



THÉÂTRE DU NORD

CENTRE DRAMATIQUE NATIONAL LILLE TOURCOING HAUTS-DE-FRANCE - ÉCOLE - DIRECTION DAVID BOBÉE

DOM JUAN

OU LE FESTIN DE PIERRE

Texte **Molière**

Mise en scène **David Bobée**

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

DOM JUAN OU LE FESTIN DE PIERRE

Texte **Molière**

Mise en scène et adaptation **David Bobée**

CRÉATION DU 17 AU 29 JANVIER 2023
THÉÂTRE DU NORD - LILLE

Distribution

Radouan Leflahi

Dom Juan

Shade Hardy Garvey MOUNGONDO

Sganarelle

Nadège Cathelineau

Elvire

Nine d'Urso

Dom Carlos

Orlande Zola

Gusman, Dom Alonso

Grégori Miège

M. Dimanche, Le pauvre

Catherine Dewitt

Dom Louis

Xiao Yi Liu

Charlotte, un spectre

Jin Xuan Mao

Pierrot, Mathurine, La Ramée, Le Commandeur

Équipe artistique

Scénographie

David Bobée et Léa Jézéquel

Lumière

Stéphane Babi Aubert

Vidéo

Wojtek Doroszk

Musique

Jean-Noël François

Costumes

Alexandra Charles

Construction décor

Les ateliers du Théâtre du Nord

Assistanat à la mise en scène

Sophie Colleu et Grégori Miège

Production

Production Théâtre du Nord, CDN Lille Tourcoing-Hauts de France

Coproduction Théâtre.s de la Ville de Luxembourg ; Tandem, Scène

Nationale d'Arras - Douai ; La Villette - Paris ; Equinoxe - Scène Nationale de
Châteauroux ; Maison de la culture d'Amiens - Pôle européen de création et
de production ; Le Phénix - Scène Nationale de Valenciennes ; La Comédie
de Clermont-Ferrand, Scène Nationale ; Maison des arts de Créteil ; Le Quai
- CDN Angers Pays de la Loire ; Théâtre des Salins - Scène Nationale de
Martigues ; Scènes du Golfe Théâtres Arradon - Vannes

*Avec le dispositif d'insertion de l'École du Nord, soutenu par la Région Haut-
de-France et le Ministère de la Culture*

Avec la participation artistique du Jeune Théâtre National

Ce dossier pédagogique a été rédigé par **Fabrice Simon**, professeur
missionné.

L'entretien avec **David Bobée** a été réalisé par **Isabelle Demeyère**, attachée .

Mise en page : **Héloïse Quéré**

SOMMAIRE

Molière, entre légendes et réalités	5
<i>La fiction d'un Molière intime</i>	6
<i>Un Molière sans a priori</i>	7
<i>Dom Juan ou Don Juan ?</i>	9
<i>Résumé</i>	9
I Le contexte théâtral	10
A. Molière, auteur comique reconnu à la cour en 1665	10
B. Création de la pièce en 1665	10
C. Don Juan, personnage à succès au XVIIe siècle	10
- 1. <i>La première version de Tirso de Molina</i>	10
- 2. <i>L'adaptation italienne</i>	11
- 3. <i>Les tragi-comédies françaises</i>	11
D. Molière hérite donc d'une riche tradition mais propose par rapport à ses prédécesseurs une comédie originale	12
- 1. <i>L'héritage de la farce</i>	12
- 2. <i>La comedia espagnole</i>	13
- 3. <i>L'imprégnation de la commedia dell'arte</i>	13
- 4. <i>La pastorale</i>	13
- 5. <i>La tragi-comédie française</i>	13
- 6. <i>L'engouement du public parisien pour les « pièces à machines »</i>	14
E. Redéfinition de la comédie	14
- 1. <i>Une comédie irrégulière</i>	14
- 2. <i>Métamorphoses d'un sujet</i>	16
II Le contexte philosophique et religieux	17
A. Un héros libertin	17
1. Le libertinage	17
- a. <i>Les origines du libertinage</i>	17
- b. <i>Les libertins célèbres</i>	17
- c. <i>La philosophie libertine : quelques valeurs communes</i>	17
2. Dom Juan, un héros libertin	18
- a. <i>Le libertinage de mœurs</i>	18
- b. <i>Le libertinage social</i>	18
- c. <i>Le libertinage religieux</i>	18

III Quelques réécritures du mythe de Don Juan	19
A. Don Juan mythe littéraire	19
B. La contribution de Molière au mythe	20
C. Quelques réécritures du mythe postérieures à la version de Molière	20
D. Questionnement sur la pérennité du mythe	22
Sur la mise en scène de David Bobée	23
Entretien avec David Bobée, metteur en scène	28
Entretien avec Babi Stéphane Aubert, créateur lumière	30
Pistes pédagogiques	34
Références bibliographiques	45

LES STATUES MEURENT AUSSI...

ACCROCHE LIMINAIRE DE FABRICE SIMON

D'un côté les statues, de l'autre le théâtre.

Les statues, ces « rêves de pierre » haïssent le mouvement qui déplace les lignes. Elles sont là pour durer, pour imposer leur présence minérale dans nos paysages réels ou imaginaires et pour nier l'action corrosive du temps. Elles nous feraient presque croire qu'elles sont éternelles.

Le théâtre est art du mouvement et du présent, il est porteur des questionnements de l'époque. À chaque nouvelle génération - c'est là son rôle dans la cité - il revient à la charge et défie les statues, toutes les statues. Si, dans la pièce de Molière, on pense immédiatement à la statue du Commandeur, David Bobée nous dit, par sa mise en scène, que le personnage de Dom Juan « ce grand seigneur méchant homme », élevé au rang de mythe, est aussi une statue qu'il convient de liquéfier, de faire descendre de son piedestal pour la remettre à hauteur d'humain, de déconstruire non pas pour la détruire mais pour lui rendre sa part sombre d'humanité.

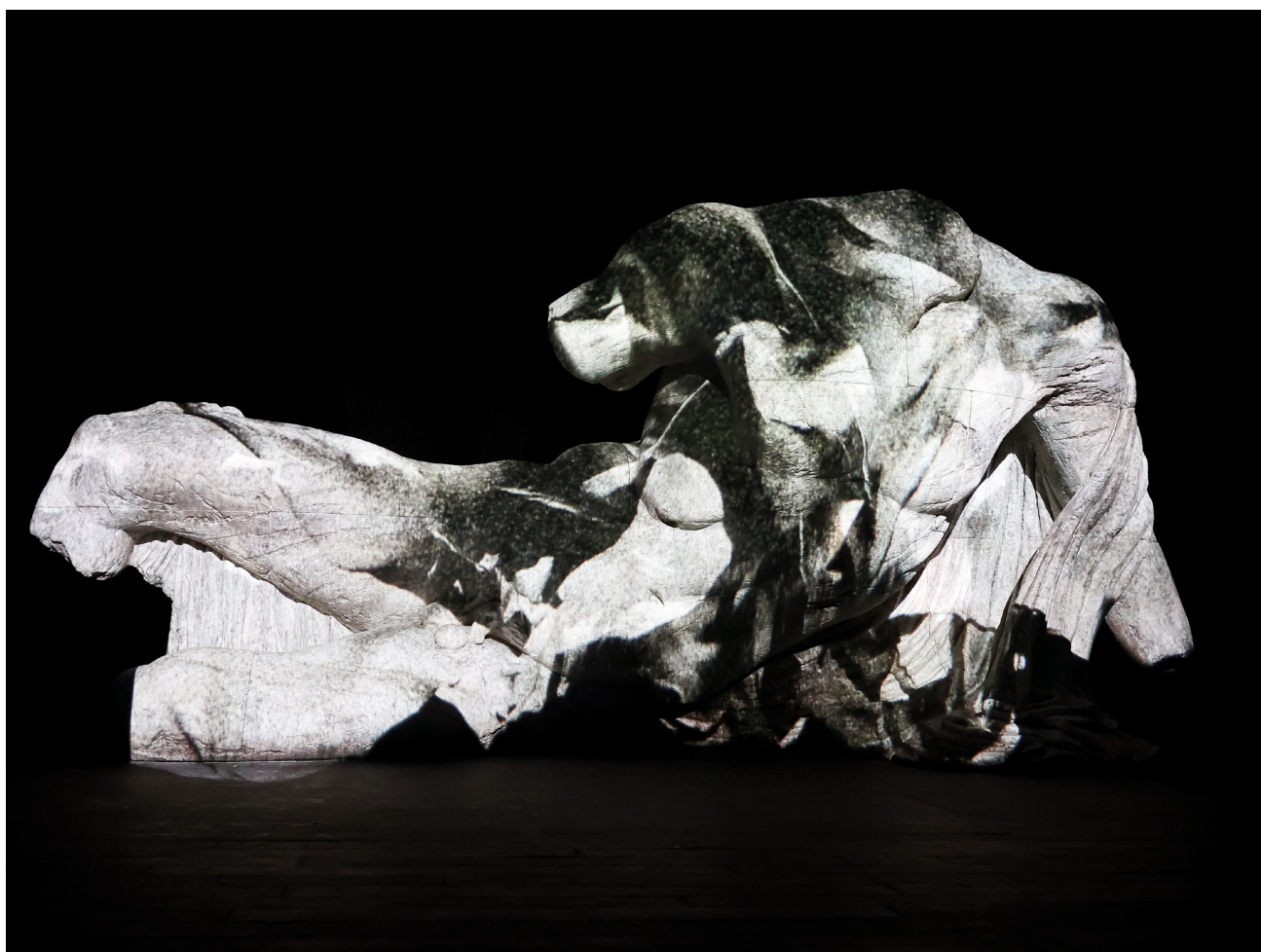


Photo de la statue d'Illisos / Kalimba

MOLIÈRE

ENTRE LÉGENDES ET RÉALITÉS



Il faut bien se résoudre à l'admettre, malgré toute l'admiration que l'on porte encore au beau film d'Ariane Mnouchkine, sorti en 1978, intitulé sobrement *Molière*, véritable chant d'amour adressé à l'homme de théâtre, le portrait qui s'en dégage relève davantage de la légende que de la réalité. La faute en revient sans doute, nous dit Georges Forestier, auteur d'une biographie monumentale de l'auteur de *L'École des femmes*, à Jean-Léonor Le Gallois, sieur de Grimarest. En 1705, ce dernier fait paraître une *Vie de M. de Molière*, très tôt attachée aux éditions des *Oeuvres* de Molière, qui nourrit des générations de lecteurs, qui irrigue les biographies et inspire des artistes tels que Boulgakov pour son *Roman de Monsieur de Molière* (1933) ou Ariane Mnouchkine pour le film précité.

La fiction d'un Molière intime

Le projet de Grimarest est de nous faire entrer dans l'intimité d'un homme dont tous les papiers personnels ont disparu. En effet, de Jean-Baptiste Poquelin, sieur de Molière, il ne subsiste ni lettre, ni brouillon, ni note, ni manuscrit. Face au grand vide de la documentation intime, Grimarest prétend donner la parole aux amis et connaissances de Molière et jusqu'à Molière en personne. Or la fiabilité de ce premier biographe est plus que douteuse. Le jugement que porte Boileau, qui fut proche de Molière, sur l'ouvrage est sans appel. « Pour ce qui est de la *Vie de Molière*, franchement ce n'est pas un ouvrage qui mérite qu'on en parle. Il est fait pas un homme qui ne savait rien de la vie de Molière, et il se trompe dans tout, ne sachant pas même les faits que tout le monde sait. »

Il n'empêche, malgré les nombreuses erreurs factuelles contenues dans le texte, sur la maison natale de Molière, sur son âge, sur le nom de son grand-père maternel, malgré les hésitations sur ses études, malgré les contradictions, la légende est tenace. On continue donc de croire, **d'après Grimarest**, que Molière avait un père à l'esprit étroitement bourgeois et qu'il dut sa vocation de comédien à un grand-père maternel débonnaire qui l'emmenait sans cesse au théâtre ; qu'il fut l'élève du philosophe Gassendi, auprès de qui il rencontra Cyrano de Bergerac ; que plusieurs de ses pièces, *L'Avare*, *Le Misanthrope*, *Le Bourgeois gentilhomme*, ne connurent pas immédiatement le succès ; qu'Armande Béjart était particulièrement coquette et que Molière, jaloux, fut malheureux en ménage et chercha à se consoler avec le petit Baron ; que ses déboires conjugaux sont à l'origine de la maladie qui l'emporta ; qu'il était d'humeur rêveuse et que son penchant profond allait à vivre en philosophe retiré du monde plutôt que de jouer des personnages ridicules ; qu'il n'était bon que pour le jeu comique et n'avait jamais pu se faire accepter dans le sérieux ; qu'il travaillait avec difficulté et mettait du temps à composer des pièces ; et que son pseudonyme Molière est un mystère sur lequel il ne voulut jamais s'expliquer...

Si toutes ces légendes ont la vie dure, c'est, nous dit Georges Forestier, que nous les préférons à la vérité. Pouvoir imaginer un Molière qui fait rire le public alors qu'au fond de lui il est malheureux, jaloux et impatient de retrouver la tranquillité de son bureau et de ses livres, est sans doute plus séduisant et « humain » - donc plus vrai - que d'être forcé de reconnaître, d'après les documents dont on dispose, qu'il était une « star » adulée du public (et probablement des femmes), un comédien du roi parfaitement à l'aise à la cour de Louis XIV où il avait ses entrées grâce à sa charge de tapissier valet de chambre du roi, un entrepreneur de spectacle avisé qui courait de succès en succès et entraînait sa troupe avec lui...

Pouvoir se représenter Molière composant ses comédies laborieusement et ne buvant plus que du lait parce qu'il souffrait du poumon et était lentement consumé par une maladie qui finirait par l'emporter, est sans doute plus touchant – donc plus vrai – que de devoir constater qu'il jouissait, selon tous les témoins, d'une prodigieuse facilité d'écriture, qu'il a été moins souvent malade que la plupart de ses contemporains, qu'il fut mis au lait quelques semaines au sortir d'une forte fièvre, selon une prescription alors très courante, et qu'il est mort bien plus tard des conséquences brutales d'une infection pulmonaire qui a emporté des centaines d'autres Parisiens en février 1673.

Grimarest cherche à semer dans son récit le plus grand nombre d'anecdotes revêtues des apparences de la vérité et de détails pittoresques destinés à faire saisir l'intimité de Molière. Il lui est ainsi facile de suggérer, en s'appuyant sur un récit pseudo-historique imprimé en Hollande en 1687 présentant Armande Béjart comme une quasi prostituée, que Molière a été malheureux en mariage ayant épousé une femme de vingt ans sa cadette et qu'il écrivait, à partir de ses propres déboires, des comédies prenant pour thèmes les questions du mariage et du cocuage, de l'éducation des femmes et de la jalousie. En fait ces thèmes et ces questions se retrouvent dans des centaines de nouvelles et de comédies écrites dans la première moitié du XVII^{ème} siècle, irriguées par la littérature espagnole, elles font l'objet de débats passionnés dans les salons parisiens au milieu du siècle au moment où Molière adapte de l'italien une comédie héroïque et galante sur le thème de la jalousie obsessionnelle, *Don Garcie de Navarre*, dont de vastes fragments se retrouvent dans *Le Misanthrope*. Encore une fois la légende a la vie dure et il est plus facile de deviner un Molière intime dans l'ombrageux et jaloux Alceste, dans les barbons bafoués par les jeunes filles, comme l'Arnolphe de *L'École des femmes*, ou dans le paysan mal marié de son *George Dandin*. N'a-t-il d'ailleurs pas figuré sa peur de mourir avec son *Malade imaginaire* ? Enfin, ces pères de famille systématiquement opposés aux vœux de leurs enfants, les Orgon, Argan, Harpagon et autres Géronte, ne sont-ils pas différents visages de ce Jean Poquelin qui aurait jadis contrarié la vocation de comédien de son fils ? C'est un véritable cercle vicieux. Grimarest puise dans les œuvres de Molière, il emprunte des paroles à Arnolphe ou à Alceste et les intègre dans son récit comme les propres sentiments de Molière pour, encore une fois nourrir la légende.

Un Molière sans a priori

Si l'on fait table rase de ces récits imaginaires qui ont alimenté cette légende encore tenace, restent des témoignages contemporains fiables, quelques documents recueillis par les biographes, les archivistes et les historiens, trois livres de comptes sur trois saisons théâtrales du Palais-Royal où le Théâtre-Italien et la troupe de Molière se partageaient la scène entre 1662 et 1673 et surtout l'ensemble des livres de comptes tenu par La Grange, comédien et bras droit de Molière qui permettent de mieux connaître le comédien-auteur et l'homme social. Ces derniers contiennent, outre le titre de la pièce, la recette complète, la part qui revient à chaque acteur mais aussi des ajouts d'informations sur la vie de la compagnie, les décès, mariages, visites et séjours de la troupe, etc. Il y a là une somme d'informations permettant une cartographie historique de la troupe et de ses créations théâtrales à partir desquels Georges Forestier tire un récit biographique vraisemblable où on peut rencontrer l'homme de théâtre. On retient dès lors que Molière est un contemporain bien inséré dans son époque, salué par son esprit brillant, communicatif, et par son génie de la scène ; on apprend que la troupe a parcouru différentes régions sous protection de « grands seigneurs » (en Languedoc, Bourgogne, vallée du Rhône) avant de revenir à Paris. Et c'est en se faisant connaître de la haute aristocratie qu'elle devient Troupe du Roi. Il y avait entre Molière et Louis XIV un lien d'attachement par l'esprit et l'amour du théâtre. Le roi fut lui-même parrain de Louis Poquelin, fils de Molière et d'Armande Béjart (comédienne de la troupe), mort en novembre 1664 alors qu'il n'avait pas 10 mois.

Dom Juan ou Don Juan ?



À l'origine, le titre dom, forme abrégée tirée du latin dominus (maître de maison), est donné à certains ecclésiastiques. Au XVI^e siècle, l'abréviation devient « don », sur les modèles espagnol (Don Quijote de la Mancha, 1605) et italien (comme, plus récemment, le Don Corleone de Coppola). Mais au début du XVII^e siècle en France, réapparaît dom, qui désigne tout à la fois les membres de certains ordres religieux (comme le moine bénédictin Dom Pérignon, bien connu des amateurs de champagne), et, par latinisation, ceux de la noblesse. Il semblerait que le *Dom Juan* de Molière (1665), loin d'entrer dans les ordres, n'ait pas échappé à la tendance ! Par la suite, l'opéra de Mozart s'écrira Don Juan (en italien *Don Giovanni*, 1787), tout comme le « Don Juan aux enfers » de Baudelaire (1857). Depuis Stendhal, on emploie don Juan pour « séducteur, homme à femmes ».

Source: *Dictionnaire historique de la langue française*, sous la dir. d'Alain Rey, juillet 2010

On résume !

Les cinq actes montrent la course vers la mort d'un séducteur, Dom Juan, escorté de son valet, Sganarelle et sans cesse poursuivi (dans un lieu différent à chaque acte). Le héros reçoit des avertissements de plus en plus nets. Présenté par son valet et par lui-même, il assiste au retour de son épouse délaissée, Done Elvire, qui l'admoneste (acte I). Il séduit des paysannes mais il doit fuir (acte II). Il montre son impiété à son valet et à un pauvre qui lui résiste ; il s'engage dans un combat, aux côtés de son adversaire, Dom Carlos, frère d'Elvire ; il est démasqué et reçoit le signe surnaturel d'une statue de pierre (acte III). Dom Juan accueille chez lui des personnages qui lui rappellent les fautes de son passé : son créancier (M. Dimanche), son père (Dom Louis), son épouse (Elvire), la Statue (acte IV). Il tente de faire l'hypocrite, mais il est rattrapé par le destin, un spectre (une femme voilée), et par la Statue du Commandeur, qui l'entraîne dans la mort (acte V).

I Le contexte théâtral

A. Molière, auteur comique reconnu

Le 15 février 1665, alors que sa troupe joue *Dom Juan* au Palais-Royal, Molière interprète lui-même, le personnage de Sganarelle. Ce personnage comique a largement forgé son succès. Le roi Louis XIV, qui exerce un pouvoir absolu en France et qui se veut le protecteur des arts et des lettres, à partir des années 1660, encourage Molière à faire rire la cour. C'est une des raisons pour lesquelles ce dernier invente, dans son œuvre, ce personnage omniprésent de valet comique. On le retrouve dans bon nombre de ses premières pièces, proches de la farce et souvent jugées mineures : *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* (1660), *L'École des maris* (1661), *Le Mariage forcé* (1664), *L'Amour médecin* (1665), *Le Médecin malgré lui* (1666)

Si donc Sganarelle est attendu chez Molière, Dom Juan, son maître ne l'est pas. Molière va chercher ce personnage dans toute une tradition qui a fait ses preuves en Europe.

B. Création de la pièce en 1665

Chez Molière toute œuvre est en interaction avec celle qui l'a précédée. Lorsqu'il entreprend l'écriture du *Festin de pierre* en 1665, Molière est encore échaudé par la querelle de *L'École des femmes* (1662) et par l'interdiction du *Tartuffe* (1664). Sa pièce est jouée au Théâtre du Palais-Royal du 15 février au 20 mars par sa troupe ; il interprète le rôle de Sganarelle et La Grange celui de Don Juan. Le thème est très largement répandu en Europe. En quelques années, le public parisien a eu par trois fois l'occasion d'applaudir un sujet utilisant des jeux de machines fort prisés. À court de pièce après l'interdiction du *Tartuffe* et profitant de l'absence des Italiens, avec qui il partage le théâtre du Palais-Royal, Molière s'empare donc de ce thème à la mode. Quinze représentations se succèdent, avec des recettes record à la cinquième séance.

En revanche, fait exceptionnel, elle ne sera jamais reprise, ceci pour des raisons complexes, multiples et incertaines. On mentionne traditionnellement un accord tacite entre Molière et Louis XIV pour étouffer *Dom Juan* en échange de pouvoir un jour jouer *Le Tartuffe*. La pièce est attaquée par un virulent pamphlet du sieur de Rochemont, sans pour autant qu'un scandale n'éclate. Un privilège d'impression est accordé à Molière pour une première édition, laissant penser que la condamnation de la pièce n'est pas unanime. Georges Forestier privilégie une autre hypothèse : la troupe dispose à la rentrée d'une nouvelle pièce, ce qui ne favorise pas la reprise immédiate de *Dom Juan*. Par ailleurs, le retour des Italiens jouant en alternance avec la troupe de Molière au Palais-Royal ne permet plus de monter cette pièce avec ses cinq décors encombrant les dégagements de la scène. Lorsqu'après la mort de Molière, La Grange et Armande Béjart souhaitent remonter la pièce au Théâtre de l'Hôtel Guénégaud, ils préfèrent la « purger » et confient à Thomas Corneille le soin de l'arranger et de la versifier. Cette version à l'affiche dès 1677 supplante la pièce de Molière et est adoptée par la Comédie-Française à sa fondation en 1680. Thomas Corneille ayant gardé le titre d'origine, la première édition des Œuvres posthumes de M. de Molière en 1682 l'intitule *Dom Juan*, encore d'usage aujourd'hui.

C. Don Juan, personnage à succès au XVIIe siècle

1. La première version de Tirso de Molina

En 1630 le moine espagnol Tirso de Molina propose la première version connue du personnage de Don Juan dans *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* (« Le trompeur de Séville et le convive de pierre »). L'histoire raconte comment Don Juan, un jeune seigneur écervelé et uniquement préoccupé par son plaisir, enchaîne tromperies, viols et meurtres, en remettant toujours au lendemain la perspective de s'amender, jusqu'à ce que son errance le fasse pénétrer dans un monument funéraire où il découvre la statue d'un « Commandeur », qu'il.

avait tué après avoir violé sa fille. Moquée par Don Juan, la statue du mort s'anime et répond à l'invitation provocatrice du jeune homme en lui promettant de venir souper avec lui. Reparti pour accomplir de nouvelles exactions, Don Juan voit apparaître la statue au souper, devenue porte-parole des derniers avertissements divins. Elle convie le jeune homme à venir partager un nouveau repas dans son tombeau où, face au refus de se repentir de Don Juan, elle se saisit de lui et le foudroie. On voit que cette histoire vise à l'édification chrétienne.

2. L'adaptation italienne

Puis les Italiens s'emparent de cette figure de séducteur puni, avec notamment le *Convitato di pietra* « L'Invité de pierre » de Cicognigni en 1650. C'est vers 1650 que les Italiens de Paris commencent à donner leur version au Petit-Bourbon, et c'est à eux – ils jouent en italien mais affichent leurs titres en français – que l'on doit le glissement de sens qui transforme le « convive de pierre » en « festin de pierre ». Avec les Italiens, la perspective chrétienne du sujet passe au second plan. Dans cette tradition de la *commedia dell'arte* on improvise autour d'un canevas, ce qui entraîne une transformation comique de la pièce. Cette tradition a sans doute fourni l'idée de certains jeux de scène. La statue animée du Commandeur est moins un instrument divin comme chez Tirso que le prétexte à un jeu de machinerie spectaculaire qui culmine dans le foudroiement du héros englouti avec la statue et son tombeau dans les entrailles de la terre. À partir de 1658, cette pièce à machines fait courir le public parisien durant la période du carnaval.

3. Les tragi-comédies françaises

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 châtement final. Villers, acteur de la troupe de l'Hôtel de Bourgogne plagie assez sensiblement cette première pièce française dans un autre *Festin de Pierre ou Le Fils criminel*. Dans cette version, le valet se nomme Briguelle mais reste un valet comique, la trame demeure identique. 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.



Photo répétition / crédit : Arnaud Bertereau

D. Molière hérite donc d'une riche tradition mais propose par rapport à ses prédécesseurs une comédie originale

1. L'héritage de la farce

La farce est cette petite pièce comique, d'une centaine de vers ou de lignes, qui a trouvé son succès populaire au XVe et au XVIe siècle, en faisant rire par tous les moyens : comique de mot, de situation, de geste. *Dom Juan*, pièce grave et parfois douloureuse, avec des passages pleins de noblesse (tirades d'Elvire et de Dom Louis), peut sembler aux antipodes de la farce. Mais la pièce s'inscrit dans cet héritage par deux aspects. D'abord, elle met en scène la tromperie, situation par excellence de la farce (mari « cocu », femme infidèle). L'acte II propose une comédie campagnarde autonome qui met en évidence des situations de farce : la séduction d'une paysanne (II, 2) puis l'embarras du séducteur confronté aux deux rivales, ses conquêtes qui lui demandent de choisir. Le double jeu de Dom Juan disant symétriquement les mêmes répliques à l'une et à l'autre, relève des effets appuyés de la farce. Ensuite la pièce touche au comique de farce par l'évocation crue des choses du corps et de l'argent. C'est Sganarelle qui est le porte-parole comique de ces questions d'intendance, lui qui d'un bout à l'autre de la pièce, n'a de préoccupations que matérielles : éloge du tabac au début et demande incongrue de ses gages à la fin de la pièce.



Photo répétition / crédit : Arnaud Bertereau

L'acte III nous montre un personnage dont le raisonnement « a le nez cassé » alors qu'il essaie de s'élever vers l'abstraction (III, 1) ou qui invoque une excuse scatologique, le « purgatif », pour justifier sa fuite (III, 5). L'acte IV qui met en scène un repas différé participe du comique de la gourmandise puisqu'on y voit Sganarelle, tentant la bouche pleine de masquer ses appétits (IV, 7). D'autres scènes proviennent aussi de la farce alors que le valet n'en n'est pas témoin : ainsi des soufflets répétés donnés à Pierrot, et du soufflet qui se trompe d'adresse (II, 3), ou de la manière rusée d'éconduire M. Dimanche venu réclamer son dû (IV, 3). En se réservant le rôle de Sganarelle, valet couard, impertinent et raisonneur, Molière s'inscrit dans la lignée des valets balourds de la farce française (Gros-René, Jodelet ou Tabarin), soulignant l'influence persistante de ce genre sur ses créations les plus ambitieuses.

2. *La comedia espagnole*

La comédie de Molière reprend également des éléments de la *comedia* espagnole, comédie romanesque qui s'organise en « journées » et qui se distribue en tableaux, dans des espaces successifs. La *comedia* fait intervenir tous les milieux sociaux, des aristocrates au peuple, le Dom Juan de Molière également. La *comedia* ne cherche pas exclusivement à être drôle mais intègre des scènes d'action : enlèvements, combats, duels, affrontements, et produit des effets dramatiques et pathétiques. Elle relève d'une esthétique baroque en ce qu'elle interroge le réel et l'imaginaire : elle présente une visée morale et religieuse, la réflexion sur l'au-delà. Dans *Dom Juan*, la statue du Commandeur renvoie aux lois divines et à la nécessité de s'y soumettre.

3. *L'imprégnation de la commedia dell'arte*

À l'école du grand Scaramouche, Molière est passé maître dans l'art de la grimace et du jeu burlesque largement improvisé. Les lazzi (ou mots d'esprit), les gesticulations de Sganarelle, ses volte-face subites sont aussi marqués par les mouvements bouffons de la comédie italienne.

4. *La pastorale*

Le genre de la pastorale a eu son succès en France dans la première moitié du XVII^e siècle. Il correspondait à un divertissement de cour. Il met en scène une intrigue amoureuse dans une nature de convention. Tout l'acte II de *Dom Juan* détourne l'univers idyllique de la pastorale, entre bergers et bergères. Molière reprend ces amours dans un paysage naturel pour leur donner des accents plus franchement comiques.

5. *La tragi-comédie française*

La suite de la pièce relève davantage d'un autre genre, progressivement éclipsé à son tour, la tragi-comédie. C'est une pièce en cinq actes, en vers, mettant en scène des aventures nombreuses dans un univers noble : amours, rencontres, combats, tout semble placé sous le signe du hasard. Les pérégrinations et les rencontres dans la forêt à l'acte III, puis la venue de Dom Louis, le père de Dom Juan, à la scène 4 de l'acte IV, ont des accents de tragi-comédie. L'entrevue avec Dom Juan semble même inspirée par des modèles de père noble cornélien, avec le ton solennel d'usage et les sentences frappées dans des alexandrins blancs : « La naissance n'est rien où la vertu n'est pas. » Mais en proposant un siège, le personnage de Dom Juan – et Molière avec lui – fait retomber la scène dans la trivialité de la franche comédie.

6. L'engouement du public parisien pour les « pièces à machines ».

Molière et ses compagnons veulent aussi éblouir le public avec un grand spectacle exploitant au mieux les possibilités machiniques de leur théâtre. Depuis quelques années les Parisiens raffolent de ces ambitieuses « pièces à machines » offrant de magnifiques décors illusionnistes qui changent « à vue ». À chaque fin d'acte, les panneaux d'un nouveau décor glissent tous ensemble à la place des précédents, avec quelques effets de surnaturel : la statue qui bouge, qui marche, qui parle, les feux de Bengale, le bruitage tonitruant de la trappe qui s'ouvre à la fin.

E. Redéfinition de la comédie

L'œuvre de Molière témoigne d'un souci constant de renouvellement de la comédie. *Dom Juan* constitue un jalon important dans ce parcours. Il faut donc toujours envisager *Dom Juan* sous l'angle de la comédie, mais une comédie qui élargirait la palette du rire.

1. Une comédie irrégulière

La dimension subversive de *Dom Juan*, à l'égard des codes sociaux autant que des règles de la dramaturgie classique, en fait une pièce à part dans la série des « grandes comédies » de Molière. On appelle ainsi les pièces en cinq actes qui, à partir de *L'École des femmes* (1662), renouvellent le genre comique et lui donnent ses lettres de noblesse en mêlant diverses traditions : des emprunts à la farce médiévale et à la *commedia dell'arte* n'empêchent pas d'aborder des sujets sérieux et de dénoncer des travers sociaux ou moraux. La comédie est ainsi dotée d'une fonction morale aussi honorable que celle de la tragédie : corriger les mœurs par le rire, selon le vieil adage latin « castigat ridendo mores ». *Dom Juan* répond certes à cette ambition mais transgresse les règles classiques : écrite en prose, la pièce ne respecte pas les unités de temps (l'intrigue dure environ deux jours) ni de lieu (qui change au fil des errances donjuanesque). Si l'action est centrée sur la fuite en avant du héros, elle se construit en une juxtaposition d'épisodes. Le code de la bienséance est mis à mal par l'irrévérence libertine qui défie les croyances religieuses et les sacro-saintes valeurs sociales et morales (le respect dû au père, l'honneur aristocratique, le contrat du mariage, le remboursement des dettes, etc.). Le registre fantastique, utilisé dans la mise en scène du surnaturel, n'a rien de vraisemblable, et le dénouement de la pièce, pour le moins ambigu, ne correspond pas à la fin heureuse d'une comédie. Pièce « irrégulière », *Dom Juan* mêle et parodie constamment les genres et les registres : elle ressemble tantôt à une farce bouffonne avec les pitreries de Sganarelle ou de son maître, tantôt à une tragi-comédie aux accents cornéliens (autour de Dom Louis et des frères d'Elvire), ailleurs à une pastorale burlesque (acte II) ou à une pièce à grand spectacle à machines (dénouement). Si ce caractère composite est aujourd'hui apprécié pour son originalité, il a contribué au discrédit qui a mis longtemps la pièce à l'écart. Molière fait ainsi de *Dom Juan* une comédie singulière : en cinq actes mais en prose, avec des effets spectaculaires relevant des « pièces à machines ». Drôle par moments, on en oublie presque qu'elle est une marche inexorable vers la mort et la damnation.

Il hérite donc d'une tradition mais s'en démarque. Il met en scène des « personnages de condition morale inférieure » - critère de la comédie - en particulier un grand seigneur vicieux et un valet bouffon. Mais le personnage répréhensible ne fait nullement rire, contrairement à ce qui se passe dans ses autres comédies : Arnolphe, Orgon et même Tartuffe sont par moments très comiques. La pièce adopte aussi un niveau de langage « moyen » et des paroles diverses, et vise la correction des « vices des hommes ». Ici le libertinage et ses dégâts. Cependant ce n'est pas le héros vicieux qui est ridicule, mais son double bouffon, Sganarelle, qui doit, de surcroît, représenter la voix de la piété et du bon sens. Le message moral s'en trouve brouillé.



Photo répétition / crédit : Arnaud Bertereau

2. Métamorphoses d'un sujet

Par rapport à ses prédécesseurs, Molière donne à l'action de sa pièce une grande efficacité. Il la resserre sur un moment crucial – les trente-six dernières heures de la vie de Dom Juan, l'inexorable acheminement du libertin vers son châtement – rejetant dans un passé qui ne figure pas sur scène l'assassinat du Commandeur et l'abandon d'Elvire. Il resserre aussi le nombre de personnages essentiels et restreint la place des aventures galantes du héros. La principale figure est Elvire, femme séduite puis abandonnée. Ses apparitions, certes sublimes, se réduisent à deux scènes. En dehors d'elle, les deux paysannes Charlotte et Mathurine sont les deux seules figures féminines à croiser le chemin de Dom Juan. Dom Louis, le père de Dom Juan, Dom Carlos et Dom Alonso, les frères d'Elvire, font également deux apparitions chacun. Le Commandeur ne paraît que sous sa forme pétrifiée et fantômale dans trois brèves apparitions laconiques mais essentielles. Il faut ajouter deux figures de rencontre qui n'apparaissent que le temps d'une scène : le Pauvre et M. Dimanche. Tous ces personnages, peu nombreux, se succèdent sans se croiser comme dans une revue dont le fil directeur est le dialogue entre Dom Juan et Sganarelle. Chacun dessine, le temps d'une brève entrée un caractère mémorable. Ensemble ils composent une galerie de portraits variés : l'épouse trahie et la religieuse éperdue, les paysans attachants dans leur naïveté, le Pauvre inflexible malgré son dénuement, le créancier intimidé et flatté par un grand seigneur, le père attaché aux valeurs de ses aïeux, les gentilshommes soucieux de l'honneur avant tout, et l'inquiétante Statue envoyée par le Ciel ou l'Enfer. Pour aboutir à cette revue Molière a épuré l'action à l'extrême. Il abandonne nombre d'éléments présents chez Tirso et ses successeurs : ruses à l'issue incertaine, meurtres, fuites... Chez Molière Dom Juan est l'homme de beaucoup de paroles mais de peu d'actions. L'action se ramène à une perpétuelle dérobade. *Dom Juan* c'est la représentation d'une fuite où le personnage qui joue l'esquive, sauve les apparences par une éloquence virtuose qui lui permet de paraître plus ou moins maître de la situation. Du point de vue dramaturgique, l'intrigue est construite comme une série de rencontres fâcheuses que le héros doit esquiver les unes après les autres. La perpétuelle fuite en avant du libertin est fuite devant les apparences, fuite devant les signes qui annoncent sa fin funeste, fuite devant les conséquences de ses actes. La ronde des personnages imprime son rythme à l'action dramatique qui s'intensifie lorsque les puissances surnaturelles interviennent. Elle trouve sa résolution dans la damnation du pécheur endurci qui, jusqu'à l'ultime scène a refusé les occasions de se repentir.

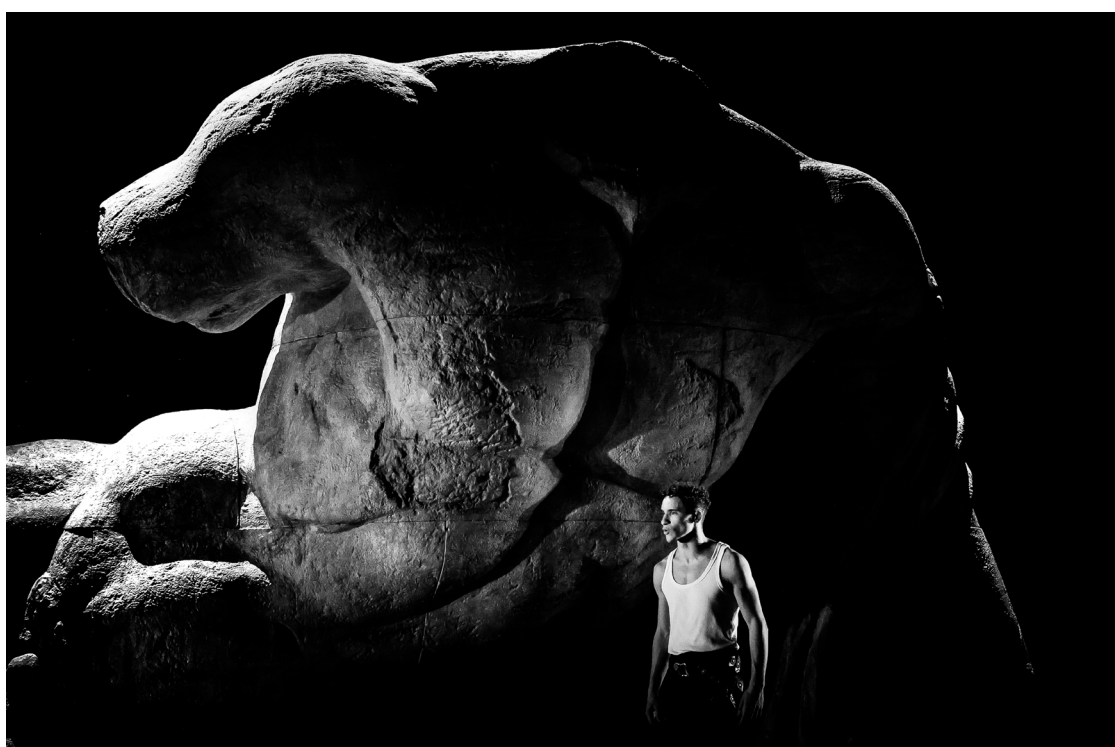


Photo répétition / crédit : Arnaud Bertereau

II Le contexte philosophique et religieux

A. Un héros libertin

La pièce entière constitue un éblouissant portrait en paroles et en acte du libertin.

1. Le libertinage

On observe deux occurrences du terme «libertin» dans la pièce : elles se trouvent dans la scène 2 de l'acte I, dans la bouche de Sganarelle et toujours au pluriel : «les libertins ne font jamais une bonne fin», «il y a de certains petits impertinents dans le monde, qui sont libertins sans savoir pourquoi, qui font les esprits forts parce qu'ils croient que cela leur sied bien». Il vise son maître au milieu d'un ensemble.

Le terme *libertinus* désigne à Rome l'esclave affranchi, celui qui a obtenu sa liberté ; dans la *Bible*, il désigne plus spécifiquement l'affranchi juif, c'est-à-dire celui qui n'a pas adopté la religion majoritaire.

Au XVII^e siècle, le libertinage désigne un mouvement philosophique et littéraire qui s'oppose aux idées communément admises.

a) Les origines du libertinage

Le libertinage est né à la fois des guerres de religion et de la redécouverte des philosophies païennes de l'Antiquité, à la Renaissance. Se développe alors chez les élites aristocratiques et intellectuelles un anticonformisme moral et religieux. Vers 1620, Théophile de Viau est le chef de file du premier libertinage.

Il présente trois aspects :

- **le libertinage religieux** qui conduit au scepticisme (doute) ou à l'impiété. Ces libertins rejettent le christianisme, ne croient pas à l'immortalité de l'âme ; pour eux l'homme est pure matière.
- **le libertinage de mœurs** consiste à s'adonner aux plaisirs charnels avec une liberté qui fait notamment fi des règles de fidélité et de constance en matière amoureuse.
- **le libertinage social** qui invite au non-respect des valeurs traditionnelles de la société : famille (obéissance), honneur, bienséance.

Ce libertinage est fermement condamné par l'Église et le pouvoir royal mais il perdure dans la très haute aristocratie.

b) Les libertins célèbres

Le libertinage érudit touche un milieu plus intellectuel. C'est une entreprise de critique méthodique qui va déboucher sur des attaques contre l'ordre politique et religieux. Vers 1620, Théophile de Viau est le chef de file du premier libertinage. Puis ses représentants sont des bourgeois comme La Mothe Le Vayer (un avocat), Naudé (un bibliothécaire), Gassendi (un enseignant) ; ils pensent que l'homme peut découvrir des vérités, s'il consent à se plier à la leçon des faits et de l'expérience. Ils sont les précurseurs des philosophes des Lumières, au XVIII^e siècle.

c) La philosophie libertine : quelques valeurs communes

- le culte de l'individu (originalité), de la liberté individuelle et le refus de l'autorité
- l'exercice de la raison critique et le refus de l'irrationnel, des superstitions.
- l'épicurisme
- le matérialisme, très lié à l'épicurisme, à la recherche des jouissances et biens matériels, qui refuse l'immortalité de l'âme.
- le mépris pour les gens ordinaires, le peuple (élitisme) - l'emploi de l'ironie

2. Dom Juan, un héros libertin

a) Le libertinage de mœurs

La recherche du plaisir est au cœur du comportement de Dom Juan. D'un individualisme exacerbé, il ne cherche que sa satisfaction personnelle, la satisfaction de tous les sens, plaisir sexuel, mais aussi plaisirs de la table et plaisir esthétique (il s'intéresse à la beauté du tombeau du Commandeur). Il aime la conquête, d'où ce caractère insatiable et le fait qu'il considère les femmes comme des objets (les dents de Charlotte) ; il aime aussi détruire les conquêtes des autres sans jamais se soucier des conséquences. Sa conduite est libertine au sens où on l'entend encore au XVIIIe siècle, c'est-à-dire guidée par la poursuite du plaisir des sens.

b) Le libertinage social

Dom Juan se plaît à transgresser les règles sociales. Il affirme sa liberté en refusant d'être le fils rêvé par Dom Louis, l'héritier d'une longue tradition aristocratique. Il considère son père comme l'incarnation d'un passé révolu et va même jusqu'à souhaiter sa mort : «Eh ! mourez le plus tôt que vous pourrez, c'est le mieux que vous puissiez faire. Il faut que chacun ait son tour, et j'enrage de voir des pères qui vivent autant que leurs fils» (IV, 5). Dom Louis est ici le représentant de l'autorité, autorité paternelle, certes, mais aussi autorité royale : ne porte-t-il pas le prénom du roi ? Dom Juan est donc un révolté. Dom Juan se moque aussi des conventions. Il tourne en dérision la courtoisie chère aux aristocrates (avec Monsieur Dimanche), il considère que la fidélité n'est «bonne que pour les ridicules», il refuse de témoigner la moindre gratitude à Pierrot (il le frappe et veut lui prendre sa fiancée), il refuse le duel à Dom Carlos, il ment sans cesse, aux femmes, bien sûr, mais aussi à son père quand il y va de son intérêt : il fait l'hypocrite «pour ménager un père dont (il a) besoin».

c) Le libertinage religieux

Le portrait moral que dresse Sganarelle à Gusman au début de la pièce fait de Dom Juan un athée qui ne croit « ni Ciel, ni Enfer, ni loup-garou. ».

Son athéisme pointe encore lorsqu'il affirme mettre toute sa foi dans ses convictions purement rationalistes dont l'emblème est la célèbre formule : «je crois que deux et deux sont quatre et que quatre et quatre sont huit». Il refuse le surnaturel : «nous pouvons avoir été trompés par un faux jour, ou avoir été surpris de quelque vapeur qui nous ait troublé la vue» (quand la statue a baissé la tête). Il croit reconnaître la voix du spectre et veut le frapper de son épée pour voir «si c'est un corps ou un esprit» ; il veut vérifier les choses par l'expérience jusqu'à prendre la main de la statue. Il rejette les dogmes car leur véracité est improuvable (Ciel, Enfer, vie éternelle). De là découle le rejet des sacrements comme le mariage. Tout cela donne à penser que Dom Juan est athée mais cet athéisme est davantage une provocation lancée à la face de la société que comme un mouvement de révolte contre la divinité.

III Quelques réécritures du mythe de Don Juan

A. Don Juan mythe littéraire

« La fonction du mythe est de nous présenter à l'état pur, incandescent, ce qui s'agite en nous parmi toutes sortes de scories, de compromissions », Jean Massin, *Don Juan: mythe littéraire et musical: recueil de textes présentation* de Jean Massin, Stock, 1979.

La culture européenne se nourrit autant de grandes figures littéraires qu'elle a créées que des grands mythes grecs. 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'il représente une réponse aux questions du désir et de la loi, du temps et de la mort, autant de mythèmes, d'invariants déclinés diversement selon les réécritures successives. Par là même, le personnage échappe à une représentation précise, à un texte ou à une œuvre donnée.

À l'origine de Don Juan, il y a sans doute des modèles réels, mais plus généralement, le folklore européen, cité par Jean Rousset, contient une multitude d'histoires de châtements exemplaires par un être surnaturel. 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.

Caractères communs aux diverses versions déjà présents chez Tirso de Molina et que l'on retrouve quelle que soit l'histoire (abstraction faite des versions parodiques):

- Le mort offensé qui vient de l'au-delà rendre justice,
- Le vivant qui veut affronter la mort en dînant avec elle,
- L'arrogant Prométhée moderne qui défie puissances terrestres et célestes,
- Le fils révolté, avide de liberté,
- Trois éléments obligatoires : la mort, la femme, le héros.



Photo répétition / crédit : Arnaud Bertereau

B. La contribution de Molière au mythe

Molière contribue au mythe en créant son *Dom Juan* :

- son héros est un modèle d'inconstance qui séduit toutes les femmes et s'en prévaut
- un épicurien qui vit dans l'instant, toujours en quête de son plaisir égoïste et qui ne se soucie jamais de l'avenir
- un « grand seigneur méchant homme »
- un incroyant qui ne croit pas que « 2 et 2 sont 4 »
- un homme qui ose affronter la mort et Dieu
- un maître de langage qui écrase de ses beaux discours les plus faibles que lui et qui se tait devant ses égaux, Elvire, son père, les frères d'Elvire.

Mais le *Dom Juan* de Molière a un trait tout à fait particulier : à l'acte V, pour vivre plus conformément à ses goûts, il se fait hypocrite et l'on comprend alors que Molière reprend le thème de *Tartuffe* et poursuit sa lutte contre les faux dévots qui paralysent la société de son temps. La problématique religieuse, est infléchie vers une réflexion autour de l'athéisme. Ce changement d'orientation est déterminant puisqu'il introduit l'image d'un Dom Juan libertin et « grand seigneur méchant homme », qui restera, par la suite, intrinsèquement liée à lui, dans l'imaginaire collectif.

C. Quelques réécritures du mythe postérieures à la version de Molière

S'il prend naissance en Espagne avec l'oeuvre de Tirso, le personnage de Don Juan se répand largement en Europe et parcourt désormais tous les genres il est le titre éponyme d'un opéra, il devient héros de roman, figure de poème, sujet de peinture. Ses avatars sont légion, en voici quelques-uns.

1787 : Mozart, Da Ponte, *Don Giovanni*

C'est le plus marquant Don Juan du XVIII^e siècle. Le livret s'inspire en partie de Molière à qui il reprend la figure d'Elvire et les facéties de Sganarelle devenu Leporello. L'oeuvre, composé de deux actes, se situe au confluent de la veine « sérieuse » de l'opera seria (airs graves et passionnés d'Elvira, solennité des apparitions du Commandeur, damnation de Don Giovanni) et de la veine légère, « bouffonne » de l'opera buffa (interventions de Leporello, valet de Don Giovanni, et de Masetto, paysan fiancé à la jeune Zerlina que le héros s'emploie à séduire). 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 l'orchestre.

1818 : la transformation du mythe s'accomplit avec l'allemand Hoffmann, qui écrit *Fantaisie à la manière de Jacques Callot*. Il décrit une représentation du *Don Giovanni* de Mozart en l'entremêlant de rêverie poétique et d'une réflexion critique sur le sens de la légende de Don Juan. L'auteur résume en quelques pages la « trajectoire fatale » du personnage, et en fait une allégorie de la condition de l'homme déchu. Partagé entre ses aspirations célestes et l'imperfection de sa condition terrestre, Don Juan espère trouver dans l'amour une issue à sa quête spirituelle. Il va de femme en femme sans assouvir sa quête d'absolu et, poussé par les forces du mal et du démon, retourne son entreprise de séduction en entreprise de destruction, lançant un défi à son créateur dont la seule issue est la damnation.

1819-1824 : dans *Satire épique*, le poète anglais Byron consacre un long poème à la gloire de ce héros de la sincérité dans un monde d'hypocrisie.

1841 : une transposition picturale, le tableau d'Eugène Delacroix *Le naufrage de Don Juan*. Toile inspirée par un épisode du deuxième chant du poème « Don Juan » de Lord Byron : Don Juan est victime d'une tempête alors qu'il s'apprête à passer en Italie; ses compagnons de navigation s'apprêtent à tirer au sort le malheureux qui sera dévoré par les autres. Don Juan, à la proue du navire refuse de participer.



Le Naufrage de Don Juan, Eugène Delacroix

1846 : Baudelaire, « Don Juan aux Enfers » in *Les Fleurs du mal*

Ce poème en cinq strophes de quatre alexandrins chacune, est sans doute inspiré de la toile de Delacroix. Il accomplit la synthèse des multiples facettes de la légende et du grand seigneur méchant homme.

On y retrouve des allusions précises à la pièce de Molière : Don Luis outragé (strophe III), Sganarelle réclamant ses gages (strophe III), Elvire énamourée (strophe IV), le Pauvre qui prend une sourde revanche sur l'offense faite à Dieu en propulsant la barque qui emmène le héros aux Enfers (strophe I), la figure hiératique du Commandeur qui tient le gouvernail (strophe V).

1867 : une nouvelle de Barbey d'Aurevilly figurant dans *Les Diaboliques* intitulée « Le plus bel amour de Don Juan ». Barbey met en scène un autre Don Juan dandy ; entre romantisme et cynisme, un héros à la mémoire désabusée.

Deux versions dégradées du mythe

1857 : le personnage médiocre de Rodolphe Boulanger, sorte de bellâtre jouisseur, dans *Madame Bovary* de Flaubert.

1885 : Georges Duroy dans *Bel-Ami* de Maupassant, personnage arriviste qui exploite ses conquêtes pour se hausser dans la société.

D. Questionnement sur la pérennité du mythe

Le mythe de Don Juan, reste fécond, demeure bien vivant, à travers tous ses avatars même ceux les plus dégradés, dans l'imaginaire. Le critique italien Giovanni Macchia propose d'expliquer ainsi ce paradoxe. Représenté toujours en mouvement, à la poursuite des joies immédiates de l'existence, insoucieux de la morale et des lois, le personnage séduit par sa vigueur et par l'impassibilité qu'on lui prête devant le châtement final : d'où son paradoxal statut héroïque, qu'ont perpétué jusqu'à nos jours tant d'oeuvres littéraires, dramatiques ou cinématographiques. C'est précisément ce statut héroïque que questionne, voire conteste, David Bobée dans sa mise en scène.

**SUR LA MISE EN SCÈNE DE
DAVID BOBÉE**

"Faut-il déboulonner les statues dont les histoires nous encombrent ?"

NOTE D'INTENTION

En relisant *Dom Juan*, j'ai réalisé que chaque scène qui compose cette pièce représente quelque chose contre lequel je lutte depuis toujours. *Dom Juan* est tour à tour classiste, sexiste, glottophobe, dominant... De plus, son anticléricalisme affirmé comme une vérité absolue ne peut qu'entrer en résonance avec notre France contemporaine.

Dès lors, j'ai très envie de monter ce classique de Molière, de mettre mes propres principes de vie et les filtres politiques et philosophiques d'aujourd'hui à l'épreuve de ce texte sublime du grand répertoire et ainsi continuer mon travail de revisitation des grandes figures littéraires, historiques, ou mythologiques afin d'écouter ce qu'elles ont encore à nous apprendre. Comme ce fut le cas avec *Peer Gynt*, *Hamlet*, *Roméo*, *Juliette*, *Lucrèce Borgia*, *Orphée*, *Thirésias*...

Autrement dit, m'emparer de cette pièce de *Dom Juan* aujourd'hui revient à me poser clairement la question sur un plateau : faut-il déboulonner les statues dont les histoires nous encombrent au XXI^{ème} siècle ? Question à laquelle il n'est pas aisé de répondre.

Faut-il réécrire le répertoire pour le public de ce début de siècle, ou faut-il simplement décider de ne plus le monter ?

Mon parti pris est autre, il s'agit de le mettre en scène, de le contextualiser, d'en donner une lecture critique, peut-être *in fine* pour mieux symboliquement les déboulonner.

Il s'agira donc d'une lecture politique de cette œuvre, mais qui ne taira pas pour autant les qualités de sa narration ni le fait que ce salaud puisse être un héros.

Ce type de figure, dont la stature nourrit encore notre imaginaire, mérite d'être traité avec toute la complexité qu'elle mérite. Il eût été trop facile de confier ce rôle principal à un acteur représentatif de toutes les dominations contemporaines, de tout ce qui est détestable, aujourd'hui. J'ai donc plutôt décidé de confier ce rôle à Radouan Leflahi, qui avec *Peer Gynt* aura su prouver qu'on peut être un vaurien admirable.

Il évoluera dans un décor entièrement constitué de statues gigantesques comme un cimetière de statues déboulonnées, tombées de leur piédestal, de dieux oubliés, créatures fantastiques disparues, et des figures politiques aux idéologies détruites ou des personnages historiques dont on a oublié jusqu'au nom et parmi elles, une fameuse statue de commandeur.

David Bobée

I Aux origines du spectacle

1. Un rapport ambivalent aux œuvres du répertoire

Après avoir passé une dizaine d'années à monter des spectacles à partir de textes contemporains, David Bobée s'est tourné vers les auteurs du répertoire, Shakespeare, Ovide, Ibsen, Hugo. Il attend de ces textes qui ont vécu longtemps avant nous et loin de nous, un « effet de miroir » susceptible de nous en apprendre d'autant plus sur notre humanité. Mais d'un autre côté, on peut éprouver une sorte de prévention à l'égard de ces mêmes pièces, à l'aune de notre regard du XXI^e siècle, qui se confronte à nombre de scènes qui nous sont devenues aujourd'hui difficilement audibles. Dès lors, qu'en faire ? Faut-il renoncer, les effacer, « déboulonner les statues » ou s'y confronter vraiment ? Mais alors comment ? C'est bien là tout l'enjeu de la mise en scène, telle que l'entend David Bobée, qui suppose « un pas de côté », qui est une traduction critique et qui implique d'ajuster les rapports de force entre les personnages dans certaines scènes.

2. Le choc des statues déboulonnées

Ce questionnement de metteur en scène, de citoyen, d'humain face aux textes du répertoire, a fait écho à une expérience qu'on pourrait quasiment qualifier « d'esthético-morale » : la confrontation à de véritables statues déboulonnées. David Bobée évoque en effet le musée de Spandau, situé aux environs de Berlin, par la réunion de statues que l'histoire avait rendues non seulement obsolètes mais indécentes. Ce musée a sans doute été le point de départ de la scénographie de Dom Juan et d'une réflexion sur la manière de le traiter. On retrouve là un élément habituel de son processus de création : commencer par des images fortes, commencer par la scénographie. Le metteur en scène semble avoir retenu de ce cimetière de statues la volonté de dénoncer, sans effacer, bref de ne jamais se priver du débat face à ce qui nous offusque.

3. Le choix de Dom Juan

Pourquoi Dom Juan s'est trouvé représentatif d'un tel projet ? C'est en ces termes qu'en parle le metteur en scène dans le n°29 du magazine théâtre(s). « Je me suis mis à chercher un grand texte du répertoire capable de réunir une belle équipe avec un gros décor, capable de fédérer un public large, je me suis baladé dans ma bibliothèque. Et comme tout le temps, quand j'arrive au rayon Molière je me dis : « Oh la la ! Non merci ! ». Et puis je continue et je me dis : » Je ne viens pas de déboulonner une statue, là ? » Donc je vais chercher dans Molière. En relisant Dom Juan, je découvre un Molière qui est très complexe avec son personnage, mais aussi que chaque scène représente une des dominations contre lesquelles je me batte dans mon travail », le classisme, l'âgisme, le sexisme, la glottophobie, la grossophobie...

Comment proposer une lecture politique de Dom Juan qui ne sacrifierait pas les qualités narratives de « cette formidable machine à jouer » qu'est la pièce de Molière ?

II Partis pris de mise en scène

1. La scénographie

Au commencement sont les statues, monumentales couchées, renversées et elles occuperont de plus en plus l'espace au point qu'elles seront l'espace scénique. Les unes empruntent à la statuaire antique, les autres, hybrides de figures historiques, se réfèrent à la modernité. Un buste défiguré rappelle la tradition romaine de la *damnatio memoriae*, condamnation post mortem à l'oubli que décrit ainsi l'universitaire Robya Faith Walsh : « De la destruction, la décapitation ou la «resculpture» des statues, à la suppression au burin des noms sur les inscriptions ou sur les pièces de monnaie, en passant par l'organisation de feux de joie publics pour détruire des documents et des portraits, le peuple romain semblait raffoler, selon de nombreux témoignages, d'exercer la punition ultime pour les dirigeants ayant failli : la suppression ». Ce n'est toutefois pas cet objectif que vise David Bobée : on ne dénonce efficacement que dans le débat, la complexité et la problématisation et non dans l'effacement. Ajoutons que le décor revêt des significations multiples au fil du spectacle. Si, dans le premier acte, nous nous situons dans une sorte de musée peuplé de statues chues de leur socle, nous sommes, dans l'acte II, par un subtil travail de coloration de la lumière, transportés dans un paysage de bord de mer où Dom Juan et Sganarelle font la rencontre de Pierrot et de Charlotte (cf page 28).



Construction du décor

2. Costume : un parti pris de relative neutralité

Afin d'éviter un effet de redondance par rapport à la monumentalité du décor, et de donner davantage d'actualité à la pièce, le choix a été fait d'une relative neutralité en ce qui concerne les costumes. On trouvera néanmoins de discrètes références à l'époque de la pièce à travers le pourpoint de M. Dimanche ou la robe, de style Renaissance, de la mère de Dom Juan.

3. Une distribution signifiante qui révèle un monstre

Habituellement David Bobée fait en sorte que la diversité ne soit pas signifiante, qu'un comédien ne soit pas assigné à son apparence. Si la distribution est diversifiée c'est qu'elle colle à la population de notre époque et qu'elle permet aux publics éloignés de se sentir représentés. Mais dans le cas de Dom Juan cette diversité a aussi, à certains égards, un sens dramaturgique. Cela lui a semblé nécessaire pour faire ressortir la violence des dominations. Les caractéristiques singulières des comédiens font sens. Faire incarner le personnage du Pauvre par un acteur d'origine africaine, voilà qui prend une toute autre résonance.

4. Saluer le génie théâtral de Molière

Qu'on ne puisse plus monter Dom Juan naïvement, sans questionner la pièce, n'empêche pas de donner à voir et à entendre le génie théâtral de Molière. Si David Bobée se permet quelques déplacements, quelques raccourcis, quelques transformations (Dom Juan est confronté à sa mère et non à son père) Il s'agit pour le metteur en scène de rendre audible le texte dans toute sa force et sa complexité, « cette machine à jouer de dingue, rythmée, sans temps mort. » La dynamique de la pièce repose en particulier sur le dialogue qui se déploie au fil des scènes entre Dom Juan, ironique et hautain, et son valet Sganarelle, maladroit et touchant, à qui Shade Hardy confère toute son humanité.

« DOM JUAN EST L'EXPRESSION DE TOUS TYPES DE DOMINATION »

ENTRETIEN AVEC DAVID BOBÉE

Propos recueillis le 28 septembre 2022 par Isabelle Demeyère, attachée de presse au Théâtre du Nord.

« *Chaque scène montre une forme de domination contre laquelle je me bats dans mon travail quotidien* » entretien avec **David Bobée**.

Vous avez l'habitude de revisiter de grandes figures du répertoire, alors pourquoi - et c'est la première fois, Molière - et pourquoi *Dom Juan* ?
Comme beaucoup, j'en avais une mémoire qui datait du lycée, on m'avait alors présenté la pièce comme le symbole même de l'esprit français : l'homme à femmes, le séducteur admirable, une sorte de Casanova, et puis sa dimension de libre penseur, de bouffeur de curé...

Le déclencheur a été, je crois cette question qui m'a été posée un jour, à moi antiraciste, cofondateur de *Décoloniser les arts*, sur ma position à propos du déboulonnage des statues.
Cette question-là m'habitait lorsque je recherchais la grande pièce du répertoire à mettre en scène après Peer Gynt. Comme à chaque fois j'esquivais Molière. Et je me suis dit : je suis moi-même en train de déboulonner une statue. Replongeons dans Molière. Qu'est-ce que cet auteur nous raconte aujourd'hui ? Et j'ai relu !

J'ai redécouvert une langue fantastique, un esprit quand même délicieux, malicieux, une écriture efficace, une machine à jouer, un humour beaucoup plus fin que ce que j'imaginai...
Je me suis rendu compte de la complexité que Molière lui-même entretenait avec son personnage. J'ai constaté que Dom Juan n'était pas problématique seulement parce que c'était une pièce misogyne mais que cette figure était l'expression de tous types de domination. Chaque scène montre une forme de violence contre laquelle je me bats dans mon travail quotidien, artistique, politique à l'endroit de la direction d'un théâtre. Dès lors, j'avais une nécessité dramaturgique à monter cette œuvre, sur cette question des statues pour une pièce qui met elle-même en scène la statue d'un commandeur, lui-même encombrant. Ce chemin dramaturgique-là m'ouvre le développement scénographique. L'action va se dérouler dans un cimetière de statues monumentales déboulonnées. C'est dans cette accumulation qu'on pourra collectivement se poser la question : est-ce que Dom Juan fait partie de ces œuvres « déboulonnables » ?

Combien sont-elles et que représentent ces statues ?

Il y a quatre énormes statues : une figure religieuse, celle d'Illisos, Dieu grec qui apparaissait à l'ouest du fronton du Parthénon, c'est le Dieu d'un cours d'eau recouvert par l'activité humaine, qui s'est tari et dont le cours n'arrive plus jusqu'à la mer aujourd'hui...

Il y a Achille, une figure littéraire qui, elle, n'a pas été oubliée mais cette statue-là est la reproduction d'une autre qui se trouve en Grèce dans un palais construit autour d'elle et dont la construction n'a jamais été terminée. Ce palais a été racheté par un casino qui l'a décorée de multiples petites ampoules, l'établissement a fait faillite, il est aujourd'hui à l'abandon.

La troisième statue est une figure historique puisqu'elle est une copie à l'identique d'une statue équestre déboulonnée en 2020 en Colombie, celle d'un Conquistador espagnol du XVI^e siècle, Sébastien de Belalcázar, symbole pour les Amérindiens des violences dont ils ont été victimes dans l'histoire de leur pays.

La dernière est une fusion de différentes statues de régimes politiques, Staline, Napoléon, de commandeurs ou d'empereurs romains, Néron, Caligula. C'est une fusion afin d'éviter d'être trop proche des idéologies politiques du XX^e siècle, et d'en donner un sens erroné...

Cela renvoie à ce musée des statues déboulonnées à Berlin, le Musée de la citadelle de Spandau, qui m'a beaucoup inspiré. Et puis il y a dans ce décor des fragments plus petits d'autres statues. Ces fragments reprennent les formes de certaines statues volontairement détruites par les hommes suite à un « damnatio memoriae » : ces condamnations post-mortem d'une personne illustre aboutissant à l'effacement de toutes traces de son existence. Le déboulonnage des statues ne date pas d'aujourd'hui.

Avez-vous opéré une forme d'adaptation du texte du Molière ?

J'ai travaillé une adaptation assez fidèle à la structure narrative. Quand je monte une pièce du répertoire, je n'écris jamais rien moi-même mais je me permets de faire du montage à l'intérieur et de déplacer certaines phrases, répliques ou scènes. Je n'ai opéré, par l'art de la coupe et de la juxtaposition, que des glissements de sens mais ce ne sont que les mots de Molière.

Je n'ai changé qu'un mot : dans le monologue d'entrée, j'ai changé le mot « tabac » par « théâtre ». Parce qu'au cours de mes recherches, je suis tombé sur le travail du philosophe Paul Audi. J'ai grâce à lui, appris qu'à l'époque de Molière la grande question autour du tabac était de savoir si c'était un remède ou un poison. Or, il y avait le même débat sur le théâtre notamment suite à la condamnation du Tartuffe : est-ce que le théâtre est un poison pour l'âme ou un remède ?

Et si on change le mot tabac par le mot théâtre alors on se met à entendre ce que les spectateurs et spectatrices de l'époque entendaient avec une grande évidence dans cette introduction : Molière répondait à ses accusateurs, tenait propos sur son théâtre et ce, de façon brillamment déguisée.

Pour vous, qui est ce héros, qui est Dom Juan ?

Il n'est pour moi ni un séducteur, ni un épouseur, ni un trompeur, ni un libre penseur. Il détruit tout. Le mensonge ne l'intéresse pas, il ne cherche qu'à détruire la vérité. Le sexe ne l'intéresse pas, il ne vise que la destruction de l'amour. Comme il piétine la beauté, la morale, l'ordre, le respect, l'égalité, l'amitié, la vie, l'humanité, dans une tentative désespérée de se détruire lui-même et avec lui l'entièreté de son monde. Il n'est qu'une provocation qui n'a que trop duré, il le sait et tente de s'abrèger. Mon Dom Juan est une sorte de Caligula qui met Dieu et les hommes et les femmes au défi de le contrer, qui attend une preuve logique, un ordre du monde, une raison d'être. Nihiliste, il est un prédateur placé depuis sa naissance au sommet d'une pyramide, qui abuse de sa position, repousse toute limite pour mieux la détruire. Il faut sacrément croire au ciel pour le provoquer avec une telle insistance, avec une telle démesure. N'étant pas croyant, je n'ai pas besoin de recourir au fantastique du final pour arrêter ce prédateur, nul besoin d'un Deus ex machina pour abattre Dom Juan, il s'en charge très bien tout seul. Nul besoin de pleurer la mort du héros tragique, il nous appartiendra de réparer les autres, il nous faudra apprendre à aimer Sganarelle et à oublier son maître, en inventant désormais des récits sans héros.

ENTRETIEN AVEC **STÉPHANE BABI AUBERT**

CRÉATEUR LUMIÈRE

Propos recueillis le 19 décembre 2022 au Théâtre du Nord par Fabrice Simon, professeur missionné au Théâtre du Nord.

Tu travailles je crois depuis longtemps avec David ?

Cela fait 25 ans on a fondé la compagnie ensemble.

En général à quel moment intervien-tu dans la trajectoire de création du spectacle?

Cela peut varier selon les metteurs en scène mais avec David c'est très tôt. Je suis un des premiers à qui il parle de son envie de monter quelque chose, au fur et à mesure on voit si cette envie est consistante. Dès ce moment-là on commence à se mettre en mouvement, il commence à évoquer des espaces possibles, il me pose des questions. Dans cette première phase je n'interviens pas trop, j'essaye surtout d'écouter et d'être là. Il a des discussions à part avec Léa Jézéquel, la co-scénographe, mais très vite je fais des propositions. Au plateau je suis là le premier jour avec une proposition d'espace-lumière. La scénographie est le point de départ de David mais c'est aussi le mien. Il y a très vite des propositions d'espace, on cherche assez vite des images, des références iconographiques. En fait on est très en lien avec Léa et David. On s'envoie des images, on réagit aux propositions des autres.

La scénographie de ce spectacle est composée d'immenses statues déboulonnées qui renvoient à la statuaire antique mais aussi à des figures historiques marquantes telles que Christophe Colomb ou Joseph Staline.

Oui, ça nous a nourris. Moi j'ai un souvenir très fort, nous étions en Russie, non loin de Moscou. Quand on travaillait là-bas avec David, on n'a pas beaucoup bougé, mais on est quand même tombés sur un stock de statues abandonnées, avec la nature qui reprenait le dessus, et c'était sublime.

Cette expérience a été au point de départ de son envie de monter Dom Juan, cette idée de statue déboulonnée...

Oui bien sûr, cela faisait aussi penser à la statue du commandeur. Ces statues déboulonnées étaient chargées de tout un riche questionnement portant sur l'héritage, sur la déconstruction du héros, déboulonner nos statues d'accord, mais en sachant pourquoi, en l'expliquant, en le contextualisant. Ce sont des réflexions très complexes... J'ai travaillé à Bruxelles il y a peu de temps, et j'étais en compagnie de mon jeune frère. Il y avait cette grosse statue de Léopold, responsable du premier génocide au monde, maculée de taches rouges, et, moi qui ai passé beaucoup de temps au Congo, si cette statue n'avait pas été là, il n'est pas sûr que j'aurais parlé à mon frère, de Léopold II, de ce premier geste génocidaire, avec la même force. Cette statue m'a rappelé pourquoi toute l'architecture de cette époque est hyper monumentale à Bruxelles au point qu'elle en fait peur.

Pour revenir au traitement de la lumière dans le spectacle, cette présence de ces statues présente-t-elle des difficultés techniques particulières, ou au contraire ces grands corps de pierre avec leurs replis et leurs reliefs sont-ils stimulants pour le créateur lumière que tu es ?

Oui, il y a bien une difficulté particulière, mais il en va de même pour le traitement de chaque espace. Chaque espace requiert une matière lumière particulière. Les contraintes font partie du travail de création.

J'ai eu l'occasion de consulter quelques visuels et je me demandais s'il y avait des effets rendus possibles grâce à la présence massive de ces statues ?

Oui, bien sûr, j'obtiens des effets de matière, je joue sur la réflexion. J'ai beaucoup de scènes où je me sers du sol qui n'est pas noir mais gris anthracite, foncé un peu satiné qui se combine avec la pierre des statues. Parfois je ne fais que jouer sur la réflexion sans avoir besoin de source directe. Cette pierre, elle est en relief, elle nous dessine des arrière-plans, elle se transforme. Pour synthétiser rapidement les choses, en l'état actuel du travail, dans l'acte I, c'est l'exposition, on est dans la découverte d'une sorte de musée qui peut très vite avec les mêmes matières, dans l'acte II, se transformer en bord de mer par la coloration.

À ce propos certains visuels montrent un emploi contrasté des couleurs, avec une dominante bleue ou une dominante rouge...

Ce sont plutôt des images de transition, qui correspondent par exemple aux scènes de bataille... non, pour l'instant, on a une dominante blanc et or, c'est ce contraste-là qui joue le plus. Il permet parfois des références picturales qui, sans être marquées, passent, je pense notamment à un moment où on se retrouve dans une ambiance à la Vermeer. Ça permet un dialogue avec les costumes.

Alexandra Charles, la costumière du spectacle, parle de son côté d'un parti pris de neutralité en ce qui concerne les costumes pour ne pas être redondant avec ce décor suffisamment fort.

Oui c'est une manière de s'amuser avec la figure de Dom Juan, Il faut qu'on ait beaucoup de recul sur Dom Juan, si on en n'a pas il est vraiment insupportable. Il y a donc malgré cette neutralité, des touches de costumes extrêmement classiques, comme le pourpoint porté par Monsieur Dimanche.



Maquette de travail 3D / Léa Jézéquel, scénographe

Avec David, à plusieurs reprises, vous vous êtes tournés vers l'opéra, est-ce que ce travail sur Dom Juan, à certains égards, s'en rapproche, en raison notamment de ce parti pris de monumentalité ?

En un certain sens oui, en raison du fait que, comme à l'opéra on est sur une grande forme, à l'exception notable que là on est sur le plateau et que l'on cherche avec les acteurs. On interagit donc beaucoup plus que dans le cas de la mise en scène d'un opéra. A l'opéra on a une musique qui est déjà fixée, on a un chef d'orchestre qui a son chemin à suivre, et nous, tout notre travail plastique doit être fait sur plan. Quand on arrive sur le plateau on ne dispose que de huit à dix jours à peine et il faut que tout fonctionne, que les chanteurs soient placés, que les costumes arrivent... c'est plus calé, c'est plus rigide.

En ce qui concerne la collaboration avec les autres membres de l'équipe on a déjà parlé de la scénographe et de la costumière qu'en est-il du concepteur son ?

Ça fait très longtemps que nous travaillons ensemble Jean-Noël et moi (Jean-Noël Françoise, créateur son). Il y a deux ou trois discussions avant la phase plateau mais guère plus. Une fois sur le plateau Jean-Noël amène ses matières, je les entends et on improvise ensemble. De toute façon on a toujours une phase d'improvisation avec David, pour ce qui concerne ce type de forme. Ce qu'on n'a pas à l'opéra où on n'improvise pas. Cette improvisation a lieu avec les acteurs dans le décor installé dans la grande salle. On fait une première lecture qui permet de fixer les enjeux, les acteurs ont déjà vu les matières que l'on proposait, on échange avec eux et on fait des propositions sur les scènes avec des colorations parfois très différentes.

Une de ces propositions s'impose-t-elle à un moment donné ?

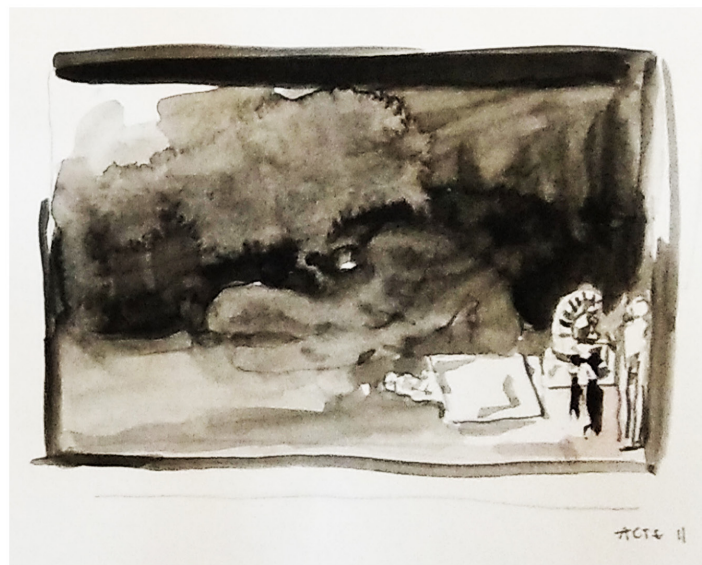
Non, ces propositions nourrissent David qui, dans ce pot commun, choisit là où il va tirer les fils. Il y a parfois des traces de ces improvisations enregistrées dans le jeu d'orgues, les pupitres de commande. Il y a deux trois jours, dans le jeu d'orgues, ressortait une scène d'impro avec Elvire où il y avait une montée du rose, on sait bien qu'au final cette impro ne sera pas retenue, mais elle a nourri le travail, elle n'a donc pas été inutile.

Pour dézoomer un peu, à l'issue de cet entretien, peux-tu nous parler de ton parcours ? Comment devient-on concepteur lumière ?

C'est un parcours atypique, représentatif, je pense, des gens de ma génération. C'est une époque où il y avait très peu de formation, les seules écoles qui existaient c'était le TNS et la rue Blanche. Pour ce qui me concerne j'ai fait mon parcours sur le terrain, j'ai appris sur le tas au fil de mes expériences. J'ai commencé au lycée, à Caen, au lycée Malherbe avec une prof de français extraordinaire qui nous a amenés à faire nos premières tournées, dans le cadre du lycée. C'est cette professeure qui m'a proposé de travailler sur la lumière. Dans ce groupe il y avait notamment Elsa Lepoivre (comédienne sociétaire de la Comédie-Française), je suis donc le premier à l'avoir éclairée, et pour tous les gens de ce groupe ça a été une expérience décisive. Ensuite ça a été une série de rencontres avec des compagnies et la possibilité de travailler à la Comédie de Caen, ce qui me permettait de gagner ma vie tout en apprenant sur le terrain les éléments techniques les plus difficiles...

Il y avait donc dès le départ un intérêt pour la lumière...

Pour l'image plutôt, entre photo et lumière, et une chance incroyable dans ce lycée de bénéficier de la rencontre de cette prof de français, Françoise, et de celle de Bernard Caillaud, professeur de physique au départ, mais surtout connu comme l'un des premiers artistes à avoir travaillé sur l'image numérique en France, un plasticien désormais assez reconnu. Il y avait là tout un vivier porteur.



Croquis de travail / Léa Jézéquel, scénographe

PISTES PÉDAGOGIQUES

Niveau collège

Au programme de quatrième figure le questionnement suivant : « Dire l'amour » Il est possible de mener l'étude des scènes 2 et 4 de l'acte II dans lesquelles éclate l'infidélité de Dom Juan, se déploie et échoue la stratégie séductrice du héros. L'abord de ces deux scènes pourrait en effet constituer un **contrepoint** à une étude du discours amoureux à travers un groupement de poèmes lyriques (Ronsard, Hugo, Musset, Baudelaire...) ou à travers une tragédie du XVIIIe siècle (*Phèdre* de Racine) ou encore un drame du XIXe siècle (*Cyrano de Bergerac* d'Edmond Rostand)

Niveau lycée

- **Lycée professionnel**

Classe de seconde :

En classe de seconde professionnelle figure l'objet d'étude suivant : « Dire et se faire entendre : la parole, le théâtre, l'éloquence ». Le traitement de cet objet d'étude peut s'appuyer sur la lecture intégrale de Dom Juan. Quelques extraits de la pièce peuvent également figurer dans un groupement lui associant poèmes et discours d'époques variées dont l'unité repose sur les pouvoirs de la parole.

- **Lycée voie générale et technologique**

Classe de seconde :

L'un des objectifs de la classe de seconde en LGT est d'enrichir les éléments de culture théâtrale, et d'approfondir l'analyse et l'interprétation des œuvres en les inscrivant dans le contexte de leur création et de leur réception, ainsi que dans l'histoire du genre. Cette étude suppose que soient prises en compte les questions de représentation et de mise en scène. Dom Juan peut être choisi comme œuvre intégrale. Cette pièce offre la vision d'un théâtre en pleine mutation. L'influence du courant baroque rivalise avec l'héritage du classicisme. Cette particularité de l'œuvre permet de sensibiliser les élèves de seconde à l'évolution du théâtre au XVIIIe siècle.

Classe de première :

première de la voie technologique :

L'une des œuvres à étudier dans le cadre de l'objet d'étude « Le théâtre du XVIIIe au XXIe siècle est *L'île des esclaves* de Marivaux. Un parcours lui est associé « Maîtres et valets » dans lequel on peut faire figurer une scène de Dom Juan qui mettrait à jour la complexité de la relation entre Dom Juan et Sganarelle.

Les rapports maître / valet dans la pièce de Molière

Les deux protagonistes principaux sont presque toujours en scène, et ensemble. La plupart des scènes sont organisées autour de leur dialogue. Leurs rapports apparaissent donc à la fois comme fondamentaux dans la pièce et complexes.

1) Les deux révélateurs

La présence de Sganarelle s'explique par des considérations d'ordre dramaturgique: dans une comédie de caractère, le personnage principal ne saurait être isolé; il a besoin d'un regard extérieur ou d'un faire-valoir. Sganarelle remplit ces deux fonctions. Ainsi Sganarelle exprime-t-il la réprobation morale que lui inspire Dom Juan : ce dernier, dans les paroles de son valet, apparaît comme vil, immoral, athée, ... Plus étonnant, l'inverse aussi est vrai : Sganarelle est autant révélé par Dom Juan que ce dernier l'est par son valet. Le maître éclaire constamment les traits caractéristiques de la personnalité de son serviteur: verbiage, crédulité, lâcheté, gourmandise, etc. Mais la révélation de l'un par l'autre va plus loin : en révélant l'autre, ils se révèlent eux-mêmes. Lorsque le valet souligne l'impiété de son maître, c'est sa piété frustrée, sa foi du charbonnier, qu'il met en valeur; par le plaisir que Dom Juan montre à enfermer Sganarelle dans ses propres contradictions, c'est sa cruauté qu'il met en valeur.

2) Deux personnages indissolublement liés

- Le « dévouement » de Sganarelle

Il est le valet de Dom Juan (c'est du moins ce que dit la distribution, en fait on ne le voit jamais accomplir de besognes serviles, il semble plutôt être son homme de confiance) et lui doit donc obéissance. Il a peur de son maître (I, 1 et de nombreux autres endroits de la pièce). Mais en même temps il ne craint pas parfois de le défier, même si cela se produit la plupart du temps en son absence. Il est capable de faire preuve d'une certaine ironie, appliquant les ordres de Dom Juan à la lettre sans en respecter l'esprit («- Traître, tu ne m'avais pas dit qu'elle [Elvire] était ici elle-même - Monsieur, vous ne me l'avez pas demandé.» (I, 2)) Il va parfois jusqu'à dire ses quatre vérités à son maître, il est vrai le plus souvent avec l'accord de ce dernier. Il agit même par trois fois contre les intérêts de Dom Juan (I, 1; II, 3 et II, 4). Une fois même il réussit à fléchir Dom Juan (le déguisement entre les actes II et III). En fait Sganarelle est davantage un auxiliaire, un homme de confiance, qu'un valet. Dom Juan possède d'autres serviteurs (La Violette, Ragotin, La Ramée) à qui sont confiées les différentes tâches matérielles). Jamais au cours de la pièce, Sganarelle ne se livre à une occupation domestique. Il semble qu'au-delà de sa peur, il ressent de la fierté de servir un maître hors du commun («Oh! Quel homme! quel homme! » V, 2) et de le percer à jour (« je sais mon Dom Juan sur le bout du doigt.» I, 2)

- La dépendance de Dom Juan

Si Sganarelle semble n'avoir aucune existence en dehors de celle que lui procure son maître, Dom Juan, de son côté, a foncièrement besoin de son serviteur. Il ne s'en sépare qu'exceptionnellement («Je voudrais bien savoir pourquoi Sganarelle ne me suit pas » II, 4). Sganarelle est pour lui un serviteur irremplaçable : c'est lui qui est chargé de l'aider dans ses entreprises amoureuses ; c'est lui sur qui Dom Juan essaie de se débarrasser des corvées (l'affrontement avec Elvire I, 3) ; c'est à lui qu'il se confie (V, 2) Mais de plus Dom Juan a besoin d'un faire-valoir et d'un témoin : la présence réprobatrice mais impuissante de Sganarelle met en valeur la force de ses théories et l'audace de ses actions. Enfin le libertin semble parfois un peu effrayé par son valet. Il semble avoir conscience que ce dernier représente tout ce qu'il combat, et finalement tout ce qui aura raison de lui. Aussi, s'il lui accorde souvent l'autorisation de parler, il le fait souvent taire assez violemment (I, 2; III, 5; IV, 1)

Conclusion :

Sganarelle et Dom Juan sont donc très divisés dans les sentiments qu'ils éprouvent l'un envers l'autre. De l'attachement à la haine, toute la gamme est sollicitée. Le valet ressent pour le maître une véritable affection, ainsi qu'une profonde admiration ; mais il lui est lié par la peur et en arrive aussi à le haïr. De même Dom Juan éprouve pour son valet de la familiarité, de la gentillesse, de l'intérêt ; mais que de cruauté aussi ; et parfois que de haine! Les personnages ne parviennent pas à faire la part de leurs sentiments. Ils se repoussent et s'attirent mutuellement opposés et confondus en même temps. Sans doute ces ambiguïtés fondamentales ne sont-elles que le reflet de l'ambiguïté profonde que Molière ressent pour le personnage-titre. Certes il critique Dom Juan; mais en même temps il ne peut s'empêcher, comme Sganarelle, de l'admirer ; il met ainsi en valeur une certaine grandeur du personnage. S'il juge Dom Juan "un grand seigneur méchant homme», il n'en est pas moins, comme le valet, fasciné par lui. Ces deux personnages sont tous les deux des caricatures, enfermés tous deux dans un système qui fera d'eux, à la fin de la pièce, des vaincus. Dom Juan meurt et Sganarelle se détourne de lui en terminant ses adieux par les fameux : « Mes gages, mes gages. » !



Photo des répétitions / Arnaud Bertereau

première de la voie générale :

L'une des œuvres à étudier dans le cadre de l'objet d'étude « Le théâtre du XVIIe au XXIe siècle » est *Le Malade imaginaire* de Molière. Un parcours lui est associé « spectacle et comédie » dans lequel on peut étudier une scène de Dom Juan qui mettrait en évidence le souci du renouvellement du genre comique chez l'auteur.

L'enseignement de spécialité 1ère HLP (Humanités Littérature Philosophie) :

La première partie de l'enseignement a pour objet les pouvoirs de la parole dans les sociétés humaines. L'enseignement se distribue selon trois axes :

- L'art de la parole
- L'autorité de la parole
- Les séductions de la parole

Chacun de ces axes trouve de puissants échos dans la pièce de Molière :

- l'art de la parole :

Les tirades de Dom Juan dans la scène 2 de l'acte I (« ...comme Alexandre, je souhaiterais qu'il y eût d'autres mondes... ») et dans la scène 2 de l'acte V (« ...l'hypocrisie est un vice à la mode... ») sont des morceaux d'éloquence dont on peut analyser la construction et les procédés. Par ailleurs deux tirades de Sganarelle relèvent d'une éloquence défaillante, celle où il blâme son maître libertin dans la scène 1 de l'acte I (« ...un hérétique qui ne croit ni Ciel, ni saint, ni Dieu, ni loup-garou... ») et celle où il tente de dénoncer l'hypocrisie de son maître dans la scène 3 de l'acte V (« Ô Ciel ! Qu'entends-je ici ? Il ne vous manquait plus que d'être hypocrite... »)

- l'autorité de la parole :

On étudiera comment Dom Juan déjoue, conteste avec insolence l'autorité de la parole paternelle dans la scène 4 de l'acte IV (« Monsieur si vous étiez assis vous en seriez mieux pour parler ») et défie l'autorité de la Statue du Commandeur dans la scène 6 de l'acte V (La Statue : « Donnez-moi la main », Dom Juan : « la voilà »)

- les séductions de la parole :

On mettra en évidence la dimension manipulatrice de la parole de Dom Juan.

1. On observera le statut de la parole chez le personnage de Dom Juan

- Une parole d'esthète

« Dom Juan regarde le monde comme un spectacle sans conséquence, qui n'a d'intérêt que par la jouissance qu'il peut en tirer. Il n'est cependant pas un simple jouisseur comme le Don Juan de Tirso de Molina, sa jouissance naît surtout de la beauté qu'il trouve, subjectivement, dans ce qui l'entoure, dans ses actes et sa propre personne. Le jugement esthétique est chez lui substitué à la conscience morale : d'où une théâtralisation de ses agissements et de sa parole, une perpétuelle mise en scène de lui-même. Peu importe à Dom Juan que ses paroles soient sincères ou hypocrites, ses raisonnements solides ou sophistiques : pourvu que ce soient des paroles brillantes, capables de leurrer son public du moment : Elvire, des paysannes, un créancier, Sganarelle. Ses paroles ne valent jamais pour elles-mêmes, elles ne sont pas l'expression de sa subjectivité. Il débite provocations, paradoxes, flatteries et menteries qui visent le seul effet, la victoire sur un interlocuteur ébloui, séduit ou interdit. »

Boris Donné, présentation du *Dom Juan* de Molière, éditions GF

- *Une parole avant tout performative*

« Selon la conception cognitive qui est celle des antagonistes comme des victimes de Dom Juan, le langage est un instrument de transmission de la vérité, c'est-à-dire un instrument de savoir, de connaissance du réel. La vérité est une relation d'adéquation parfaite entre un énoncé et son référent et, de façon générale, entre le langage et la réalité qu'il représente. [...] Dom Juan ne partage pas cette conception du langage. Dire pour lui, ce n'est en aucun cas, savoir ou connaître, mais faire : agir sur l'interlocuteur, modifier la situation et ses rapports de force. »

Shoshana Felman, *Le Scandale du corps parlant*, Le Seuil (1980)

2. On montrera que Dom Juan est un virtuose de la parole séductrice et manipulatrice

- *L'art de la séduction pratiqué par Dom Juan est particulièrement évident dans la scène 4 de l'acte II qui le voit pressé par Charlotte et Mathurine.*

a) Dom Juan tente de nier l'évidence. Il met en place un double langage en tentant de retourner Mathurine et Charlotte l'une contre l'autre. Les apartés l'aident à confirmer ses intentions auprès de chacune d'entre elles tout en critiquant l'autre : « Je gage qu'elle va vous dire que je lui ai promis de l'épouser. » « Gageons qu'elle vous soutiendra que je lui ai donné parole de la prendre pour femme ». Il joue ainsi un double jeu.

b) Dom Juan est très habile car il parvient à renvoyer la faute sur les deux jeunes femmes. Il pratique un art de l'esquive. Finalement, Mathurine et Charlotte n'en veulent pas à Dom Juan. Elles pensent toutes deux que les torts incombent à leur rivale. À aucun moment, elles ne pensent à remettre en question Dom Juan. Le protagoniste entretient d'ailleurs ce sentiment de rivalité en insistant sur l'attitude déplacée dont il ne serait que victime : « Ne lui dites rien, c'est une folle », « Laissez-la là, c'est une extravagante ». Dom Juan parvient donc à mettre en place un renversement de situation.

c) La tirade de Dom Juan survient lorsque le personnage se retrouve face à ses contradictions. Il est sommé de s'expliquer et ne peut plus reculer. Or le héros révèle tout son talent oratoire car il parvient encore à prolonger son stratagème et à manipuler les deux jeunes femmes. En effet, l'accumulation de phrases interrogatives qui inaugure sa tirade lui permet de gagner du temps et de ne pas répondre à l'ultimatum des deux paysannes. Il égare l'esprit des deux prétendantes dans un flot de paroles ambiguës qui ne résolvent en rien le problème : « il faut faire et non pas dire, et les effets décident mieux que les paroles ». La maîtrise du langage apparaît donc comme un outil majeur de l'art de la manipulation chez Dom Juan.

- *La parole manipulatrice de Dom Juan est aussi à l'oeuvre dans la scène 3 de l'acte IV où il éconduit M. Dimanche.*

On peut y étudier la tactique adoptée par Dom Juan pour se débarrasser du bourgeois : les procédés de la flatterie (insistance sur le physique de M. Dimanche, digressions sur sa famille, l'utilisation du fauteuil et du flambeau en principe réservés aux nobles, la fausse invitation à souper), la pratique de l'interruption, les manœuvres de diversion, qui relèvent d'une forme de virtuosité de la parole.

Prolongement n°1 : la question du déboulonnage des statues

Les choix scénographiques qui président au spectacle recourent une question de scénographie urbaine qui agite toutes les sociétés marquées par un passé encombrant, passé colonial ou passé totalitaire. Que faire des statues qui célèbrent des figures controversées ?

Comment bien déboulonner une statue ?

In *Usbek & Rica*, magazine en ligne, 28 Août 2020

Déboulonner les statues, renommer les rues et les stations... Ces derniers temps peut-être plus qu'à l'habitude, il est apparu que le patrimoine urbain était politique. Les noms, les œuvres et les symboles font l'objet de discussions et de remises en doute importantes pour le débat public.

Depuis la mort de George Floyd à Minneapolis le 25 mai 2020, la question de la présence de symboles racistes dans l'espace public est revenue au cœur de l'actualité. Des statues et des noms de rue sont apparus insupportables et offensants au motif qu'ils vantent la colonisation ou célèbrent des individus ayant fait fortune dans la traite négrière.

« Négrophobie d'État »

Ainsi, le 7 juin 2020, la statue du négrier anglais Edward Colston a été arrachée de son socle puis jetée dans un bassin du port de Bristol par des manifestants Black Lives Matter. En France quelques jours plus tard, la statue de Colbert devant l'Assemblée Nationale a été aspergée de peinture rouge et taguée « Négrophobie d'État ». Ce ministre sous Louis XIV est en effet l'auteur du « Code Noir », relatif à l'administration de l'esclavage dans les colonies et prescrivant les châtiments corporels à l'égard des esclaves.



Le paysage urbain est parsemé d'œuvres et de références héritées de l'histoire, que le passant ne relève probablement même plus. Pourtant certaines perpétuent silencieusement un imaginaire raciste et valident donc un régime de discriminations. « Un autre racisme gangrène nos sociétés dans l'indifférence, c'est celui sur l'architecture urbaine et sur les murs de nos villes » déclare Karfa Diallo, le fondateur de l'association Mémoires et Partages, dans une lettre ouverte au président de la République et à plusieurs élus locaux.

Des statues politiques

Le droit d'ériger des statues appartient au pouvoir politique, comme le rappelle Emmanuel Fureix, professeur d'histoire contemporaine spécialiste de l'histoire politique et culturelle sur le plateau d'*Arrêt sur Images*. Ce sont des honneurs qui sont rendus et qui construisent le roman national. Une très large partie des statues présentes aujourd'hui dans l'espace public français a été installée entre 1880 et 1930 : c'est le projet politique de la troisième République qui est glorifié. Les sciences le sont avec Pasteur, comme le projet scolaire de Ferry ou encore les exploits militaires de la colonisation avec le Général Bugeaud. Quel que soit le symbole, pour l'historien Richard Vassakos, il s'agit de propagande politique. Il serait malhonnête de défendre ce patrimoine comme un simple héritage historique qui serait politiquement neutre.

Ménage de printemps

La mise au ban de ce patrimoine n'a rien donc de nouveau. Au cours de l'histoire et selon les changements politiques, les traces du régime précédent ont souvent été évacuées. « Les statues sont des sismographes de nos tensions sociales et politiques » considère Emmanuel Fureix. « La Révolution française et les révolutions du XIXe siècle ont négocié l'idée d'un nouvel espace public partagé et démocratique, et ça suppose des effacements, des compositions, des bricolages ».

Dénoncer ces symboles est alors un moyen d'action, une interpellation citoyenne permettant d'alimenter le débat public. Ces dernières années, des actions féministes ont été menées, notamment par le collectif *Nous Toutes* pour dénoncer l'absence de références aux femmes dans l'espace public. En effet, 7% des statues en France représentent des femmes et seules 2% des rues portent des noms de femmes. Les ouvriers sont très rares également, malgré la riche histoire syndicale française.

Ces actions ne sont d'ailleurs pas l'apanage d'un camp politique spécifique. À Marseille, la stèle du résistant Missak Manouchian est régulièrement vandalisée par des groupes néo-fascistes. En juin dernier, une statue commémorant l'abolition de l'esclavage a été recouverte de peinture blanche et accolée d'une inscription « White Lives Matter ».

Trancher démocratiquement

Dès lors, il appartient à l'opinion publique de trancher l'avenir de ces symboles. De les défendre ou de les condamner. Certains cas sont plus complexes que d'autres, au regard de la biographie de la personne célébrée, du message qui l'accompagne ou du contexte local. En France, Bordeaux fait figure de pionnière puisqu'elle a entrepris depuis une dizaine d'années un travail sur ces questions.

En effet, la ville dont le développement urbain et économique a été en partie financé par la traite d'esclave défend une approche pédagogique. Elle estime que l'effacement de ces symboles n'est pas une solution satisfaisante puisqu'il met ces événements sous le tapis. « Non seulement on ne change pas l'histoire mais en plus on se prive des moyens de l'expliquer » résume Marik Fetouh, maire-adjoint à Bordeaux.

Plaques explicatives

La ville a donc décidé d'apposer des plaques explicatives auprès des symboles problématiques : cette solution rappelle à tous l'existence des faits racistes et permet un travail de mémoire. Pour ce faire, chaque cas est étudié par un comité composé d'historiens, d'anthropologues et de citoyens. Ils conduisent une enquête publique sur la perception de l'espace et les souhaits d'aménagement, qui aboutit ensuite à une décision de la municipalité. C'est notamment le fruit du travail de plaidoyer de Karfa Diallo à Bordeaux. « Ce travail sur la signalétique urbaine est une nécessaire œuvre de justice et de réparation, indispensable pour entendre la colère antiraciste, combattre les discriminations, l'impunité de ceux qui privent de leur dignité d'autres hommes et assurer l'égalité réelle » estime l'activiste.



Le contre-monument

Ce travail de pédagogie et de mémoire peut prendre d'autres formes. Certaines villes ont décidé de mettre en place des « contre-monuments ». Ceux-ci cherchent à renouveler le paysage statuaire en donnant à voir des personnalités habituellement invisibles : des esclaves plutôt que des maîtres, des femmes plutôt que des hommes etc.

Autre formule, la conservatrice Andrea Theissen a organisé à Berlin, au musée de Spandau, une exposition regroupant des statues mises au rebut, une manière d'ouvrir une discussion critique sur ces symboles et leur effacement. Les musées sont des lieux pertinents pour cela : le musée national de l'histoire de l'immigration à Paris avait présenté des statues de Mussolini dégradées lors d'une exposition « Ciao Italia ! ». Le bâtiment lui-même incarne ce travail critique, puisque sa façade déroule une vaste fresque à la gloire des colonies.

Enfin, et c'est probablement la solution la plus ludique, le street artiste Banksy a suggéré de remettre en place les statues déboulonnées et de les compléter de manière à rejouer la scène du déboulonnage. Les manifestants seraient à leur tour statufiés de façon à créer plusieurs strates historiques et artistiques.



Prolongement n°2 : La question de la domination dans la littérature contemporaine

La mise en scène de David Bobée fait de Dom Juan une figure de la violence et de la domination.

À cet égard il peut être intéressant d'établir un rapprochement avec l'oeuvre d'Annie Ernaux, récente lauréate du prix Nobel de littérature, qui, influencée par les analyses du sociologue Pierre Bourdieu, met à nu certains processus de domination.

L'autrice se sert de sa subjectivité pour « retrouver, dévoiler des mécanismes ou des phénomènes plus généraux, collectifs », qui mettent en évidence des formes de domination.

Le terme « domination » se définit d'une part, comme une « autorité, acceptée ou non, qui s'exerce souverainement » et d'autre part, comme « le fait d'exercer une influence prépondérante, de disposer d'une autorité intellectuelle, spirituelle ou morale ». Ce substantif permet, d'abord, d'identifier la relation hiérarchique organisant et déterminant les actions des individus. Il souligne, ensuite, la conscience laissée aux personnes d'intégrer ou non les principes inhérents au phénomène. Il met, enfin, en évidence le caractère universel de ce rapport entre les gens qui concerne de nombreux domaines sociaux. Parler de domination revient donc à reconnaître l'existence d'un système inégalitaire à différents niveaux de la société, mais c'est également admettre une forme de relativité dans son expérience. En effet, tout le monde ne subit pas la domination et ne l'expérimente pas dans les mêmes conditions et avec la même intensité.

La vie d'Annie Ernaux, telle que transcrite dans son écriture, apparaît ainsi comme l'expérience d'une domination à tous les âges de la vie. Cette dernière semble s'exercer à travers trois instances principales.

- La première est celle de la **famille** : l'autrice doit composer avec les moeurs du milieu modeste dont elle est issue, mais cela se révèle souvent incompatible avec ses aspirations sociales, culturelles et relationnelles.
- La deuxième est celle des rapports de **genre** : en tant que femme, elle se voit perpétuellement confrontée à une inégalité justifiée par les lois du patriarcat.
- La troisième est celle de la **société de consommation** : née en 1940, l'écrivaine doit constamment se plier et s'adapter aux évolutions rapides et constantes d'une logique marchande qu'elle méconnaît.

Quelques jalons sur le thème de la domination dans le corpus ernausien

Les ouvrages suivants éclairent donc un pan spécifique de la vie de l'auteurice au regard des contraintes liées au milieu familial, aux rapports de genre et à la société de consommation.

Dans *Les Armoires vides* (1974), Annie Ernaux fait entendre la voix de l'étudiante qu'elle était par l'intermédiaire d'une narratrice-personnage nommée Denise Lesur. Confrontée aux souffrances physiques et psychologiques d'un avortement, cette dernière replonge dans son enfance perçue successivement comme un havre de paix et une source inépuisable de honte. Au fil des pages, elle oppose la simplicité de sa famille à la richesse matérielle et culturelle de la bourgeoisie qu'elle découvre en même temps que le savoir. Ces deux univers la divisent et lui inspirent des sentiments contradictoires.

Dans *La Femme gelée* (1981), elle évoque son parcours de femme : de l'enfance à l'âge adulte en passant par l'adolescence. Elle n'omet ni les rêves idéalistes qu'elle avait à l'époque ni les désillusions qui ont suivi. Son expérience personnelle lui permet de tracer les contours de la femme bourgeoise moderne, c'est-à-dire celle qui s'efface derrière son époux et qui, selon les représentations communes, devrait se satisfaire de ses rôles de mère et d'épouse.

Dans *Les Années* (2008), elle se donne pour projet de retracer près de soixante ans de traditions, d'événements et d'évolutions. Elle expose tous les aspects de la vie quotidienne qu'elle-même et l'ensemble de sa génération ont connus. Elle raconte les repas de famille, les succès cinématographiques, mais surtout l'émergence et la suprématie de la société de consommation.

Dans *Mémoire de fille* (2016), elle observe la monitrice de colonie de vacances qu'elle fut le temps d'un été, en 1958. Elle retrace les déboires de cette dernière confrontée pour la première fois à la vie en communauté et à la sexualité. Elle réfléchit aux conséquences que cette initiation a pu avoir sur cette jeune fille qui n'avait encore jamais quitté le giron familial.



Photo des répétitions / Kalimba

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

UTILISÉES POUR L'ÉCRITURE DU DOSSIER PÉDAGOGIQUE

- Présentation de la pièce par Romain Lancrey-Javal pour les petits Classiques Larousse
- Présentation de la pièce par Boris Donné pour les éditions GF, Garnier Flammarion
- *Molière*, biographie de Georges Forestier
- *Don Juan, mythe littéraire et musical*, présentation de Jean Massin
- *Molière, une aventure théâtrale* par Jacques Guicharnaud



Photo des répétitions / Kalimba