladie qui allait l'emporter bientôt, il écrit : « Comme la mort (si l'on considère bien les choses) est l'ultime étape de notre vie, je me suis familiarisé depuis quelques années avec cette véritable et meilleure amie de l'homme, de sorte que son image non seulement n'a pour moi rien d'effrayant, mais est plutôt quelque chose de rassurant et de consolateur ! Et je remercie Dieu de m'avoir accordé (vous me comprenez) de le découvrir comme clé de notre félicité. »

« Je ne vais pas me coucher sans penser (quel que soit mon jeune âge) que je ne serai peut-être plus le lendemain – et personne, parmi tous ceux qui me connaissent, ne peut dire que je sois d'un naturel chagrin ou triste. Pour cette félicité, je remercie tous les jours mon Créateur et la souhaite de tout cœur à mes semblables. »

On comprend mieux cette lettre d'un optimisme apparemment étonnant si l'on se rappelle le combat et les idées de Mozart. Le compositeur, qui fait de la mort la meilleure amie de l'homme, place la barre très haut et nous met au défi ! En fait, il atteint les hauteurs du sublime schillérien : par son action, il sait qu'il change le cours de l'histoire passée, présente et future, et ne craint pas sa propre disparition, alors même qu'il se sent mortellement menacé par ses nombreux ennemis. Sa lettre n'est donc pas un exercice de style, elle élève son auteur au même niveau que Jeanne d'Arc ou Martin Luther King.

La musique du *Don Giovanni* exprime précisément cette idée. Ainsi Mozart a choisi pour l'ouverture de l'opéra la métaphysique tonalité de ré mineur (on la retrouve dans son *Requiem* quatre ans plus tard). L'introduction, particulièrement son impressionnant andante initial de rythme trochaïque (fondé sur le trochée, un pied de la poésie gréco-latine formé d'une syllabe longue et d'une brève), pose le thème de la Loi naturelle et de son corollaire, la mortalité de tout homme, auxquels Don Giovanni va se heurter de manière si tragique. Cette idée-là, Mozart va l'enrichir et l'amener à sa conclusion musicale et dramatique en utilisant le même motif qu'au début de l'ouverture, pour la spectaculaire entrée de la statue du Commandeur dans le salon du libertin, et le « jugement dernier » qui s'ensuit. La réminis-

Une affiche du Don Giovanni de Losey : bien que le sens moral et politique de l'opéra de Mozart soit clair, nombreux sont ceux qui ne l'ont pas saisi, ou l'ont détourné. Dans sa version de l'opéra, au demeurant très bien filmée, le cinéaste Joseph Losey fait du libertin une sorte de héros nietzschéen : un beau, ténébreux et fascinant aristocrate vénitien (cohérent avec sa thèse – et ce n'est pas innocent – Losey situe d'ailleurs l'action dans la lagune de Venise) qui va oser défier la justice divine, vêtu à sa dernière heure d'un habit immaculé d'une pureté quasi angélique.



cence et le traitement musical de cette scène, à laquelle Mozart donne une tension et un développement encore plus grands que dans l'ouverture, nous montrent bien de quoi traite l'opéra. Lorsque les survivants du drame chantent le chœur conclusif cité plus haut, où le mot « morte » (mort) est musicalement souligné, on pense à l'aphorisme évangélique : « Qui a vécu par le glaive périra par le glaive. »

Dénoncer l'oligarchisme

En effet, à travers sa version du personnage de Don Giovanni, Mozart dénonce la nature et les axiomes de l'oligarchisme, dont l'une des caractéristiques est le refus de changer, le rejet du progrès. Don Giovanni est une bête humaine qui ne s'interroge aucunement sur les conséquences de ses actes et s' imagine indestructible, contre vents et marées, comme il le déclare à la fin de l'acte I : « Mais le courage ne me manque pas, je ne suis ni perdu ni confondu ; quand bien même basculerait le monde, rien jamais ne me fera peur. » Ceci est typique de l'utopie de la tyrannie, qui s' imagine au-dessus de toutes les lois, qu'elle piétine sans vergogne, provoquant le chaos, et pense « après moi, le déluge ! »

Don Giovanni est aussi un consommateur frénétique, comme le chante fort bien son sous-fifre Leporello dans son fameux air du catalogue. De manière générale, il ne se pose jamais la question de savoir comment les choses sont produites ; en bon féodal parasite, il pratique une économie de la prédation, dont les femmes ne sont que les premières victimes. C'est un obsédé du divertissement, comme le montre son attitude vis-à-vis de Zerlina ; mais cette manie ne respecte personne, et certainement pas le fidèle et masochiste Leporello, sur lequel il exerce une tyrannie sadique. Don Giovanni se joue de tout et de tous, dans une fuite éperdue hors de la réalité, qu'il prétend violer constamment.

On peut dire que le libertin ne pense pas, puisqu'il se comporte comme un être purement bestial : il « sent les odeurs de femmes » (sic, Acte I, scène 4), toute son existence est strictement déterminée par ses sens.

Le point évident, mais dont la plupart du temps on ne mesure pas la portée, est la séduction brutale que le personnage exerce, y compris sur le public. C'est certes le propre du donjuanisme, mais la séduction est aussi un instrument du pouvoir dénaturé, comme le montrent les exemples de François Mitterrand, Nicolas Sarkozy, entre autres politiciens dévoyés. Ici, la séduction est plus qu'une simple tromperie, elle utilise en effet le travestissement. C'est la méthode vénitienne que Mozart dénonce, égratignant au passage l'agent vénitien Casanova, dans toutes ses déclinaisons : l'usage du masque, (que le libertin porte à sa première apparition sur scène), la calomnie (Don Juan tente de faire passer Elvira pour folle), le mensonge (à de multiples reprises), tellement bien fait que le menteur lui-même finit par y croire (Acte II scène 2).

D'un point de vue politique, la séduction a toujours été le moyen par lequel le tyran ou ses affidés ont manipulé et corrompu la population, de nos jours plus que jamais. C'est pourquoi Mozart a donné au personnage de Don Giovanni cette apparente ambiguïté, qui a trompé même la « clairvoyante » Elvira. Après tout, Don Giovanni paraît sûr de lui, fort et courageux (comme on le voit à la fin des deux actes), évidemment brillant. Il peut, si l'on n'y prend garde, tromper son monde, comme le prouvent de nombreuses exégèses, qui n'ont vu dans cet opéra aucun principe moral.

L'oligarchie a besoin de serviteurs, d'hommes de mains, de complices sans lesquels il n'est rien. Don Giovanni a Leporello. Le valet joue vis-à-vis du libertin le même rôle que les administrateurs, banquiers et autres tuteurs à gages à l'égard de l'actuelle oligarchie. Leporello forme avec son maître le duo qui lie l'opprimé plus ou moins consentant à son oppresseur. Le valet (dont le nom, dérivé du mot « lièvre » en italien, souligne bien la couardise) est en fait envieux et jaloux. A travers le serviteur aussi, Mozart provoque ses spectateurs à réfléchir et à réagir par rapport à leur éventuel avilissement.

Don Giovanni finira victime de son défaut essentiel d'oligarchie : son refus de changer. Non seulement il refuse trois fois de s'amender, mais (ce trait est un ajout de Mozart), il va jusqu'à simuler la repentance auprès d'Elvira -- ce qui est le comble de l'hypocrisie et de la cruauté -- pour arriver à ses fins. Au début de l'acte II, il embobine d'un sophisme son naïf valet qui lui demande « que nous laissons de côté les femmes ». Ensuite, à Elvira qui lui demande de changer, il répond par des provocations grossières (acte II scène 14). Finalement, à la fin de l'acte II, Don Giovanni se heurte au Commandeur venu d'outre-tombe. A celui-ci, qui, dans une marque d'amour infini, lui enjoint de s'arrêter et de se repentir, il oppose le refus qui lui sera fatal.

C'est pourquoi Mozart a donné à Don Giovanni cette fixité frénétique, brutale, obsessionnelle et folle, si caractéristique de la culture de notre époque, que l'on retrouve dans la musique du libertin, particulièrement dans le fameux air n°11 (*Finch' han dal vino*, Acte I scène 15) où il dit à son valet :

« Afin qu'ils aient par le vin la tête échauffée, fais préparer une grande fête. Si tu trouves sur la place quelque fille, essaye de l'amener elle aussi avec toi. Que la danse soit sans aucun ordre : Tu feras danser qui le menuet, qui la folie, qui l'allemande. Et moi pendant ce temps, de l'autre côté, avec celle-ci et celle-là je veux faire l'amour. Ah ! ma liste, demain matin, d'une dizaine tu dois l'accroître. »

A cause de son inconséquence et de sa cécité, Don Giovanni rate tout ce qu'il entreprend. Incapable de sortir de la contradiction entre son vide intérieur absolu et son apparence de force extérieure, il finit par s'autodétruire.

III - LES FONDATIONS D'UNE RÉVOLUTION RÉUSSIE

Mozart n'en reste cependant pas là. Il indique à ses auditeurs, en négatif, pour ainsi dire, quelles erreurs ne pas commettre face à la tyrannie et quelle conception de l'homme doit inspirer les véritables révolutionnaires.

² Traduction du titre original de l'ouvrage : « Don Giovanni ossia il dissoluto punito »



Partition du « Viva la libertà ! » : A la mesure 388, on peut observer les dissonances : entre le sol chanté par Leporello et Anna et le fa de Don Ottavio d'une part, et la quarte augmentée (intervalle lydien, lui aussi dissonant) entre le fa d'Ottavio et le si d'Elvira d'autre part, lorsque le trio des masques rejoint Don Giovanni et son valet dans le chant.

D'abord, dans la fameuse scène du bal qui clôt l'acte I, Mozart oppose deux conceptions de la liberté, l'une fondée sur la justice et l'autre parfaitement arbitraire. Il ne le fait pas de manière didactique, mais invite ses auditeurs à la réflexion en jouant sur les ambiguïtés, dans la musique comme dans la mise en scène : La fête bat son plein dans le château de Don Giovanni lorsqu'entrent, masqués, Elvira, Ottavio, et Anna. Le valet les invite à se joindre aux réjouissances, puis Don Giovanni, grand seigneur « libéral », déclare : « C'est ouvert à tous ! Vive la liberté ! » Le trio répond ironiquement : « Nous sommes reconnaissants de tant de signes de générosité ». Puis Don Giovanni répète de manière quasi solennelle, en donnant le la, pour ainsi dire : « Vive la liberté ! » Leporello reprend le même thème légèrement modifié, suivi par le trio et son maître. C'est à ce moment précis, lorsque le duo et le trio chantent ensemble les mêmes paroles : « Vive la liberté ! », que Mozart introduit dans la musique une dissonance à plusieurs facettes. Ce coup d'audace fait subitement apparaître dans l'univers sonore et mental ce que l'auditoire supposait déjà : les deux conceptions irréconciliables de la liberté qui opposent le trio aux deux compères, et particulièrement au libertain. Le trio a en effet placé son action sous la protection du Ciel alors que Don Giovanni défend une conception anarcho-oligarchique de la liberté. D'un point de vue musical, il est significatif que Leporello soit quasiment « submergé » par les autres et que la déclaration dissonante soit rechantée ensuite, à son initiative,



Don Giovanni masqué (dessin de Fred Bayle) et Casanova (à dr.) : à travers le personnage de Don Giovanni, Mozart dénonce aussi très concrètement la corruption et les méthodes de l'oligarchie vénitienne, dans la personne de Giacomo Casanova. Célèbre aventurier, voyageur, séducteur, corrupteur (il introduisit la Loterie nationale en France), espion pour le compte de la Sérénissime, le libertain s'est à juste titre senti visé par l'opéra de Mozart. L'« air du catalogue », où Leporello fait la liste des conquêtes de son maître dans les différents pays que celui-ci a visités (y compris la Turquie, où Casanova s'était rendu), a particulièrement fait mouche. Mozart étant à Prague en septembre 1787 pour terminer son ouvrage, il rencontra Casanova, qui connaissait très bien Lorenzo Da Ponte, librettiste du compositeur. Casanova avait rencontré Da Ponte et lui avait certainement suggéré de modifier la fin et certains passages de l'opéra, trop compromettants pour lui, ce que Mozart refusa. On a même retrouvé dans les papiers de l'aventurier deux passages écrits de sa main, dont une variante de l'aria (acte 2, scène 7) de Leporello, qui en change radicalement le sens, puisque le valet accuse les femmes, « sexe séducteur », d'« ensorceler l'esprit et d'enchaîner (le) cœur (de son maître, NDLA) » (sic !)

et le mot « liberté » répété six fois (11 fois en tout !).

Cependant, Mozart va plus loin. En même temps qu'il nous montre le problème de Don Giovanni, il dénonce une justice fondée sur la « vendetta » (la vengeance), par nature oligarchique. Et en effet, les révoltés sont « enragés », comme le sera la faction du même nom dans la Révolution française. Une révolte seule ne mène jamais nulle part, et finit dans l'impuissance, comme l'atteste cette déclaration de José Bové dans *Le Monde* du 9-9-2003 : « Au siècle passé, le fantasme était que les choses changeraient en faisant la révolution. Les gens ont compris que ça ne fonctionne pas et, surtout, que ça n'améliore pas la situation. Aujourd'hui, on est rentré dans l'ère des révoltes. C'est très déstabilisant parce que personne ne sait comment ça commence et comment ça s'arrête. » Cette attitude irréfléchie et aveugle, uniquement tournée contre l'autre, conduit finalement au fascisme. Mozart nous prévient contre ce danger et situe la nécessaire révolution à un niveau supérieur. Les révoltés sont en effet dominés par leurs passions irrationnelles : Leporello veut « faire le gentilhomme » dans la règle du jeu de l'oligarchie et, singeant son maître, il ne dédaigne pas non plus de jouer le jeu de la séduction, ce qui le rend très vulnérable à la corruption. A la fin de l'Acte I, Elvira et les masques vont utiliser la méthode vénitienne de dissimulation ; ils dénoncent certes Don Giovanni mais restent impuissants à changer le cours des choses, se bornant à en appeler à la vengeance. Masetto résiste bien à Don Giovanni ; il organise une expédition punitive, mais cette jacquerie tourne court car

sa rage et sa jalousie aveuglent ses sens et l'empêchent de garder la tête froide. Il se fait rosser, et les autres révoltés abusent.

Mais Mozart croit dans la perfectibilité humaine. Il a donné à une femme, Elvira (ce qui n'est pas anodin à l'époque) cette qualité de rédemption parce qu'il veut montrer ce que peut être, dans les limites du drame, une forme terrestre du principe d'agapé, parallèlement à l'action de la justice divine, que représente le Commandeur. Même si Elvira ne parvient pas concrètement à ses fins, dans la dernière partie de l'opéra, elle se fait la représentante humaine du Droit naturel qui, de ce fait, ne reste pas « désincarné ». On pense ici à la première Epître de saint Paul aux Corinthiens, chapitre 13, où l'apôtre explique que sans l'amour vrai, qui met sa joie dans la vérité, le meilleur des hommes ne sera jamais rien. De même, dans une lettre du 11 avril 1787, Mozart écrit : « Ni intelligence élevée, ni imagination, ni toutes deux ensemble ne font le génie. Amour ! Amour ! Amour ! Voilà l'âme du génie. »

Elvira est vraiment amoureuse de Don Giovanni, et passionnément attachée à la Justice divine. Elle y fait référence dès le début de l'opéra et à plusieurs reprises ensuite. En même temps, cependant, elle est dominée par une violente rage vengeresse, et elle va le rester assez longtemps. Elle est néanmoins le seul personnage qui changera en profondeur, car elle sera la seule à avoir fait de la compassion un principe actif et personnel. D'abord enragée et furieuse, elle est ensuite déchirée par un conflit entre sa raison et ses émotions, faiblesse qui l'amènera à subir une humiliation cruelle, d'où elle sortira grandie. Elvira aura pu accomplir cette « conversion » parce qu'elle prend au sérieux les êtres humains, la vérité, la Justice divine, et qu'elle est donc animée d'une passion entière pour le bien d'autrui. En ce sens, elle est l'exact opposé de Don Giovanni. Il n'y a chez elle aucun donjuanisme émotionnel ou intellectuel, aucune superficialité.

C'est cette qualité particulière qui lui permet de réaliser ce « saut de géométrie » qui va la changer. Elle le fait par une opération de renversement, philosophique et musical, dans son monologue déterminant de la scène 10a (récitatif avec orchestre et aria). Dans le récitatif (parlando accompagné par l'orchestre), elle regarde courageusement le mal et la mort en face, la noirceur irréductible du libertain qui lui apparaît enfin dans toute sa crudité, puis, dans l'air proprement dit, qui est l'instant déterminant, elle résout le dilemme qui la rongait en

Air : (Mi tradi quell'alma ingrata)

Cette âme ingrate m'a trahie,
Il me rend malheureuse, oh Dieu !
Mais trahie, abandonnée,
J'éprouve encore pour lui de la pitié.

Lorsque je sens mon tourment
Mon cœur parle de vengeance,
Mais si j'envisage le risque qu'il encourt
Palpitant va mon cœur.

A ce stade du texte, dans chaque strophe comme dans le tout, la contradiction demeure et rien n'est résolu, d'où l'intervention de Mozart, qui recompose le livret de l'aria, pour donner à ce dialogue intérieur, une orientation et, surtout, une résolution.

Air recomposé par Mozart avec la musique :

Mi bémol majeur :

Cette âme ingrate m'a trahie, cette âme ingrate,
Il me rend malheureuse, oh Dieu !
Il me rend malheureuse, oh Dieu !
Il me rend malheureuse, oh Dieu, oh Dieu !

Mais trahie, et abandonnée, j'éprouve encore pour lui de la pitié
J'éprouve encore pour lui de la pitié,
J'éprouve encore pour lui, pour lui de la pitié !

Cette âme ingrate m'a trahie, cette âme ingrate,
Il me rend malheureuse, oh Dieu !
Il me rend malheureuse, oh Dieu !
Il me rend malheureuse, oh Dieu, oh Dieu !

Mi bémol mineur :

Lorsque je ressens mon tourment, mon tourment,
Mon cœur parle de vengeance,
Mais si j'envisage le risque qu'il encourt,
Palpitant va mon cœur,
Palpitant va mon cœur,
Palpitant !

Mi bémol majeur :

Cette âme ingrate m'a trahie, cette âme ingrate,
Il me rend malheureuse, oh Dieu !
Il me rend malheureuse, oh Dieu !
Il me rend malheureuse, oh Dieu, oh Dieu !

Mais trahie, abandonnée, j'éprouve encore pour lui de la pitié, pour lui de la pitié,
J'éprouve encore pour lui de la pitié,
J'éprouve encore pour lui de la pitié,
Pour lui de la pitié, pour lui de la pitié !



transformant sa soif de vengeance en compassion. Se changeant elle-même, elle voudra changer l'autre, mais se heurtera finalement à « l'âme de bronze » du séducteur.

Pour comprendre la portée de ce moment de changement dans toute son ampleur, il faut voir et entendre la scène, car la musique est l'élément essentiel, mais la modification que Mozart a apportée au livret lui-même, en cohérence avec sa musique, donne déjà une bonne idée du renversement qui a lieu. Monologue d'Elvira :

Texte du Livret : (In quali eccessi)
Récitatif avec orchestre :

Dans quels excès, ô Dieux ! dans quels méfaits
Horribles, effroyables,
S'est engagé le misérable !

Ah non, la colère du ciel ne peut tarder,
Ni tarder son arrêt. Déjà il me semble entendre
Le trait fatal,
Qui tombe sur sa tête ! Je vois ouvert
Le gouffre mortel

Malheureuse Elvira !
Quel contraste de sentiments sourd de ta poitrine !
Pourquoi ces soupirs et ces angoisses ?

Dans l'aria, le sens de la « conversion » d'Elvira s'éclaire encore davantage à l'écoute de la musique, qui n'a pas du tout le caractère sombre et triste que les paroles pourraient suggérer. La tonalité du morceau est **mi bémol majeur** ; de plus, Mozart donne à Elvira un thème d'emblée étonnamment doux et lumineux lorsqu'elle chante d'entrée le refrain : « Mi tradi quell'alma ingrata ». Encore plus intéressant est le cheminement musical de l'héroïne, que Mozart nous invite à vivre. Accompagnée aux vents (flûtes, clarinette, basson) par un tendre et chantant motif, cousin du premier thème, et s'adressant directement à Dieu, dans une sorte de prière. Elvira part d'une constatation : la trahison de Don Giovanni la rend malheureuse, mais elle éprouve pour lui de la pitié. Le retour du souvenir de l'ingrat (3^{ème} strophe) la fait (re)plonger dans un accès de rage vengeresse (elle bascule dans une sombre variation du premier thème en **mi bémol mineur**), auquel succède un grand désarroi émotionnel lorsqu'elle repense au destin du malheureux libertain. Les palpitations de son cœur ouvrent sur une suspension (point d'orgue) et un retour au mode majeur. Elvira entame alors la résolution de ses contradictions. Après la reprise du refrain, au sens renouvelé (5^{ème} strophe), un changement s'amorce progressivement, que Mozart va souligner en apportant des modifications musicales au dernier paragraphe : la résolution de la crise, appuyée par un nouveau motif joyeux et affirmatif aux vents et à la basse, soutenue par la discrète puissance des cors, devient définitive. Elvira dépasse les frustrations de la trahison et entre dans un autre monde. C'est pourquoi elle répète ensuite avec insistance sa nouvelle compassion (« pitié ») pour Don Giovanni et exprime l'élévation de son âme vers le ciel en multipliant précisément sur le mot « pitié » les montées dans son troisième registre vocal. La triomphante et sereine conclusion orchestrale confirme cette victoire.

Telle que Mozart l'a composée, l'« inversion » qui a lieu dans cet épisode se situe à plusieurs niveaux en même temps : elle est à la fois personnelle, émotionnelle, intellectuelle, mais aussi sémantique et musicale, dans le langage que Mozart a prêté à son personnage. Le compositeur procède ainsi par un multiple et surprenant contre-pied : sur un texte qu'un compositeur conventionnel aurait doté d'une musique sombre, il compose un air tout de force et de sérénité. Il ne se contente pas non plus d'enfiler platement les séquences, il crée un dialogue entre voix et motifs, qui est comme une projection dans le monde sensible du dialogue intérieur d'Elvira ; et surtout, il met en scène musicalement le moment décisif de la « conversion », par un retournement du texte et de la musique. C'est cette qualité de changement axiomatique qui caractérise une vraie révolution.

Briser la règle du jeu

Mozart lance donc deux avertissements optimistes. Il sait, comme Leibniz, que « nous vivons dans le meilleur des mondes possibles et imaginables », c'est-à-dire un univers bon et beau organisé en vue de sa plus grande efficacité pour son développement. En conséquence, et contre tout manichéisme, d'un mal peut sortir un bien supérieur, parce que le bien, acte de création, est le seul principe efficace et durable. Le refus de cette loi nous condamne à l'échec. C'est pourquoi l'homme est ainsi fait qu'il ne peut vivre éternellement dans la négation des lois de l'univers. Quand le mal devient trop insupportable, l'humanité, à travers l'action d'individus comme Mozart,

qui anime le drame est pour ainsi dire métaphysique (le personnage réel de l'opéra est le principe de la Justice du Ciel) et, pour l'avoir compris, Elvira est remarquable. La société que Mozart décrit est donc tragique, mais le potentiel de rédemption demeure entier, dans la condition humaine et les lois de la nature. D'où l'importance des incitations à changer adressées à Don Giovanni, comme des références constantes d'Elvira à la justice divine et de ses nombreux appels à la compassion.

Pour nous montrer qu'il est possible de déterminer si une révolution respecte la loi naturelle, dans le tout comme dans ses parties, Mozart introduit un instrument d'évaluation : le jugement. Elvira le dit dans le premier acte en parlant de Don Juan (quatorze scènes 12) : « De cet impie l'âme noire devrait être jugée », et le compositeur met en scène trois jugements différents. D'abord, dans le final de l'acte I, on assiste à une dénonciation publique de Don Juan. Mais celle-ci ne change pas la situation et Don Juan s'enfuit, plus arrogant que jamais. Ensuite a lieu le « faux jugement » (Acte II, scènes 8 à 10 incluses). Enragés et vengeurs, les personnages veulent lyncher Leporello, mais la vérité éclate : Don Juan apparaît pour ce qu'il est, un tueur sans scrupule. C'est ici que le problème des différents personnages apparaît le plus clairement. A aucun moment, ils ne vont se soucier du sort de la société que domine Don Juan. Uniquement préoccupés par eux-mêmes, ou se cantonnant à des relations interpersonnelles, ils échouent dans leurs interventions. Hormis Elvira, qui change suite au choc, mais ne pourra pas faire grand-chose (elle décidera de finir ses jours au couvent), les autres restent bien dans la règle du jeu dominant, où Don Juan est le grand seigneur. Le formalisme et l'inadéquation

faut aller lire ou écouter entre les notes ou entre les choses, dans cet entre-deux mondes, où sont les naissances et les découvertes. Par cette méthode provocatrice, Mozart nous met en état d'hypothétiser la solution à la tragédie qu'il expose.

À cet égard, le *Don Giovanni* est l'opéra le plus shakespearien de Mozart par la densité et l'intensité du principe d'ironie qui l'anime. On y navigue dans un entre-deux constant qui empêche toute fixation, tout didactisme, dans une série de contradictions apparentes : voilà une œuvre terriblement tragique mais qui finit bien, dans la tonalité rayonnante du *ré majeur* ! Le tragi-comique y est omniprésent. Sur un sujet *a priori* des plus futiles, Mozart nous offre une de ses œuvres les plus sérieuses, tant d'un point de vue théologique que philosophique, psychologique ou politique ! Don Giovanni lui-même semble contradictoire : grand seigneur séduisant et brillant, s'il ne manque pas de panache, il est pourtant moralement monstrueux. Cette apparente contradiction met presque mal à l'aise. Il en est de même pour Leporello. Il paraît sympathique, sa familiarité nous le rend proche, mais sa lâcheté et son grotesque nous rebutent. Le valet semble un anti-Don Giovanni, mais il en est de *facto* le complice, dans une relation contre nature. Comme nous l'avons dit, Elvira elle-même n'est pas exempte de contradictions, même si elle les résout à travers sa « conversion ».

En fait, les ambiguïtés s'éclairent et se résolvent dans la composition musicale, qui joue le rôle de moteur unificateur. Mozart est un « scientifique-musicien », et comme tout véritable homme de science, il nous fait partager une découverte. C'est pourquoi sa musique n'est pas dans les sons mais dans une



Le « faux jugement » de l'acte 2 scène 9 : un quasi-lynchage qui tourne court.



Scène de la damnation de Don Giovanni : version profane et dramatique du « jugement dernier ».

Irruption de la statue de pierre lors du souper de Don Giovanni : l'injustice frénétiquement routinière de la tyrannie donjuanesque rencontre l'inattendu : la statue du Commandeur, expression d'un principe de justice supérieur, terrible, mais néanmoins compatissant.



brise la règle du jeu, cause de cette souffrance, et crée une culture meilleure. Les conditions de crise sont, en effet, aussi celles qui permettent à l'homme d'organiser un sursaut.

Mozart polémique contre les deux folies qui dominent son époque. S'adressant à tous, il attaque la culture « populaire », selon laquelle les rapports humains sont forcément des rapports de dominant à dominé. En réalité, c'est la féodalité qui, traitant les gens comme du bétail, a créé les conditions culturelles et sociales dans lesquelles ceux-ci adoptent et entretiennent ce type de relations entre eux, le plus souvent inconsciemment. Ce phénomène a continué jusqu'à nos jours, comme en témoigne le nombre de personnes qui déclarent avec conviction « qu'il y aura toujours des forts et des faibles et qu'on n'y peut rien ». Cette forme de pensée, qui est la marque d'une soumission mentale à l'oppresser, Mozart la rend visible et risible à travers le personnage tragi-comique de Leporello et invite vigoureusement ses spectateurs à en sortir. Il dénonce l'incompétence autodestructrice et folle de l'oligarchie, en l'exposant sur la place publique. En démontant de manière si précise les méthodes des féodaux financiers et autres, héritiers de l'empire vénitien, le *Don Giovanni* nous aide à comprendre et à détruire la folie de masse de la contre-culture actuelle, que l'oligarchie utilise pour manipuler la population. En ce sens, le personnage de Don Giovanni, concentré caricatural contre-culturel et très moderne, nous aide à identifier le bocal axiomatique dans lequel la féodalité a jeté notre société, et l'œuvre nous fournit les instruments conceptuels pour en sortir.

L'autre avertissement, Mozart l'adresse à la classe dirigeante de son époque, l'oligarchie européenne, mais aussi Joseph II, un « homme à femmes » dont la politique prenait, en cette fin des années 1780, une fâcheuse tournure. Dans une démarche audacieuse, il exhorte ces gouvernants à se débarrasser de leurs folies et de leurs utopies qui sont souvent de mauvaises habitudes, sous peine de se condamner, comme Don Giovanni, à l'autodestruction. Autant dire que cette approche n'a pas plu aux oligarques et le *Don Giovanni* a d'ailleurs été très mal reçu à Vienne.

Finalement, Mozart pose le critère fondamental d'une révolution réussie : la pratique et le respect par tous et pour tous de la plus haute conception de l'homme. Et c'est ce qui est absent dans cet opéra. Ce qui frappe en effet chez les personnages, c'est qu'ils ne réagissent pas de manière adéquate (quand ils le font) ou très tardivement. Même Elvira est victime de ce syndrome. Les protagonistes se livrent à une série de révoltes, qui ne font pas une révolution. Le principe révolutionnaire

de la réaction si tardive d'Otavio en sont pathétiques et dérisoires. Dans cette tragédie, seule mettra fin à la tyrannie une intervention « extérieure », celle de la statue du Commandeur, qui provoquera le troisième, véritable et dernier jugement de Don Juan. Celui-ci se heurte au principe de réalité par excellence, « le dominateur commun à tous les hommes » : la mort, que cet homme-bête de libertin n'avait jamais prise au sérieux, ni pour lui ni pour les autres. La statue céleste l'exhorte pour la dernière fois à se repentir. Don Juan refuse et, ce faisant, se condamne lui-même, par le mauvais usage qu'il fait de son libre arbitre. En mettant en scène ce jugement « dernier », Mozart nous invite à ne pas commettre l'erreur de Don Juan, mais au contraire à procéder régulièrement à notre examen de conscience. Celui qui fait le bien ne craindra, ni cet examen, ni la mort, qui deviendra, selon les mots de Mozart lui-même, la « meilleure amie de l'homme », et non cette source de souffrances et d'angoisses épouvantables dans lesquelles nous voyons plonger métaphoriquement Don Juan au moment de mourir. L'enfer que Mozart nous montre est ici la manifestation d'une attitude mentale. On est d'ailleurs frappé par les accents déchirants, bouleversants, que Mozart a donnés au chant ultime de Don Juan. Le compositeur avait une bonne raison à cela : il a voulu éveiller notre compassion pour ce pauvre hère qu'est en fait Don Juan, cette malheureuse bête humaine qui souffre pour la première fois de sa vie. Mozart a voulu provoquer chez ses auditeurs cette émotion que Schiller appelle l'un des sentiments les plus nobles de l'homme, car il veut nous changer, nous rendre plus humains, en nous confrontant à cette sublime épreuve de la damnation.

Ce moment est fondamental : ici, Mozart suscite en nous le type d'émotion mature que doit maîtriser un citoyen agissant dans l'histoire. Ce n'est pas une gentillesse laxiste ; au contraire, c'est un mouvement d'exigence de soi et des autres, qui va même jusqu'à aimer ses ennemis, au sens où l'entendait Martin Luther King. C'est la seule approche qui permettra de sortir nos concitoyens de leur asservissement, intérieur comme extérieur, vis-à-vis de l'animalité oligarchique.

IV - EN CONCLUSION, L'IRONIE MOZARTIENNE

C'est pourquoi Mozart insiste tellement sur ce que l'oligarchie refuse obstinément, le progrès par et pour tous les hommes, et cultive aussi dans cet opéra cette « ambiguïté mozartienne » qui a tellement déconcerté. En réalité, l'œuvre de Mozart est comme la vie : pour la comprendre, il

dynamique qui porte une idée. Elle ne vise pas à plaire, mais à élever ; elle n'est pas sensualiste, elle éveille dans l'esprit de l'auditeur un dialogue avec le compositeur, et les personnages. Il y a une consubstantialité frappante entre la musique et le drame comme développement d'une idée. De même, Mozart maîtrise une très grande variété de styles, sans jamais se disperser. L'idée directrice est omniprésente, et pourtant, jamais l'on ne s'ennuie car il n'y a pas de temps mort. La science compositionnelle est des plus savantes et pourtant, le développement est parfaitement légitime et naturel.

Là où Mozart développe le plus son ironie poétique, c'est dans la musique : Depuis ses travaux sur Bach et Haydn, Mozart a atteint une science révolutionnaire du contrepoint (cf article de Lyndon H. LaRouche dans *Nouvelle Solidarité* des 8 et 22 mars et du 12 avril 1996 : *La Révolution mozartienne*). On a vu dans l'hymne ambigu à la liberté comment le compositeur introduit des dissonances qui mettent la puce à l'oreille de l'auditeur. On trouve un exemple encore plus frappant de cette maîtrise mozartienne dans la scène de bal de la fin de l'acte I. Mozart agence sur la scène trois petits orchestres qui vont, chacun à son tour, se superposer en jouant trois danses de niveaux sociaux et de rythmes différents : un menuet en 3/4, une contredanse en 2/4 et une allemande en 3/8. Le plus important n'est pas la prouesse contrapuntique, mais surtout comment cette multiplicité va se combiner pour porter progressivement la tension dramatique à son comble. Ici encore la technique la plus savante et l'ordonnement des développements sont mis au service de l'idée, dans le plus rigoureuse liberté, et rendent sensible à la conscience ce qui est de l'ordre de l'intelligible.

Cet opéra ne propose donc pas de recette toute faite. L'ambiguïté apparente se résout dans son mouvement, que chaque spectateur se doit de découvrir par lui-même. La vérité du *Don Giovanni* n'est pas dans ses différents éléments, mais dans leur engendrement.

Il ne laisse pas indifférent car s'il provoque et dérange par son ironie, il a aussi une intention bien définie : Il nous prouve la suprématie des lois de l'univers sur l'arbitraire de la tyrannie, et nous jette donc un défi. Ouvrer politique et non de divertissement, il nous appelle à monter sur la scène de l'histoire, avec la même conviction optimiste que celui qui déclarait : « Toutes les fautes, tous les retards, toutes les souffrances, n'empêchent pas qu'il y a, dans l'univers, tous les moyens nécessaires pour écraser un jour nos ennemis ». C'était un certain 18 juin 1940.

Et aujourd'hui comme hier, mais plus que jamais, l'heure est à l'action.