

Le 29 octobre 1787, le *Don Giovanni* de Mozart faisait sa première apparition sur le théâtre de Prague.

Le 4 novembre de cette même année, 1787, c'est-à-dire le cinquième jour après la première représentation du chef-d'œuvre, Mozart annonçait cette nouvelle à son ami Godefroy de Jacquin, on va voir avec quelle simplicité et quelle aimable modestie:

«Très cher et excellent ami, j'espère que vous avez reçu ma lettre. Le 29 octobre on a représenté pour la première fois mon opéra de *Don Giovanni* avec le plus éclatant succès. Hier on l'a donné pour la quatrième fois à mon bénéfice. Je pense quitter Prague le 12 ou le 13, et dès que je serai de retour, vous aurez tous les morceaux que vous pourrez chanter. Entre nous, je voudrais que mes excellents amis, notamment Bridi (1) et vous, vous pussiez passer une seule soirée ici avec moi pour prendre part à ma satisfaction.

»Peut-être *malgré tout*, donnera-t-on *Don Juan* [*Don Giovanni*] à Vienne! — Je le souhaite; on fait tout au monde ici pour me persuader de rester quelques mois encore et de composer un nouvel opéra. Quelque flatteuse que soit cette proposition, je ne puis l'accepter, etc. (2).»

La lettre est assez longue. Dans ce qui suit, il ne revient plus sur son opéra. Il n'est question que de choses intimes, personnelles, qui n'ont aucun intérêt pour l'art, qui en ont beaucoup pour ceux qui seraient bien aisés de pénétrer dans cette âme si ingénue et si droite, si sereine et si gaie. Vous le voyez, il se borne à constater *le succès éclatant* de son ouvrage et il ne parle que de sa *satisfaction*. Pas un mot sur cette partition, si pleine de choses neuves, hardies, inventées; sur cette merveilleuse création du génie humain en musique; sur cette œuvre qui domine l'art tout entier et devant laquelle tous les vrais maîtres s'honorent de s'incliner respectueusement. Vraiment, il n'a pas l'air de se douter et il ne se doute réellement pas que cette musique est destinée à devenir le type immortel de la musique universelle, que son caractère sera de ne présenter aucun des caractères qui distinguent la musique des diverses nations, qu'elle ne sera ni allemande, ni italienne, mais la musique même dans sa plus pure essence.

Aujourd'hui encore, après soixante-dix-neuf ans d'un règne incontesté, malgré l'oubli de ce qu'on appelle les traditions, malgré

---

(1) «Jeune banquier de Roveredo, ami de Mozart. En mars 1786, il avait fait représenter chez lui l'opéra d'*Idoménée* [*Idomeneo*]. Il éleva plus tard, dans les jardins de Roveredo, un monument à la mémoire de Mozart, pourtant cette inscription: *A celui qui maîtrise les âmes par la puissance de la mélodie.*» Note de M. l'abbé Goschler, qui, dans les livraisons du *Correspondant* du 25 novembre 1865 et du 25 janvier 1866, a donné une suite à la correspondance de Mozart qu'il avait déjà publiée chez Douniol sous le titre de: *Mozart, Vie d'un artiste chrétien au dix-huitième siècle*. Un vol. in-12.

(2) On ne sera peut-être pas fâché de connaître les noms des chanteurs qui créèrent *Don Juan* à l'origine. C'étaient: le jeune Bassi, don Giovanni; Ponziani, Leporello; Baglioni, Don Ottavio; Rossi, Mazetto [Masetto] et le commandeur; Teresa Soporiti, dona Anna; Catarina-Micele, Elvira; Teresa Bondini, Zerline.

l'effrayante décadence du goût, malgré l'apathie et la torpeur toujours croissantes d'un public blasé sur tout ce qui est simplement beau et noblement naturel, malgré les progrès d'une école qui a nié le style, la logique, la force et la grâce de la langue, et qui, à l'expression vraie, a substitué le cri de la passion sauvage; malgré, il faut le dire aussi, certains développemens partiels qui, successivement, durant cette longue période, se sont accomplis dans l'art et dont le germe était déposé dans cette musique, aujourd'hui, par je ne sais quelle mystérieuse puissance qui est en elle, cette partition fixe encore sur elle tous les regards. Partout où il y a un théâtre lyrique dans le monde civilisé, on veut, quand ce ne serait qu'une fois par an, glorifier le nom de Mozart en donnant son *Don Juan* [*Don Giovanni*]; comme on fête un anniversaire cher à tous les cœurs. Au milieu du choc des systèmes qui se disputent l'avenir musical, le chef-d'œuvre plane à l'horizon comme un astre pacifique et bienfaisant, destiné à éclairer ceux qui cherchent leur voie et à les guider sur le bord des abîmes qu'ont creusés, sur la route de l'art, des insensés qui ont désespéré d'en gravir les sommets.

Cherchez un autre exemple d'une souveraineté aussi établie, d'un règne aussi prolongé, vous n'en trouverez pas, ou, si vous le trouvez, ce seront deux autres chefs-d'œuvre du même Mozart, *les Noces de Figaro* [*Le nozze di Figaro*] et *la Flûte enchantée* [*Die Zauberflöte*], qui vous le fourniront, bien que ni à l'un ni à l'autre ne soit attaché ce prestige que *Don Juan* [*Don Giovanni*] doit à ce sujet unique inventé par Tirso de Molina, remis en œuvre par Molière, par lord Byron, et par une foule de poètes et d'écrivains de toute nation.

Ces reprises incessantes de l'œuvre capitale de Mozart, ces sortes de *renaissances* de *Don Juan* [*Don Giovanni*] (pour employer une expression qui sert de titre à un livre érudit et curieux que vient de publier M. Laverdant) (3), ne sont pas toutes heureuses, en ce sens que, dans une œuvre aussi complexe que *Don Juan*, il est impossible que tous les rôles soient également mis en lumière. Ces rôles sont tous fort importants, soit par eux-mêmes, soit comme élémens de précieux contrastes. Mais le plus souvent que de regrettables lacunes, que de fâcheuses éclipses! C'est tantôt le rôle de don Juan, tantôt celui de dona Anna (et quelquefois tous les deux ensemble), tantôt celui de Leporello, celui du commandeur, tantôt ceux de Mazetto et de Zerlina qui disparaissent. Pour ce qui est de dona Elvira et de don Ottavio, ils sont presque toujours sacrifiés. Mais quelles que soient les différentes fortunes de l'œuvre, ce n'est pas elle qui est en cause. Il se dégage toujours de la plus mauvaise exécution des beautés suprêmes et sans nombre. La partition est immobile. Ce n'est pas elle qui tombe. Elle est désormais au-dessus et en dehors de ce qu'on nomme succès ou chute. Ce sont les interprètes qui font défaut. Les interprètes! combien en est-il, parmi les chanteurs et les cantatrices de talent et de renom, italiens, français, allemands, que nous connaissons, qui soient capables d'aborder un seul des rôles de *Don Giovanni*, et de le représenter dans son esprit, dans son style? Pour moi, je ne saurais en désigner aucun,

---

(3) *Les Renaissances de Don Juan*, histoire morale du théâtre français. 2 volumes, chez Hetzel. M. Désiré Laverdant est encore l'auteur d'un drame intitulé: *Don Juan converti*.

et il semble qu'à mesure que cette partition devient plus inaccessible aux efforts des virtuoses, elle brille d'un éclat plus auguste et s'élève dans une région plus pure et plus sereine.

Rien n'est plus honorable, rien n'est plus fait pour parler au cœur du véritable artiste que cet hommage spontané que trois théâtre lyriques de Paris, le Théâtre-Italien, l'Opéra et le Théâtre-Lyrique, ont rendu, rendent ou s'appêtent à rendre à Mozart, hommage auquel le directeur de l'Opéra-Comique se fût associé sans aucun doute, s'il n'était pas lié par une clause de son cahier des charges qui lui interdit la représentation de tout ouvrage traduit.

Au Théâtre-Italien, où *Don Giovanni* est acclimaté depuis si longtemps, le chef-d'œuvre se trouve sur son terrain naturel, et pour ainsi dire chez lui. C'est peut-être pour cela que M. Bagier s'est cru dispensé de faire de grands frais de mise en scène, de costumes et de décors. Sous ce rapport, le Théâtre-Italien, d'ailleurs, ne pourrait avoir la prétention de lutter avec l'Opéra ou même avec le Théâtre-Lyrique. On l'a dit plusieurs fois: le Théâtre-Italien est moins un théâtre qu'un concert. On a reproché à M. Bagier de s'être trop hâté de donner *Don Giovanni*. Mais la saison avançait; s'il eût attendu plus longtemps, *Don Giovanni* eût rencontré des obstacles que le directeur n'avait que trop prévus et qu'il n'eût pas été facile de surmonter. A considérer froidement les choses; M. Bagier ne pouvait guère agir autrement qu'il n'a fait. M<sup>me</sup> Penco, à qui était dévolu le rôle de dona Anna, ayant été forcée de suspendre le cours de ses représentations par la longue indisposition qui la retient encore chez elle, ce rôle de dona Anna ne pouvait être rempli que par M<sup>me</sup> de La Grange, dont la voix était nécessairement fatiguée par les fréquentes excursions qu'elle a faites à Rouen et à Bruxelles, où elle a recueilli une ample moisson de couronnes, mais où elle est allée affronter les rhumes et la grippe, non pas certes impunément. Au moment des études de *Don Giovanni*, Graziani n'étant pas encore à Paris, le rôle principal a dû échoir à Delle Sedie, qui n'est pas, il s'en faut, un aussi bon don Juan qu'il est un bon Rigoletto et un bon Figaro, mais qui est toujours un délicieux chanteur, sachant se faire applaudir de ceux qui sont assez près pour l'entendre. Quant à Zucchini, on conviendra qu'il était impossible de rencontrer un meilleur Leporello; on conviendra également que le rôle de Zerlina ne pouvait être plus agréablement rempli que par l'idole du jour, la *diva* Adelina Patti, et celui de Mazetto que par Mercuriali, qui, de l'aveu de tout le monde, s'y est montré excellent. A l'égard de don Ottavio, il y aurait de l'injustice à ne pas reconnaître que l'air: *Il mio tesoro* n'avait été chanté depuis longtemps aussi purement, avec autant de grâce et de légèreté qu'il l'a été par Nicolini. Reste enfin le rôle très difficile, très essentiel, et musicalement très scabreux de dona Elvira, que M<sup>me</sup> Caldéron, une autre victime de la grippe, a été obligée de céder deux fois à M<sup>lle</sup> Vestri, laquelle s'en est acquittée aussi bien qu'il est permis de s'acquitter d'un rôle au pied levé. Ce rôle, M<sup>me</sup> Caldéron l'a repris la troisième fois avec sa voix juste et vibrante. Toutefois, ni l'une ni l'autre de ces deux cantatrices n'avaient pu se l'approprier suffisamment pour s'élever au niveau qu'il comporte.

Avouons que l'exécution de plusieurs morceaux d'ensemble, du trio des masques, en particulier, n'a pas produit l'effet qu'on en attendait. Ce trio des masques, chanté par M<sup>mes</sup> de La Grange, Vestri (ou Caldéron) et Nicolini, a passé presque inaperçu. Pas un *bis* n'a osé troubler le silence de la salle, et les auditeurs ont pu jouir à l'aise de l'admirable et poétique ritournelle qui se déroule à l'orchestre en continuant la dernière période de la phrase de Dona Anna. Nous avons vu, il y a peu d'années, M<sup>me</sup> Frezzolini exciter le plus vif enthousiasme dans ce trio, qu'elle chantait avec ce charme singulier et cette expression malade qu'on lui connaît, bien qu'elle y ajoutât un point d'orgue de sa façon sur le *si* bémol aigu, point culminant d'une gamme ascendante et d'une gamme descendante, et qu'elle exécutât le dernier groupe de six notes de l'avant-dernière mesure *une tierce plus haut*, ce qui, pour le dire en passant, produisait un contresens avec le même groupe répété à la ritournelle *une tierce plus bas* par le basson, une première fois, et une seconde fois par la flûte et la clarinette. Mais, à ce moment, les dilettanti étaient dans un tel transport d'admiration frénétique, que ce désaccord se perdait, ainsi que la ritournelle elle-même, dans le tumulte des applaudissemens.

C'est ici le lieu d'observer que pour les trois quarts du public des Italiens la // 2 // bonne exécution de l'opéra de *Don Giovanni* dépend en grande partie de la manière dont le trio des masques et deux ou trois autres morceaux sont rendus. Si ce trio a eu un grand succès, si surtout il a été redemandé, le trio de la mort du Commandeur, le duo: *Fuggi, crudele, fuggi*; l'air: *Madamina*, le merveilleux quatuor: *Non ti fidar, o misera*, que sais-je? des parties entières du grand final, le trio en *la*, à la fenêtre, le sextuor, tous ces morceaux, qui sont autant de chefs-d'œuvre d'une perfection idéale, fussent-ils froidement, médiocrement chantés, peu importe! le trio des masques a soulevé les acclamations de la foule; le duo *La ci darem la mano* [*Là ci darem la mano*] a été parfaitement roucoulé par don Juan et Zerlina; Zerlina a coquettement vocalisé son air *Batti batti*; don Juan a tendrement soupiré la sérénade sous le balcon de la camériste; le ténor a déployé sa voix mixte dans *il mio tesoro*; c'en est fait, le public n'en demande pas davantage. Bravo! bravissimo! C'est bien là le public des Italiens, qui ne va au théâtre que pour trois ou quatre morceaux favoris, et qui ne s'inquiète pas si les chœurs chantent juste et en mesure, si l'orchestre marche avec précision et ensemble, pourvu que ces trois ou quatre morceaux soient rendus à sa satisfaction. Mais, avec Mozart, ce n'est pas tel morceau ou tel passage, c'est la partition tout entière qu'il s'agit d'écouter, d'admirer. Comme il n'y a rien de superflu, d'inutile dans cette partition, comme chaque trait, chaque note, chaque accent y a son sens, sa portée, son expression, l'attention de l'auditeur est réclamée pour les moindres détails. Si cette attention se porte uniquement sur certains passages isolés, parce que les interprètes y font preuve de force, de souplesse, d'agilité, c'est dire au compositeur: Vous n'êtes rien! et au chanteur ou à la cantatrice: Vous êtes tout!

Remarquez en outre qu'aucun des morceaux de cette partition de *Don Giovanni*, comme de toutes les partitions de Mozart n'a été écrit en vue d'être applaudi. Jamais Mozart, jamais Gluck n'ont songé à mettre à la terminaison de leurs morceaux une cadence de suspension propre à attirer

les bravos. Tandis que dans les opéras modernes, dans ceux de Meyerbeer principalement, il n'est pas un air, pas un duo, pas un trio, pas un morceau d'ensemble, souvent pas un chœur, bien plus, pas une période, qui ne soient calculés pour l'effet, qui ne soient une provocation aux battemens de mains. Quelle est donc la dignité de cet art qui a besoin à chaque instant de mendier les faveurs de la foule! Ah! le succès! le succès du moment immédiat, c'est quelque chose pour ceux qui ont des raisons de craindre qu'après leur mort ils ne tarderont pas à être oubliés!

De là vient que cette musique de Mozart est réputée aujourd'hui d'une exécution si difficile. C'est que les virtuoses, sollicités par leur habitudes journalières, cèdent, presque à chaque mesure, à la tentation d'introduire dans la période du maître une de ces formules d'ornement par lesquelles ils sont accoutumés à se concilier la bienveillance du public. On se récrie sur la perte des traditions; mais non. C'est le goût de la simplicité et du naturel, autrement dit le vrai goût musical qui a disparu. Comment font ces instrumentistes du Conservatoire, des concerts Padeloup, des Sociétés de musique de chambre qui chaque jour exécutent en perfection les œuvres instrumentales de Haydn, de Mozart, de Beethoven? Ils se pénètrent de l'esprit, de la composition, du sens de chaque phrase, et ils rendent cette phrase dans le sentiment de l'auteur, en se conformant à ce qui est écrit, sans y rien ajouter, sans en rien retrancher. Voilà tout le secret; voilà la tradition, vraie, éternelle. Mais quels sont les chanteurs, quelles sont les cantatrices capables de s'élever ainsi au-dessus d'eux-mêmes, et de sacrifier leur propre vanité à la gloire d'un auteur?

Si insuffisante, si imparfaite qu'ait été cette exécution de *Don Giovanni* au théâtre Ventadour, il faut au moins reconnaître deux choses, savoir: premièrement, qu'elle nous a montré l'œuvre de Mozart telle qu'elle a été conçue; telle, diraient les gens de loi, qu'elle «se poursuit et se comporte» dans son unité, dans son ensemble, dans ses proportions naturelles, dans son véritable cadre; un opéra en deux actes, où tout s'enchaîne, où tout est à sa véritable place, où chaque morceau, plaisant ou sérieux, gai ou triste, gracieux ou sublime, dit ce qu'il doit dire, et se réfléchit dans celui qui précède et celui qui suit; où le récitatif, dit au piano, court avec la parole, n'encombre pas la scène, n'entrave pas la marche de l'action, et n'altère pas la physionomie des airs, des duos, des ensembles; en second lieu, que le texte de Mozart a été religieusement respecté par les interprètes, depuis M<sup>me</sup> de La Grange jusqu'à Mercuriali, ce qui est bien quelque chose; de telle sorte que M<sup>me</sup> de La Grange s'est interdit parfois jusqu'à l'emploi de ces appoggiatures qu'il est d'usage de faire sur les notes frappant le temps fort de la mesure, et que la délicieuse Zerlina, Adelina Patti, a bravement renoncé à une petite addition de deux notes qu'elle faisait à une roulade de quatre notes, petite addition qui n'était point selon le goût de Mozart, et qui de plus introduisait dans le duo: *La ci darem* [*Là ci darem*], un accord de neuvième, au lieu de l'accord de septième dont le bon Mozart s'était contenté. Il y a bien eu par ci par là quelques *ritardando*, quelques cadences d'un goût douteux; mais ces légères taches étaient rares, et on ne doit pas moins rendre cette justice aux acteurs, qu'ils ont fait tous leurs efforts pour nous donner l'œuvre de Mozart dans son intégrité.

Voyons maintenant l'Opéra. M. Perrin a droit aux plus grands éloges pour les soins qu'il a apportés à la mise en scène et à l'exécution de *Don Juan* [*Don Giovanni*]. Son hommage à Mozart a été digne de Mozart, digne de l'Opéra, digne de son directeur. Cette mise en scène est on ne peut plus riche et splendide. M. Perrin a donné à Mozart l'élite de sa troupe, ceux-là même qui ont le plus contribué au succès de *l'Africaine*, M<sup>me</sup> Saxe, Faure, M<sup>lle</sup> Battu, auxquels il a adjoint Obin et M<sup>me</sup> Gueymard. Maintenant il est très vrai que l'opéra de *Don Giovanni*, distribué en cinq actes, n'est plus l'œuvre de Mozart dans son unité, dans son ensemble, dans ses proportions, et aurait peine à être reconnu par son auteur. Il est très vrai que cet ouvrage, bien que contenant des choses d'un grand style: l'air de dona Anna, l'air d'Elvire, la dernière partie du final du premier acte, la scène de la statue, n'en est pas moins un opéra-comique, un *dramma giocoso*, écrit pour le petit théâtre de Prague, une bonbonnière, où tant de morceaux courts, rapides, du style le plus délicat et le plus fin, de l'instrumentation la plus contenue et la plus sobre, du dessin le plus léger et le plus tenu, étaient on en peut mieux à leur place.

Certes, je vous prie de croire que si Mozart avait voulu écrire un grand drame lyrique, un grand opéra comme Gluck en composait de son temps, il eût été parfaitement capable de le faire. Mais qui ne voit que c'est briser à chaque instant l'intérêt, l'intérêt de l'action et l'intérêt musical, que d'allonger, de délayer en cinq actes un opéra conçu en deux? Voici une miniature, la plus parfaite, la plus exquise des miniatures; elle veut être considérée de près, en quelque sorte au microscope. Eh bien! vous l'entourez d'un cadre immense et vous la suspendez tout en haut, hors de la portée des regards, comme un tableau d'église ou de bataille! Voilà un oiseau qui secoue ses ailes et qui ramage, un papillon qui voltige, et vous leur donnez pour cage le Panthéon!

Tout cela, je le sais, était exigé par les conditions mêmes de la représentation de *Don Juan* [*Don Giovanni*] à l'Opéra, car, à l'Opéra, il faut un ballet, il faut des tableaux; or, sans tableaux et sans ballets, point de public à l'Opéra. Le public est ainsi fait; mais les récitatifs! Qui vous obligeait à écraser tous ces morceaux, airs, duos, trios, quatuors, si variés de tour, de ton, de couleur, d'un lourd récitatif avec orchestre? Lorsqu'en mars 1834 *Don Juan* [*Don Giovanni*] fut repris à l'Opéra, avec ce même livret de MM. Emile Deschamps et Henri Blaze de Bury, et avec des interprètes tels que Adolphe Nourrit, Dérivis, Lafond, Levasseur, Dabadie, M<sup>mes</sup> Dorus-Gras, Falcon et Cinti-Damoreau, on avait eu le bon goût de garder l'usage du récitatif au piano. «Tous les récitatifs *parlés*, disait le livret, ont été maintenus au piano, comme dans l'original.» Et aujourd'hui je ne sais quelle main téméraire a osé surmonter l'air de dona Anna d'un récitatif avec solo de cor anglais, où est rappelée la ritournelle du trio de la mort du commandeur, de telle sorte qu'on ne saurait distinguer le moment où commence l'air de dona Anna, où l'arrangeur daigne céder la parole à l'auteur!

Ce récitatif me paraît de tout point inexplicable. Pour le ballet comme il en fallait un, on a bien fait de choisir des fragmens de la

symphonie en *sol* mineur, du quatuor en *ré* mineur, la marche turque, réinstrumentée à nouveau, quoiqu'elle eût déjà été très bien instrumentée par M. Prosper Pascal.

Puisqu'il faut absolument terminer par quelques mots sur les chanteurs, je dirai que Faure est à coup sur un beau don Juan, fier, terrible, narquois, un gracieux séducteur; M<sup>me</sup> Saxe, une dona Anna à la voix puissante; M<sup>me</sup> Gueymard, une Elvire douée d'un organe sympathique et vibrant, quoique vacillant parfois; M<sup>lle</sup> Battu, une gentille Zerline, mais sans naturel et sans naïveté. Pour Obin, il manque de verve dans Leporello, et Naudin est un don Ottavio empâté. Caron est un bon Mazetto, et David, comme Selva aux Italiens, nous glace de terreur en entonnant ces accens funèbres ce *Dies iræ* de la scène lyrique qu'accompagne *il rauco suon del tartarea tromba*. Mais pourquoi (je ne peux pas m'empêcher de le demander), pourquoi Faure se permet-il de changer la terminaison du second couplet de la sérénade en transportant à l'aigu cette terminaison qui est au grave? Pourquoi M<sup>lle</sup> Battu, dans le duo: *La ci darem la mano* [*Là ci darem la mano*], tombe-t-elle justement dans la faute que j'avais jadis reprochée à M<sup>lle</sup> Patti et dont celle-ci s'est corrigée? Pourquoi la même M<sup>lle</sup> Battu fait-elle un trille à un endroit où Mozart n'en a pas mis? Pourquoi Naudin fait-il des changements aux traits de l'air *Il mio tesoro*?

Tes pourquoi, dit le Dieu, ne finiraient jamais.

Heureusement que cette musique... — Berlioz l'a définie ainsi: «Une musique libre et fière qui ne se courbe pas devant le parterre, et, comme dit Shakspeare [Shakespeare], qui préfère l'approbation de quelques esprits élevés aux applaudissemens d'une salle pleine de spectateurs vulgaires»; heureusement, dis-je, que cette musique sait résister aux contact des mains profanes; elle se redresse dans sa chaste fierté contre l'indiscret qui la touche, et renvoie le ridicule et la grimace à ceux qui veulent les lui infliger.

Mais, je le répète, le spectacle est fort beau. Le dernier tableau surtout, où une lumière surnaturelle vient éclairer la statue étreignant dans sa main glacée don Juan, qui expire dans les contorsions, tandis qu'un long crêpe noir enveloppe le fond de la scène et que les fantômes infernaux entonnent le dernier chœur final, ce dernier tableau est d'un effet saisissant.

*JOURNAL DES DÉBATS*, 10 avril 1866, pp. 1–2.

Journal Title: JOURNAL DES DÉBATS

Journal Subtitle: None

Day of Week: mardi

Calendar Date: 10 AVRIL 1866

Printed Date Correct: Yes

Pagination: 1 à 2

Title of Article: REVUE MUSICALE. [Feuilleton du Journal des Débats]

Subtitle of Article: OPÉRA: Reprise de *Don Juan*, opéra en cinq actes; traduction de MM. Emile Deschamps et Henri Blaze de Bury. — *Don Giovanni* au Théâtre-Italien.

Signature: J. D'ORTIGUE.

Pseudonym: None

Author: Joseph d'Ortigue

Layout: Front-page feuilleton

Cross-reference: None