



Fabula / Les Colloques

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

Introduction : Le spectacle du châtimeant

Gabriele Bucchi et Lise Michel



Pour citer cet article

Gabriele Bucchi et Lise Michel, « Introduction : Le spectacle du châtimeant », *Fabula / Les colloques*, « Crime et châtimeant : la mort de Don Juan (Molière et Mozart, 1965-2019) », URL : <https://www.fabula.org/colloques/document8049.php>, article mis en ligne le 14 Février 2022, consulté le 20 Mai 2024

Introduction : Le spectacle du châtiment

Gabriele Bucchi et Lise Michel

Foudroiement, accident de projecteur, coup de carton sur la tête ou défenestration¹ : la mise en scène de la mort de Don Juan dans *Le Festin de pierre* de Molière et dans le *Don Giovanni* de Mozart représente pour les metteurs en scène une gageure sur le plan dramaturgique, qui n'a d'égale que leur inventivité, et parfois leur humour à la remotiver. « Pour la mise en scène, le traitement de la mort de Don Juan et la représentation du commandeur sont des difficultés incontournables. C'est aussi délicat que de mettre en scène la tempête dans *Le Roi Lear* de Shakespeare ou la guillotine dans *La Mort de Danton* de Büchner. Ce sont des scènes presque impossibles » avance Jean-François Sivadier, qui s'est livré à l'exercice pour Molière comme pour Mozart².

Depuis qu'il apparaît sur la scène dans les premières décennies du XVII^e siècle, le sujet du convive — puis festin — de pierre, qui est au fondement du mythe de Don Juan, construit en effet son dénouement autour de la mort du protagoniste conçue comme punition spectaculaire d'un comportement répréhensible. La sanction se fait par l'intervention d'une instance émanant d'un ordre supérieur, incarnée par le Commandeur. Si la critique et les pratiques des metteurs en scène, au XX^e siècle, ont mis l'accent sur la question métaphysique et le doute qu'ouvre l'action quant à l'existence de l'instance surnaturelle, la question soulevée par le sujet pendant plusieurs siècles fut surtout celle de la nature exacte du crime commis par Don Juan, et de ce qui pouvait justifier un châtiment aussi extraordinaire. Cette question n'a pas perdu de son actualité dans le contexte de la fin du XX^e et du début du XXI^e siècle : les fautes attribuées à Don Juan, qu'il s'agisse de la séduction en série, de l'hypocrisie, ou de l'athéisme, peinent à motiver *a priori* un châtiment aussi démesuré. Les contributions réunies dans le présent numéro — issu d'une journée d'étude organisée à l'université de Lausanne³ — interrogent le dénouement du *Festin de pierre (Don Juan)* de Molière (V, 5-6) et du *Don Giovanni* de Mozart (II, 15) dans les mises en scène produites depuis les années 1960, en focalisant le regard sur ce qui légitime le châtiment du protagoniste. Du téléfilm de Marcel Bluwal en

¹ Respectivement dans les mises en scène de Don Juan par Jean-François Sivadier (2016) et Les Fondateurs (2019) et dans celle de *Don Giovanni* par Michael Haneke (2005).

² Voir dans le présent numéro [l'entretien avec J.-F. Sivadier mené par Gabriele Bucchi et Lise Michel](#).

³ Journée prévue en décembre 2020 et annulée pour raisons sanitaires.

1965, qui fit redécouvrir la pièce à un large public, au *Don Giovanni* de Mozart par Jean-François Sivadier en 2017 à Aix et au *Don Juan* des Fondateurs (Julien Basler et Zoé Cadotsch) à la Comédie de Genève en 2019, elles rendent sensibles les modalités selon lesquelles chaque mise en scène remotive ce moment-clef, mais aussi la manière dont théâtre et opéra ont pu se nourrir et se répondre dans le traitement de cette « scène à faire ».

Du pécheur impénitent au séducteur en série

Dans le *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina, en 1630, dans le *Festin de pierre* de Dorimond (1659) et celui de Villiers (1660), et dans une moindre mesure dans le *Convitato di pietra* de Cicognini (avant 1633)⁴, source probable des deux précédents, le personnage de Don Juan était puni d'avoir refusé de s'amender à temps de sa vie dissolue. Dans *Le Festin de pierre (Don Juan)* de Molière, en 1665, du moins dans le texte dont nous disposons, le crime de Don Juan était surtout l'hypocrisie : dans le contexte de l'interdiction du *Tartuffe*, si l'athée était foudroyé, c'était pour avoir osé couronner avec cynisme la série de ses crimes d'une feinte dévotion. A la scène V, 6, après que Don Juan a refusé de se repentir malgré l'ultime demande formulée par le spectre en femme voilée (V,5), la statue du Commandeur lui enjoint de lui donner la main. Le geste du protagoniste (« La voilà ») est immédiatement suivi de l'annonce prononcée par la statue : « Don Juan, l'endurcissement au péché traîne une mort funeste, et les grâces du Ciel que l'on renvoie ouvrent un chemin à la foudre⁵. » C'est alors que Don Juan est foudroyé (« Oh Ciel que sens-je ? un feu invisible me brûle, je n'en puis plus et tout mon corps devient... ») et englouti dans les enfers⁶. Cette chute est suivie d'une lamentation du valet Sganarelle (joué à l'origine par Molière) réclamant ses gages⁷.

⁴ La pièce est publiée de façon posthume en 1671. Le sujet du convive de pierre circule par l'intermédiaire des comédiens *dell'arte* dès les années 1620. Voir Claude Bourqui, *Les Sources de Molière*, Paris, Sedes, 1999, p. 382-389.

⁵ *Le Festin de pierre*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui dans Molière, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 901. L'édition retenue est celle de 1683, publiée à Amsterdam par Henri Wetstein (*Le Festin de pierre, comédie par J.B.P. de Molière, édition nouvelle et toute différente de celle qui a paru jusqu'à présent*, Amsterdam, 1683) et non celle, qui porte de nombreuses traces de censures et de remaniements, qui fut publiée dans l'édition posthume des *Œuvres de M. Molière* en 1682. Les éditeurs s'en expliquent aux pages 1646-1648 de l'édition citée.

⁶ *Ibid.*, p. 902. Dans l'édition de 1682, une didascalie indique : « Le tonnerre tombe avec un grand bruit et de grands éclairs sur D. Juan, la terre s'ouvre et l'abîme, et il sort de grands feux de l'endroit où il est tombé » (*Les Œuvres de M. Molière*, Paris, D. Thierry, C. Barbin et P. Trabouillet, 1682, t. VII [*Œuvres posthumes*], p. 222). A la scène précédente : « Le spectre change de figure et représente le Temps avec sa faux à la main » et « Le spectre s'envole dans le temps que D. Juan le veut frapper » (*ibid.*, p. 221).

⁷ Dans l'édition de 1682 ne figure pas l'exclamation « mes gages ! mes gages ! » qui ouvre et clôt cette tirade de Sganarelle. Se trouve en revanche la remarque suivante : « [il n'y a que moi seul de malheureux] qui après tant d'années de service, n'ai point d'autre récompense que de voir à mes yeux l'impiété de mon maître punie par le plus épouvantable châtement du monde » (*ibid.*, p. 223).

Après la version de Domenico Biancolleli⁸, celle de Rosimond (1670) et celle, versifiée, de Thomas Corneille (créée en 1677), la tragicomédie de Carlo Goldoni (représentée à Venise en 1736), qui tente de rationaliser à tout prix un sujet qu'il juge complètement invraisemblable, marque une forme d'embarras face à cette lecture morale et au principe même du châtement, et conséquemment face au mythe lui-même. Il est vrai que la figure de Don Juan est, à partir de Molière, assimilée à celle du séducteur autant voire plus qu'à celle du blasphémateur⁹, ce qui rend le principe d'un châtement aussi extraordinaire de plus en plus difficile à motiver. Ne pardonnant pas à Molière d'avoir fait marcher la statue, Goldoni, par exemple, supprime le retour du Commandeur sur scène et imagine le protagoniste, poursuivi par la police pour ses séductions en série, frappé par une foudre descendue d'un Ciel invisible (« Viene un fulmine che colpisce Don Giovanni. La terra s'apre e lo sprofonda » [Une foudre frappe Don Giovanni. La terre s'ouvre et l'engloutit])¹⁰. L'expédient ressemble à un pur accident météorologique, malgré toutes les précautions que l'auteur adresse au lecteur dans la préface :

Suivant l'exemple d'auteurs comiques si vaillants [Molière et Thomas Corneille], j'ai voulu retravailler un tel sujet, en essayant de le perfectionner dans un seul aspect, c'est-à-dire dans la punition de Don Juan, où j'ai suivi plus Molière que Calderón, en me servant du prodige de la foudre pour punir les fautes du débauché. Les foudres, par beau temps, on en voit assez souvent, mais en dépit de cela, je n'ai pas l'effronterie de représenter une extravagance pareille où la foudre se fait dans l'air et éclate exactement au moment où il faut qu'elle frappe Don Juan. Je veux attribuer cela plutôt à un prodige, avec lequel la justice divine punit un scélérat qui avec ses blasphèmes le provoque et le méprise¹¹.

Cinquante ans plus tard, en 1787, en relevant le défi de mettre en musique un sujet qui semblait devoir se prêter désormais à une distanciation rationnelle et même à la parodie (comme dans la version de Bertati-Gazzaniga, qui précède de quelques mois celle de Mozart, qu'évoque ici Mathilde Reichler), Mozart lui donne *in extremis* (et avec lui au personnage du Commandeur) une nouvelle vie. Certes, il n'est plus question de libertinage philosophique et d'athéisme camouflé sous la piété : Don

⁸ Dont on a uniquement des notes fragmentaires, publiées au XVIIIe siècle : voir C. Bourqui, *Les Sources de Molière*, op. cit., p. 389-391.

⁹ Voir la « Notice » du *Festin de pierre* dans Molière, éd. cit., p. 1637-1641.

¹⁰ Carlo Goldoni, *Don Giovanni Tenorio o sia il Dissoluto*, dans *Tutte le opere*, a cura di Giuseppe Ortolani, Milano, Mondadori, vol IX, 1960, p. 279.

¹¹ « Io, ad esempio di Comici sì valorosi, compiaciuto mi sono di maneggiare un tale argomento, ma di ridurlo a proprietà maggiore, in una sola cosa, cioè nel castigo di Don Giovanni, Molière piuttosto che Calderone imitando, servendomi del prodigio del fulmine per rendere punite le colpe di un dissoluto. I fulmini a ciel sereno cadono purtroppo naturalmente, ma ciò non ostante, non ardisco io figurare una combinazione sì stravagante, in virtù della quale formisi nell'aria il folgore, scoppi in quel punto e Don Giovanni colpisca. Intendo piuttosto, che ciò attribuir si debba ad un prodigio, con cui la giustizia divina punisce uno scellerato nel momento medesimo in cui colle sue imprecazioni lo provoca e lo disprezza » (*ibid.*, p. 217. Traduction de Gabriele Bucchi).

Giovanni est puni surtout en tant que séducteur et homicide du Commandeur, il est un « hors-la-loi » (sociale, conjugale, religieuse) qui grâce à la musique de Mozart devient incarnation d'une forme d'« excès » sublime qui fera le bonheur des Romantiques¹². Quant à la mise en scène de sa mort, sous la plume de Da Ponte, elle ne s'écarte pas de la séquence topique bien rodée : repas chez Don Juan, apparition du Convive/Commandeur, dialogue entre les deux personnages, refus du protagoniste de se repentir, engloutissement de Don Juan. La punition instantanée par la foudre y est toutefois remplacée — et ce n'est pas un détail — par un imaginaire infernal plus explicite qui introduit une autre présence sur la scène : celle des Furies qui appellent le libertin à les suivre aux Enfers. Ce dont chaque spectateur du *Don Giovanni* fait l'expérience à ce moment est que Mozart, en reprenant certains éléments musicaux de l'ouverture et de la scène de la mort du Commandeur (rythme, tonalité de ré mineur, fragments mélodiques) et en exploitant ainsi le puissant levier de la mémoire auditive du spectateur, a pris au sérieux l'apparition du Commandeur et a donné au sujet une tonalité tragique et une cohérence structurelle inégalées¹³. « Le Commandeur a-t-il vraiment gagné ? » se demandait Brigitte Massin dans un essai intitulé *Mozart face au Commandeur*. « Textuellement le livret pourrait le laisser entendre ; musicalement l'ambiguïté demeure »¹⁴. La musique de Mozart montre en effet une véritable fascination pour le personnage, alors même que le livret de Da Ponte (comme celui, avant lui, de Bertati) respecte les conventions du genre de l'*opera buffa* en intégrant un épilogue explicite à teneur moralisante (« scena ultima ») où tous les personnages reviennent sur la scène pour entendre le récit de la mort de don Giovanni par Leporello et commenter la punition du libertin (« Questo è il fin di chi fa mal »).

La présence d'un double épilogue marquera la réception de l'œuvre jusqu'à nos jours et les commentaires des personnages *post mortem* seront vus tantôt comme le retour nécessaire à une dimension quotidienne après l'atmosphère tragique et infernale de la mort, tantôt comme un hommage peu convaincant à la tradition du *lieto fine* moralisant de l'*opera buffa*¹⁵. Quoi qu'il en soit, c'est forts du succès montant dans toute Europe de l'opéra de Mozart que les auteurs et metteurs en scène romantiques remettent à l'honneur, à partir de 1847, la pièce quasiment oubliée de Molière, en mettant en avant la figure du séducteur¹⁶.

¹² Jean Starobinski, « Le registre de l'excès : Don Giovanni », dans *Les Enchanteresses* [2005], Paris, Seuil, 2019, p. 85-99.

¹³ Voir à ce sujet l'analyse de Michel Noiray dans « La construction de Don Giovanni », *L'Avant-Scène Opéra*, n°172 (*Don Giovanni*), 2019 [mise à jour de la première édition 1996], p. 116-119.

¹⁴ Brigitte Massin, *Mozart face au Commandeur*, dans Béatrice Didier (dir.), *Le Commandeur et Don Juan*, *Cahiers de Littérature Générale*, n° 1, p. 53-64, citation p. 63.

¹⁵ Nous ne savons pas, par ailleurs, si après la première du *Don Giovanni* à Prague, la « scena ultima » fut jouée lors de représentations de Vienne en 1788 (elle ne figure pas dans l'édition viennoise du livret) : cf. la note de Michel Noiray, article cité, p. 123.

Il faut noter que si la question de la pertinence d'un châtement aussi exemplaire pour les crimes de Don Juan se pose au théâtre comme à l'opéra, la mise en scène du final chez Mozart soulève en outre un problème spécifique. Si la musique du compositeur, par son intensité et sa puissance, semble décourager la possibilité d'une lecture distancée et ironique de la mort du protagoniste (et de la présence du Commandeur, comme le remarquent ici Jean-François Sivadier et Mathilde Reichler), elle ouvre en revanche un problème structurel. Faut-il respecter l'intégrité historique de l'œuvre avec la succession mort de Don Giovanni (II 15) — « scena ultima » (avec le retour des personnages sur la scène et le commentaire moralisateur) ou peut-on supprimer cette dernière scène ? Le Romantisme donna clairement sa réponse : au prix de désinvoltes réécritures musicales (par exemple avec l'insertion des funérailles de Don Giovanni sur la musique du *Requiem*), le *Don Giovanni* de Mozart pouvait (et même devait) se clore sur la mort du protagoniste. Tel était aussi l'avis des musiciens, comme le compositeur Charles Gounod qui dans une série de conférences consacrées au *Don Giovanni* en 1882, condamnait « sans appel » (sauf le respect au génie vénéré de Mozart), au nom de « la loi du drame », la « scena ultima » :

Tout cela est évidemment bien froid après les impressions profondes dans lesquelles on vient de passer, et la loi même du drame l'emporte ici sur les beautés musicales, quelques saillantes qu'elles puissent être. Pour qu'un génie aussi vaste et aussi délicat que celui de Mozart n'ait pas fait justice de ces superfétations, il faut admettre que, de son temps, le public avait besoin d'une conclusion morale explicite en plus de celle qui ressortait des faits eux-mêmes, et que, peut-être aussi, on était désireux de savoir que devenaient les autres personnages de la pièce une fois délivrés de celui qui avait été la cause de leurs souffrances. Quoi qu'il en soit, l'intérêt allait en décroissant ; donc, théâtralement parlant, la cause était jugée, et, selon toute probabilité, elle l'est aujourd'hui sans appel¹⁷.

Dans le sillage de Gounod, un chanteur sensible aux problèmes de la mise en scène moderne comme Victor Maurel dans son livre *A propos de la mise en scène de Don Juan* (1896) n'hésitait pas à encourager ses collègues à couper la « scena ultima » avec ces arguments :

Ici [*i.e.* après la mort de *Don Giovanni*] finit vraiment le drame. L'abbé Da Ponte a cependant introduit — sans doute pour obéir aux coutumes d'alors — une dernière scène où apparaissent tous les personnages. Mozart a dû subir à

¹⁶ Voir Margaux Brousse, « La mise en scène romantique comme inversion de la tradition. Du *Festin de pierre* de Thomas Corneille au *Don Juan* de Molière », dans Olivier Bara, Georges Forestier, Florence Naugrette, Agathe Sanjuan, *Molière des Romantiques*, Paris, Hermann, 2018, p. 109-121, et Roxane Martin. « Molière mis en scène à la Comédie-Française, ou Molière romantisé ? », *ibid.*, p. 79-105.

¹⁷ Nous citons d'après l'édition originale Charles Gounod, *Le Don Juan de Mozart*, Paris, Ollendorf, 1890 (réimpression Editions d'Aujourd'hui, coll. « Les introuvables »), p. 175-176.

contrecœur cette obligation ; le morceau à six parties sur mouvement *allegro assai* qu'il a écrit semble du moins le prouver [i.e. la « *scena ultima* »]. Il n'y a donc aucun inconvénient à supprimer cette scène, peu importante au point de vue musical et très nuisible au point de vue de l'action ; un public de nos jours ne saurait souffrir que, sous prétexte d'exacte reconstitution, on vînt affaiblir par une scène inutile la puissante impression que lui a fait éprouver le trépas du héros.¹⁸

Quarante ans après, en 1929, le musicologue et bibliothécaire du conservatoire de Paris Julien Tiersot, dans une étude historique et musicale sur l'opéra de Mozart prenait acte, sans trop de regrets, du fait que la « *scena ultima* » était désormais supprimée de la plupart des représentations du *Don Giovanni*¹⁹.

Châtiment et spectaculaire

Dès l'origine, la question de la motivation du châtiment de Don Juan / Don Giovanni, sur le plan dramaturgique, est indissociable de celle des choix à faire, sur le plateau lui-même, au moment de la mort du héros. La question du spectaculaire — ou du refus du spectaculaire — engage à ce titre d'emblée l'ensemble de l'interprétation.

La création du *Festin de pierre* de Molière, en 1665, avait en grande partie été suscitée par l'ambition de faire du Palais-Royal, ponctuellement, un concurrent du Théâtre du Marais spécialisé dans le théâtre à machines. Le spectacle proposait quatre changements de décors à vue, dont un paysage nautique, une statue mouvante et parlante (III, 5 ; IV, 8 ; V, 6), une apparition du spectre suivie de sa métamorphose (V, 5), des flammes²⁰ et une trappe dans lequel s'abîmait le héros (V, 6). Selon les détracteurs de la pièce, cette dimension mettait en danger la moralité prétendue du texte ; pour ses défenseurs, elle lui donnait au contraire toute son efficacité. L'auteur des *Observations sur le Festin de pierre*, pamphlet paru quelques semaines après la création de la pièce de Molière, accusant l'auteur de faire offense à la religion, se scandalisait en effet du dénouement amenant les

¹⁸ Victor Maurel, *A propos de la mise en scène de Don Juan. Réflexions et souvenirs*, Paris, Dupont, 1896, p. 81. Victor Maurel (1848-1923), célèbre baryton français, particulièrement réputé pour ses dons d'acteur, fut le créateur de Jago dans *Otello* de Verdi (1887) et du rôle-titre dans *Falstaff* (1892). On lui doit aussi *A propos de la mise en scène d'Otello* (1888). Comme l'écrit Martine Kahane, l'ouvrage de Maurel « sous ses dehors anodins, cache une profonde révolution scénique » (« Mozart à l'Opéra », dans *Don Juan. Catalogue de l'Exposition de la Bibliothèque Nationale 25 avril- 5 juillet 1991*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1991, p. 209-220, citation p. 216-217).

¹⁹ *Don Juan de Mozart. Étude historique et critique, Analyse musicale*, Paris, Paul Mellottée, s.d. [1929], p. 214 : « Il est certain qu'après de telles émotions [*la scène de la mort de Don Giovanni*] l'on n'a plus envie d'entendre d'autre musique, surtout en style d'opéra bouffe ; aussi a-t-on coutume de supprimer partout, aux représentations de *Don Juan*, l'ensemble final... ». En Allemagne, en revanche, la « *scena ultima* » avait été rétablie par exemple à Munich en 1896 (Théâtre Cuvilliés) par le chef d'orchestre Hermann Levi (Pierre Michot, « Du pourpoint au perfecto. Avatars scéniques », dans *Avant-scène Opéra*, n°172, op. cit., p. 147).

²⁰ La liste des accessoires et décors nécessaires pour la création du *Festin de pierre* de Molière n'a pas été conservée ; en revanche le Mémoire dit « de Mahelot » mentionne, pour la reprise, en 1680, de la version versifiée par Thomas Corneille en 1677 : « le tombeau paraît, il faut une trappe, de l'arcanson » (*Le Mémoire de Mahelot*, éd. P. Pasquier, Champion, 2005, p. 335).

spectateurs à rire de la punition de l'athée. Il ironisait sur le « feu de carte [carton] » censé brûler Don Juan et le « foudre imaginaire [...] qui bien loin de donner de la crainte aux hommes, ne pouvait pas chasser une mouche ni faire peur à une souris²¹ ». Les propos de « valet intéressé » de Sganarelle, qui ridiculisaient le châtement, étaient également stigmatisés. La « Lettre sur les Observations », répondant à cette accusation, faisait au contraire valoir les droits de la représentation, constituant l'artifice technique comme vecteur des émotions justes que doit susciter le châtement :

Pourquoi ne veut-on pas que le foudre en peinture [simulé] fasse croire que Don Juan est puni ? Nous voyons tous les jours que la feinte mort d'un acteur fait pleurer à une tragédie, encore qu'il ne meure qu'en peinture²².

La Description des superbes machines et des magnifiques changements de théâtre du Festin de pierre ou l'athée foudroyé de M. de Molière, relation publicitaire d'un spectacle circulant en France autour de 1670, faisait aussi de la magnificence du spectacle l'expression de la justice divine :

C'est dans cet acte que la Justice divine se fait paraître, le Temps par un vol merveilleux qu'il fait sur le théâtre avertit Don Juan de songer à lui et qu'il n'a plus qu'un moment à vivre ; il rit de ces avertissements, l'ombre entre, qui voyant qu'il persiste dans sa méchante inclination, le fait abîmer dans un gouffre, précédé des éclairs et du tonnerre, tout le théâtre paraît en feu, l'ombre par un vol qui vous surprendra [paraît] remonter l'air, et Sganarelle qui ne voit plus son maître, finit cette tragi-comédie par une fin dont on ne vous dit rien, pour vous en faire trouver plus de satisfaction quand vous la verrez²³.

De son côté, c'est bien en suivant le chemin ouvert par le ballet-pantomime *Don Juan* de Gluck (1761), dont le final infernal avec le protagoniste poursuivi par les Furies avait tant impressionné les spectateurs, que Mozart ouvre à son chevalier « scellerato » (comme l'appelle Elvira) les portes du sublime²⁴. Modèle de Da Ponte, le livret de Giovanni Bertati²⁵(paru la même année), malgré la brièveté des

²¹ *Observations sur Le Festin de pierre par le Sieur de Rochemont*, dans Molière, *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 1217.

²² « Lettre sur les Observations d'une comédie du sieur Molière intitulée *Le Festin de pierre* », *ibid.*, p. 1235.

²³ « La description des superbes machines et des magnifiques changements de théâtre du *Festin de Pierre ou l'Athée Foudroyé*, de M. de Molière », *ibid.*, p. 1245.

²⁴ Nous nous référons au *Don Juan ou le Festin de Pierre* de Christoph Willibald Gluck, créé à Vienne en 1761, ballet pantomime d'après Molière conçu par le danseur et chorégraphe italien Gasparo Angiolini. L'importante préface à l'édition du texte est due, du moins en partie, à Ranieri de' Calzabigi, le librettiste et dramaturge qui collabora avec Gluck dans la « réforme » de l'opéra à Vienne. Cf. l'édition par Arianna Fabbriatore en ligne : https://obvil.sorbonne-universite.fr/corpus/danse/angiolini_festin-de-pierre. La scène finale du ballet nous est rapportée ainsi par un spectateur de l'époque, le comte Karl Zinzendorf : « ...tout d'un coup l'enfer paraît, les furies dansent avec des torches allumées et tourmentent Don Juan, dans le fond on voit un beau feu d'artifice qui représente les feux de l'enfer, on voit voler des diables [...] enfin les diables emportent Don Juan et se précipitent avec lui dans ce gouffre de feu. Tout cela était bien exécuté, la musique fort belle » (cité par Richard Engländer dans la préface à son édition de Christoph Willibald Gluck, *Don Juan*, Kassel, Bärenreiter, 1966, p. xi).

didascalies, mentionnait explicitement ces personnages, qui effrayaient Don Giovanni et son valet Pasquariello :

Segue trasformazione della Camera in Infernale, restandovi solo le prime Quinte, dove Pasquariello spaventato si rifugia

Don Giovanni tra le Furie

Ahi, che orrore! che spavento!

Ah, che barbaro tormento!

Che insoffribile martir,
mostri orrendi, Furie irate,
di straziarmi deh cessate!

Ah, non posso più soffrir

(Sparisce l'Infernale e torna come prima la Camera di Don Giovanni)

[La Chambre [de la maison de Don Juan] se transforme en Enfer, à l'exception des premières coulisses où Pasquariello [nom du serviteur de Don Juan dans le livret de Bertati] s'abrite.

Don Juan parmi les Furies

Quel effroi ! Quelle horreur !

Quels tourments insoutenables !

Et vous, monstres et Furies, arrêtez de me poursuivre !

Ah, je ne peux plus supporter tout cela !

(L'Enfer disparaît et la chambre revient comme avant)]²⁶.

Le *Don Giovanni* de Da Ponte reprend la scène en donnant la parole à cette instance collective infernale, même s'il ne la nomme pas (II, 15). Mozart insère, avec l'effet terrifiant que l'on sait, un chœur d'hommes censé chanter sous terre (« Di sotterra con voci cupe » dit la didascalie) les mots du livret « Tutto a tue colpe è poco / vieni c'è un mal peggior » (« Tout cela est peu en regard de tes fautes / Viens, il est un mal bien pire ») au moment où Don Giovanni va être englouti²⁷. Les didascalies du livret, quant à elles, mentionnent les flammes et le tonnerre d'usage : « Foco da diverse parti, tremuoto etc. ...Il foco cresce. Don Giovanni si sprofonda » (« Du feu à plusieurs endroits, tonnerre etc. ... Le feu monte. Don Giovanni est englouti. »).

²⁵ Le livret écrit par Da Ponte pour Mozart reprend (avec des modifications subtiles) celui qui avait été écrit la même année par Giovanni Bertati pour le *Capriccio Drammatico* (où la pièce *Don Giovanni* se trouve insérée) mis en musique par Giuseppe Gazzaniga à Venise (Théâtre San Moisè, 5 février 1787). Sur la question, cf. au moins Michel Noiray, article cité, et Daniela Goldin Folena, « L'art du librettiste », dans *Avant-Scène Opéra*, n° 172, *op. cit.*, respectivement p. 124-131 et p. 138-145. Sur l'opéra de Bertati-Gazzaniga voir aussi les remarques de Nino Pirrotta, *Don Giovanni in musica*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 125-139.

²⁶ Nous citons le livret d'après l'édition originale : *Il Capriccio Drammatico. Rappresentazione per musica di Giovanni Bertati...da rappresentarsi nel Teatro Giustiniani di San Moisè il Carnevale dell'anno 1787*, Venezia, Antonio Casali, 1787, p. 69-70.

²⁷ Le texte du livret de Da Ponte est cité d'après la traduction française de Pierre Malbos, revue par Michel Noiray, ouvrage cité, p. 19-124.

Aucune information ne nous est parvenue sur la mise en scène originale de l'opéra de Mozart à Prague (1787) et à Vienne (1788)²⁸, mais nous avons en revanche plusieurs témoignages sur le fait que, tout au long du XIX^e siècle, la mort du protagoniste s'inscrit dans une dimension visuelle de réalisme spectaculaire au service de l'« intimidation » morale. Lors de sa création à l'Opéra de Paris le 17 septembre 1805 (dans une version musicalement et textuellement édulcorée bien loin de l'original mozartien)²⁹, le final du premier acte donnait un avant-goût de la scène finale de l'opéra en ne montrant pas moins que l'éruption du Vésuve, tellement bruyante qu'elle ne laissait pas entendre (comme le relate un critique du *Journal de Paris*) « les beautés sans nombre de cet incomparable morceau de musique » :

Une horrible tempête éclate, la foudre gronde, la mer se soulève, il en sort des flammes, le Vésuve fait une éruption ; on voit couler les laves. La scène n'est plus éclairée que par les feux du volcan, ce qui donne aux objets une teinte, tantôt d'un bleu violet, tantôt d'un rouge sang. Saisi d'horreur et d'effroi, tout le monde se disperse, le seul don Juan impassible, sourit avec dédain. Leporello se presse contre lui. Enfin, la colonnade de droite s'écroule et laisse apercevoir une partie du cimetière de l'église, et au milieu, parmi quelques tombeaux, la statue équestre du commandeur d'Oyola³⁰.

Lorsque Don Giovanni fut monté avec grand déploiement de moyens à l'Opéra de Paris (dans une nouvelle traduction française de Castil-Blaze) en 1837 la scène finale se déroulait comme suit :

Le jardin du château de Don Juan. Parc immense et profond, couronné de bois et de terrasses qui s'étendent à l'horizon. Nuit sombre. D'un signe, la statue appelle les damnés qui formaient le chœur. Alors des morts-squelettes s'avancent par tous les sentiers, les uns une torche à la main, et les autres un livre cabalistique sous le bras. Ils se rangent en cercle et psalmodient aux oreilles de Don Juan les *Dies Irae* du *Requiem* de Mozart³¹.

²⁸ Christof Bitter, *Wandlungen in den Inszenierungsformen des « Don Giovanni » von 1787 bis 1928*, Regensburg, Bosse Verlag, 1961.

²⁹ Voir à ce sujet Laurent Marty, *1805, La Création de Don Juan à l'opéra de Paris*, Paris, L'Harmattan, 2005.

³⁰ Cit. dans Pierre Vidal, *Le Vésuve en folie ou la création de Don Juan à l'Opéra de Paris le mardi 17 septembre 1805*, dans *Don Juan. Catalogue de l'Exposition de la Bibliothèque Nationale*, op. cit., p. 182. La scène finale, quant à elle, présentait comme d'habitude un gouffre infernal et Don Juan, entouré des démons, prononçait des mots de repentance bien différents du livret italien : « Dieu vengeur, Dieu terrible, /Fais cesser mes tourments » (nous citons d'après le livret français édité par Laurent Marty, op. cit., p. X).

³¹ Cité par Martine Kahane, article cité, p. 211.

Le tournant du XX^e siècle : Don Juan et la métaphysique

Les premières décennies du XX^e siècle sont marquées par une éclipse progressive (mais, comme on le verra dans certaines contributions du présent numéro, non définitive³²) de la réécriture hyperréaliste et spectaculaire de la mort de Don Giovanni. Lorsqu'en 1934 le directeur de l'Opéra de Paris, Jacques Rouché (lui-même metteur en scène d'un *Don Giovanni* la même année), écrit ses notes sur *La Mise en scène de Don Juan*, il témoigne d'un nouveau besoin de repenser scéniquement le tragique de la scène finale en mettant entre parenthèses ces effets techniques qui avaient occupé la scène au siècle précédent :

Scène XV. Ici commence la partie tragique et fantasmagorique. Évitions surtout que cette dernière nuise à la première, que la mise en scène ne lutte pas avec la musique. Les soins apportés à une réalisation compliquée de la diablerie seraient superflus. Cette vision de l'enfer sera réduite à une expression très simple et s'efforcera de ne pas prêter à rire. [...] Le metteur en scène se contentera de laisser écouter la musique et de n'en pas contrarier l'émotion. Son goût lui imposera la mesure. Il évitera de montrer la statue passant sous la porte ; ensuite, un cortège exagéré de diables et la disparition de Don Juan par une trappe... Les grands moyens et l'immensité de la scène nuiraient à la fin d'une œuvre qui exige un cadre restreint³³.

En réalité, la mort de Don Giovanni, sur la scène des XX^e et XXI^e siècles, ne pose plus seulement des problèmes d'ordre esthétique (comme c'est encore le cas pour Rouché lorsqu'il oppose le « tragique » au « fantasmagorique ») mais touche des enjeux plus vastes, qui concernent la dimension métaphysique du sujet, dans sa signification et son impact sur les spectateurs d'aujourd'hui. « Le défi de la loi nie l'existence de la loi, mais pour que le défi existe il faut qu'existe la loi », résume Camille Dumoulié³⁴.

De ce point de vue, le milieu du XX^e siècle représente également un tournant décisif pour les mises en scène du *Don Juan* de Molière, marqué par la mise en scène de Louis Jovet en 1947³⁵. Loin de mettre l'accent sur le côté séducteur du personnage, Jovet présente au théâtre de l'Athénée un héros tourmenté par l'impossibilité de se décider sur la question de la foi. S'ouvre alors une tradition de mise en scène de la

³² Voir par exemple la contribution de P. Michot évoquant la mise en scène de Strehler en 1987.

³³ Jacques Rouché, *La Mise en scène de Don Juan*, Paris, Durand, 1934, p. 50 et 51.

³⁴ « L'issue du défi est, paradoxalement, de solliciter la loi et de l'appeler à se manifester sous son aspect le plus terrible. D'où la fin tragique de Don Juan » (Camille Dumoulié, entrée *Psychanalyse* dans *Dictionnaire de Don Juan*, dir. Pierre Brunel, Paris, Laffont, 1999, p. 763. Du même auteur voir aussi *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993).

pièce de Molière qui déplace l'enjeu du côté métaphysique et de la nature « indécidable » de la foi et des manifestations divines, voire de la revendication militante de l'athéisme³⁶. Les scènes finales, dès lors, s'apparentent à une prise de position — ou une ambivalence savamment entretenue — sur l'existence du surnaturel³⁷. C'est dans cette perspective nouvelle que s'inscrit en 1953, la mise en scène de Jean Vilar créée dans la cour d'honneur du Palais des Papes à Avignon et reprise ensuite au Palais de Chaillot, dont le personnage principal (que Vilar incarne lui-même) lance un défi au Ciel³⁸. La question métaphysique est aussi explicitement ou implicitement posée, quitte à être parfois ostentatoirement balayée, dans l'adaptation de Benno Besson (1952), comme dans les mises en scène d'Antoine Bourseiller (1967), Philippe Caubère (1977), Maurice Bénichou (1984), Marcel Maréchal (1989), Jacques Lassalle (1993 et 2002, étudiées ici par Rita Freda³⁹), Brigitte Jaques (1999), Arnaud Delcampe (1999), Daniel Mesguich (2003) ou Anne-Laure Liégeois (2004)⁴⁰. Les recontextualisations socio-historiques des années 1980, en particulier, associent démythification religieuse et démythification politique, comme dans la mise en scène de Roger Planchon, en 1980, qui fait du Ciel non plus une instance abstraite mais l'institution ecclésiastique elle-même⁴¹. La lecture sociologique de la relation entre Don Juan et Sganarelle influence également le choix de la tonalité prêtée au dénouement, selon que l'on considère Sganarelle comme une victime de Don Juan ou comme un contrepoint comique de son maître. Depuis les années 1960, la démythification est aussi métathéâtrale, désignant l'artifice théâtral en tant que tel. La mise en scène de Patrice Chéreau en 1969, qui incarne le triomphe de la machinerie en montrant lors de la scène finale la manipulation à vue de la statue, en est une illustration exemplaire, comme le montre ici même Pierre Michot⁴², de même que celle d'Antoine Vitez, en 1978, dont Marc Escola montre dans sa contribution à ce numéro toute la dimension

³⁵ Voir Béatrice Perregaux, « Le *Don Juan* de Molière et la mise en scène moderne », dans L. Vélez-Serrano, R. Zeller, Y-L. Thierin, *Actes du colloque de Treyvaux*, Fribourg, Editions universitaires de Fribourg, 1982, p. 39-52. B. Perregaux fait le lien avec deux œuvres parues la même année, *Don Juan de Molière* de Jacques Arnavon, qui propose une mise en scène exhaustive de l'œuvre, et *Le Dom Juan de Molière*, un problème de mise en scène, d'André Villiers, qui adopte une perspective existentialiste, escamotant le châtement final.

³⁶ Voir Elise Faguon-Guératte, « Les mises en scène du *Dom Juan* de Molière en France depuis 1947 » dans *Les mises en scène de Molière du XXe siècle à nos jours*, dir. Gabriel Conesa et Jean Emelina, Pezenas, Domens, 2007, p. 201-203.

³⁷ Voir Romain Bionda, « La vérité du drame. Lire le texte dramatique (*Dom Juan*) », *Poétique*, 181 / 1, 2017, p. 67-82.

³⁸ Voir la critique qu'en fait Roland Barthes dans « Le silence de Dom Juan », *Les Lettres nouvelles*, 12 février 1954, cité par Fagon-Guératte, article cité, p. 204. Voir aussi Noël Peacock, *Molière sous les feux de la rampe*, Paris, Hermann, 2012, p. 128 : « En associant Dom Juan à l'histoire moderne de l'athéisme qui fait partie de l'expérience historique du public, Vilar cherchait à rendre au théâtre sa dimension de mémoire populaire ».

³⁹ Voir aussi Stephen Bamforth « Jacques Lassalle et sa mise en scène de Dom Juan », *Œuvres et critiques*, XXII, 2, « Molière mis en scène », p. 164-173.

⁴⁰ Elise Fagon-Guératte, article cité, p. 196-231. Voir aussi dans le même volume Carole Giudicelli, « *Dom Juan* ou les voyages du sens : quelques perspectives sur deux mises en scène de Daniel Mesguich » (p. 235-251).

⁴¹ Voir en particulier l'analyse des mises en scène de Patrice Chéreau (1969) et Bernard Sobel (1973) dans Noël Peacock, *op. cit.*, p. 161-168, et l'analyse de la mise en scène de Planchon dans B. Perregaux, article cité, p. 48-50.

métathéâtrale du dénouement. Dans *C'est une affaire entre le Ciel et moi* (2014), de Christian Geffroy-Schlittler, librement inspiré de la pièce de Molière⁴³, le personnage (joué par David Gobet) qui tente d'incarner Don Juan face à une Donna Anna engoncée dans un costume de Commandeur et réticente à jouer son rôle, s'agace tellement du caractère peu convaincant de la poignée de main (« Je n'arrive pas à y croire ! ») qu'il est pris d'un malaise mortel. Chez Les Fondateurs — Zoé Cadotsch et Julien Basler, dont Aurélien Maignant et Josefa Terribilini présentent ici un entretien — la scène de la mort de Don Juan, assommé avec l'un des cartons qui a servi à bâtir le Commandeur, entretient une dimension ludique avec la tradition et les attentes des spectateurs. Les ressources télévisuelles et cinématographiques contribuent aussi depuis les années 1960 à rendre palpables l'hésitation métaphysique, comme le révèle l'enquête proposée Josefa Terribilini sur le téléfilm de Marcel Bluwal (1965) et le film de Jacques Weber (1998), qui jouent tous deux sur le travail des points de vue.

En ce qui concerne le *Don Giovanni* de Mozart, les années 1970 et 1980 ont vu l'incubation de ce que l'on pourrait appeler l'éviction de la métaphysique, la lente agonie du Ciel dans l'opéra de Mozart. Ce n'est pas un hasard que dans ces mises en scène qui remettent en question les fondements mêmes du mythe (faute et punition), le Commandeur soit tué accidentellement par le protagoniste (disparition de la faute) et que sa réapparition finale soit présentée moins comme l'accomplissement annoncé d'une justice divine que comme l'hallucination d'une conscience dérèglée⁴⁴. La figure du protagoniste assume alors de plus en plus souvent les traits d'un héros orphelin (et peut-être nostalgique) de ce Dieu dont on se plaisait autrefois à bafouer l'autorité sur les hommes, vivant d'expédients dans un monde nihiliste qui n'a plus d'Absolu à lui offrir (tout au plus la drogue, comme dans la magnifique lecture de Peter Sellars de 1989)⁴⁵. Il n'est pas rare, d'ailleurs, que le coup fatal à la fin lui vienne non pas, comme autrefois, par la main du Commandeur, mais par celle de l'une de ses victimes⁴⁶. Dans ce contexte de

⁴² C'est précisément ce qui explique, pour Michel Corvin, que tout la mise en scène de Patrice Chéreau ait été bâtie à partir de la fin : « L'invention initiale repose en effet sur le traitement — qui résulte d'un contre-sens volontaire — de la statue du Commandeur : elle est un « parfait exemple de Deus ex machina, c'est-à-dire, écrit Chéreau, du triomphe de la machinerie » (*Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1985, p. 103. Les propos de P. Chéreau cités par Corvin sont issus de *L'Avant-scène Théâtre*, n°26, 1969).

⁴³ Pour une analyse de ce spectacle, voir Delphine Abrecht et Romain Bionda, « L'écriture de plateau fait-elle littérature ? Réflexions à partir de *C'est une affaire entre le ciel et moi*, mise en scène de Christian Geffroy-Schlittler (2014) », dans *id.* et Sophie-Valentine Borloz, François Demont, Charlotte Dufour, Samuel Estier, Jacob Lachat, Colin Pahlisch, Émilien Sermier, Mathilde Zbaeren, *Faire littérature. Usages et pratiques du littéraire (XIXe-XXIe siècles)*, Lausanne, Archipel, 2019, p. 135-150.

⁴⁴ C'est ce qui arrive dans les mises en scène de Peter Ebert à Agsbourg en 1972, de Jean Pierre Ponnelle à Zurich en 1987, de Mathias Langhoff à Genève en 1991 : cf. Pierre Michot, « Du pourpoint au perfecto. Avatars scéniques », article cité, p. 146-159.

⁴⁵ Monté en 1987 à Purchase (New York), filmé ensuite en studio avec les autres opéras de la trilogie Da Ponte en 1989. Voir Pierre Michot, « La Trilogie Da Ponte », dans *L'Avant-Scène Opéra*, n°287 (*Opéra et mise en scène. Peter Sellars*), 2015, p. 42-47.

⁴⁶ Dans la mise en scène de Michael Haneke en 2005 à l'Opéra de Paris Don Giovanni meurt poignardé par Donna Elvira. Dans celle de Sellars c'est une fillette vêtue de blanc qui lui serre la main en présence d'un Commandeur sorti des égouts de New York.

sécularisation irréversible du mythe, la « scena ultima » et le commentaire moralisateur qu'elle contient finissent par poser un problème à certains metteurs en scène qui reviennent à la pratique consistant à la supprimer (c'est le cas de la mise en scène de Claus Guth en 2008 à Salzburg [analysée ici par Danielle Chaperon](#), mais aussi du film opéra *Juan* de Kasper Holten de 2010 ainsi que de la mise en scène de Dimitri Tcherniakov à Aix-en-Provence en 2013). Il est intéressant de remarquer toutefois que, même lorsque la « scena ultima » est gardée, il n'est pas rare de voir le protagoniste réapparaître dans celle-ci : un retour qui peut être interprété comme un défi ultime à la morale ou le fait que sa mort n'est qu'apparente, considérant que sa présence continue à habiter la vie des autres personnages...⁴⁷

Sans viser l'exhaustivité, les études des cas individuels des mises en scène du *Don Juan* de Molière par Patrice Chéreau (1969), Antoine Vitez (1978), Jacques Lassalle (1993 et 2002), et les Fondateurs (2019), des films de Marcel Bluwal (1965) et Jacques Weber (1998) et du *Don Giovanni* de Mozart par Patrice Chéreau (1969 et 1995), Giorgio Strehler (1987 pour le bicentenaire de l'œuvre), Matthias Langhoff (1991), Deborah Warner (1995), Claus Guth (2008), assortis de deux entretiens avec les metteurs en scène Jean-François Sivadier et Julien Basler donnent ainsi un aperçu des questions et des problèmes que les œuvres de Molière et de Mozart, en dépit de leurs différences, posent à leurs interprètes de nos jours, en ouvrant un dialogue entre les pratiques du théâtre et celles de l'opéra.

⁴⁷ Voir la mise en scène de Peter Brook à Aix-en-Provence (2002) ou encore celle de J.-F. Sivadier [analysée ici par Sylvia Wiederkehr](#).

PLAN

- Du pécheur impénitent au séducteur en série
- Châtiment et spectaculaire
- Le tournant du XXe siècle : Don Juan et la métaphysique

AUTEURS

Gabriele Bucchi

[Voir ses autres contributions](#)

Lise Michel

[Voir ses autres contributions](#)