

L'œuvre : origines et prolongements

Des origines hypothétiques

UN MYTHE est une grande histoire chargée de répondre à une question ou à une angoisse des hommes : si l'histoire de Don Juan est devenue un mythe, c'est parce qu'elle représentait une réponse aux questions du désir et de la loi, du temps et de la mort. Par là même, le personnage échappe à une représentation précise, à un texte ou à une œuvre donnée. À l'origine du mythe de Don Juan, il y a sans doute des modèles réels. On en cite deux. Don Juan Tenorio aurait authentiquement vécu à Séville au début du XVI^e siècle, modèle de débauché et de transgresseur, ayant tué un commandeur – les moines du couvent où était enterrée sa victime l'y auraient attiré pour le mettre à mort, puis auraient fait incendier les lieux et fait courir le bruit de son trépas surnaturel. Plus tardif, un autre Don Juan, Don Miguel de Mañara (orthographié Maraña par la postérité romantique qui l'a préféré), après une vie de débauche, se serait converti en entrevoyant sa mort et sa damnation prochaine. Plus généralement, le folklore européen, cité par Jean Rousset, contient une grande multitude d'histoires de châtiments exemplaires par un être surnaturel : triple rencontre avec une figure de l'au-delà, invitation et contre-invitation et entraînement irréversible du héros vers sa perte. C'est un double imaginaire « baroque » qu'illustre ce mythe, celui de l'obsession de la mort, *memento mori* – que combat le héros –, et le culte de l'inconstance, changement permanent en toute chose, ici en amour, avec le goût du catalogue des conquêtes.

La première version de Tirso de Molina

LE MOINE ESPAGNOL TIRSO DE MOLINA, de son vrai nom Gabriel Téllez, fixe la première version écrite et théâtrale de Don

L'œuvre : origines et prolongements

Juan, *Le Trompeur de Séville et l'Invité de pierre*, en 1625. C'est une comédie espagnole en vers. Tumul tueuse, la pièce montre les méfaits d'un personnage indéfendable qui refuse de se repentir. Accompagné de son pleutre valet Catalinon, Juan Tenorio ne se contente pas de séduire et de promettre le mariage : il viole, il tue, il exerce toutes les violences et commet moult exactions. Il obtient les faveurs de femmes nobles en se faisant passer pour un autre, ainsi avec Isabela au début de la pièce. C'est par la ruse qu'il abuse de femmes du peuple, Tisbea la pécheuse, Aminta la paysanne. Tout le monde réclame vengeance contre lui auprès du roi, d'autant qu'il ne se contente pas de violer des femmes – Anna est sa seconde victime noble –, il tue aussi un père, le Commandeur, Don Gonzalo de Ulloa, qui cherchait à l'empêcher de s'enfuir. C'est en défiant la Statue du Commandeur que le héros signe sa perte : il l'invite à venir dîner chez lui, puis il reçoit une contre-invitation. Il découvre alors que sa dernière heure est venue, qu'il est trop tard pour se repentir ; il est entraîné dans les flammes de l'enfer. Cette pièce, peu drôle, montre le danger de se moquer des lois divines et de remettre à plus tard la recherche de son salut. La pièce est d'inspiration profondément religieuse, avec l'expressivité « baroque » du théâtre espagnol du Siècle d'or.

L'adaptation italienne

C'EST AU TOUR DES ITALIENS de s'emparer, au milieu du XVII^e siècle, de la figure de Don Juan. Vers 1650, Jacopo Ciccognini écrit *L'Invité de pierre*. Il reste fidèle à l'intrigue fixée par Tirso de Molina, exactions et séductions par le héros, escorté par un valet (ici Passarino), défi lancé à la Statue du Commandeur, invitation, contre-invitation et châtimement final. Il invente un certain nombre d'éléments que Molière va retenir : les paroles sentencieuses de la Statue (l'inutilité d'avoir de la lumière quand on est envoyé « par le Ciel ») et le cri final du valet (« Mes gages ! »). Il instaure aussi un nouveau motif, le catalogue des

L'œuvre : origines et prolongements

conquêtes du héros (juste esquissé par Sganarelle dans la première scène de *Dom Juan*), mais qui est promis à un bel avenir, en particulier dans le *Don Giovanni* de Mozart. Il opère enfin une transformation comique de la pièce – lignée dans laquelle va s'inscrire Molière. Les Italiens, plus généralement, vont être friands de ce personnage de Don Juan au XVIII^e siècle et multiplier les variations dans la *commedia dell'arte*, largement improvisée autour d'un canevas comparable. On a gardé la trace de représentations diverses de cette pièce jouée par les Italiens à Paris au moment où Molière écrivait son *Dom Juan*.

Les tragi-comédies françaises

PERSONNAGE À LA MODE en Espagne et en Italie, Don Juan séduit à leur tour les auteurs français. C'est d'abord Dorimond, acteur d'une troupe en vue et auteur, qui fait jouer sa pièce à Lyon, en 1658, puis à Paris, en 1661 : *Le Festin de Pierre* ou *Le Fils criminel*. Don Juan devient un sujet de « tragi-comédie ». Le héros y est odieux : il frappe son père, au lieu de le maudire comme chez Molière ; il se déguise, puis achète, moyennant une bourse, les vêtements d'un pauvre. Cela permet au héros de feindre la piété pour obtenir que l'amoureux d'une de ses conquêtes jette son épée, puis de l'assassiner lâchement. Accompagné de son valet Philippin, il va de crime en crime, jusqu'à son juste châtimement final. Villiers, un autre acteur et auteur, plagie assez sensiblement cette première pièce française dans un autre *Festin de Pierre* ou *Le Fils criminel*. Il procède à quelques petites transformations : le valet se nomme Briquellé mais reste un valet comique, mais la trame demeure identique. Villiers appartient à la troupe la plus prestigieuse du temps, celle de l'Hôtel de Bourgogne. La pièce est publiée en 1661 : tout comme la pièce de Dorimond, c'est une tragi-comédie en cinq actes et en alexandrins, avec tout son contenu romanesque et aventureux.

L'œuvre : origines et prolongements

La comédie de Molière

ON VOIT TOUT CE QUE LE *DOM JUAN* DE MOLIERE doit à la tradition espagnole, italienne et même française. Mais le choix de la prose est une manière de refuser la tradition de la tragi-comédie qui s'instaure en France. Molière veut revenir à une œuvre strictement comique, plus proche de la version italienne. Il ne veut pas faire non plus de son *Dom Juan* un personnage purement crapuleux. On le voit digne lorsqu'il secourt Don Carlos dans un combat à l'acte III, ou lorsqu'il affronte la Statue du Commandeur à la fin de la scène 5 de l'acte III. Molière est soupçonné d'une certaine sympathie pour son héros maudit : grief religieux au XVII^e siècle, qui devient un acte d'accusation politique au XX^e siècle. Brecht, qui récrit Molière, l'accuse d'être fasciné par cette noblesse décadente et de « voter pour Don Juan ».

MOLIERE élimine aussi le contenu romanesque de l'intrigue, il fait disparaître la filiation d'une victime de son héros et du Commandeur, en inventant l'unique grande figure féminine, Elvire – le personnage d'Anna, conquête du séducteur et fille du Commandeur dans la tradition, sera reprise par Da Ponte et Mozart. Il disjoint ainsi le passé amoureux du héros et son passé de chevalier meurtrier. Il en fait un athée puni comme tel par la Statue du Commandeur, qui n'accomplit donc pas une vengeance personnelle mais exécute un châtimement divin. Molière souligne, en effet, les intentions sacrilèges du séducteur en forgeant toute la scène du Pauvre (III, 2), vite censurée en raison de son audace, et en lui donnant le masque inattendu de l'hypocrite du dernier acte. Enfin, il force parallèlement la note comique en inventant quelques personnages bien français et pittoresques (Pierrot, M. Dimanche), et en reprenant son personnage de Sganarelle – qu'il interprétait lui-même avec force gesticulations et grimaces –, dont il montre les aberrations, les palinodies et la vantardise grotesque (ainsi dès la première tirade, inventée par Molière, sur le

L'œuvre : origines et prolongements

tabac). C'est ce que les détracteurs de l'auteur ne lui pardonne pas non plus : l'attribution du bon sens populaire et des valeurs respectables à un valet... qui fait rire.

MALGRÉ UN ACCUEIL FAVORABLE, la pièce, qui est jouée pour la première fois le 15 février 1665, ne connaît que quinze représentations, et n'est pas publiée. En 1682, elle est mise entre les mains d'éditeurs français sous le contrôle d'une censure sévère, et ne sera publiée intégralement que dans une édition étrangère, en 1683, à Amsterdam.

EN TRE-TEMPS, la pièce a été réécrite pour les représentations sur scène. C'est Thomas Corneille, le frère de l'auteur du *Cid*, qui l'a adaptée en 1677, de manière plus adoucie et en vers, à l'intention de la Comédie-Française, pour apaiser les « scrupules ». Les audaces, comme la scène du Pauvre, disparaissent. Le rôle vengeur et exemplaire du Commandeur gagne en importance et en gravité. Le rire et l'intérêt même de la pièce en sortent bien perdants, pour plus d'un siècle et demi de représentations à la Comédie-Française. Le *Dom Juan* de Molière, en France, est pour longtemps au purgatoire.

La diffusion du personnage en Europe

LE PERSONNAGE DE DON JUAN ne reste pas une figure espagnole, italienne et française, mais se répand largement en Europe, sa terre d'élection à la fin du XVII^e siècle et au début du XVIII^e siècle.

À LA FIN DU XVII^e SIÈCLE, l'Angleterre découvre ce héros et ses échos surnaturels dans *The Libertine* de Shadwell : Don Juan, dans la dernière scène, est attiré en enfer par le fantôme de tous ceux qu'il a assassinés. L'Espagne réécrit de manière moralisante l'action du personnage : *Il n'y a dette qui ne se paie ni délai qui ne vienne à terme*, de Zamora, en 1714.

EN 1736, la comédie italienne transforme à son tour le personnage de Don Juan. Il revient à Goldoni d'écrire la version

L'œuvre : origines et prolongements

italienne la plus célèbre. Don Juan Tenorio ou Le Débauché. Goldoni veut faire de cette pièce une comédie importante et complexe qui ne s'encombre pas des facilités du merveilleux ou du message chrétien. Il refuse aussi bien la statue de marbre que les prodiges trop commodes. Il veut solliciter chez le spectateur à la fois l'émotion, le sourire et la réflexion. Il prépare ainsi le chemin à ce qui va assurer la fortune du mythe de Don Juan, l'opéra et sa polyphonie complexe et harmonieuse. Mozart et Da Ponte vont s'inspirer de la pièce de Goldoni, mais aussi de la musique d'un autre Italien, Gazzaniga (opéra de la fin du XVIII^e siècle sur un livret de Bertati).

Le tournant de l'opéra Don Giovanni

MOZART pour la musique et Da Ponte pour le livret ne se sont pas contentés de transposer une seule pièce du théâtre français à l'opéra. Ils avaient osé le faire avec une pièce récente pour eux et encore scandaleuse, *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais, devenu à l'opéra *Les Noces de Figaro* (créé en 1786). Un an plus tard, en 1787, Da Ponte et Mozart réalisent la transposition de *Don Juan* à l'opéra. Le thème de Don Juan est moins récent : le personnage a déjà un siècle et demi d'existence – mais c'est sans doute le langage musical qui le consacre comme mythe.

L'OPÉRA montre d'abord toutes les variations possibles sur une même histoire. Il transforme l'action des pièces précédentes. Il se compose de deux actes qui manifestent de manière nouvelle la course du héros vers l'abîme. Don Giovanni – c'est le nom italien de Don Juan – vit des derniers moments intenses et frénétiques, en compagnie de son valet Leporello. Dans la même nuit, don Giovanni séduit Anna et tue son père, provoquant la colère implacable et le désir de vengeance de tout l'entourage. Il éconduit prestement Elvira qui entend Leporello réciter le « catalogue » des conquêtes de son maître. Il séduit ensuite une jeune femme plus légère et

L'œuvre : origines et prolongements

espiègle, Zerlina. Don Giovanni est même prêt à échanger les rôles avec son valet pour obtenir une nouvelle conquête. Les femmes – Anna, Elvira, Zerlina – se rassemblent pour se venger de leur séducteur. Mais c'est la statue du père d'Anna, le Commandeur, qui mène à bien cette vengeance. Par bravade, le héros invite cette statue à souper. Après un dernier festin, l'homme de pierre vient chercher Don Giovanni et l'entraîne en enfer – les autres protagonistes tirant ensuite la leçon de ce châtimement (voir pages 171-173). On voit tout ce qui sépare dramatiquement cette transposition et les versions théâtrales précédentes.

DA PONTE ET MOZART dans sa musique donnent soudain au personnage une énergie et une sensualité qu'il n'avait pas : il aime le vin et les femmes, passionnément. Il ne peut pas plus s'en passer « que du pain qu'il mange, de l'air qu'il respire ». La loi vient châtier très nettement les transgressions d'un homme porté par son souci d'être libre dans tout ce qu'il entreprend. L'opéra immortalise aussi le mythe en faisant passer l'action dans un autre langage, celui du chant et de la musique. L'œuvre de Da Ponte et de Mozart se nomme « pièce comique », ou « drame comique », ou « opéra-bouffe ». C'est un ouvrage dramatique mis en musique, avec une alternance de récitatifs (déclamations avec accompagnement musical) et d'airs (arias, passages chantés), avec des chœurs, des danses et le dialogue avec un orchestre (ce dialogue prenant plus d'importance chez Mozart). L'action de la pièce ainsi mise en musique devient rythme, allégresse ou fureur, dans l'instant présent de la représentation, qui convient si bien à Don Giovanni. Ce sont toutes les ressources d'un art dit « lyrique ». Da Ponte et Mozart permettent d'introduire ainsi une gamme complète de modulations, d'inflections, d'émotions musicales. Ils préparent la réhabilitation de Don Juan, la transformation du héros, non plus « grand seigneur méchant homme » mais héros de l'individualité, de la révolte, de la liberté et du désir

que rien n'arrête. En un mot, ils préfigurent ce que va accomplir le XIX^e siècle : la métamorphose romantique du mythe de Don Juan.

La métamorphose romantique de Don Juan

EN 1818, la transformation du mythe s'accomplit avec l'Allemand Hoffmann, qui écrit *Fantaisie à la manière de Jacques Callot, « Don Juan »*. Il s'agit de la représentation en rêve d'une rencontre avec l'interprète à l'opéra du rôle d'Anna, qui meurt de son amour. Don Juan devient une figure de l'idéal – et les auteurs romantiques s'y attachent positivement.

DANS *SATIRE ÉPIQUE*, en 1819-1824, le poète anglais Byron consacre un long poème à la gloire de ce héros de la sincérité dans un monde d'hypocrisie. Don Juan est associé à l'autre grand mythe moderne de la transgression, de la soif d'absolu et de connaissance, Faust, immortalisé par Goethe. L'Allemand Grabbe les associe, à Rome, dans son *Don Juan et Faust*, en 1829 : Don Juan y incarne le génie du Sud quand Faust représente celui du Nord, et leur rivalité est symbolique de l'affrontement des cultures européennes. Les auteurs romantiques français s'approprient alors cette nouvelle version du mythe qui s'appuie surtout sur la légende de Don Juan « de Mañara » et de sa conversion : Théophile Gautier dans *La Comédie de la mort* en 1838, Mérimée dans *Les Âmes du purgatoire* en 1834, Alexandre Dumas dans *Don Juan de Mañara ou La Chute d'un ange* en 1836. L'Autrichien Nicolas Lenau compose en 1844 un véritable poème d'amour en hommage à un héros lyrique et conquérant qui finit par se détruire : *Don Juan*, poème dramatique.

LA TRANSFIGURATION ROMANTIQUE DE DON JUAN passe par plusieurs transformations. Passé de la forme dramatique à la forme lyrique, Don Juan parcourt désormais tous les genres, et non plus seulement le genre théâtral. On ne le montre plus

L'œuvre : origines et prolongements

seulement, on le raconte, ce qui fait naître un intérêt nouveau ; il devient héros de roman, figure de poème. Devenu un symbole de la recherche de l'absolu, de l'exilé en quête d'idéal, Don Juan voit sa transgression prendre un tour héroïque et positif. Il est celui qui ne se contente pas des limites humaines. Le philosophe danois Kierkegaard voit en Don Juan la figure même de l'absolu esthétique – stade que doit dépasser l'absolu religieux. Dans bien des versions romantiques, le personnage est sauvé par l'amour. La malédiction de Don Juan serait de manquer d'amour. Et la postérité retiendra cette vision paradoxale. « Don Juan lui-même n'avait sans doute jamais été AIMÉ » (Sachs). La figure du libertin devient l'image la plus intense de la passion sur terre : même les femmes placent sa cause pour essayer, en vain, d'assurer son salut. Le héros est curieusement sanctifié. « Saint Don Juan », titrera Delteil, par provocation. Mais cette vision commence à s'épuiser au milieu du XIX^e siècle.

Don Juan, un héros moderne, fatigué et contradictoire

LA POSTÉRITÉ ROMANTIQUE va faire de Don Juan un héros usé, au crépuscule de sa vie et de ses amours. Baudelaire le figure en dandy glacé dans « Don Juan aux Enfers » (voir p. 174) et avait élaboré le projet d'un drame ; Flaubert conçoit une ébauche de roman, *Une nuit de Don Juan*. En 1866, Barbey d'Aurevilly met en scène un héros de la mémoire désabusée dans une nouvelle intitulée *Le plus bel amour de Don Juan*. Les Russes Pouchkine et Tolstoï présentent, de leur côté, un héros à bout de souffle. Dans toutes les versions modernes, Don Juan se dégrade. Le personnage perd le goût de la collection, ne croit plus à la conquête et à la transgression. On ne compte plus les variations souvent parodiques sur le mythe de Don Juan au XX^e siècle : pantin en sursis chez Rostand (*La Dernière Nuit de Don Juan*, 1921), vieillard polisson qui fait la nique aux superstitions chez Montherlant (*La Mort qui fait le trottoir*, 1958), grand

L'œuvre : origines et prolongements

patron mort par accident chez Roger Vailland (*Monsieur Jean*, 1959). Réfléchissant au contenu de ce mythe, Camus avait fait de Don Juan, dans *Le Mythe de Sisyph* (1942), la figure même de l'homme « absurde », celui qui s'efforce de donner du sens, par sa quête insatiable, à un monde qui n'en a aucun.

LES AUTEURS dénoncent avec ironie les interprétations forcées du mythe. Montherlant met en scène de manière bouffonne trois penseurs « qui ont des idées sur Don Juan » : le premier affirme que « Don Juan est plein de Dieu » et combat Dieu pour vérifier son existence, le deuxième que la recherche des femmes n'est que le masque de la recherche de la beauté et de l'idéal esthétique, le troisième que Don Juan est une figure de l'inconscient, dont le double, valet ou fils, serait la face consciente... Prétexte à toutes les interprétations, Don Juan a en effet cette plasticité qui lui permet de représenter tous les mythes : Prométhée (il affronte sans peur l'ordre divin et est puni), Narcisse (il est celui qui n'aime peut-être que son image), Œdipe (« Tu as mal tué papa et faire l'amour avec maman t'est toujours interdit », selon le résumé ironique de Jean Massin), Sisyph (selon Camus, il remonte vainement le rocher de son désir), mais aussi Tristan (ou anti-Tristan, mort par amour infidèle), Faust (auteur d'un autre pacte diabolique)... Toutes ces surimpressions ont fini par rendre l'image du personnage trop contradictoire : tantôt image maudite, violente, odieuse, tantôt héros positif et sympathique ; tantôt image de la santé, de l'énergie sportive, sexuelle, tantôt figure du névrosé, de l'impuissant, du maniaque, de celui qui, en fait, n'aime pas les femmes ; tantôt incarnation de l'athéisme radical, tantôt mystique qui s'ignore. Le propre du mythe de Don Juan est bien son ambivalence, ce qui a fait sa force, mais ce qui a fini par brouiller sa cohérence.

L'œuvre et ses représentations

Un spectacle interrompu au XVII^e siècle

Molière ne donne que quinze représentations de son *Dom Juan*, du 15 février au 20 mars 1665, avant que la pièce ne soit retirée de l'affiche. Elle est jouée au théâtre du Palais-Royal que Molière occupait en alternance avec les Italiens. Un gros travail de décoration montre le soin que l'auteur comptait apporter à la représentation de cette pièce – qu'il ne considérait pas comme « bâclée », en dépit de la légende. Les conditions de représentation de l'époque n'étaient pas celles d'aujourd'hui. Des spectateurs nobles se trouvaient sur la scène. Le parterre faisait du bruit pendant la représentation, le « brouhaha ». Il était nécessaire de fabriquer des morceaux qui forcent l'attention. La présence de nombreuses « tirades » dans *Dom Juan*, dès l'entrée en scène de Sganarelle, puis de Dom Juan, s'explique ainsi par le souci de garder l'auditoire attentif. Mais ce n'est pas le public qui fait tomber ce *Dom Juan*, dont les recettes sont honorables à l'époque ; c'est le déchaînement de la critique qui continue d'accuser Molière d'impiété. Remplacée pour la Comédie-Française par la version en vers de Thomas Corneille, la pièce de Molière n'a plus été représentée pendant près de deux siècles.

Une reprise timide au XIX^e siècle

L'époque romantique, en redécouvrant Molière, transforme le mythe de Don Juan. Ainsi, c'est au XIX^e siècle, en 1841, qu'on rejoue enfin le texte même de Molière, sur la scène de la Comédie-Française. Mais cette interprétation passe relativement inaperçue, tant le souci du XIX^e siècle est d'abord de récrire une version moderne du mythe. Il faut attendre le XX^e siècle et l'accent porté sur les questions de mise en scène pour que la pièce de Molière et son héros apparaissent enfin à la pleine lumière du théâtre.

L'œuvre et ses représentations

Au XX^e siècle

La mise en scène de Louis Jouvet (1947)

On met enfin en lumière le *Dom Juan* de Molière après la Seconde Guerre mondiale. C'est à Louis Jouvet que revient le mérite de faire redécouvrir la pièce de Molière, au Théâtre de l'Athénée, en 1947. Jouvet peut se vanter d'avoir joué la pièce plus de fois qu'on ne l'avait fait depuis Molière : deux cent fois, alors qu'elle n'avait eu qu'une centaine de représentations depuis 1665. Cette mise en scène fait de Dom Juan un héros grave, revisité par les lectures romantiques. Selon Jouvet, le héros est « perpétuellement ailleurs, absent ; son combat est solitaire et intérieur ». Dom Juan interiorisé et sombre est incarné par un Louis Jouvet vieillissant et sévère, indifférent aux pitiétés de son valet un peu sacrifié. En habit noir, avec une colerette blanche, Jouvet jouait le rôle de sa voix inimitable, grave, au débit saccadé, le buste rejeté en arrière, la tête levée, laissant son regard halluciné voler au-dessus des hommes pour ne s'arrêter que sur la Statue du Commandeur, figure de la mort et de l'au-delà. L'audace de la mise en scène ne fit pas l'unanimité : le choix du dénouement ; gêné par la machinerie, propre selon lui au XVII^e siècle et à l'opéra, Jouvet fit le choix d'une fausse sortie du valet, puis de son retour dans un décor grotesque et macabre. Sganarelle partait et revenait faire une visite sur le tombeau entrouvert de Dom Juan, veillé par des squelettes.

La mise en scène de Jean Vilar (1953)

En 1953, au Théâtre national populaire, Jean Vilar donne une autre orientation à la pièce et au héros, en jouant lui-même le rôle-titre. Il propose une lecture existentialiste, qui fait de Dom Juan un héros « condamné à être libre », selon l'expression de Sartre. Traqué dans la pièce de Molière, il est celui qui doit assumer la conséquence de ses actes, qui « n'est que ses actes ». On le voit indifférent aux femmes – à tout moment, il

L'œuvre et ses représentations

cherche à manifester l'évidence douloureuse de sa liberté. Il est celui qui ne veut rendre de comptes à personne. Et la mise en scène d'un Dom Juan solitaire et sûr de lui exprime cette indépendance, confinant à la cruauté, dans un décor vide et glacé. Jean Vilar donnait aussi parallèlement sa chance à Sganarelle, interprété par Daniel Sorano, rompu aux rôles comiques – et qui n'était pas éclipsé par le premier rôle. Inquiet, effrayé, avide, à quatre pattes à la fin, le personnage y apparaissait comme terrifié par le Ciel – à la différence de son maître – mais aussi comme très présent et humain.

■ L'adaptation à l'écran de Marcel Bluwal (1965)

Marcel Bluwal fait du *Dom Juan* de Molière un téléfilm en 1965. Tourné largement en extérieurs, dans des décors naturels (paysages de campagne et de mer), ce film réhabilite la liberté et le caractère ludique du héros, représenté en chemise blanche ouverte et le sourire aux lèvres, plein d'allant et d'entrain. Le rôle-titre est interprété par Michel Piccoli et celui de Sganarelle par Claude Brasseur, entièrement dans l'emploi de valet comique. L'interprétation souligne la connivence de ce duo entre maître et valet, le goût de la jeunesse, du mouvement et du plein air. Grâce à une caméra mobile et à une succession rapide de plans, ce film en noir et blanc suggère l'impression de jeu permanent et de vitesse constante, jusqu'à l'aspiration par le gouffre, scandée par la musique du *Requiem* de Mozart. Marcel Bluwal entendait montrer les dernières vingt-quatre heures d'un individu qui allait mourir, sans jugement excessivement sévère sur un homme qui apparaissait comme plutôt joueur et sympathique.

■ La mise en scène de Patrice Chéreau (1969)

Les mises en scène modernes doivent se situer par rapport à la lecture du dramaturge et théoricien Bertolt Brecht qui récrit le *Dom Juan* de Molière en accusant l'auteur d'être fasciné par cet aristocrate décadent qui abuse de son pouvoir. Patrice Chéreau,

L'œuvre et ses représentations

contestant cette lecture, voit plutôt en Dom Juan un « intellectuel progressiste », « traître à sa classe ». Sa mise en scène repose sur la vision d'un univers en déréliction : contre-jour, terrain vague suggérant la démolition, les ruines, monde de violence et d'esclavage, où les êtres sont misérables et en haillons. Dans ce monde en perdition, le héros essaie de résister à l'ordre qui anéantit les êtres ; il est finalement neutralisé moins par des puissances d'en haut que par une répression politique et sociale : ce sont les représentants brutaux et policiers d'un ordre sans pitié qui viennent finalement l'anéantir.

■ Les nombreuses adaptations modernes

Depuis, on ne compte plus les metteurs en scène qui ont donné un éclairage nouveau à *Dom Juan*, d'Antoine Vitez et de Daniel Mesguisch à Jean-Pierre Vincent. Cette pièce est devenue une pièce essentielle du répertoire et sa fortune théâtrale est toujours aussi importante, à la différence de sa puissance de suggestion pour les réécritures. Même le cinéma s'est emparé du personnage et de la pièce de Molière, comme le confirme l'adaptation à l'écran de Jacques Weber, en 1998 (Jacques Weber interprétant le rôle-titre, Michel Boujenah celui de Sganarelle, et Emmanuelle Béart celui d'Elvire, en extérieurs, dans de vastes espaces désertiques). C'est dire que la comédie de Molière semble avoir gardé tout le pouvoir d'un grand spectacle.