



Sombre comme la tombe où repose mon ami. Mozart, Don Giovanni, la mort et l'amour ou le combat d'Eros et de *Thanatos*

Jean-Marie André

36, avenue Carpentier, F-62152 Hardelot Plage
andrejeanmarie67@gmail.com

« D'après la légende, on entreposait la dépouille des rois défunts dans une des salles écartées de cet édifice. Lorsqu'un roi mourait, on plaçait le corps en grande cérémonie sur un bûcher funéraire, près de la tombe destinée à renfermer ses cendres. Une autre chambre se terminait en couloir sombre, bouché par une grosse pierre ; on ne la déplaçait qu' si un héros tué au cours d'une bataille devait être inhumé dans la ténébreuse caverne, plus bas. Cette caverne souterraine s'étendait, disait-on, à l'infini, et l'on prétendait que certains hommes encore vivants étaient précipités de leur plein gré dans ce tunnel, se sacrifiant eux-mêmes aux dieux dans l'espoir d'une résurrection [et] d'une renaissance. Peut-être, assurément même, les ancêtres [de notre ami] Fernando, avaient-ils été incinérés ici... Tous dans cette église regardaient les cierges. Quel était le sens de ces flammes, [des lumières] se consumant pour les morts ? Était-ce un emblème de la médiation en faveur de la vie ? Peut-être l'homme n'était-il pas seul [...] Car entre homme et homme, entre femme et femme, régnait l'influence médiatrice des morts. Et sur le gouffre qui séparait les morts les uns des autres, l'influence médiatrice des vivants. Et sur celui qui séparait morts et vivants de l'inconnu et de l'ineffable, régnait l'esprit médiateur des dieux ». Ainsi se termine *Sombre comme la tombe où repose mon ami*, roman de Malcolm Lowry qui fut publié en 1968, dix-huit ans après sa mort, par sa veuve qui l'avait accompagné au Mexique à Cuernavaca et à Oaxaca à la recherche de la tombe de leur ami Juan Fernando Martinez [1].

Cet ouvrage de l'auteur du mythique *Au-dessous du volcan* semble venir en écho pour nous faire partager le combat d'Eros et de Thanatos mené par Mozart. Peut-être parce que le baroque de la culture mexicaine et celui de la musique de Mozart, en général, et de son *Don Giovanni*, en particulier, ont en commun le tragique et le sacré qui est l'essence même du religieux de l'ancien rituel des sépultures des Empereurs d'Autriche dans la Chapelle des Capucins. Alors profitons de cet écho et imaginons. Imaginons un cercueil, celui que Mozart n'a pas eu dans la sombre fosse commune du cimetière Saint-Marc en ce lundi 5 décembre 1791. Imaginons donc ce cercueil face à la porte close de cette Chapelle des Capucins. Trois coups sont violemment frappés sur les deux battants de cette porte. De l'intérieur de la chapelle, on entend la voix grave et profonde du Commandeur ou de celle de Sarastro nous dire : « Qui demande à entrer ici ? » Et le baron Von Swieten, l'ami de Mozart qui a organisé et financé ses funérailles, de répondre : « Wolfgang Amadeus Mozart mort à trente-cinq ans, fils de Léopold et d'Anna Maria Mozart, auteur de quarante et une symphonies, de toute la musique de chambre, des concertos, de vingt-quatre opéras de ballet, de six grands opéras, de seize messes, d'une quantité d'airs et de chœurs religieux, pour faire court ... de 620 ouvrages qui seront répertoriées par Ludwig von Köchel ». Et la voix intérieure de répondre « Nous ne le connaissons pas... Qui veut entrer ici ? » Alors la voix amie de Mozart d'ajouter « Le divin Wolfgang Amadeus Mozart, le génie de la musique qui deviendra un mythe pour les siècles à venir » Et la voix intérieure de répondre « Nous ne le connaissons pas... Qui veut entrer ici ? » Et l'ami de Mozart, abandonnant les « Non » énergiques du Don Juan de *Don Giovanni* pour les « Oui » du Tamino de *La Flûte enchantée*, d'enchaîner avec « Un pauvre pécheur implorant votre miséricorde ». A quoi la voix de basse répond par un sépulcral « Qu'il entre ! »



La Mort, l'Amour ou Eros et Thanatos

Si pour la Mort et son équivalent grec *Thanatos*, les choses semblent simples à saisir, pour l'Amour, il n'en est pas de même car la question est : de quel amour parle-t-on ?

En effet, la langue française parle d'Amour pour l'amour physique et sexuel, pour l'amour filial et pour l'amour du prochain. Les Grecs et Platon dans *le Banquet* parlaient d'Eros pour l'amour physique, de *Philiae* pour l'amour filial et d'Agapè pour l'amour du prochain. Dans les opéras de Mozart, l'amour désincarné est celui de Tamino et de Pamina dans *La Flûte Enchantée*. En revanche l'Eros est le moteur voire le carburant des opéras de la *Trilogie Mozart Da-Ponte* avec *Les Noces de Figaro*, *Così fan tutte* et *Don Giovanni*, qui lui, est l'archétype du combat d'Eros et Thanatos. En cela Mozart épousait les changements d'attitudes face à la mort, apparues au XVI^{ème} et XVII^{ème} siècle avec l'érotisation de la mort. La peinture, en particulier celle de Baldung Grien, en fut un des vecteurs les plus prégnants. L'Eros dans sa composante procréatrice est certes la seule réponse à la mort mais, sans *Thanatos*, l'Eros serait donc sans objet ? Depuis la nuit des temps, l'Eros ne s'est pas limité à la seule procréation. Il fut l'acte défendu qui nous fit l'égal des Dieux et pour cela, nos premiers parents furent chassés du Paradis Terrestre. Comme la mort, l'acte sexuel, fut considéré comme la transgression arrachant l'homme à sa vie quotidienne dans une société raisonnable pour le projeter dans le paroxysme d'un monde irrationnel et violent. L'Eros devint et redevint le langage que l'on adressait aux dieux. Ce fut l'époque « de la petite mort » de Sade et de « l'homme ne [pouvant] plus regarder en face ni le soleil ni la mort » de La Rochefoucauld.

Mozart meurt à 35 ans, le 5 décembre 1791 à Vienne, peu « après minuit ». A cette époque, plus de la moitié des humains disparaît inexorablement avant l'âge de vingt ans et si, par rapport au passé, « la mort est toujours au centre de la vie », les cimetières, eux, comme le cimetière Saint-Marc, ont quitté le centre des villages et des villes pour la campagne environnante. Mariés neuf ans, Constance Weber et Mozart eurent six enfants. Quatre sont morts en bas âge, deux ont atteint l'âge adulte, Karl Thomas qui s'éloigna de la musique et de l'Autriche, et Franz Xaver, né en juillet 1791, qui lui s'y plonge jusqu'à sa mort en 1844. Les parents de Mozart font cependant figures d'ancêtres pour l'époque ! Anna-Maria, la mère de Mozart décède à Paris à l'âge de 58 ans en 1778 pendant la deuxième tournée européenne de Mozart ; son père, Léopold disparaît en 1787 à l'âge de 68 ans. Ils eurent sept enfants. Deux survécurent, Mozart et sa sœur aînée Nannerl. Cette constante présence de la mort se retrouve jusque dans les lettres de Mozart.

D'abord ce fut la mort de sa mère...

Paris, 3 juillet 1778

(Jour de la mort de sa mère, inhumée le lendemain dans le cimetière attenant à l'Eglise Saint-Eustache après l'office des morts) [2].

« Monsieur mon très cher père. Je dois vous annoncer une nouvelle très pénible et très triste, et c'est la raison pour laquelle je n'ai pu répondre plus tôt à votre dernière lettre en date du 11. Ma chère maman est très malade... Elle s'est fait saigner, comme elle en avait l'habitude, et c'était aussi très nécessaire. Elle se sentit mieux après... Mais, quelques jours plus tard, elle eut des frissons, et tout de suite après, des chaleurs... Elle est très faible... On me donne de l'espoir mais je n'en ai guère... ».

Paris, 3 juillet 1778

A l'abbé Bullinger :

« Pour vous seul, O le meilleur de mes amis, pleurez avec moi, mon ami !... Ce jour fut le plus triste de ma vie... Je vous écris cela à 2 h du matin... Il faut encore que je vous le dise : ma mère, ma chère maman n'est plus ! ... Dieu l'a rappelée à Lui... il voulait l'avoir, je le vois clairement... et c'est pourquoi je me suis remis à la volonté de Dieu... Il me l'avait donnée, il pouvait aussi me la reprendre. Imaginez l'inquiétude, l'angoisse et les soucis que j'ai endurés pendant ces quinze jours. Elle est morte sans s'en rendre compte... elle s'est éteinte comme une lumière ».



Paris, 9 juillet 1778

« Monsieur mon très cher père. J'espère que vous serez en état de d'apprendre avec constance une nouvelle bien triste et douloureuse. Ma lettre du 3, vous aura préparé à n'attendre rien de bon. Ce même jour, le 3, ma mère s'est endormie saintement en Dieu, à 10 heures 21 minutes du soir... Lorsque je vous ai écrit, elle jouissait déjà des joies célestes [et] tout était terminé. Je vous ai écrit cette nuit-là... J'espère que vous et ma chère sœur me pardonneront cette petite tromperie, si nécessaire- car comprenant d'après ma propre douleur et ma tristesse, quelle serait la vôtre, je n'ai pas pu avoir le cœur de vous surprendre brutalement par cette affreuse nouvelle. J'espère maintenant que vous êtes prêts à apprendre le pire et... à laisser libre cours à cette douleur bien naturelle et compréhensible ainsi qu'aux larmes ».

Ensuite celle de son père...

Vienne, le 4 avril 1787 [3]

« Monsieur mon très cher père. J'apprends à l'instant une nouvelle qui m'accable beaucoup -d'autant plus que je pouvais croire, d'après votre dernière lettre, que vous alliez, Dieu merci, fort bien ; j'apprends maintenant que vous êtes vraiment malade ! Je n'ai pas besoin de vous dire avec quelle impatience j'attends une nouvelle rassurante de votre propre plume ; et je l'espère aussi fermement, bien que je sois habitué à imaginer toujours le pire en toutes circonstances. Comme la mort est l'ultime étape de notre vie, je me suis familiarisé depuis quelques années avec ce véritable et meilleur ami de l'homme, de sorte que son image non seulement n'a pour moi plus rien d'effrayant, mais est plutôt quelque chose de rassurant et de consolateur ! Et je remercie mon Dieu de m'avoir accordé le bonheur de le découvrir comme clé de notre véritable félicité. Je ne vais jamais 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 tous mes semblables. Dans ma lettre, je vous exposais ma manière de penser sur ce point, à l'occasion de la triste disparition de mon excellent ami le comte Von Hatzfeld [qui] avait tout juste 31 ans comme moi ; ce n'est pas lui que je plains mais plutôt, et cordialement, moi et tous ceux qui le connaissaient aussi bien que moi. J'espère et souhaite que vous alliez mieux au moment où j'écris ces lignes ; si contre toute attente vous n'alliez pas mieux, je vous prie de ne pas me le cacher et de m'écrire, ou de me faire écrire, la vérité pure, afin que je puisse aller me blottir dans vos bras, aussi rapidement qu'il serait humainement possible ; je vous en prie par tout ce qui nous est sacré. Mais j'espère recevoir bientôt une lettre rassurante de vous, et dans cet agréable espoir, je vous baise, tout comme ma femme et Carl [notre fils], 1 000 fois les mains et suis à jamais votre fils très obéissant ».

Vienne, le 2 juin 1787

Lettre à sa sœur Maria-Anna dite Nannerl.

« Ma sœur chérie. Tu peux facilement imaginer ma douleur en apprenant la triste nouvelle de la mort brutale de notre père chéri, puisque la perte est la même pour nous deux... »

Quarante-huit heures plus tard Mozart écrit « le poème à la mémoire de son étourneau mort »... « Saigne mon cœur à cette seule pensée... car il dut éprouver de la mort l'amère douleur... comme à l'improvisiste il s'est évanoui et n'eut pas de pensée pour celui qui sait si bien rimer ». Poème qui lui fut ô combien reproché... mais à Vienne, Freud n'était pas encore né et l'humour shakespearien, ignoré. Bien qu'anglais, il était bien connu de Mozart qui n'aspirait qu'à une chose, faire de *La Tempête* un opéra ! Mais pour un regard aussi lucide que celui de Mozart, qu'est-ce qui ne fut pas désespérant ? Pour un regard aussi désespéré que le sien, qu'est ce qui ne fut pas désespéré ? L'homme de cette époque avait une hantise, mourir de mort violente hors de son lit. De celui-ci, le mourant pouvait organiser, par testament si nécessaire, et présider la cérémonie publique dans sa chambre qui devenait un véritable théâtre public ouvert à tous et en particulier aux enfants. Aidé de *l'Ars Moriendi*, véritable guide *l'Art de Mourir*, dont la propagation se fit à la vitesse de l'éclair avec Gutenberg et l'imprimerie au milieu du XV^{ème} siècle. Ce livre donnait des recommandations sur l'art de mourir, sur les tentations du diable assaillant le mourant, sur les prières qu'il devait dire, sur l'attitude que devaient prendre ceux



qui assistaient à la mort, sur les prières qu'ils devaient prononcer. En effet, bien que se passant à la fin des temps, le Jugement Dernier restait particulier à chaque individu car personne ne connaissait son sort. Au moment de mourir, chaque homme faisait son bilan et, en un bref raccourci, revoyait sa vie tout entière. Son attitude à ce moment crucial, face aux tentations du diable, donnait à sa vie un sens définitif. Il faudra attendre la moitié du XVII^{ème} siècle pour entendre face à l'Inquisition, le Don Juan de Tirso de Molina répondre « NON » aux questions de *l'Ars Moriendi* avant celui de Molière puis celui de Mozart.

Don Giovanni, Eros et Thanatos

C'est quelques semaines après la mort de son père en mai 1787 que Mozart commence à composer son *Don Giovanni*, sur un livret de Lorenzo Da Ponte. La Première du *Don Giovanni* sera donnée avec succès, à Prague fin octobre 1787. Dans cet opéra, de la mort du père, scène 2 de l'acte I à celle du fils, scène 17 de l'acte II, la mort est constamment présente des premières mesures de l'ouverture au final à 6 voix tenues sur quatre mesures et sur les mots *La morte*.

Les quatre premières mesures de l'Ouverture sont d'une violence à couper le souffle en s'abattant sur nous dans un accord parfait de *ré mineur*, clef tragique de la palette musicale de Mozart [4]. Ces grands accords consonants et solennels des cuivres ont les reflets du feu de la mort annonçant les mêmes accords, mais dissonants, de l'entrée de la statue du Commandeur dans *l'ultima scena*. Puis les bois descendent lentement dans le grave et les cordes s'appesantissent sur un rythme immuable et inquiétant, donnant l'impression d'un pas lourd marchant dans la nuit. Une nouvelle attaque des cuivres fait place à des vagues successives s'élevant lentement de plus en plus haut. Brutalement, dans ce *dramma giocoso*, tout change et du drame, nous plongeons dans l'*allegro* joyeux d'un ouragan de vie et d'*Eros* de Don Juan. Dans cette ouverture, tout le brillant et l'attirant est sur Don Juan et sa course folle entre Eros et Thanatos. Tout le sombre et le deuil est sur les autres protagonistes. Quant à nous, nous sommes fascinés, à la fois attirés et inconsciemment sur le qui-vive voire le rejet. Cette attirance nous voile la violence, refoulée en nous. Elle nous montre combien nous sommes civilisés mais nous cache le fait que nous assouvissons cet inconscient violent. L'*Eros* du *Don Giovanni* nous fascine par son langage adressé aux Dieux, tout en générant en nous un enthousiasme qui est peut être « transport divin », voire une euphorie qui est peut être « bien être général allant jusqu'à la joie ».

Quand le rideau se lève sur la scène I de l'acte I, Leporello, le valet de Don Juan fait la sentinelle sous la fenêtre de la chambre de Donna Anna. Il chante sur le mode *giocoso*, ses récriminations quant à sa vie de double de Don Juan alors qu'il aurait préféré « faire le gentilhomme plutôt que la sentinelle ! » Puis en quatre mesures, l'atmosphère et l'espace sont bouleversés par le cri de la jeune femme poursuivant un individu masqué. Elle veut l'arrêter et le démasquer. Cette scène est un véritable duel physique, érotique et vocal car elle veut le garder, le connaître, le chasser et le punir tout à la fois. Plus tard, elle en fera, à son fiancé Don Ottavio, un récit détaillé qui nous fera voir ce que nous n'avions qu'entendu. « Il m'enlace avec une telle puissance que je me crois perdue, je tente de me dégager, je crie... lo grido ». C'est à la suite de ce duel vocal qu'elle reconnaîtra plus tard Don Juan aux seules intonations de sa voix... « Cet homme... cet homme... c'est l'assassin de mon père ! ». Hoffmann, dans ses *Contes*, nous explique cette violence par le fait que Don Juan « a allumé un tel feu de sensualité et de volupté en elle que seul l'anéantissement de Don Juan pourrait lui apporter la paix intérieure ».

Attiré par les cris, le Commandeur entre en scène au moment où sa fille la quitte telle une furie désespérée. L'orchestre devient pressant et violent. Le vieux Commandeur, épée à la main, provoque en duel cet individu masqué qui refuse de se battre avec un vieillard. Celui-ci persiste et au décours d'un bref échange, meurt. L'orchestre fait alors place au clavecin et à un récitatif chuchoté par Don Juan et Leporello abasourdis. Après leur sortie, Donna Anna et son fiancé découvrent le cadavre du Commandeur dans un récitatif où se mêlent la surprise, l'angoisse, le désespoir, la douleur et le déchaînement vengeur de la jeune femme.

Entre ces deux scènes et le final, nous assistons à la course à tombeau ouvert de Don Juan vers la mort, écrasant tout sur son passage, le couple et le mariage et en particulier le sien avec Dona Elvira et celui de Zerline et Masetto, écrasant la famille, l'amitié, le respect aux morts toujours avec le même appétit carnassier et le plus grand cynisme. Au-dessus de cette course folle, vole un tourbillon d'arias passés à la postérité en autant de tubes allant de l'air du catalogue du



Madamina il catalogo e questo de Leporello au *Là nous nous donnerons la main, là tu me diras oui* du *Là ci darem la mano, la mi dirai sì* de Don Juan à Zerline ainsi que son fameux air du champagne, du *Della sua pace* et du *Il mio tesoro* de Don Ottavio au *Batti, batti, o bel Masetto* de Zerline et au *Fuis traître du Ah fuggi il traditore* de Dona Elvira ainsi qu'au *Je suis morte, Don Ottavio Son' morta* de Dona Anna.

Les scènes XVI et XVII de l'acte II du *Don Giovanni* vont atteindre des sommets d'intensité dramatique et nous prendre à la gorge jusqu'au final. La maîtrise dramaturgique de Mozart y est à son apogée et nous fait repenser à cette lettre écrite à son père pendant les répétitions de son opéra *Idoménée* à Munich le 29 novembre 1780. Il avait 24 ans ! « ...Ne trouvez-vous pas que le discours de la voix souterraine est trop long ?... Imaginez la scène, la voix doit être terrifiante ; elle doit être pénétrante, il faut qu'on la croie vraie, comment peut-elle faire cet effet si le discours est trop long ? Si dans *Hamlet* le discours du spectre n'était pas si long, l'effet serait bien meilleur ! » [4].

Tout commence par le souper de Don Juan engloutissant mets et vins avec glotonnerie dans l'ambiance musicale joyeuse d'un petit ensemble d'instruments à vent interprétant sur scène des airs à la mode, entre autres ceux des *Noces de Figaro*. Ce que Léoporello commente d'un « Ah celui-là, on ne l'a que trop entendu ! ». Mais brutalement, le *giocososo* fait place au *dramma*. Donna Elvira, que Don Juan a épousé et abandonné naguère, ayant oublié sa haine vengeresse le supplie une dernière fois de changer de vie et de mettre fin à la quête érotique effrénée de ses *mille tre* conquêtes. Mais l'attitude de Don Juan à son égard est méprisante, « Laisse-moi manger ». Elvira quitte la scène pour réapparaître dans un cri strident de terreur. Sur la note do lourdement répétée par les contrebasses, les violoncelles et les cors, plusieurs coups sont alors violemment frappés à la porte à deux battants comme le furent ceux de la Chapelle des Capucins. Un formidable et terrifiant accord clamé à toute volée par trois trombones nous rappelle celui du début de l'ouverture du *Don Giovanni*. En réalité, pas tout à fait car cet accord est ici dissonant pour nous rappeler le rythme obstiné de la marche de la statue. Puis un nouvel accord fracassant des cors est suivi d'une large et solennelle succession d'intervalles chromatiques sur laquelle défile la voix du commandeur énonçant gravement qu' « Il n'y a pas de nourritures terrestres pour qui se nourrit de celles du ciel ». Musique vocale et orchestrale inouïes pour l'époque mais qui, cent vingt ans plus tard, amenèrent les dodécaphonistes de l'école de Vienne à considérer Mozart comme le premier des leurs ! [5]. Le duel implacable des deux voix, celle de la basse du commandeur et celle de baryton-basse de Don Juan se poursuit, nous ramenant à celui de la scène 2 de l'acte I pendant que Leporello, terrorisé et sous la table, nous rappelle que ce *dramma* est aussi *giocososo*. Et la statue du Commandeur de répéter inexorablement « Tu m'as invité, tu connais la règle. Moi-même je t'invite à souper avec moi. Réponds ! Viendras-tu ? ». Don Juan finit par tendre la main vers le marbre glacé de celle du commandeur qui lui ordonne de se repentir. En ces ultimes moments, le tragique hallucinant de cette scène naît, du fait que Don Juan garde la totale liberté de son choix dans ses *Non* répétés. « Les grands coups de butoir des cors et les fusées des contrebasses » annoncent le « Ah, il n'est plus temps » de la statue. Les flammes jaillissent, Don Juan s'effondre en hurlant sa terreur soudaine culminant dans l'engloutissement d'un terrible *Ah* final. Ce cri, ultime cri d'un *Don Giovanni* qui n'en manque pas, nous rappelle une dernière fois sa valeur symbolique d'un *Eros ascensionnel*, langage sacré adressé aux dieux [6].

Coda

Pour Pierre-Jean Jouve [7], *Don Giovanni* est l'expérience de la mort à travers l'art, la musique et la grâce. L'expérience de la mort est celle de la faute comme celle de la délivrance. La richesse du *Don Giovanni* est telle que cet opéra culmine, depuis sa création, parmi les sommets de l'art. En présentant avec cet opéra, le monde de l'Eros, de la mort, du deuil et de la souffrance, Mozart nous met face au nœud gordien du désir et de la faute, de l'instinct et de l'esprit, de la liberté et de la servitude, de l'obéissance et de la désobéissance, en nous commandant de choisir tout en nous rappelant que l'enjeu de ce choix est la mort. La musique, dont les sons meurent aussi vite qu'ils naissent, est certainement le médium le plus approprié pour nous parler de la mort, la nôtre, et de la déchirure qu'elle fait subir à la vie, la nôtre. La musique est aussi capable, au sein de la vie exubérante de Don Juan, de suivre la ligne qui va de la douleur à la faute, de la faute à la délivrance, de la mort spirituelle à la mort naturelle. Dans l'œuvre de



Mozart, c'est *Don Giovanni* qui, tout à côté de la *Messe en ut* et du *Requiem*, représente le point suprême de cette approche du sacré. Dans *Don Giovanni*, tout cela est à l'état de symboles et l'art qui les enveloppe résiste à tout car il ne dit point tout ce qu'il est ; il conserve toujours un secret. Il est et nous sommes à son image. P.J. Jouve ajoute, dans un autre texte qui servira de point final, que le « poète ne dit qu'un seul mot toute sa vie quand il est parvenu à le desceller des orages ». Pour nous-mêmes comme pour Mozart, le « seul mot » n'est pas un « mot seul », c'est un mystère caché au plus profond de notre intériorité, quant aux « orages », ils sont au plus profond de notre inconscient, au plus profond de notre enfance, au plus profond de notre culture.



Références

1. Malcolm Lowry. Sombre comme la tombe où repose mon ami. 1970. Denoël
2. Geneviève Geffray. W.A. Mozart. Correspondance II. Volume 1777-1778, p 335-342, 1987. Flammarion
3. Geneviève Geffray. W.A. Mozart. Correspondance V. Volume 1788-1791, p 186-18, 1992. Flammarion
4. Geneviève Geffray. W.A. Mozart. Correspondance III. Volume 1777-1778, p 155, 1989. Flammarion
5. Henry Barraud. Les cinq grands opéras. 1972. Le Seuil
6. Don Giovanni. Mozart. Riccardo Muti. Giorgio Strehler. Orchestre de La Scala de Milan. DVD Opus Arte
7. Pierre Jean Jouve. Le Don Juan de Mozart. 1941. Plon