

La musique de Mozart et, implicitement, la figure publique et privée du compositeur ont connu, ces dernières décennies, comme on le sait, une vogue spectaculaire dans le monde, en déclenchant un puissant « revival » qui a stimulé les initiatives de la vie de concert et les montages des opéras des grandes capitales tout comme de plusieurs centres culturels de moindre importance mais ambitieux ; la musique et la vie du compositeur ont également amplifié les études des musicologues et des historiens. Et naturellement, en même temps, les mass media n'ont pas manqué de saisir la proie d'un riche et piquant festin qu'offrait une biographie excentrique, c'est-à-dire extérieure à l'œuvre, permettant l'accès désinvolte et mondain aux cours du génie. Cette puissante animation a été avivée par l'approche du bicentenaire de la mort de cet unique *Hofmusiker* dont la commémoration a commencé bien avant 1991. La presse écrite ou filmée, la radiodiffusion et particulièrement la télévision et même une certaine industrie de l'édition — avec leur superficialité escomptée et leur faim du sensationnel — ont fermement avancé sur un terrain sévèrement gardé jadis par ceux qui cultivent la compétence et la valeur ; ceci a conduit inévitablement à une faille dans la tectonique de l'art de la musique : d'une part, à un faux culte de Mozart, entretenu par des clichés et des préjugés, par des sentences approximatives et souvent par une coupable ignorance (l'exemple le plus éloquent c'est la série d'articles péniblement amassés par des rédacteurs imprudents, concernant le mystère de la mort du musicien — un sujet extrêmement délicat, que seuls les grands spécialistes auraient le droit d'aborder) ; d'autre part, les critiques et les spécialistes qualifiés, défenseurs de la pureté et de l'intégrité de l'héritage mozartien, qui n'hésitent pas à manifester leur répulsion à l'égard des maillots imprimés, des compilations rock, des « looks », des emblèmes et des slogans qui ont inondé, dans le monde, le public mélomane et qui n'a pas été ébahi en regardant (et en entendant) à la télévision les soutien-gorges chantant les mélodies de Mozart ! « ... Les moyens de communication en masse multiplient et imposent ce genre d'emblèmes — écrit l'aristocratique critique musical Paolo Isotta (*Corriere della Sera*, 6 février 1991) — comme dans un infini jeu de miroirs et

## LE SORT CINÉMATOGRAPHIQUE DE MOZART (Entre Mozart et Amadeus)

*Florian Potra*

ils se fabriquent sur mesure le crétin reproduit en millions d'exemplaires, le crétin nécessaire à la loi de l'économie de marché ». La bipolarisation s'est produite irréductiblement : d'une part Amadeus, et d'autre part Mozart, les uns célébrant Amadeus, les autres Mozart. Le même Isotta continue : « Il va de soi que nous haïssions Amadeus — ce mythe collectif engendré par des crétins pour les crétins — qui a pris la place de Mozart mais haïr Mozart ? » Il n'y a qu'une seule réponse : « Sortir de chez soi le moins possible, éviter les suppléments culturels, ignorer la télévision et la radio (à l'exception du canal de diffusion par câble, où l'on ne parle pas, grâce à Dieu), marcher sur la pointe des pieds, se mouvoir comme dans le noyau d'une conjuration : l'ennemi peut être à l'affût partout et à tout moment. Couvrons-nous le chef avec le manteau, comme Hippolyte devant Phèdre, en attendant un béni *consumatum est* ». Pour donner un exemple de chez nous, en l'honneur de la vérité, la radiodiffusion roumaine fait une digne exception en présentant le cycle de lectures critiques mozartiennes, « Un compositeur pour l'éternité », écrit par Wilhelm Berger. Par contre, afin de tenir un inopportun équilibre, l'éternel Arcadie Percek nous ramène en plein lieu commun dans un « panoramique » intitulé *Mozart et Salieri* et en pleine insupportable rhétorique tracée en actualité : « Mais combien de ces Salieri ... ne se

sont-ils pas élevés à la Cour ceausiste»? Dans la nouvelle équation, Caușescu tient la place de Joseph II, mais qui tient la place de Mozart?!

L'alternative Amadeus-Mozart est réelle, il va de soi, et le théâtre a opéré son lancement par Peter Shaffer avec *Amadeus*, en s'appuyant sur un illustre précédent — *Mozart et Salieri*, la petite tragédie de Pushkin. Et si *Mozart et Salieri* a permis, en 1898, à Rimski-Korsakov un « retour » au « réalisme dramatique », dans l'opéra, *Amadeus* allait devenir, en 1984, une adaptation cinématographique du metteur en scène Milos Forman. C'est ici, dans ce film hollywoodien qu'il faut chercher l'origine du mytheme saisi par Paolo Isotta. Le cinéaste tchéco-américain tâche de répondre — pour la nième fois — à la question : est-elle possible la réalisation d'une biographie cinématographique? Surtout celle d'un génie, en l'espèce, un génie de la musique? Evidemment, non. Aussi amplement que puisse se raffiner « la technologie archéologique », les traces disparaissent, l'existence de l'artiste est un mystère qui se dévoile par inférence, d'une supposition à l'autre, d'une hypothèse à l'autre. Et si le document constitue le témoignage d'une action, d'une réalisation, ce qui nous parvient de manière vraiment tangible c'est l'œuvre — majeure ou mineure — de la personne évoquée, le reste se nomme révéberation, selon l'opinion d'Andrea Balzola — un analyste d'Amadeus. Pour cette raison, la biographie doit être la biographie de l'œuvre, au-dessus de tout autre biographie; et pour ce faire, il faut être capable de lire cette œuvre, même à travers les lignes, il faut être compétent dans le domaine de son langage. Bref, une biographie plausible de Mozart doit être élaborée par l'intermédiaire de son œuvre, une tâche des musicologues bien sûr, non pas celle d'un metteur en scène aussi épris qu'il soit de l'illustre musicien. Dans le cas d'*Amadeus*, Forman a toutefois le mérite d'avoir compris qu'un génie peut faire le sot, mais un sot ne peut faire le génie et, entre la légende, l'apologie ou la parabole et la parodie, il a choisi la parodie, la caricature comme une revanche chronique de l'impuissance biographique, comme un négatif du personnage, capté par exclusion, par diminution. Forman présente Mozart comme « un enfant prodige », le génie comme un niais touché par la grâce de Dieu, tandis que Salieri —

le biographe de Mozart — apparaît comme la seule personne qui connaît mieux que quiconque le musicien de Salzburg. Le tout en une construction narrative reposant sur le flash-back, dans le strict respect du modèle hollywoodien traditionnel, où le personnage ouvre la parenthèse et le metteur en scène la remplit en trichant, malheureusement. Le metteur en scène choisit décidément la clé parodique et introduit dans l'action un gars irrévérencieux et pitre, mais, ensuite, il oblige le public à prendre son mouchoir et pleurer le sort du pauvre homme jeté dans la fosse commune, pendant un hiver froid et désolé. On arrive ainsi à un glissement de la parodie initiale vers le mélodrame. La présentation railleuse du génie divin, de la moralité publique et de la sensibilité des prochains, la figure de Mozart se transforme graduellement en victime de l'envie de l'ignorance et du manque de la reconnaissance collective, soumise à l'autorité, même posthume, de son père et à la conduite hypocrite de Salieri qui, attention!, était un médiocre mais pas du tout un sot: voilà donc un Mozart bohème, abandonné et vampirisé par tout le monde, quoique les manuels de psychanalyse n'y étaient pas proprement à leur place. Et pour racheter le tout, les scènes vraiment intenses ne sont pas suffisantes, comme celle de la dictée du Requiem-testament; au contraire, ces scènes soulignent le contraste entre les deux niveaux distincts que Forman superpose jusqu'à les faire coïncider dans les récits du hallucinant Salieri. Mais, l'effet apparaît comme étant prémédité: en assemblant un commencement de comédie satirique et brillante avec un final tragique et pathétique, Forman adopte la formula brevetée de la soit-disant *pièce bien faite* bourgeoise qui répond aux besoins psycho-thérapeutiques du marché: une *catharsis* introduite par la provocation, développée par le repentir et résolue par la compassion. Dommage qu'il fût un génie, une faute de Dieu, ce Mozart tellement espiègle et tellement malheureux, comme le voit Shaffer, soutient Salieri. Une jalousie métaphysique apte à déplacer l'axe du film depuis la métabiographie vers la polémique romantique et schopenhaurienne entre le génie et l'intelligence, où le génie est jugé en contumace parce que c'est un fantôme de la mémoire de Salieri. A ce point, on peut faire au met-

teur en scène une objection fondamentale : il n'a pas résisté à la tentation de transformer ce fantôme en protagoniste, tandis que Mozart aurait dû rester un personnage idéal, mythique un but à centrer, de toute façon, une figure abstraite, caricaturale, comme dans la première partie du film. Or, la manière devient, au contraire, l'âme de l'invention, la mise en scène atténue la provocation et dilue les discontinuités textuelles dans la bravoure des interprètes et dans l'implantation scénographique. Et en changeant son masque, Mozart nous montre une figure qui ne peut plus être la sienne et l'affrontement même entre génie et intelligence, entre sublime et médiocre, fond dans le lieu commun du « génie et du désordre ». En vérité, les projets biographiques, artistiques du film *Amadeus* ne sont pas trop probants ; en échange, les choses s'accordent parfaitement avec l'oncle Oscar, ce qui comptait décisivement pour Milos Forman, n'est-ce pas ?

Nous rencontrons, à une certaine distance mais pas totalement opposé à *Amadeus* du point de vue de la représentation, le film de Klaus Kirschner : *Mozart — Aufzeichnungen einer Jugend* (Mozart — notes ou esquisses d'une jeunesse). Un long métrage documentaire avec acteurs (*dokumentarischer Spielfilm*) ayant comme modèle l'admirable *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1967) de Jean-Marie Straub — un film organisé autour du mythe de Bach, extrait de la musique de celui-ci. Le Mozart de Kirschner est moins rigoureux et, naturellement, moins intense, donc légèrement greffé sur *Amadeus*, avec un Mozart moins « intérieur » ; toutefois c'est un film qui reflète la pureté et l'essentiel de l'œuvre des 20 premières années de la vie du compositeur. Mozart est présenté à trois âges distincts (7, 12 et 20 ans) dans l'interprétation de trois différents acteurs. Ce sont autant d'étapes non pas tant de l'expansion de l'énergie créatrice — on sait qu'à 12 ans, Mozart pouvait être considéré comme une personnalité musicale complète, parfaitement formée — que de l'assurance de la conscience de sa propre valeur. Une conscience encore absente à 7 ans quand « il flambait de non-connaissance », comme aurait affirmé le poète ; le metteur en scène Kirschner choisit, pour cet âge, un enfant chétif avec d'immenses yeux noirs, qui ne se

rend pas compte de ce qu'il lui arrive et qui, au lieu de gribouiller des chats, des arbres et des maisons sur une feuille blanche de papier, dessinait des portées et des notes et qui jouait ensuite au clavecin, avec un plaisir infini, des improvisations et des mélodies. Dans une scène au commencement du film, le petit Wölferl, couché sur l'herbe du jardin de la maison de Salzburg, calligraphie une partition avec des gestes décisifs et interroge son père — le Kapellmeister Leopold — comment on écrit un legato. Le tout à l'air d'un jeu banal d'enfant travailleur et diligent, mais de ce jeu est née la première symphonie, catalogue Köchel n° 16 et 19.

Les deux autres âges de Mozart — 12 et 20 ans — se réfèrent dans le film aux voyages en landau (Negruzzi écrit « en landau de Vienne ») à travers l'Europe, en compagnie du maître Leopold, de sa mère et de sa sœur Nannerl et, plus tard, avec les sœurs Josefa et Aloysia Weber accompagnées par leur père Fridolin. Ce sont de longs travellings et panoramiques, destinés à suggérer la perception du temps d'un autre siècle, tout comme le font les lentes promenades dans les parcs, en silence ou sur un fond musical. Cahoté par les ressorts du landau, Mozart arrive à Paris et à Versailles, ensuite aux Pays-Bas, en Suisse, en Bavière et, naturellement, sur les insistances de Johann Christian Bach, en Italie qui le reçoit comme « un jardin chanteur » (non seulement enchanteur). Le cinéaste nous promène jusqu'à Naples et à Pompéi mais il n'oublie pas les épisodes connus de la transcription d'une précision mathématique faite par l'adolescent Mozart d'un secret *Miserere* de Gregorio Allegri, qu'il avait écouté une seule fois à la Chapelle Sixtine ; il ne manque non plus la réception des deux Mozart — Wolfgang et Leopold — à Bologne, dans la maison de Giovanni Battista Martini, le plus érudit musicien du siècle, ou à Parme, le dîner offert par la célèbre soprano Lucrezia Agujari, surnommée La Bastardella ou La Bastardina, qui stupéfie Mozart avec son octave dépassant le *do* aigu. De semblables moments — et d'autres — ont déterminé le chroniqueur Sebastian Feldmann à décrire le film de Kirschner comme « un opus de quatre heures qui promet d'écarter des clichés solidement enracinés mais, au fond, confirme certains anciens clichés et propose de nouveaux autres ». C'est anecdotique du point de vue con-

tenu, mais par la simplification de la narration et par des cadres d'une intensité parfois mystérieuse, l'auteur du film récupère toutefois, par ci par là, un certain classicisme aucunement étranger à Mozart et au commentaire biographique qui lui est dédié.

Avant d'arriver aux deux « sommets » de la filmographie mozartienne — *Don Giovanni* et *La Flûte enchantée* —, il faut consacrer quelques mots à la présence de l'esprit mozartien dans l'œuvre de Werner Herzog — l'un des plus importants auteurs du Nouveau Film Allemand. Il s'agit premièrement de l'expérimental *Fata Morgana*, une originale « prospection du terrain », selon la définition de l'auteur —, placée en Afrique et divisée en trois sections : « Die Schöpfung » (la Création), « Das Paradies » (le Paradis) et « Das goldene Zeitfalter » (l'Époque d'or). La musique de la première partie — « la Création » — avec celle de Händel et du complexe pop Blind-Faith, appartient à Mozart, par *Krönungsmesse* (la Messe du Couronnement). Mais, *Fata Morgana* se prolonge dans un autre film du même Herzog, un film fascinant et peut-être unique : *Jeder für sich and Gott gegen alle* (Chacun pour soi et Dieu pour tous) (ou Kaspar Hauser), 1974, considéré par le critique comme le premier film « allemand », « vraiment » allemand de Herzog. Il s'agit de la légende de Kaspar Hauser, élevé comme un animal sauvage dans une fosse de cave, jusqu'en 1828, lorsqu'à l'âge de 16 ans il est amené et abandonné dans un marché de Nuremberg ; cinq ans après il mourra égorgé, mais dans cet intervalle il vit une dense parabole de l'éducation de l'esprit et du cœur, finalement situant la musique au-dessus de toutes les expériences : « je sens profondément la musique dans mon cœur ». Sur le lit d'agonie, Kaspar est troublé par un rêve ou une vision totalement semblable à un épisode significatif de *Fata Morgana* : le guide aveugle d'une caravane qui traverse le désert trouve le bon chemin d'après le goût du sable tandis que ceux qui ont la vue bonne hésitent avec leurs compas et leurs boussoles et s'égarent. Kaspar a simultanément la révélation du chiffre qui lui délie la souffrance sourde et inconnue de l'âme : « Dies Bildnis ist bezaubert schön/ Wie ich noch keines je gesehn/ Ich fühl es, wie die Götterbild Mein Herz mit neuer Regung füllt/ Soll die Empfindung Liebe sein ? » (Cette image

est d'une beauté enchantresse/ Comme je n'en ai jamais vue/ Je la sens comme une image de Dieu/ Mon cœur est plein d'une nouvelle émotion/ Est-ce que cette découverte signifie l'amour ? », cite Herzog de la célèbre *Bildnisarie* (La chanson de l'Image) que chante Tamino dans *Zauberflöte* (la Flûte enchantée). Vraiment, comme le remarquait, en premier lieu, la critique littéraire européenne, l'amour est le sentiment dominant du libretto d'Emanuel Schikaneder (Papageno, la première de septembre 1971) et, bien sûr, de l'œuvre de Mozart : l'amour est le mot que répète chacun de ses personnages ; obéissant aux lois de la nature, l'amour nous permet d'atteindre le seuil du lieu saint de la divinité.

Ce motif de l'amour révélé est présent, dès 1967, dans *l'Heure du loup* d'Ingmar Bergman où l'auteur, ayant eu recours au « spectacle dans le spectacle » comme à un miroir cassé, détermine son héros, Lindhorst, à citer l'un des moments les plus hauts de la *Flûte enchantée* ; c'est le moment où Tamino essaye de pénétrer dans le château pour libérer la femme aimée, Pamina, tandis que le vieux prêtre, venu à la porte à laquelle a frappé le jeune homme, le repousse en lui promettant qu'il pourra revenir lorsque « la main de l'amitié le conduira au sanctuaire pour une éternelle union ». « Oh ! nuit éternelle — implore Tamino — quand te dissiperas-tu ? quand mes yeux pourront-ils voir la lumière ? » Un chœur invisible, mystérieux, lui répond du dedans : « Bientôt, jeune homme, bientôt ou jamais ! » Dans *l'Heure du loup* — tout comme dans *Persona* et *la Honte*, qui forment une trilogie avec *Liv Ullman* au centre, — méditation sur la situation de l'artiste par rapport au monde environnant et à son propre univers intérieur, les alternatives ne sont pas consolatrices : l'artiste peut choisir seulement entre la peur des médiocres et l'autodestruction. L'esprit mozartien est resté très loin : les talismans ne fonctionnent plus.

Au contraire, avec l'habile mise en images cinématographiques de la *Flûte enchantée*, à titre de film-opéra, en 1975, la conception de Bergman sur l'homme apparaît modifiée, à peu près renversée. La poétique bergmanienne, esquissée dans *Adultère*, approfondie dans *Cris et chuchotements*, clarifiée dans *Scènes de la vie conjugale*, laisse la place libre dans la *Flûte*

enchantée à un « optimisme nouveau », souligne l'absence du « quotidien » et le glissement vers le miraculeux, vers le conte. Au fond, Bergman propose dans cette version filmique de la *Flûte enchantée* — peut-être l'œuvre la plus sereine du cinéaste suédois — un aspect inédit de sa pratique des années '70 : la réalité que nous désirons non pas celle qui existe. Le couple homme—femme est vu lui aussi cette fois tel que l'auteur voudrait qu'il soit : représentation divine, symbolique, tout comme symbolique est aussi le triomphe du couple sur les ténèbres de la nuit. Les démoniques fantasmes qui entouraient le peintre Johan dans *l'Heure du loup* se sont tassées, elles sont devenues plus humaines et exactement pour cette raison elles sont plus dangereuses, mais plus faciles à vaincre ; dans ce sens, est exemplaire la scène — l'une des plus élevées du film — où la Reine de la nuit demande à Pamina de tuer Sarastro. L'hypostase symbolique d'une pareille représentation et d'un tel triomphe — ressentie comme un effort douloureux d'initiation — est soulignée par Bergman par une ironie émouvante du « spectacle dans le spectacle » ; surtout les passages qui présentent les acteurs-protagonistes durant la pause entre les actes I<sup>er</sup> et II, la petite fille spectatrice, leitmotif de l'ensemble du film, dont le premier plan interrompt et « commente » l'action, en la distançant du point de vue critique en la récupérant du point de vue humain ; les figures et les regards des spectateurs qui « remplissent » l'écran pendant l'ouverture et qui cessent d'être anonymes pour nous, spectateurs, à notre tour. Bergman traduit et actualise, inter-prête ainsi la sensibilité moderne de l'art de Mozart. Un fragment de la *Lanterne magique*, autobiographie bergmanienne publiée en 1987, apporte un plus de clarification : « ... Anna (il s'agit de Anna Corelli Vogler, une amie du pianiste, n.n.) prit dans la bibliothèque la partition de la *Flûte enchantée*. Je lui ai parlé de la mise en scène dont je rêvais et Anna chercha le choral chanté par les deux Hommes armés de lances de feu. Elle souligna l'étrangeté du fait que Mozart le catholique a opté pour l'écriture d'un choral inspiré de Bach en vue de communiquer son message et celui de Schikander. Elle montra les notes en disant : cela doit être la quille, l'axe longitudinal du navire. Il est difficile de piloter la *Flûte enchantée*. C'est

impossible sans quille. Le choral de Bach c'est la quille. Nous avons feuilleté les pages en sens inverse pour arriver à la joyeuse fugue de Papageno et de Pamina du Monostate. Voilà me montra-t-elle du doigt. Ici parvient, comme entre parenthèses, un autre message : l'amour est la meilleure chose dans la vie. L'amour en tant que signification mystérieuse de la vie ».

Nous voilà à un autre récent effort de transposer en cinématographie un autre chef-d'œuvre de Mozart, peut-être même « le chef-d'œuvre » : *Don Giovanni*. A ceux qui lui demandaient son opinion sur les musiciens allemands, Gioacchino Rossini répondait, semblant penser à un élixir de la vie : « Eh bien !, je prends du Beethoven deux fois par semaine, du Haydn quatre fois et du Mozart chaque jour ». Et de sa propre main, Rossini écrivait sur la partition de *Don Giovanni ossia il Dissoluto punito* : « sacra scrittura », sainte écriture, en contestant décidément Beethoven — auquel on reconnaissait une petite côte de philistin, « philiströser » — et pour lequel ce chef-d'œuvre était « frivole », « scandaleux » et « immoral ». Tout comme pour nombre de spectateurs de la première de Vienne, à Burgtheater, en mai 1788, irrités par le sous-entendu d'un ouvrage qui laissait la sensation que le libertin, le détraqué Don Giovanni sortait victorieux de la confrontation finale — tragique et robuste, c'est vrai —, mais non convaincante en ce qui concerne la condamnation nette du mal par le musicien. Au contraire, le public de la première absolue de Notické Divadlo de Prague, le 29 octobre 1787, a applaudi le spectacle avec enthousiasme, en acceptant aussi son final italien, originaire, c'est-à-dire plus « ensoleillé » : après la mort du cynique voleur de cœurs dans les flammes de l'Enfer, les personnages encore en vie retrouvent leur sérénité en chantant « Qu'il demeure, donc ce fanfaron/avec Proserpine et Pluton », tandis que le grand héros Leporello, le serviteur, une sorte de Sancho Panza et doublet dégénéré de Don Giovanni, s'en va à l'auberge « pour trouver un meilleur maître ». Ces disputes moralistes qui ont semé la discorde entre les réalisateurs et les exégètes des représentations de *Don Giovanni* jusque de nos jours, ont été suivies, par, hélas, une tout aussi actuelle hésitation, liée à la définition et au traite-

ment du genre : tragédie ou comédie — l'équivoque partant de l'indication glissante du librettiste Lorenzo Da Ponte : « *dramma giocoso* » — drame joyeux. A ce dilemme se sont superposées les contributions des philosophes et des poètes — par exemple Goethe, Kierkegaard — à une plus fine approximation du mythe donjuanesque. Dans son essai *L'Érotique dans la musique*, Sören Kierkegaard considère que la genèse du mythe andalou, méditerranéen par excellence, du « soleil endeillé », a lieu à l'intérieur du christianisme et durant le Moyen Âge comme l'expression d'une société en décadence. Pour Kierkegaard, Don Juan exprime l'idée même de musique, et la musique signifie le démoniaque ; et si Faust « son frère jumeau », est le symbole du démoniaque spirituel, il faut considérer Don Jaun comme le symbole du démoniaque sensuel. En tout état de cause, la conclusion presque unanime des chercheurs est que Don Giovanni reste un personnage à créer, à faire croître, un personnage en quête d'un auteur, comme chez Pirandello. La même ouverture et la même tendance sont offertes par le chef-d'œuvre mozartien où le signe distinctif du personnage central est la *joie* (d'où le *giocoso* de Da Ponte), avec sa charge vitale placée entre le rire et le crime, entre le plaisir sanglé par les sens et la douleur. Mais la grande idée de Mozart — écrit l'un des plus avisés comparatistes européens, Giovanni Macchia — a été celle de traiter le libertin et le « vieux présomptueux » — le Commandeur — comme deux forces situées au même plan. Le provisoire occupe le même espace que ce qui est grave et éternel. En partant du « frivole » et du « scandaleux » dénoncés par Beethoven, *Don Giovanni* tâtonne le terrible et le démoniaque, habillés de la « triste tendresse » admirée par Stendhal. En tout cas, peu d'opéras prêtent à des lectures aussi diverses, toujours différentes, *Don Giovanni* s'avérant un phénomène théâtral en continuelle transformation. Nous avons insisté sur ces aspects exactement dans le sens des considérations dans le début de notre exposé, à savoir, la réalisation d'une biographie à travers l'œuvre, la restitution cinématographique de la figure d'un génie à travers ses créations. Curieusement, dans l'histoire des deux premières — celle de l'opéra tragique et celle du film — il y a des analogies croisées : si le drame joyeux de Mozart ne naît pas d'une initiative du compositeur mais de

la commande de l'un des gestionnaires de l'opéra italien de Prague, Pasquale Bondini, enthousiasmé par le succès du contrat précédent, *Les Noces de Figaro*, le film *Don Giovanni* de 1979 est dû à l'initiative de Rolf Liebermann, le surintendant de l'Opéra de Paris l'abbé Lorenzo Da Ponte ajourne la remise du libretto ayant à satisfaire une obligation envers Antonio Salieri avec *Axur, le roi d'Ormuz*, après le « péché théâtral » *Tarare* de Beaumarchais (sur le générique du film apparaît un collaborateur utile, à ce qu'il paraît, Frantz Salieri, animateur de la compagnie de travestis « La grande Eugène »). En échange, si Da Ponte et Mozart ont transformé ce besoin en vertu, en renonçant à « l'inutile personnage de donna Ximena » parce que la troupe de Prague ne disposait que de trois chanteuses, le producteur du film a eu la possibilité de former une distribution tant multinationale que non homogène — une véritable « zeffirelliada domenicale », pourrait-on dire, dans laquelle l'interprète de Masetto n'a plus été obligé de chanter aussi la partition du Commandeur, comme lors de la première de 1787. Mais non seulement l'établissement de la distribution cosmopolite s'est produit en totale liberté, mais aussi celui du chef d'orchestre en la personne de Lorin Maazel, qui avait déjà imprimé en 1978 un disque CBS avec le bolognais Ruggero Raimondi dans le rôle du protagoniste. Il n'est pas superflu, je pense, de rappeler que le disque le plus méritant avec *Don Giovanni* est, sans doute, celui dirigé par le « mozartien historique » Bruno Walter, dans le rôle titulaire paraissant Ezio Pinza, considéré comme le meilleur *Don Giovanni* des 50 dernières années. Si Joseph Losey, l'auteur du film, avait cherché la suprême expression musicale du chef-d'œuvre, il aurait, peut-être, eu recours à ce disque de 1937 et aurait opté pour des acteurs de film, de toute façon plus efficaces que les chanteurs qu'il a choisis. (Et à propos de chefs d'orchestre, la première représentation de *Don Giovanni* n'a pas eu de chef d'orchestre car en ce temps la fonction n'existait pas : le premier violon en a été chargé. Si Forman s'était documenté plus rigoureusement pour *Amadeus*, il n'aurait pas présenté Mozart dirigeant fébrilement l'ouverture de *Don Giovanni* il l'aurait laissé accompagner les récitatifs au clavecin, comme demandait la tradition).

Mais, examinons quoi et combien a réussi le metteur en scène Joseph Losey à réaliser de ce qu'il s'est initialement proposé : « Je veux faire un film véritable, articulé sur un langage spécifique, déroulé dans des décors vrais, avec des personnages interprétant une histoire réelle ». Déclaration vague, pas exactement stricte dans l'utilisation des termes. Pourtant, le metteur en scène a eu une intuition absolument louable en choisissant un endroit pour filmer hors commun : en Italie, près de Vicenza, la villa La Rotonda, construite par Andrea Palladio, celui qui a transformé l'architecture classique par des accents vénitiens. La villa date de 1550 mais, le 22 septembre 1786 (un an avant la première absolue de *Don Giovanni*), Goethe s'arrête devant elle et note : « J'ai visité aujourd'hui une splendide villa nommée La Rotonda (...) l'art architectural n'a jamais peut-être atteint un tel degré de magnificence ». Le choix est révélateur, malgré l'ensemble Renaissance de l'édifice et la zone géographique de Vicenza moins méditerranéenne : le site s'harmonise à Mozart — en tant que scénographie absolue — car il appartient à tous les temps et à tous les lieux. Mais le produit fini de Losey est un hybride, parce que le metteur en scène n'a été capable d'obtenir ni l'opéra ni le film proprement dits et il n'a pas résolu le difficile problème du passage d'un code de représentation antinaturaliste — tel le mélodrame lyrique — à un code reposant sur « l'effet du réel », tel qu'est le code cinématographique. Et, ajouterais-je, Losey n'a pas résolu correctement non plus le rapport entre l'espace et le temps dans le film-opéra, même s'il n'a pas commis les gaffes d'un Francesco Rosi en *Carmen*. Mais, surtout, Losey a privé le film d'une ligne idéologique-esthétique claire, d'un axe thématique tranchant quoiqu'il ait proposé comme épigraphe de la pellicule une phrase de Antonio Gramsci : « L'ancien meurt et le nouveau ne peut encore naître ; dans cet interrègne apparaît une grande variété de symptômes morbides ». C'est pourquoi Losey s'aligne difficilement au groupe de cinéastes qui en appellent — pendant les années '70 — aux Lumières du 18<sup>e</sup> siècle : Fellini (avec *Casanova*), Kubrick (avec *Barry Lyndon*) et, comme nous avons vu, Bergman (avec la *Flûte enchantée*). A quel siècle appartient-il, le *Don Giovanni* de Losey ? Ni à celui qui rend Bergman plus

« optimiste » et moins « esseulé » ; ni à celui du « regard glacé du moraliste-libertin sur la mort de Venise » ; ni à celui de « l'amateur éclairé » en quête de valeurs culturelles sûres (je me réfère au film de Kubrick). Et ni — qu'il me soit permis d'associer un Roumain à cette vision historique — au siècle invoqué par Mateiu Caragiale dans « Les trois pèlerinages » du livre *Craii de Curtea Veche* (Les seigneurs de Curtea Veche) : « Le plus beau des siècles, quoique manquant de grandeur, le siècle béni, le dernier siècle du bon gré et du bon goût, bref le siècle français et, par dessus tout, le siècle de la volupté, lorsque même les églises voyaient les Cupidons prendre la place des chérubins » ; un siècle au nom duquel « nous aussi, nous avons été fous de la musique, nous nous sommes guerroyés pour Rameau et Gluck et pareillement aux trois seigneurs nous nous sommes prosternés devant l'enfant qui allait devenir Mozart » ! C'est ça, je crois : Losey ne s'est pas prosterné comme il aurait dû le faire devant Mozart, fils dévoué de son siècle, d'un « siècle béni ».

Et puisque j'ai introduit un Roumain dans notre discussion je voudrais conclure en faisant remarquer une explicable pâle présence de Mozart dans la colonne sonore du film roumain : je connais avec certitude la passion de Dan Pița pour « le plus grand génie musical de tous les temps, l'une des plus troublantes apparitions dans l'histoire de tous les arts ». D'autre part, on a avancé des propositions, des suggestions concernant l'implication de Mozart dans un film roumain. L'une d'elles m'appartient et elle est consignée dans un livre de 1984. En partant de la conception de Luchino Visconti, selon lequel l'auteur de la musique d'une pellicule doit être le contemporain de l'action racontée et qui a choisi pour *Senso* — l'évocation d'un épisode du Risorgimento — le *Trouvère* de Verdi, pour *Ludwig* — bien sûr Wagner, pour *Mort à Venise* — Mahler (15 ans seulement plus âgé que Thomas Mann), etc., j'écrivais : « Et exactement dans cet esprit (de Visconti), j'ai pensé — comme à un film rêvé — que dans un éventuel *Iobagii* (les Paysans serfs), d'après la nouvelle de Pavel Dan, la musique pourrait/devrait être celle de Mozart. Parce que Mozart était à Vienne au temps des audiences de Horea devant l'empereur et puis, quel autre contrepoint historique plus révélateur que l'histoire de la rébellion

d'un groupe de *Mofii* en guenilles sur le fond (serein ?) des compositions mozartiennes ? ! Est-ce que pour nous, ses descendants, Horea ne mérite-t-il pas un requiem de Mozart ? Dans ma vision, plus exactement mon « audition », intérieure, le final de *Iobagii* sortirait de cette orbite sonore, faisant résonner — tout comme dans *Deutschland in Herbst*, à des intervalles, l'hymne national composé par Haydn et, semblablement, joué par un ensemble instrumental de chambre, avec le

violoncelle soliste — un prémonitoire, anticipatif, racheteur (pas vengeur), *Deșteaptă-te Române* (Eveille-toi, Roumain), je répète, en transcription pour un quatuor de cordes, avec le leitmotiv grave du violoncelle . . . ». La suggestion, naturellement, n'a pas été prise en considération, elle a même déclenché des perplexités. Amadeus se serait moqué probablement lui aussi de cette idée, mais je pense que Mozart aurait aimé un requiem pour Horea, un Inconnu lui aussi . . .