



Fabula / Les Colloques

Crime et châtement : la mort de Don Juan (Molière et Mozart, 1965-2019)

Quatre avatars de la statue (1969-1995) : Strehler, Langhoff et deux fois Chéreau

Pierre Michot



Pour citer cet article

Pierre Michot, « Quatre avatars de la statue (1969-1995) : Strehler, Langhoff et deux fois Chéreau », *Fabula / Les colloques*, « Crime et châtement : la mort de Don Juan (Molière et Mozart, 1965-2019) », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document7948.php>, article mis en ligne le 14 Février 2022, consulté le 20 Mai 2024

Quatre avatars de la statue (1969-1995) : Strehler, Langhoff et deux fois Chéreau

Pierre Michot

À Lyon en 1969, le *Dom Juan* de Molière est profondément remis en question par Patrice Chéreau. Qui, vingt-cinq ans plus tard, passe à *Don Giovanni*, au Festival de Salzbourg. Entretemps, deux autres Mozart, à la Scala de Milan par Giorgio Strehler en 1987, au Grand Théâtre de Genève par Matthias Langhoff en 1991.

Je choisis ces quatre spectacles parce que je les ai vus, et que mon souvenir en reste assez précis, conforté par des notes personnelles et des critiques publiées dans la foulée, et, pour le premier, par une étude approfondie et d'une rare pertinence de Gilles Sandier¹. D'autre part, ces réalisations me semblent assez significatives de l'importance prise par les metteurs en scène venus du monde du théâtre pour jeter sur l'opéra un regard nouveau. Car, dès ces années-là, maintenant lointaines, on pouvait prendre, avec ses traditions figées, une liberté jusqu'alors impensable.

Que le même homme de théâtre aborde la pièce de Molière et l'opéra de Mozart sera en soi intéressant, plus encore s'il y manifeste deux visions proprement opposées de la scène finale. On verra aussi comment un Strehler, si novateur dans Goldoni, où la sobriété du décor a toujours servi la liberté euphorique du jeu de l'acteur, laisse ici son scénographe l'emporter par sa profusion, sinon sa grandiloquence. Quant à Langhoff, on y verra une distance ironique significative de l'émergence d'une ère nouvelle.

***Dom Juan*, Lyon 1969**

Patrice Chéreau, 25 ans à peine, dans la fulgurance de son jeune génie, place le *Dom Juan* de Molière² dans une double perspective : un regard informé sur le XVII^e siècle et les circonstances historiques de la pièce, et sur le contexte du moment de la

¹ Gilles Sandier, *Dom Juan de Molière*, dans la mise en scène de Patrice Chéreau analysée et commentée, Collection Classiques/Aujourd'hui, éditions de l'Avant-Scène, Paris 1976. Voir aussi M. David Whitton, La mise en scène en France depuis 1960 : le cas Dom Juan, Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises, n 46, 1994, p.243-257, disponible en ligne www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1994_num_46_1_1845.

² Molière, *Dom Juan*. Lyon, Théâtre du Huitième, 1ère représentation, 3 janvier 1969. Mise en scène et décor, Patrice Chéreau ; assistant décorateur, Richard Peduzzi ; costumes, Jacques Schmidt ; éclairages, André Diot ; avec Gérard Guillaumat (DJ), Marcel Maréchal (S), Roséliane Goldstein (E), Jacques Debary (DL), Bernard Ballet (P), e.a.

représentation lyonnaise de 1969, au lendemain des événements de Mai 68, révolution avortée des étudiants, ouvriers et intellectuels, récupérée par le pouvoir réaffirmé de la Cinquième République du Général de Gaulle.

Rappelons que la pièce de Molière, longtemps peu jouée, a bénéficié après la Seconde Guerre d'un regard renouvelé. Louis Jouvet (1947) en fait un « hidalgo solitaire et glacé³ », métaphysiquement angoissé, sondant un mystère qui finit par l'engloutir. Jean Vilar (1953) le voit comme un « mousquetaire cartésien et athée⁴ », « privé de Dieu, non par scepticisme poseur, mais par détermination profonde⁵ ». Bertolt Brecht adapte la pièce et Benno Besson la monte (1954), considérant le protagoniste comme « un libertin en chasse », « issu d'une aristocratie jouisseuse et condamnée », « un libertin trop arrogant pour accepter quelque engagement que ce soit⁶ ». Pour la télévision (1965), Marcel Bluwal met en scène Michel Piccoli, en « voluptueux, courageux, orgueilleux, cruel, oui, odieux jamais⁷ ». Pour Antoine Bourseiller à la Comédie française (1967), ce sera « le Don Juan de l'ère des révolutions et des hécatombes atomiques, traversant sans broncher un univers absurde, disant non à une morale d'ilotes et à un Dieu qui n'existe pas⁸ ».

Dans un décor que Chéreau dessine lui-même (mais qui bénéficie déjà de la participation de Richard Peduzzi), il va faire se jouer à la fois la pièce à machines sur quoi Molière comptait pour gagner son succès public, et l'histoire d'un intellectuel contestataire qui sera finalement vaincu par l'ordre, plus fort que lui, de la société qu'il conteste. Les deux éléments se rejoignant : c'est la machine, et non un Commandeur revenu de l'au-delà, qui aura raison du héros.

Cette « machine à tuer les libertins », telle que Chéreau la définit, est montrée, comme sur les planches de l'Encyclopédie et dans les derniers théâtres qui ont su la conserver, avec sa tournette et ses rouages, le tout actionné par une équipe d'ouvriers habillés en pouilleux, que l'on voit affalés en dessous du plateau. Ce sont « les paysans de Le Nain », qui n'ont pas encore pu accéder à une conscience de classe, artisans aveugles du pouvoir qui les manipule pour qu'ils manipulent la machinerie, instrument de l'illusion théâtrale autant que de la répression. (Image 1)

³ G. Sandier, *Dom Juan de Molière, op. cit.*, p. 15.

⁴ *Ibid.*, p. 16

⁵ Roland Barthes, cité par Sandier, *ibid.* p. 17.

⁶ Bertolt Brecht, *Les Lettres françaises, juillet 1955*, cité par Gilles Sandier, *ibid.* p. 17

⁷ G. Sandier, *Dom Juan de Molière, op. cit.*, p. 17.

⁸ *Ibid.*, p. 18.



Image 1 : dispositif d'ensemble (Acte I, scène 1) Photo: Claude Bricage

Le héros, Chéreau le voit comme issu de cette aristocratie féodale vaincue par Louis XIV après la Fronde. Mais il le montre comme un héros déclassé, dont « le libertinage est l'une de ces morales progressistes qui poussent à la révolution sans la faire⁹ ». Gérard Guillaumat, « sec, loup affamé¹⁰ », gainé de cuir, parcourt le pays avec sa charrette qui porte ses livres et ses lourdes malles, tirée par un Sganarelle clochard, à qui un prodigieux Marcel Maréchal confère toute sa truculence bavarde et sa poltronnerie bravache. Don Juan grand lecteur, en effet, puisant dans les livres de quoi exercer son esprit critique, sa quête d'indépendance et son scepticisme militant. Volontiers spectateur des contradictions où les valeurs prônées par les nobles les ont acculés (ainsi les frères d'Elvire), il a beau représenter la révolte du contestataire, il se trouve soudain face à la résistance du pouvoir qui délègue ses sbires pour l'éliminer.

Au cimetière, la statue qu'il défie n'est pas un noble Commandeur en « habit d'empereur romain, comme on le représente habituellement, mais une espèce de brute en plâtre, un catcheur caparaçonné (image 2), celui qui se mettra en marche, après s'être multiplié par deux, à la dernière scène de la pièce, pour abattre Don Juan à coup de poings et de pieds¹¹. »

⁹ Patrice Chéreau, cité par G. Sandier, *Dom Juan de Molière, op. cit.*, p. 20.

¹⁰ Guy Dumur, *Le Nouvel Observateur*, 10 janvier 1969.

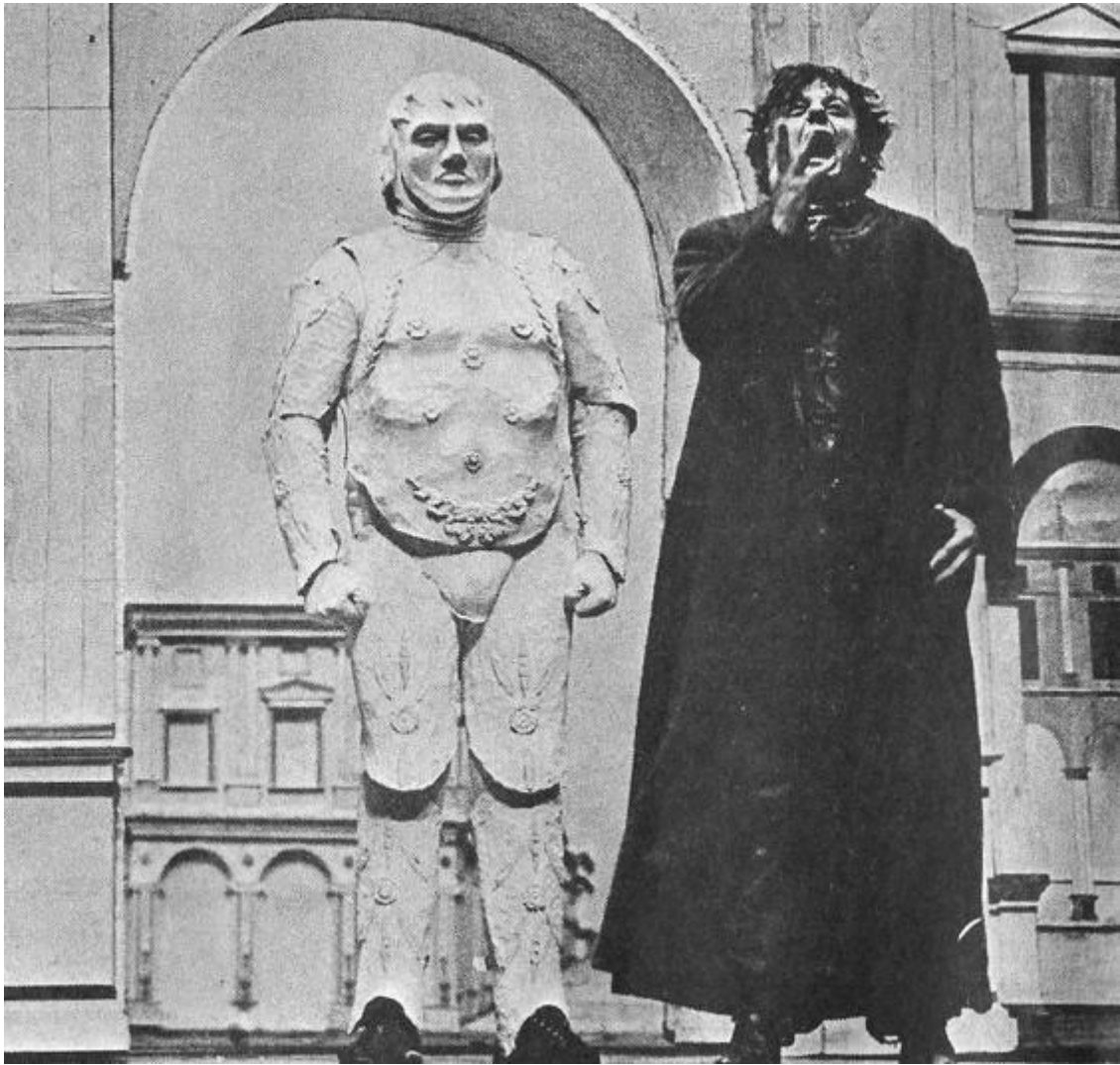


Image 2 : La Statue et Sganarelle (Acte III, scène 5) Photo : Claude Bricage

En effet, le convive de pierre est dédoublé : deux statues, comme les flics qui vont toujours par deux, comme deux CRS délégués par le Pouvoir pour tabasser le libertin. (Image 3).



¹¹ G. Sandier, *Dom Juan de Molière, op. cit.*, p. 58.

Image 3 : Sganarelle, les deux « Frankenstein policiers » tabassent Don Juan (Acte V, scène 6) Photo : Claude Bricage

Et comme nous sommes au théâtre, la machine à tuer est actionnée à vue par d'immenses roues et des filins mis en marche par les ouvriers, tandis que la réplique du Commandeur (« Don Juan, l'endurcissement au péché... ») est déclamée dans un porte-voix par un des machinistes, au milieu des feux de Bengale d'un Enfer démasqué « comme métaphore bien-pensante¹² » (Image 4). « Jamais metteur en scène n'est allé aussi loin dans la démystification du Commandeur¹³ ».

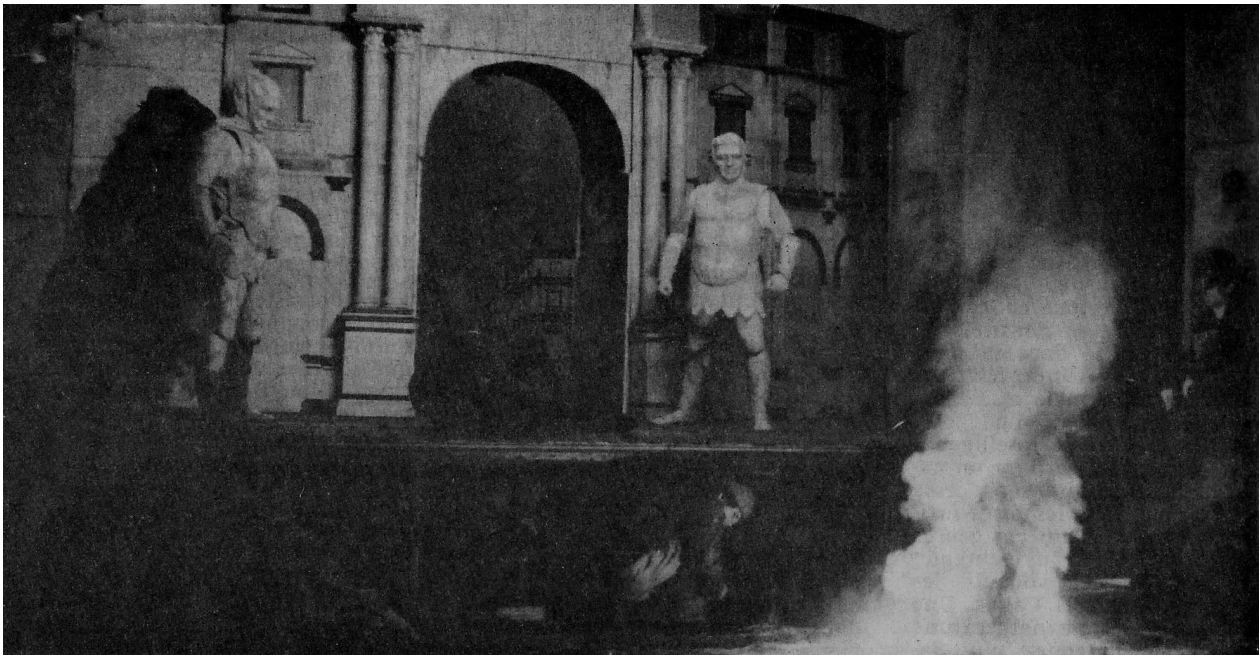


Image 4 : Les deux statues, les machinistes et les feux de Bengale (Acte V, scène 6) Photo : Claude Bricage

***Don Giovanni*, Salzbourg 1964**

Chéreau aborde ensuite l'opéra avec *L'Italienne à Alger* au Festival de Spoleto, puis avec *Les Contes d'Hoffmann* à l'Opéra de Paris. Toutefois, l'étape essentielle, qui marquera un nouveau rapport avec la musique, ce sera *L'Anneau du Nibelung* à Bayreuth entre 1976 et 1980, avec encore la création de la version complète de *Lulu* en 1979. Outre le fait que *Don Giovanni*¹⁴ a peu à voir avec *Dom Juan*, l'expérience

¹² G. Sandier, *Dom Juan de Molière*, op. cit., p. 72.

¹³ Jürg Bissegger, *Journal de Genève*, 30 janvier 1969.

¹⁴ Mozart, *Don Giovanni*, Festival de Salzbourg, Grosses Festspielhaus, 1ère représentation, 28 juillet 1994. Wiener Philharmoniker, direction musicale, Daniel Barenboim. Mise en scène, Patrice Chéreau ; décor, Richard Peduzzi ; costumes, Moidele Bickel ; lumières, Dominique Bruguière ; avec Ferruccio Furlanetto (DG), Bryn Terfel (L), Matti Salminen (C), Lella Cuberli (DA), Peter Seiffert (DO), Catherine Malfitano (DE), Cecilia Bartoli (Z), Andreas Kohn (M). Photos : Ros Ribas. Pas de captation.

acquise au théâtre lyrique changera fondamentalement la manière dont le metteur en scène envisagera l'affrontement avec le Commandeur.

Avec Mozart, Chéreau tient un tout autre discours que chez Molière, car politique et engagement social ne sont plus le propos. Et si la machine théâtrale est toujours présente pour l'apparition de la Statue, elle est maintenant au service de la musique. C'est que Chéreau sait l'écouter et la prendre au sérieux : elle l'oblige à trouver une image scénique qui n'en niera pas la dimension hallucinatoire, voire métaphysique.

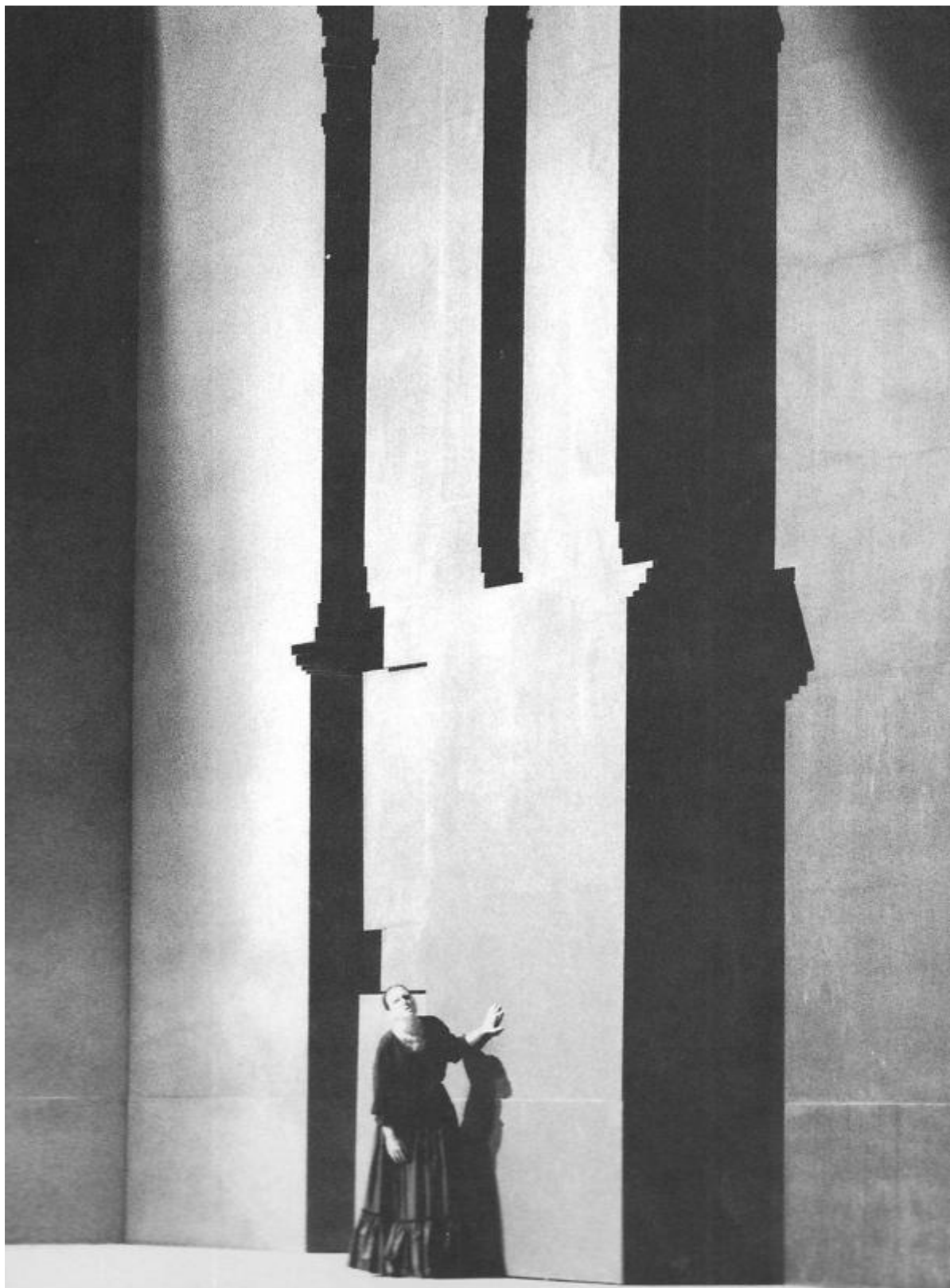


Image 5 : Un des murs qui enferment la scène. Photo : Claude Bricage

Et si Richard Peduzzi rend ces murs mobiles, les fait avancer ou reculer, ménager une étroite ruelle, ouvrir une porte mince et percer une fenêtre, le regard ne trouve aucune échappée sur un lointain ou vers le ciel. Cet espace dit l'enfermement, dont

les issues se dérobent. Toujours un autre lieu, parce que la disposition varie, toujours le même lieu, parce que les éléments qui le structurent ne changent pas. Don Giovanni court, s'enfuit, s'échappe ; mais il ne peut quitter vraiment cette place qui sera celle de son dernier jour. Arrière-cour où il tue le Commandeur, arrière-cour où il sera rejoint par la Statue¹⁵.

Tel que le voit Chéreau, Don Giovanni ne se remet pas de son meurtre. Il a désarmé le vieillard et l'a frappé de son poignard. Mais, pendant l'agonie, il le soutient comme pour l'empêcher de couler dans la mort. Après cette immense blessure infligée et reçue, la machine est brisée. Il n'y aura plus rien de flamboyant dans cette trajectoire qui décrit son orbe ultime. Au sortir du cimetière, il marque nettement le coup. Au souper, il touche à peine les plats, par instants préoccupé, la tête dans les mains.

On a dit le dispositif scénique, ces hauts murs qui emprisonnent les solitudes et enserrant les destins. Or voilà qu'ils sont brutalement brisés par l'entrée du Commandeur, manifestation soudaine de l'autre monde. Non pas une porte qui s'ouvre et une statue qui entre au pas, mais l'irruption fracassante du surhumain. L'immense tête de pierre que Don Giovanni a défiée au cimetière, la voilà qui éventre la paroi et vient rouler dans un écroulement de moellons et de gravats (Image 6).

¹⁵ Je reprends en la retravaillant, ici et dans les pages suivantes, la formulation de mon article : Pierre Michot, « Du pourpoint au perfecto : avatars scéniques », in *Don Giovanni, L'Avant-Scène Opéra* n° 172, juillet-août 1996, réédité en avril 2019, p. 146-159.

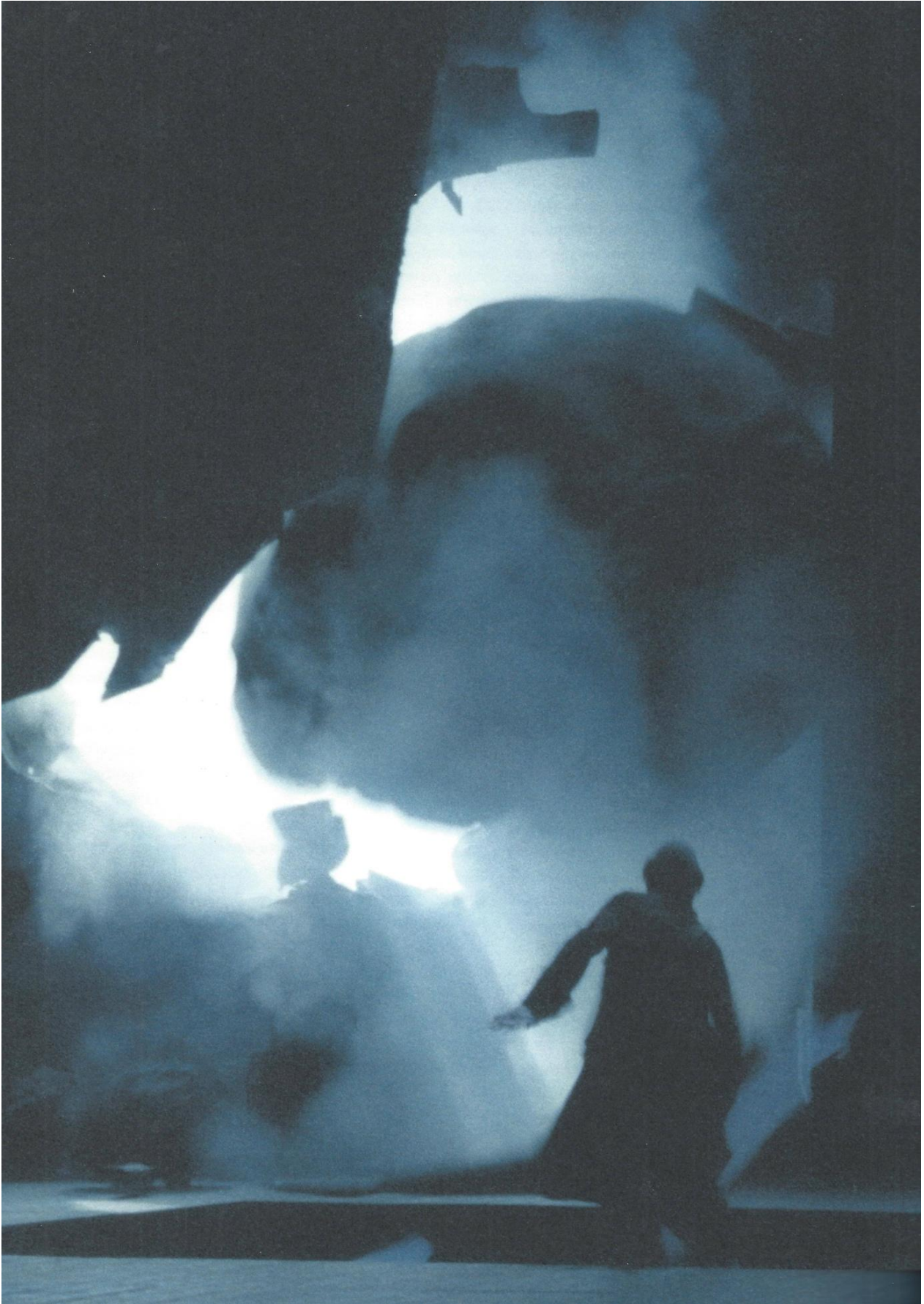


Image 6 : La tête crève les murs (Acte II, scène 15) Photo : Claude Bricage

La boîte fermée qui a jusqu'ici enclos le théâtre dans l'aire concentrée du jeu le plus intense et le plus rigoureux, nous la voyons soudain s'ouvrir sur l'effet le plus spectaculaire, effet de machine qui dit la transcendance de manière irréfutable. On a parlé de carton-pâte. J'y vois la façon la plus impressionnante de montrer comment, dans cet univers resserré sur lui-même, confiné dans le huis clos des passions humaines, la métaphysique fait son entrée. La pierre vient rouler jusque sur l'homme de plume et de vent, et l'atteint aux jambes, le plaquant au sol, pour fixer la course de celui dont toute la vie a été fuite. (Images 7 et 8)



Image 7 : Acte II, scène 15 (Le Commandeur : *Don Giovanni, a cenar teco m'invitasti...*)



Image 8 : Acte II, scène 15 (Le Commandeur : *Dammi la mano in pegno !*) Photo: Claude Bricage

Pour Chéreau, pas question de faire joujou avec la métaphysique, de réduire l'au-delà à un robot dérisoire : le châtement divin est ici terrifiant, inimaginable dans sa forme, inconcevable dans sa force, démesuré dans ses ravages.

***Don Giovanni*, Milan 1987**

Sept ans auparavant, à la Scala, Giorgio Strehler¹⁶ avait opté pour le faste pictural et la monumentalité compassée, qui nous avait laissés esthétiquement comblés et théâtralement déçus. Loin de la stylisation et des ombres chinoises de son *Enlèvement au sérail*, loin des espaces libérés sur un jeu d'acteurs au cordeau de ses *Noces de Figaro*, son génie dramaturgique semble avoir cédé devant son scénographe Ezio Frigerio et sa costumière Franca Squarciapino pour une profusion grandiose où la vie des personnages se trouve engoncée dans une somptuosité

¹⁶ Mozart, *Don Giovanni*. Teatro alla Scala, Milan, 1ère représentation, 7 décembre 1987. Direction musicale, Riccardo Muti. Mise en scène, Giorgio Strehler ; décors, Ezio Frigerio ; costumes, Franca Squarciapino ; avec Thomas Allen (DG), Claudio Desderi (L), Sergej Koptcjak (C), Edita Gruberova (DA), Francisco Araiza (DO), Ann Murray (DE), Susanne Mentzner (Z), Natale De Carolis (M). Photos : Lelli & Masotti. Captation RAI Uno, régie, Carlo Battistoni. Publié en DVD par Elleu Multimedia srl © 2002

vaporeuse et un climat crépusculaire. C'est comme si Strehler s'était trouvé timide devant le chef-d'œuvre, n'inventant rien qui renouvelle véritablement notre vision, privilégiant la tragédie en estompant la comédie, désireux de laisser champ libre à la musique. La mise en scène se fait discrète, n'empoigne guère les personnages, les déplace avec naturel mais sans jamais nous réapprendre à les voir.

De hautes colonnes de basalte aux reflets dorés encadrent la scène, forment un portique aussi noir qu'oppressant, mais ouvrent sur des lointains de rêve : statues et escaliers pris dans les lueurs de l'aube, perspectives de façades palladiennes sur quoi joue le soleil couchant, jardins de fêtes galantes clos de murs et de frondaisons, communs du château vibrant dans le ciel doré, autant de paysages sublimes de l'Italie du Nord, brumeuse et automnale (Image 9)



Image 9 : Acte I scène 7, n° 5 (*Giovinette che fate all'amore*). Droits réservés.

Dans un tel contexte, on ne s'étonnera pas découvrir au milieu du cimetière une statue équestre qui emprunte l'emphase de son geste au Bernin, mais reste figée une fois pour toutes dans un mouvement arrêté dans sa course (Image 10). Sur un piédestal noyé dans les remous, le cheval baisse et tord le col, le Commandeur casqué et pris dans son armure, entouré des plis d'une cape tournoyante, laisse son visage dans l'ombre. On ne le verra pas baisser la tête pour répondre à l'invitation de Don Giovanni : un éclat de lumière remplacera l'acquiescement du *ha fatto così così*.



Image 10. Acte 2, scène 11. Cimetière, la Statue du Commandeur

Si bien que, réapparue pour la scène finale dans une obscurité traversée d'éclairs, qui fait disparaître en un instant le jardin toscan, peuplé de statues et planté de cyprès, où la table est dressée pour le dernier banquet, la statue équestre n'a rien perdu de son impressionnante grandeur. (Image 11).

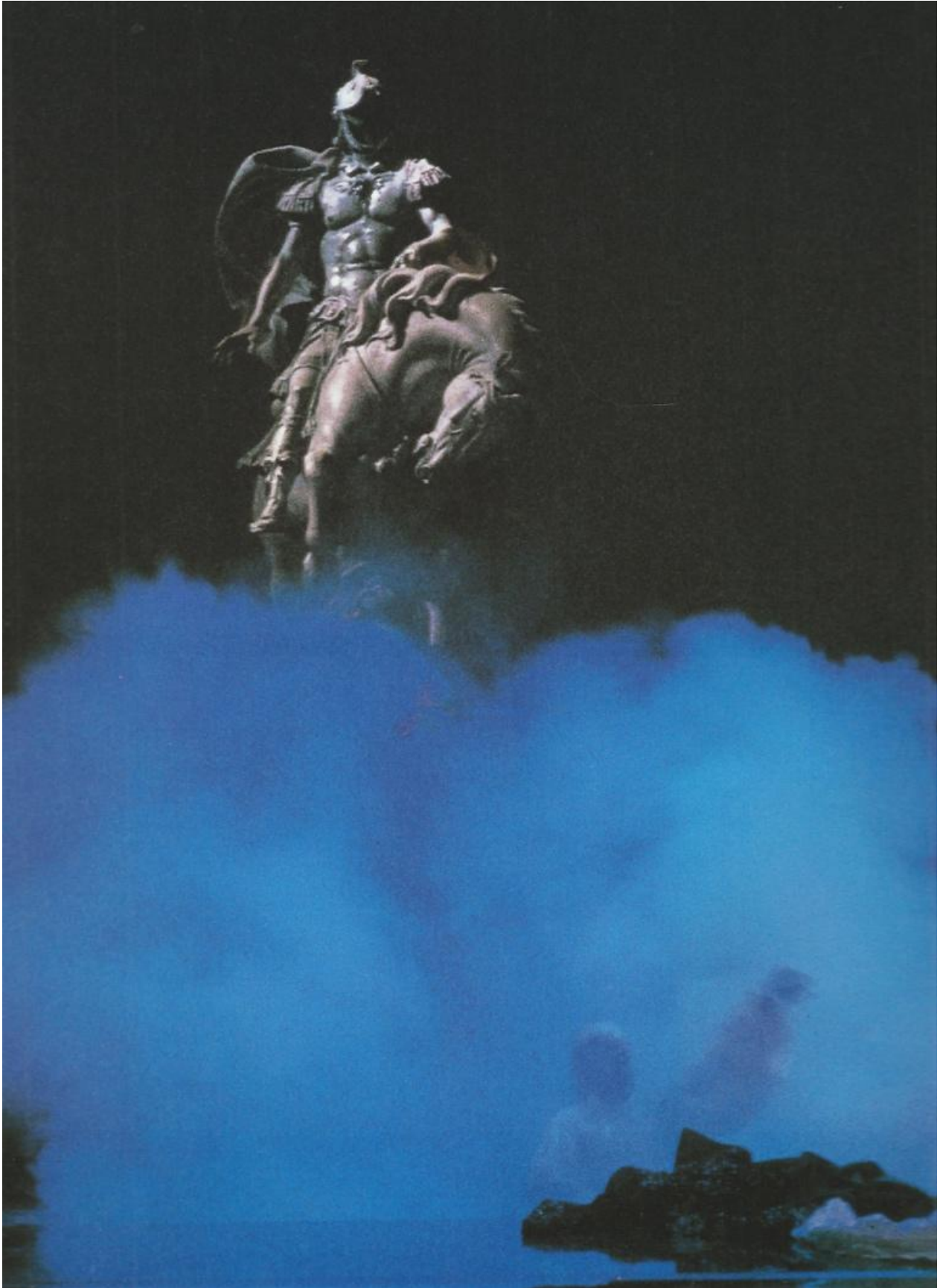


Image 11 : Acte II, scène 15, Le Commandeur : *Don Giovanni, a cenar teco m'invitasti* (tirée de *Riccardo Muti alla Scala*, Rizzoli 2001, p. 97)

Mais son énormité même empêche tout corps-à-corps avec le libertin. *Dammi la mano in pegno* : impossible ! La main du Commandeur est trop haut placée pour qu'on puisse la saisir : Don Giovanni reste la main en l'air et ne peut que grimacer, aussi statique que la statue (Images 12 et 13).





Images 12 et 13 : Acte II, scène 15 : Le Commandeur : *Dammi la mano in pegno ! Don Giovanni : Eccola !*
(Captures d'écran)

« C'est fort impressionnant, mais cette impression tombe assez rapidement sur une énigme. Devant ce monument, Strehler fait en effet jouer à Don Juan la mort abstraite. La main n'approche pas la statue, mais semble saisie par le ciel même. Et puis, c'est la panne. Ne sachant, semble-t-il, comment se tirer d'affaire, Strehler fait alors donner des nuages de fumée et escamote son personnage au moment le plus intéressant de sa vie : sa mort.¹⁷ »

Don Giovanni, Genève 1991

Au Grand Théâtre de Genève, Matthias Langhoff¹⁸, en pleine complicité avec son scénographe Jean-Marc Stehlé, nous emmène dans « un *no man's land* entre l'Espagne, l'Italie et Vienne, un espace éclaté, comme à Rome où l'espace et le temps

¹⁷ Dominique Chouet, « Don Giovanni part en fumée », dans *La Tribune de Genève*, 18 décembre 1987.

Fabula / Les Colloques, « Crime et châtement : la mort de Don Juan (Molière et Mozart, 1965-2019) », 2022

se télescopent¹⁹ ». Transposé dans le monde contemporain, ce *Don Giovanni* ne cesse pourtant de faire référence au passé.

Un pont antique, imposant par ses puissantes piles et la grosseur de ses moellons, un pont qui recèle en sa masse des niches et des escaliers, un pont sous les arches duquel peut se construire un logis, voire un tombeau. Usé par les siècles et toujours en service, c'est un lieu de passage et de rencontres. À son extrémité, un bâtiment ancien que les temps modernes ont tout autant marqué de leurs traces, enseignes au néon et fils électriques, antique palais devenu cet hôtel borgne où descend Elvire (Image 14).

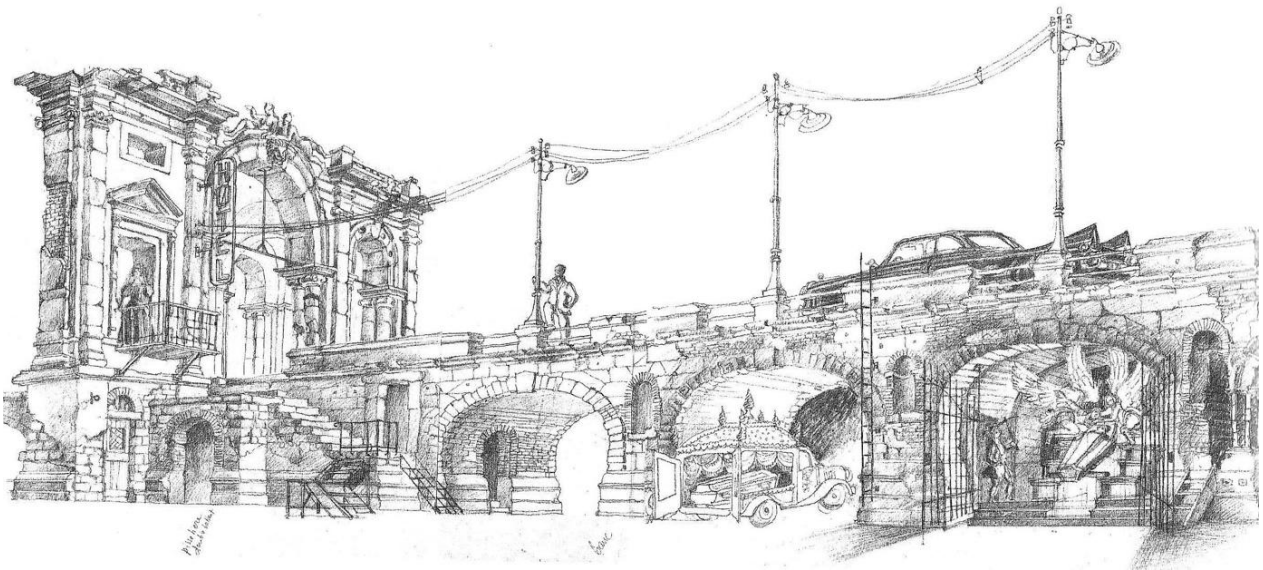


Image 14 : Esquisse du pont, dessin de Jean-Marc Stehlé, tiré de Matthias Langhoff, *Les Voies de la création théâtrale* n° 19, 1994, p. 326.

Le terrain est assez vague pour que s'y puissent concentrer les divers lieux de l'action ; l'image est assez riche pour que s'y lisent tous les signes. Monuments sur quoi le temps a passé, comme sur le mythe et sur l'opéra ; pont entre Mozart et nous ; pont entre Don Giovanni et sa mort.

Langhoff cherche à rapprocher de nous les personnages et à trouver des équivalents modernes à des situations marquées par leur époque.

Pour justifier le retour du Commandeur, il imagine, logée sous une arche du pont et derrière une grille, une machine complexe qui entretient le cadavre dans une survie

¹⁸ Mozart, *Don Giovanni*. Grand Théâtre de Genève, 1ère représentation, 28 avril 1991. Orchestre de la Suisse romande, direction musicale, Armin Jordan. Mise en scène, Matthias Langhoff ; Décors et costumes, Jean-Marc Stehlé ; lumières, André Diot ; avec Thomas Hampson (DG), Willard White (L), Carsten Harboe Stabell (C), Marilyn Mims (DA), Gregory Kunde (DO), Nancy Gustafson (DE), Della Jones (Z), François Harismendy (M). Photos : Marc Vanappelghem. Captation RTSR, régie Michel Dami. Non publié. VHS Copie privée.

¹⁹ Jean-Marc Stehlé, cité par Odette Aslan, « Don Giovanni de Mozart » — Une première réalisation lyrique, dans Matthias Langhoff, *Les Voies de la création théâtrale* n° 19, 1994, p. 346. Le spectacle et sa préparation sont longuement décrits, avec de nombreuses photos à l'appui, p. 323-361.

artificielle, tout un alambic funéraire où s'opère à grand renfort de tuyaux et de voyants lumineux la dialyse du défunt. En un collage surréaliste, des anges baroques et des cierges encadrent le cercueil de verre et la statue réduite à sa seule tête (Image 15).



Image 15 : Acte II, scène 11. Le cercueil du Commandeur

Quand la statue prend la parole, des trombonistes à tête de mort sortent de terre, et elle s'incline pour répondre à l'invitation de Don Giovanni (Image 16).



Image 16 : Acte II, scène 11. La voix du Commandeur : *Di rider finirai pria dell'aurora.*

Au souper, qui prend l'allure d'un pique-nique dans un terrain vague, l'apparition du Commandeur est double. En haut, sur le pont, c'est lui qui s'adresse à Don Giovanni ; il est en pyjama et robe de chambre, comme on l'a vu dans la première scène de l'opéra, quand il a été tué ; il manipule un boîtier de commande à distance (Image 17).



Image 17. Acte II, scène 15, Le Commandeur : *Don Giovanni, a cenar teco m'invitasti*

En bas, ce qui apparaît, ce n'est pas une statue en marche ou un zombie vêtu d'un suaire. C'est une sorte de machine à Tinguely presque dérisoire, ou plutôt une créature sortie d'un film d'épouvante, un robot infernal monté sur roulettes, avec tête articulée et bras amovible, chargé d'entraîner sa proie dans les géhennes technologiques (Image 18).



Image 18 : Acte II, scène 15, Le Commandeur : *Dammi la mano in pugno !*

La terreur métaphysique trouve son équivalent moderne et cybernétique : ce qui fait peur, ce n'est plus la statue qui marche, c'est le robot fou, la prothèse où seuls subsistent les organes phonateurs et préhensibles. L'effet terrorisant, c'est la main qui se détache de la machine, mais qu'un long cordon rouge relie encore à elle, et qui tirera le damné dans le gouffre (Images 19, 20 et 21).



Images 19, 20 et 21 : Acte II, scène 15, Don Giovanni : *Che gelo è questo mai ?* (Captures d'écran)

Le recours aux moyens du film d'horreur n'est pas d'une efficacité garantie. J'ai dit l'effet, dans mon souvenir, foudroyant, de la tête roulante de Chéreau, qui ne doit rien à ces références-là. En revanche, le robot de Langhoff provoquait des rires, plutôt indésirables dans le contexte du ré mineur de Mozart (peut-être voulus dans le contexte ironique du spectacle, mais en contradiction avec la direction de tradition lente et romantique d'Armin Jordan).

*

A la même époque, Peter Sellars, Deborah Warner, Luc Bondy, Herbert Wernicke ont aussi offert des propositions nouvelles, mettant pour les trente années à venir le théâtre lyrique sur la voie de l'inventivité, du décalage ou de la provocation. Dont témoignent les contributions voisines....

BIBLIOGRAPHIE

Aslan Odette, « Don Giovanni de Mozart » — Une première réalisation lyrique, dans Matthias Langhoff, dans Odette Aslan (dir.), Matthias Langhoff, *Les Voies de la création théâtrale* n° 19, 1994.

Michot Pierre, « Du pourpoint au perfecto : avatars scéniques », dans *Don Giovanni*, coll. L'Avant-Scène Opéra, n° 172, juillet-août 1996 (réédité en avril 2019), p. 146-159.

Sandier Gilles, *Dom Juan de Molière*, dans la mise en scène de Patrice Chéreau analysée et commentée, éditions de l'Avant-Scène, Paris, Editions de l'Avant-Scène (Collection Classiques/Aujourd'hui), 1976.

Whitton M. David, La mise en scène en France depuis 1960 : le cas Dom Juan, dans *Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Françaises*, n 46, 1994, p. 243-257, disponible en ligne www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1994_num_46_1_1845

PLAN

- ◦ [Dom Juan, Lyon 1969](#)
- ◦ [Don Giovanni, Salzbourg 1964](#)
- [Don Giovanni, Milan 1987](#)
- [Don Giovanni, Genève 1991](#)

AUTEUR

Pierre Michot

[Voir ses autres contributions](#)