

HENRY L. BODENHAM

London

LES DRAMATURGES FRANÇAIS DEVANT LE PERSONNAGE
DE DON JUAN (1898-1970)

I — VERS UNE DÉFINITION DU PERSONNAGE

En France Don Juan a été le sujet d'une vingtaine de pièces de théâtre au cours de la période qui nous intéresse. Il a été également le sujet de plusieurs études, dont deux assez riches: celles de G. Gendarme de Bévotte (1906) et de Michel Berveiller (1961).

Ce personnage, qui semble être entré en scène pour la première fois, vers 1630, dans *El Burlador de Sevilla y el Convidado de Piedra* de Tirso de Molina, continue donc de susciter l'intérêt des auteurs, aussi bien que des critiques.

Entre 1630 et le milieu du XIX^e siècle le personnage subit un changement important. Du libertin des sens et de l'esprit de Tirso et de Molière il devint, chez les Romantiques, un chercheur d'idéal. Il y eut une certaine logique dans ce changement. Au XX^e siècle, par contre, il a été moins question de changements que de transformations multiples, souvent contradictoires. Depuis le début du siècle on a de moins en moins affaire à un personnage sorti d'une tradition littéraire bien définie, et de plus en plus à un personnage-prétexte, sujet aux vogues de la pensée et du théâtre.

On se rend compte combien il semble simple de définir Don Juan à ses origines, ce libertin des sens et de l'esprit, aristocrate cynique, *hidalgo* désœuvré, dont Edmond Rostand se moqua dans *La dernière nuit de Don Juan*:

Fils des Conquistadors, la femme est ma Floride.

De nos jours, définir cet être dans un contexte purement théâtral présente plusieurs problèmes. Déjà, en 1906, dans sa *Légende de Don Juan* G. de Bévotte dénonça: «les fantaisies et les déclamations littéraires auxquelles prête une semblable matière». Or les fantaisies et les déclamations se sont encore accumulées. Don Juan est devenu presque insaisissable à force d'être redéfini. Les exemples ne manquent pas.

Dans *Le Marquis de Priola* de Henri Lavedan (1902) le protagoniste est appelé «homme à femmes». Pour Bévotte, Don Juan est celui qui cultive «cette forme

d'amour qui ne vit que par le changement». Le Monsieur Jean de Roger Vailland (1959) offre une définition ironique de lui-même: «Je suis lucide, dénué de scrupules, riche — c'est très important — merveilleusement dissimulé derrière la fable qu'on a bâti sur mon nom».

Il y a nécessairement du vrai dans toutes ces définitions, et dans toutes les autres qu'on a offertes, mais l'impression reste qu'on en est à la désagrégation dans la multiplicité.

Pour certains, la définition la plus simple — celle de «l'homme à femmes» — est inacceptable. D'après Félicien Marceau (*Casanova ou l'Anti-Don Juan*), il ne faut pas confondre Don Juan, figure de tragédie, avec Casanova, vulgaire homme à femmes. Disons que Don Juan est une création de dramaturge, synthèse d'idées adaptées au théâtre, d'où l'on a éliminé le bric-à-brac de la vie quotidienne. Casanova, aux *Mémoires* interminables, est tout en bric-à-brac: sujet d'un opéra bouffe (livret de Guillaume Apollinaire, écrit peu avant la mort de celui-ci en 1918), Casanova s'y compare à Don Juan,

Don Juan
 Était tragique et triste
 Ainsi qu'un chat-huant.
 Longue est la liste
 De celles qui moururent pour lui.
 Mais moi je ne fais pas de victimes;
 Je suis le plaisir et non l'ennui;
 Je commets des péchés, non des crimes;
 Je suis gai, tendre et charmant;
 Je suis le meilleur des amants,
 Car j'aime légèrement.

Dans un siècle où Don Juan ne fait plus figure de personnage tragique, c'est néanmoins, en tant que tel, qu'on le définit afin de marquer la différence entre lui et Casanova. Cette constatation en amène une autre. La difficulté qu'on éprouve aujourd'hui à définir Don Juan vient en partie de la diffusion de son mythe à travers plusieurs genres: tragédie, comédie, drame historique.

II — LA QUESTION DES GENRES

Cette diffusion se remarque à l'origine même de tout ce théâtre donjuanesque. Les scènes comiques ou ironiques dominent dans l'oeuvre de Molière; celle de Tirso est une tragi-comédie. Dans ces deux oeuvres on constate aussi deux manières différentes de concevoir le théâtre. La *comedia* de Tirso est d'un théâtre consacré à la représentation de l'action sur la scène. La pièce de Molière, par la façon dont le héros y est décrit, dérive d'une tradition analytique qui donne moins d'importance à l'action dans l'intrigue qu'à l'acte de se dépeindre, soit par ses propres paroles, soit par les réactions qu'on suscite chez les autres personnages. Ce théâtre-ci et

cet autre aux intrigues très nourries ne se renient pas; ils se complètent, du moins dans le théâtre d'aujourd'hui, où ils continuent de faire sentir leur influence. De façon superficielle, on peut relever de nombreux emprunts aux pièces de Molière et de Tirso dans *La dernière nuit de Don Juan* de Rostand (1922), *Le Burlador* de Suzanne Lilar (1947), *l'Ornifle* d'Anouilh (1955) et le *Monsieur Jean* de Roger Vailland (1959). Edmond Rostand emprunte, d'ailleurs, l'idée de ses Mille et Trois Ombres Blanches à la célèbre liste de Mozart: celles-là réapparaissent dans *Ornifle* comme les noms inscrits au dossier fourni par une agence de renseignements.

Le théâtre donjuanesque est donc partagé, à ses sources, entre une tendance tragique et une tendance comique, aussi bien qu'entre une intrigue où prédomine l'action et une intrigue orientée vers l'analyse psychologique. Notons de quelle façon ces tendances se sont traduites dans le théâtre du XX^e siècle.

Don Juan y fait son apparition dans un certain nombre de comédies: *Les Sentiers de la Vertu* par de Flers et Caillavet (1903), *Les Scrupules de Sganarelle* de Henri de Régnier (1908), *La dernière nuit de Don Juan* (1922), le *Don Juan* de Michel de Ghelderode (1928), *Ornifle* (1955), et *Monsieur Jean* (1959). Ces pièces ne sont pour la plupart que faiblement comiques. Celles de Rostand et Anouilh gagnent par un sens du métier chez l'auteur.

Plus nombreux que les comédies ou les tragédies sont les drames historiques: *Don Juan de Manara* d'Edmond Haraucourt (1898), *Scènes de Don Juan* et *Miguel Manara* de Lubicz de Milosz (1906 et 1912), *L'Homme à la Rose* de Henri Bataille (1920); *Echec à Don Juan* de Claude-André Puget (1941), *Un Don Juan* de Michel Aucouturier (1944), *Le Burlador* de Suzanne Lilar (1947), *L'Homme de Cendres* d'André Obey (1949) et *Don Juan* de Henri de Montherlant (1958). De façon générale, le drame historique ne fait que reprendre la surface et le décor des grandes pièces du XVII^e siècle. Les problèmes des auteurs de notre siècle — soit questions morales ou philosophiques, soit questions de technique dramatique — ne s'y reflètent que de manière indirecte. Les pièces ayant un cadre historique sont comme des pastiches des pièces du XVII^e siècle. Même le *Miguel Manara* de Milosz, écrit en alexandrins, poème plutôt qu'oeuvre dramatique, mais qui cherche à éliminer le superflu pour retrouver une forme d'expression classique, souffre de ces tares.

Seul *Le Profanateur* de Thierry Maulnier (1951), dont le héros, acharné à atteindre Dieu à travers ses créatures, ressemble plus que les autres à un Don Juan d'un autre siècle, réintroduit des notions de tragédie. Wilfrid, seul parmi ces Don Juan à être engagé dans une lutte politique et métaphysique, est une création des plus intéressantes. Dans la préface de la pièce il y a cette définition du héros tragique.

«Le conflit mis en scène dans *Le Profanateur* ne pouvait être situé dans une époque de vacillement des certitudes religieuses comme celle de Don Juan et de la Renaissance, pour la simple raison que le défi de la liberté humaine à la liberté de Dieu ne peut passer en audace celui de Prométhée, ne peut atteindre à toute sa

folie que dans l'époque de la plus grande foi. Toute action théâtrale de l'espèce tragique précipite le personnage, ou les personnages, vers le soleil d'Icare [...]. Mais la 'fatalité' d'Icare n'est pas dans le soleil vers lequel il s'élève. Elle est dans son propre vol [...]. Le héros tragique est l'homme qui ne s'arrête pas, l'homme que son orgueil, sa passion ou sa volonté, plus fortes que le désir de sa propre conservation, portent aux dernières conséquences. Le héros tragique est l'homme totalement, mortellement engagé» (pp. 36-37).

Le Profanateur semble être la seule parmi ces pièces qui essaie de rendre un sens de défi tragique au théâtre donjuanesque. En dehors de toute question de la réussite ou de l'échec du *Profanateur*, en tant que pièce de théâtre, le mérite de l'auteur c'est d'avoir essayé de renouveler les ressorts du caractère du protagoniste.

Dans les autres pièces ces ressorts sont comme autant de réflexes traditionnels, c'est-à-dire conditionnés par une tradition qu'on suit sans s'interroger sur sa raison d'être.

L'élément moteur de la tragédie — la rencontre de Don Juan avec la statue du Commandeur — est absent dès le début du XX^e siècle. Le titre de la pièce originale — *Le Trompeur de Séville et l'Invité de Pierre* — en souligne l'importance, mais on n'a guère plus recours à ce Commandeur qui, grâce en partie à Mozart, est peut-être resté «la machine» la plus célèbre de tout le théâtre européen. Son sort, à l'époque moderne, est peut-être significatif.

Dans le *Don Juan* de Ghelderode le Commandeur n'est plus qu'une figure de carnaval dont les membres sont animés par des carnavaliers. Dans *Un Don Juan* il fait figure de vieillard vantard et déplaisant. Pour ce qui est de la mort du protagoniste aux mains du Commandeur, dans *Monsieur Jean* le portrait d'un ami appelé Commandeur, cocufié par Jean, se décroche du mur du bureau de celui-ci, et le tue en lui tombant sur la nuque. Dans la même veine burlesque, Ornifle est abattu par une crise cardiaque, lorsqu'il est en route pour un rendez-vous avec une jeune fille. Le marquis de Priola est frappé d'une paralysie d'origine syphilitique.

En délaissant le merveilleux, ces auteurs ont abandonné aussi la conception tragique du personnage. C'est la mesure, ou bien de leur indifférence à l'égard du ton et de la structure des pièces du XVII^e siècle, ou bien de l'importance qu'ils semblent désormais accorder au côté comique de la légende. Ils ont en effet bien le droit de choisir, et d'afficher les éléments de leur choix.

Cela étant, le critique a également le droit de s'étonner que la presque totalité de ces pièces soient si peu innovatrices dans leur forme. Seuls *L'Homme et ses Fantômes* de Henri Lenormand (1924) et *L'Homme de Cendres* d'André Obey (1949) reflètent une recherche de structures plus souples, offrant des séries de courtes scènes où l'on sent l'influence du cinéma et des expériences d'avant-garde des années vingt et trente.

A la difficulté fondamentale de définir un personnage tant de fois porté à la scène s'ajoute donc un problème de diversité de ton dérivant de genres différents.

III — LA PSYCHOLOGIE DE DON JUAN

Dans les pièces où l'action se déroule à une époque qui est celle de l'auteur le caractère sent d'ordinaire moins l'artifice que dans les drames historiques. Dans *Le Marquis de Priola* l'auteur dépeint, un peu à la manière de l'école naturaliste, un viveur aigre et désabusé. *L'Homme et ses Fantômes* de Henri Lenormand, qui est de 1924, reflète l'influence de Freud sur les dramaturges de la période. En 1955 Ornifle, poète médiocre, poète à succès, est à plusieurs égards aussi loin des Don Juan de la tradition qu'il est proche des autres héros de son créateur, Anouilh. Monsieur Jean, gros industriel toujours affairé, dont le bureau muni d'un fauteuil-couchette lui permet de séduire des femmes sur le lieu même de son travail, sans déplacements, représente un effort pour adapter le personnage, et certains éléments de sa légende, au théâtre moderne.

Il y a tendance dans presque toutes les pièces du XX^e siècle à essayer de renouveler l'idée qu'on se fait de l'homme, en le situant à des moments autres que ceux qui précèdent sa mort. Le héros d'*Un Don Juan* et le Bargelin des *Sentiers de la Vertu* (le Don Juan qui convient «au règne de M. Loubet») sont, au début, naïfs et timides. Dans *Echec à Don Juan* le héros fait la rencontre d'une femme donjuanesque. Bataille et Montherlant ont tous les deux porté à la scène un Don Juan vieilli. Le Don Juan de Manara d'Haraucourt et le Miguel Manara de Milosz retournent à la foi de leur enfance. Bargelin et le Burlador de Suzanne Lilar finissent par tomber amoureux d'une femme dont ils ont entrepris la conquête. Dans *Le Jugement de Don Juan* de Marie Noël (1955) Don Juan se repent au dernier moment.

Les pièces où les dramaturges s'attaquent à lui par la voie du ridicule (Rostand et Ghelderode), ou par l'analyse des ses mobiles profonds (Lavedan, Lenormand, Obey), méritent l'attention.

Pour Ghelderode, Don Juan c'est un «bourgeois en vadrouille», rongé de complexes. Rostand fait de lui cet homme qui fuit de femme en femme ou, pour citer une de ses «victimes», celui «qu'on s'est le plus offert». A la fin de *La dernière nuit de Don Juan* le héros est condamné, non à l'enfer, mais à faire du guignol pour toute l'éternité.

Lavedan, Lenormand et Obey l'ont représenté, quant à ses sentiments profonds, comme tout le contraire d'un homme à femmes. Priola, devenu paralytique, fixe du regard le jeune homme qu'il a essayé d'élever à son image, pour lui avouer qu'il est le seul être qu'il ait peut-être aimé. L'Homme de l'oeuvre de Lenormand est un homosexuel qui s'ignore. Lavedan avait remplacé le valet d'antan par un jeune homme; Lenormand met à sa place L'Ami. Priola déclare avoir adopté son jeune ami parce que celui-ci ressemblait à une «lithographie romantique»; les sentiments que L'Homme éprouve pour son Ami sont soumis à un examen basé sur les théories de Freud. Ce que L'Homme dit à L'Ami, l'air complice («Si nous n'étions, l'un pour l'autre, un témoin de nos aventures, elles perdraient leur charme et presque leur réalité») se dit sans ambiguïté dans *L'Homme de Cendres* d'André Obey:

LA MÈRE

Et que te faut-il?

JUAN

Peut-être un ami. Un vrai. Un homme.

LA MÈRE

Tu as eu des amis-hommes. Mais ils avaient des femmes.

JUAN

Comment aimer un homme, comment seulement l'atteindre, si entre lui et vous se dresse le mur d'une femme.

Cet aspect du donjuanisme a été commenté par Gregorio Marañón dans *Don Juan et le donjuanisme* (paru dans une traduction française en 1958) et par un des personnages de *L'Homme et ses Fantômes* (Lenormand, *Théâtre Complet*, IV, pp. 65-66):

«Chez Don Juan, le corps et mâle et l'âme, femelle... Son corps réclame la femme et son âme, l'homme. Il cherche dans la femme le fantôme de l'homme. C'est pour cela que chacune de ses victoires est une défaite intime [...]. Don Juan n'est pas un malade. Il est... une hésitation de la nature».

Il est donc difficile de trouver des dénominateurs communs à ces divers Don Juan. Dans l'ensemble, ils font figure de créations toujours plus arbitraires (on dirait, dans certains cas, de vide-poches intellectuels), agissant, non dans une tradition, mais par rapport à une tradition. Ce genre de création qui devrait imposer à l'auteur une discipline des plus rigoureuses semble en réalité avoir facilité l'évasion. René Doumic avait bien formulé le problème à propos du *Marquis de Priola* («Revue des Deux Mondes», février, 1902):

«Peindre un caractère au théâtre, c'est refaire un portrait déjà vingt fois exécuté par d'autres. Car la nature humaine n'est guère variée dans ses traits essentiels, mais ceux-ci ne cessent de se modifier légèrement sous l'action du milieu social; le cadre a changé, le portrait ne s'y adapte plus; il faut les remettre d'accord. Aucun travail n'exige plus de véritable invention et originalité».

Pour trouver des traits communs à ces personnages on est obligé d'en chercher dans le domaine des généralisations les moins précises.

a) Ils connaissent beaucoup de femmes: ils leur sont infidèles. On a expliqué cette constance de façon amusante et superficielle («la femme n'est appréciable qu'au pluriel», *L'Homme à la Rose*), aussi bien qu'avec beaucoup de sérieux («L'Homme qui aime une femme lui superpose toujours un fantôme. Un jour vient où ce fantôme disparaît et fait place à un autre fantôme que l'homme appelle réalité... Il accuse une lourdeur des joues, un pli de la bouche... ces défauts s'imposent pourtant avec l'apparence de réalités indiscutables», *L'Homme et ses Fantômes*).

b) Ils ont le goût d'attirer l'attention sur eux-mêmes et de s'offrir avec complaisance à l'analyse d'autrui. «Je crois que tu lis trop ce qu'on écrit sur toi», dit le Diable dans *La dernière nuit de Don Juan*. Pour le Burlador de Suzanne Lilar: «L'ignorer,

c'est [...] la pire coquetterie». Le marquis de Priola se plaît aux aveux, «J'ai pu faire souffrir mon prochain et surtout mes prochaines, mais mon prochain ne m'a jamais arraché un soupir, encore moins une larme [...]. Et puis tu ne peux pas me comprendre. Personne ne le peut. Je suis un beau dédale. Quand tu m'auras pratiqué, tu t'y perdras».

c) Ils appartiennent à un milieu social aisé. Le Don Juan de Ghelderode fait figure d'exception; en tant que petit bourgeois, il rend plus facile la satire du personnage. Quant au Bargelin des *Sentiers de la Vertu*, lequel devrait «démocratiser le personnage du séducteur», en démontrant «que même en matière de galanterie, il n'y a plus de privilèges», il doit sa cote chez les femmes du monde au fait de s'être fait séduire par une femme de sang royal. Les privilèges se reflètent, pour devenir privilège chez autrui.

En dehors de ces trois traits, il y a surtout des contradictions. Si pour beaucoup d'auteurs Don Juan est un égoïste, pour un auteur au moins (Suzanne Lilar) c'est le cher éducateur des femmes dans les choses du cœur. D'un côté, Monsieur Jean trouve que «tous les moyens sont bons quand c'est moi qui les emploie»; d'un autre, il y a encore le Burlador de Mme Lilar, et — en dehors du théâtre — le héros lucide et réfléchi du *Mythe de Sisyphe* («Il n'y a d'amour généreux que celui qui se sait en même temps passager et singulier»).

S'il y a tant de contradictions à relever, dès qu'on compare des pièces écrites sur Don Juan au XX^e siècle, c'est parce qu'il incarne aussi certaines tendances de la pensée.

IV — TENDANCES DE LA PENSÉE EXPRIMÉES À TRAVERS DON JUAN

Tirso avait dessiné les traits fondamentaux du personnage. Molière avait approfondi l'analyse de ses mobiles. Dans l'opéra de Mozart il y a comme une synthèse des traits de ces deux pièces, en même temps que les premières lueurs du romantisme. Mérimée et Dumas firent partir le héros à la recherche de valeurs spirituelles. Haraucourt rehaussa le drame de sa conversion, tout en éliminant le côté plus licencieux de sa conduite. L'esprit semblait donc l'emporter de plus en plus sur la chair, mais en 1902 Lavedan le ramena brutalement à terre et à une sorte de matérialisme positiviste. Dix ans plus tard, dans le *Miguel Manara* de Milosz on trouve de nouveau le goût du sublime. A partir de ce moment il n'y a plus de ligne de développement. Les pièces de Ghelderode et de Lenormand, écrites toutes les deux au cours des années vingt, ont peu de chose en commun. Il en est de même pour celles de Puget et d'Aucouturier, représentées pendant la dernière guerre. Dans l'après-guerre, par contre, on trouve plusieurs pièces où paraît le thème de la liberté.

On a eu tendance à trouver à la sensualité du héros un sens qui la transcende. Objet de pressions sociales, Don Juan s'affirme en être libre. Roger Vailland fait de Monsieur Jean «l'homme le plus libre de ce siècle hypocrite».

On aurait tort de n'entendre par là que liberté dans un contexte social. La liberté des Don Juan de théâtre est fondée sur les moyens matériels et les loisirs dont ils disposent. Le choix qu'ils font d'eux-mêmes semble une sorte de réflexe conditionné.

«Cent fois», dit Ornifle, «j'aurais préféré aller me coucher avec un bon livre — seul, enfin, dans mon lit, comme ce petit garçon qui, lui au moins, était heureux. Mais je me disais: non. Tu as eu envie d'elle, mon bonhomme, tu l'auras».

Don Juan, tel qu'on l'a dépeint sur scène, ne s'est guère soucié que de sa propre condition, de sa propre révolte. Cette révolte, telle celle de Juan de Manara d'Edmond Haraucourt, est métaphysique plutôt que sociale. C'est Manara qui le dit:

Inventons des péchés pour nous venger des Dieux.

Le Wilfrid du *Profanateur*, croyant à Dieu et à l'enfer, se damne en toute lucidité. Il jouit de pouvoir dire à une femme: «Tu sais maintenant que le sang de ton Christ a été répandu en vain».

Ce genre de déclaration suppose une croyance en un Dieu qu'on cherche à braver. Chez d'autres personnages on est tenté de dire qu'il n'y a pas de révolte, parce qu'il n'y a pas de Dieu. Priola et le Don Juan de Montherlant sont des athées «sans délices». Monsieur Jean dit son mépris pour une pensée qui veut que trois personnes ne font pas trois dieux, mais un dieu seul. Pour le Juan d'André Obey il faut accepter «que Dieu est une erreur, que tout est monstrueux, hagar, fortuit, absurde, que l'homme n'a qu'un seul devoir [...]. C'est d'absoudre le monde au dernier instant, oui, d'absoudre le monde d'être incompréhensible, de s'absoudre soi-même, étant né pour comprendre, de n'avoir pas compris».

Il y a des parallèles entre cette scène où le Juan d'Obey est interrogé par l'Inquisiteur et cette autre de *L'Etranger* de Camus où Mersault parle avec l'aumônier de la prison. L'influence de la pensée ou de la littérature existentialistes se fait sentir à plusieurs reprises dans ces pièces. Pour Ornifle, l'amour lui semble une preuve de sa propre existence, et la vie une mauvaise plaisanterie, à laquelle il est obligé d'assister. Le Don Juan de Montherlant craint que, s'il s'arrêtait un jour de faire l'amour, sa vie ne s'évanouisse «comme un mirage». C'est par leur pessimisme raisonné et par leur refus de la morale acceptée qu'ils se rapprochent des héros existentiels: comme ce Wilfrid, décidé «d'aller jusqu'au bout sur la route que j'ai choisie». Albert Camus, pour sa part, fit de Don Juan une des figures-clé de son *Mythe de Sisyphe*.

V — LE *DOM JUAN* DE MOLIÈRE ET LA CONTRIBUTION DU METTEUR-EN-SCÈNE

Il ressort de l'examen des pièces déjà citées qu'il n'est possible de définir ce personnage que de façon schématique. Pour généreuses que fussent les données du thème offertes par le théâtre du XVII^e siècle, depuis longtemps elles ne suffisent plus à des dramaturges résolus à modifier et le personnage et le cadre où il évolue.

Presque tout ce théâtre d'auteur sent le factice, l'approximatif et un désir d'étonner qui aboutit, tôt ou tard, au superficiel. De pièces bien faites il n'y a guère à mentionner qu'*Ornifle* et, à la rigueur, *Le Marquis de Priola* et *La dernière nuit de Don Juan*. Cette maigre récolte dans un champ où l'on a tant semé et, parfois, avec une véritable ingéniosité (voir *L'Homme et ses Fantômes* pour la psychologie du personnage et *Monsieur Jean* pour un renouveau du contexte social) ne peut qu'étonner. L'échec de la plupart de ces pièces n'est que plus évident dès qu'on les compare aux grandes oeuvres du XVII^e et du XVIII^e siècles.

Le *Dom Juan* de Molière n'avait été représenté que quinze fois (trois fois par semaine pendant cinq semaines) en 1665. Il ne fut repris à la Comédie-Française qu'en 1847. Par contre, entre 1677 et 1847, le *Dom Juan* de Thomas Corneille y avait été joué plus de cinq cents fois. La reprise de la pièce de Molière ne contribua guère à sa popularité. En 1950, alors qu'au Français on avait joué *Tartuffe* plus de deux mille fois, *Dom Juan* n'y avait pas encore atteint une centaine de représentations. Mais ce tableau change de façon sensible dès qu'on se rappelle qu'entre le succès de la pièce en 1665 et la mise-en-scène de Louis Jovet en 1947, au théâtre de l'Athénée, il y eut tant de représentations d'autres *Don Juan*, de ceux que Jovet (*Témoignages sur le théâtre*, 1952, p. 61) appela «la petite monnaie d'un héros véritable». *Dom Juan* s'était effacé, jusque-là, derrière les autres. A la question, «Pourquoi a-t-on rarement monté le *Dom Juan* de Molière?», Jovet trouva plusieurs réponses, dont l'une intéresse les données de cette étude (*op. cit.*, pp. 28-35):

«Avant que la pièce soit représentée, avant que le Commandeur paraisse et réapparaisse, hélas! elle est déjà jouée dans l'esprit du public. De tous les méfaits de *Dom Juan* et du donjouanisme, c'est là, sans doute, le méfait principal; il redouble l'énigme de la pièce et fait du personnage un sphinx dramatique [...]. Et toutes les représentations qu'on en a données jusqu'ici n'ont dû être qu'anticipations, divagations, réactions qui, par foisonnement ont lentement annulé et anéanti la pièce et son personnage. Nous attendons encore la révélation de ce personnage et de cette pièce».

Plutôt que de nous offrir une analyse de la pièce, Jovet fait une profession de foi:

«Pour monter le *Dom Juan* de Molière, il faut d'abord croire profondément, sincèrement à la pièce et au génie de celui qui l'a écrite [...]. Il ne faut pas s'imaginer Molière assis au milieu d'une copieuse librairie, la plume à la main, ayant à sa gauche le texte de Cicognini, à sa droite les pièces de Dorimon et de Villiers, devant lui, sur un pupitre, le chef-d'oeuvre de Tirso de Molina, et en train d'écrire *Dom Juan ou le Festin de Pierre*. C'est risible».

Les vues de Jovet ont la beauté d'une foi profonde dans l'oeuvre de Molière. Elles ont le mérite d'ouvrir une voie vers les sources de ce théâtre donjuanesque (Jovet parle aussi de Tirso avec chaleur). Ce sont des vertus pour qui s'intéresse au théâtre.

Mais ces vues ont l'inconvénient de caractériser le théâtre à un moment de son

développement où le metteur-en-scène, faisant évoluer son art avec une liberté inhabituelle risque de bloquer, par excès d'enthousiasme ou d'exégèse, la voie qui vient d'être rouverte.

Les réserves faites, ou encore à faire, à ce propos, ont certainement moins d'importance que les perspectives ouvertes. Un théâtre qui tient à éveiller des appétits nouveaux pour des pièces qui ne sont plus nouvelles a nécessairement plus d'éléments positifs que d'éléments négatifs.

Pour son *Dom Juan* Jovet avait fait durer les répétitions pendant un an. En 1953 on applaudit en Jean Vilar celui qui avait interprété *Dom Juan* selon les intentions de Molière. C'était acclamer une intelligence à l'oeuvre (que ce soit avant tout celui de l'auteur ou celui du metteur-en-scène a peut-être moins d'importance qu'on ne l'a dit). Il est possible que la relation qui relie metteur-en-scène et auteur soit celle d'une «fidélité créatrice» (cf. M. Th. Serrière, *Le TNP et Nous*, p. 165). A une distance de trois cents ans, on est bien placé pour juger de la valeur créatrice du travail fait sur un texte vieux de trois cents ans; on n'est guère autorisé à parler de «fidélité» ou «d'infidélité». Ces termes introduisent à leur tour une série de jugements subjectifs qui appartiennent, eux aussi, au domaine de la création.

C'est pourtant dans cette question de renouveau des pièces classiques que semble résider, pour le moment, le véritable intérêt du théâtre qui dérive de la figure de Don Juan. Ce théâtre soulève, de façon cérébrale et passionnelle, les problèmes de création et de tradition. Tradition: deux grandes pièces de théâtre, un opéra qui s'impose, suivis d'une foule d'autres oeuvres qui soutiennent l'intérêt du public pendant près de trois cents ans; création: soit chez l'auteur d'un autre *Don Juan*, soit chez le metteur-en-scène dont le retour aux sources est également une sorte de départ nouveau. Ces nouveaux départs que sont les mises-en-scène de Louis Jovet (1947), de Jean Vilar (1953), d'Antoine Bourseiller (1967) et de Patrice Chéreau (1969) ont suscité chez les critiques — c'est surtout le cas de cette dernière tentative — plus d'enthousiasme ou d'invectives que tous les *Don Juan* de la création routinière, dont il a été question plus haut.

Chez Antoine Bourseiller, dont la mise-en-scène donna lieu à la 140^{ème} représentation de la pièce à la Comédie-Française, on trouve ce même désir d'écarter les préconceptions pour se rapprocher de la source. «Quand on commence à l'expliquer, on oublie toujours de se référer au texte même de Molière, on démarre sur le mythe; on s'enfoncé dans les traditions» («Le Nouvel Observateur», 15 février 1967).

Les traditions et le mythe, dont Bourseiller essaya de s'éloigner, ont en effet quelque chose de rassurant. Patrice Chéreau, dont le *Dom Juan* fut représenté d'abord au Théâtre du 8^e à Lyon, ensuite à Paris, visa tout le contraire d'un spectacle qui rassure.

«C'est le contraire d'une pièce mystique. La mystique n'est, dans *Dom Juan*, qu'une couverture idéologique, en quelque sorte. *Dom Juan*, c'est l'histoire d'un libertin, d'un homme résolument traître à sa classe, et progressiste, qui vit en contra-

diction entre sa morale et sa situation sociale, et travaille à l'érosion du vieux monde féodal [...]. Au lieu d'être un immoral triomphant, il est une sorte d'intellectuel qui n'a pas beaucoup de moyens pour changer le monde et qui, à la fin renonce, et préfère se changer, lui. C'est une sorte de lâchage intellectuel» («Le Monde», no 5/6, janvier 1969).

Cette conception du personnage n'est guère nouvelle. A part le terme «progressiste» (volontairement imprécis peut-être), ce portrait de Dom Juan est un amalgame de tous les Don Juan, assoiffés d'idéal, révolutionnaires solitaires, iconoclastes, se choisissant dans la liberté d'action, qui sont montés sur scène entre l'époque romantique et les pièces aux nuances existentielles des années cinquante. Mais la mise-en-scène qui est née de cette pensée ne se rapporte ni aux préconceptions, ni aux pratiques du temps passé. Point de luxe dans les costumes; le palais de Dom Juan, une ruine; les pièces du décor encombrées de poulies et de cordes manoeuvrées par une foule de figurants à l'image des paysans de La Bruyère; Dom Juan se fait accompagner d'une charette chargée de ses bagages; Elvire, c'est une hystérique; la scène de M. Dimanche a été éliminée; la statue du Commandeur est devenue un véritable *deus ex machina*. Si sur plus d'un point ces innovations semblent arbitraires, il s'agit néanmoins d'un théâtre qui n'a pas honte de l'être, au service du meilleur texte que nous possédions.

On peut aborder la question de façon moins subjective. Dans le thème de Don Juan s'affrontent le théâtre classique et les pièces imitatives qui en dérivent, le théâtre de l'auteur et celui du metteur-en-scène. D'un certain côté le thème donjuanesque présente une synthèse des problèmes les plus intéressants auxquels le théâtre fait face de nos jours. Le personnage avait perdu toute précision aux mains des auteurs qui se sont servis de lui. Il est encore trop tôt pour dire s'il ne va pas subir le même sort aux mains des metteurs-en-scène. Pour le moment, *Dom Juan*, c'est Molière plus l'apport d'un homme de théâtre cherchant à redéfinir ou à recréer le personnage du héros. Ne pas se rendre à cette évidence c'est croire qu'un et un ne font qu'un. La perspective historique — n'en déplaise aux disciples de la «fidélité créatrice» — ne nous ramène pas trois cents en arrière. En bonne partie elle est vieille seulement de dix jours ou de dix ans. Ce n'est nullement diminuer la valeur de cette création; c'est donner la mesure de l'importance du théâtre classique pour la sensibilité moderne.

DRAMATURGIA FRANCUSKA WOBEC POSTACI DON JUANA (1898—1970)

STRESZCZENIE

W latach 1900—1960 teatr francuski wystawia w dalszym ciągu sztuki, w których występuje protagonista w typie Don Juana. Aż po rok 1960 autorowie dążą do nadania Don Juanowi nowych twarzy, lecz po 1960 roku nie pojawiają się już wcale nowe sztuki na jego temat. Natomiast po ostatniej wojnie światowej występuje odnowa zainteresowania *Dom Juanem* Moliera, jako utworem, którego wartość nie została może jeszcze dotąd ujawniona.

Inscenizacja zdaje sobie przywłaszczać w pewnym sensie rolę, która poprzednio należała do autora. Mówiąc ogólnie, stanowi ona kreację dramatyczną. Przywraca postaci Don Juana jej jedność: jedność tekstu jednego autora. A zatem zdaje się przekreślać obfitość tendencji i różność punktów widzenia, które dały się odczuć w różnych sztukach o Don Juanie, przedstawionych w ciągu tego wieku. Może, z kolei, stanowi ona podniętę do krystalizacji całego szeregu różnych interpretacji *Dom Juana* Moliera.

Celem tego studium było uwypuklenie konfrontacji, która miała miejsce pomiędzy odmłodzonym przez inscenizatora dramatem klasycznym a odnośną tradycją dramatyczną reinterpretowaną niesłusznie przez współczesną dramaturgię.

Przełożyła *Stefania Skwarczyńska*