

**L'Itinéraire de Dom Juan:
six décors pour une pièce à machines**

**par
Alexandre Albert-Galtier**

Les décors du *Dom Juan* de Molière sont connus par un marché intitulé «devis» passé le 3 décembre 1664 entre Molière, Du Croisy, Hubert, La Grange, La Thorillière qui représentent, comme le contrat le souligne, la troupe, et deux peintres Jean Simon et Pierre Prat (Jurgens & Maxfield-Miller 399-410). Plus qu'un «devis», il s'agit d'un contrat signé et enregistré devant deux notaires, Ogier et Pain.

Ce contrat dresse une liste détaillée des chassis, toiles et cartons qui serviront aux décors de la pièce. Le contrat précise que la troupe fournira les matériaux, que les peintres doivent suivre «ne variatur» les dessins proposés pour ces différents ouvrages, qu'un délai de six semaines est fixé pour la durée des travaux, qu'un dédommagement de trois cents livres sera versé à la troupe par les peintres en cas de retard et que le marché est passé pour la somme de 900 livres tournois.

Le contrat devait être accompagné de dessins préparatoires pour les différents décors. Une lecture attentive de ce contrat montre que les deux peintres doivent exécuter une commande extrêmement précise. Apparemment (le nombre des signataires du contrat nous le révèle) la troupe a discuté, organisé, et fixé avec un grand soin la mise en espace de cette nouvelle pièce.

Les «ouvrages de peinture» ou «décorations», comme on disait alors pour décors, doivent figurer six lieux. Le contrat ne précise malheureusement pas à quel acte chaque décor correspond. Nous supposons que les décors sont évoqués dans l'ordre chronologique.

Chaque décor à l'italienne comporte une série de chassis latéraux; les premiers (en terme de théâtre on dit «à face») mesurent toujours dix-huit pieds de haut (5,80 m), les autres diminu-

ent en perspective. Il est fait mention d'une poutre qui doit se situer au milieu de la cage de scène et sur laquelle on appuie des décors. Les châssis centraux peuvent être découpés pour laisser voir un ou plusieurs arrière-plans. De grands «châssis fermant» représentent les fonds.

Premièrement un palais consistant en cinq châssis de chaque côté et une façade contre la poutre, au travers duquel l'on verra deux châssis de jardin et le fonds, dont le premier châssis aura dix-huit pieds de haut et tous les autres en diminuant en perspective.

Ce premier lieu, palais et jardin, est disposé sur neuf plans successifs. L'ouverture est somptueuse. La profondeur de la cage de scène est utilisée pour créer cet effet de perspective. Cela permet sans doute de varier les jeux de scène selon les entrées et les sorties de Sganarelle, Gusman, Dom Juan et Done Elvire. Dom Juan remarque l'habit et l'équipage de Done Elvire inadéquats dans ce lieu (I, 2, 46). La rencontre a pour cadre le palais.

Plus un hameau de verdure consistant en cinq châssis de chaque côté, le premier de dix-huit pieds et tous les autres en diminuant de perspective, et une grotte pour cacher la poutre au travers de laquelle l'on verra deux châssis de mer et le fonds.

Le deuxième acte a pour premier plan un décor de pastorale. Dom Juan évoque devant Charlotte «ces lieux champêtres, ces arbres et ces rochers» (II, 2, 46). Dans le premier acte, il faisait allusion à une promenade en mer et à une barque (I, 2, 38). La mer qu'on aperçoit en fond de décor illustre l'avatar de la barque renversée et du sauvetage de la noyade, épisode qui se situe chronologiquement entre l'acte I et l'acte II et qui est raconté par Pierrot. Ce récit économise une scène de naufrage avec une «mer mouvante»; de telles représentations étaient très appréciées sur les scènes parisiennes de l'époque (Jurgens & Maxfield-Miller 402-403; Decugis & Reymond 56-76). Ainsi dans l'acte II, Molière joue davantage sur la parodie (dans son récit drôlatique) que sur le

spectaculaire des machines. Sur un arrière-plan de marine, dans un cadre de pastorale, il présente une farce.

Le marché donne ensuite:

Plus une forêt consistant en trois chassis de chaque côté dont le premier sera de dix-huit pieds et les autres en diminuant, et un chassis fermant sur lequel sera peint une manière de temple entouré de verdure.

Dans la scène 1, Acte III, Dom Juan signale à Sganarelle: «Je crois que nous sommes égarés.» (III, 1, 58) Le pauvre dans la scène 2 indique: «Vous n'avez qu'à suivre cette route, Messieurs, et détourner à main droite quand vous serez au bout de la forêt.» Scène 5, Dom Juan demande: «Quel est le superbe édifice que je vois entre ces arbres?» (III, 5, 65). Notons que le décor de la forêt est plus simple que les précédents.

Le marché continue:

Plus le dedans d'un temple consistant en cinq chassis de chaque côté dont le premier sera de dix-huit pieds de haut et les autres en diminuant et un chassis fermant, contre la poutre, représentant le fond du temple.

A la fin du troisième acte, Dom Juan s'adresse à Sganarelle: «Tout le monde m'a dit des merveilles de cet ouvrage, aussi bien que de la statue du Commandeur, et j'ai envie de l'aller voir.» (III, 5, 66). En un peu plus loin: «Allons entrons dedans.» La dernière scène de l'acte (une vingtaine de répliques) se situe dans le mausolée du Commandeur. Après que la statue a accepté l'invitation à souper, Dom Juan ordonne: «Allons, sortons d'ici.»

On peut imaginer le dispositif scénique suivant: lorsque Dom Juan décide d'entrer dans le tombeau, le chassis fermant sur lequel est peint «une manière de temple entouré de verdure» s'élève dans les cintres et découvre l'intérieur du tombeau. La cage de scène

doit être assez profonde pour contenir les deux décors, c'est-à-dire une dizaine de chassis de chaque côté. Christian Delmas (*q.v.*) a proposé une autre hypothèse: à l'apparition du tombeau, le décor change complètement par un système de chassis coulissants, selon une technique assez simple mentionnée par Nicola Sabbattini (74-85).

Le marché mentionne ensuite:

Plus une chambre consistant en trois chassis de chaque côté dont le premier sera de dix-huit pouces [*corrigeons par pieds*] de haut et les autres en diminuant et un chassis fermant représentant le fond de la chambre.

Au début de l'acte IV, Dom Juan demande: «Allons, qu'on me fasse souper.» Scène 6, il invite Done Elvire: «Madame, il est tard, demeurez ici: on vous y logera le mieux qu'on pourra.» (II, 6, 76) Dom Juan est dans son appartement. Sganarelle le sert en faisant mille grimaces. Quelqu'un frappe. La statue du Commandeur apparaît et invite Dom Juan à souper le lendemain. On remarque un dispositif scénique similaire à celui de l'acte III: trois chassis, plus un chassis fermant. Le fond de la chambre se soulève-t-il ou s'écarte-t-il pour découvrir de nouveau le décor du tombeau? Aucun élément du dialogue ne nous permet de préciser à coup sûr la position du Commandeur lors de cette seconde apparition. Nous y reviendrons.

Dernier grand décor du devis:

Plus une ville consistant en cinq chassis de chaque côté, dont le premier sera de dix-huit pieds et les autres en diminuant, un chassis contre la poutre ou sera peinte une porte de ville et deux petits chassis de ville aussi et le fond.

Dans la scène 3 de l'acte III, Dom Juan demande à Dom Carlos: «Votre dessein est-il d'aller du côté de la ville?» et Dom Carlos répond: «Oui, mais sans y vouloir entrer.» Ce dernier décor

suggère un lieu de passage, un seuil entre l'intérieur et l'extérieur, le lieu des médiations, la porte d'une ville: c'est le décor de l'acte V. Dom Carlos précise: «Dom Juan, je vous trouve à propos, et suis bien aise de vous parler ici plutôt que chez vous, pour vous demander vos résolutions.» (V, 3, 82) Un peu plus loin, il ajoute: «Il suffit, Dom Juan, je vous entends. Ce n'est pas ici que je veux vous prendre, et le lieu ne le souffre pas.» Pour se battre en duel il faut un lieu plus retiré que la porte d'une ville.

La fin de la pièce est marquée par l'apparition des deux spectres et par l'entrée de la statue du Commandeur qui tend la main à Dom Juan. Dom Juan disparaît dans les flammes par une trappe découpée dans le plateau.

Le marché mentionne enfin cinq éléments de décors:

Plus quatre bandes de ciel traversant le théâtre.

Plus quatre frises, manière de voûte, traversant aussi le théâtre.

Plus un cintre de deux pilastres et une frise par le devant du théâtre.

Plus deux petits balcons qu'il faudra orner.

Plus un petit plafond qu'il faudra rafraîchir.

Les bandes de ciel peuvent compléter le décor de la forêt ou celui de la ville. Les frises «manière de voûte» peuvent compléter la grotte ou le tombeau. Les deux petits balcons appartiennent sans doute au décor de la ville. Peut-être sont-ils utilisés pour l'apparition des spectres? Le petit plafond complète l'appartement de Dom Juan. Reste le «cintre de deux pilastres et (la) frise par le devant du théâtre.»

En termes de théâtre, le cintre est la partie située au dessus de la scène entre le décor et le comble. Cet élément de décor peut descendre des cintres pour compléter le tombeau, au moment où le châssis fermant représentant une manière de temple s'élève ou s'écarte. Le marché est très précis à une exception près: il ne

donne aucune information sur l'emplacement de la statue du Commandeur dans le tombeau, ni sur le monument qui la supporte.

Sganarelle, lorsqu'il entre dans le tombeau, s'exclame: «Ah! que cela est beau! les belles statues! le beau marbre! les beaux piliers! Ah! que cela est beau!» (III, 5, 66) Et un peu plus loin: «Voici la statue du Commandeur.» Apparemment plusieurs statues s'offrent à la vue des spectateurs. On peut se demander si la statue n'est pas présentée en hauteur sur un piedestal en forme de tombeau, c'est-à-dire un catafalque surmonté d'un cercueil, sous un dais, entouré de trophées et d'autres statues, peut-être de grandes figures allégoriques. A l'intérieur du tombeau, Dom Juan et Sganarelle découvrent plus qu'une chapelle, une théâtralisation de la mort, la pompe funèbre du Commandeur. Placée en hauteur, la statue ne peut pour accepter l'invitation que bouger la tête. Impossible de faire un pas.

La seconde apparition du Commandeur (Acte IV, scène 8) a lieu dans l'appartement de Dom Juan. Le texte nous apporte une précision: Dom Juan ordonne à Sganarelle de prendre un flambeau pour reconduire le Commandeur. L'étrange convive décline cette proposition et se retire. La statue se déplace; sur son piédestal ou à hauteur d'homme, elle s'approche de Dom Juan.

Lors de la troisième apparition à la fin de la pièce, la statue ordonne à Dom Juan: «Donnez-moi la main», Dom Juan répond: «la voilà». La statue et Dom Juan sont vraisemblablement sur le même plan et Dom Juan disparaît dans les flammes au pied de la statue. Perçu dans la verticalité (Falice, *q.v.*) le rapport entre la statue du Commandeur et Dom Juan représenterait d'abord une domination, puis une égalité et enfin la chute. Dom Juan disparaît (Villiers, *q.v.*), consommé par le représentant d'outre-tombe.

Quelles informations avons-nous sur la statue du Commandeur? La Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française conserve un mémoire pour la remise à neuf de la vieille décoration du tombeau (Dumesnil, *q.v.*). Il fait état d'un tombeau monté sur trois marches, de trois figures —deux femmes de grandeurs naturelles qui pleurent et d'un génie qui est au bas, éteignant son flambeau —

un cartouche, un trophée, une pyramide de marbre, une urne, un baldaquin, des vases. Il date du 24 mai 1746. Rien ne dit qu'il correspond aux décors exacts de la création. En quatre vingt ans la mise en scène a pu évoluer. Mais la réalisation d'un grand travail de ce type explique peut-être l'absence du nom du décorateur habituel de la troupe (au moins de 1632 à 1672 — Jurgens & Maxfield-Miller 156), Jean Crosnier, sur le devis des autres décors.

Autre source: la gravure dessinée par Brissart et gravée par Jean Sauvé, frontispice du *Festin de Pierre* de l'édition des *Œuvres posthumes de Monsieur de Molière*¹ parue en 1682 (Herzel, q.v.).

La statue se rend à l'invitation de Dom Juan. Les trois personnages sont campés sur une scène assez plate, sans profondeur. Derrière le Commandeur, une grande porte cintrée à double battant. Devant lui, une table dressée. Dom Juan, assis dans un fauteuil, tend un chandelier à la statue (Falice 88). Cette gravure paraît dix-huit ans après la première de la pièce, cinq ans après la version en vers de Thomas Corneille de 1677. Le gazetier Loret n'avait pu assister aux répétitions. Voici ce qu'il écrit dans sa lettre du 14 février 1665, un jour avant la première:

L'Effroyable *Festin de Pierre*
 Si fameux par toute la terre,
 Et qui réussissait si bien,
 Sur le Théâtre Italien,
 Va commencer l'autre semaine [...].
 [...]
 Les Actrices et les Acteurs [...]
 Y feront, dit-on, des merveilles:
 C'est ce que nous viennent conter
 Ceux qui les ont vus répéter;
 Pour les changements de Théâtre,
 Dont le Bourgeois est idolâtre,
 Selon le discours qu'on en fait,
 Feront un surprennant effet.
 Mais je ne suis pas un oracle,
 Et n'ayant pas vu ce Spectacle,

Que sais-je moi, je puis errer [...]»

(Lyonnet 148-149)

Les «changements de Théâtre» feront un surprenant effet. S'agit-il des changements de décors ou de machines? Que savons-nous de l'apparition des spectres? Le spectre menace Dom Juan par un grondement puis par une exhortation. Dom Juan ne voit rien. Sganarelle s'écrie: «Ah! Monsieur, c'est un spectre: je le reconnais au marcher» et un instant après: «O Ciel! voyez-vous, Monsieur, ce changement de figure?» Dom Juan lance: «Je veux éprouver avec mon épée si c'est un corps ou un esprit». Une chose est sûre: le changement de figure se produit sous les yeux de Dom Juan, de Sganarelle, des spectateurs. Si l'on tient compte des didascalies mentionnant les jeux de scène de l'édition de 1682 (*Œuvres complètes* 1289-1291; Guilleminot-Chrétien 81-83) nous apprenons que le spectre apparaît d'abord «en femme voilée», puis que «le spectre change de figure et représente le Temps avec sa faux à la main;» enfin, «le Spectre s'envole dans le temps que Dom Juan le veut frapper». Dom Juan croit reconnaître la voix qui le menace. Ce spectre «en femme voilée» est-ce Done Elvire? C'est une femme qui représente toutes les femmes, c'est la grâce, l'ultime recours, la miséricorde du ciel, c'est aussi un mystère, voulu comme tel dans la mise en scène, que des mouvements de machine ou des jeux d'éclairages doivent entretenir. La technique du «vol» permet, à partir des cintres, la descente, le déplacement ou l'élévation de personnages ou d'éléments du décor. Une machinerie combinant charriot et poulie crée cet effet de suspension (Chappuzeau 140).

Il y a donc, de façon sûre, au moins un «changement de figure» sur scène, une transformation «à vue», ce qu'on appelle aujourd'hui un «effet spécial».

Le Mémoire de Mahelot (*q.v.*) annonce pour l'acte V: «Il faut une trappe, de l'arcanson, deux fauteuils, un tabouret». L'arcanson est la résine qui sert pour les éclairs lorsque Dom Juan et englouti dans la trappe infernale. Le feu du Ciel qui enveloppe Dom Juan à la dernière scène nécessite des mesures particulières de sécurité, en

l'ocurrence l'intervention des Capucins, alors chargés du service des incendies (La Grange 218).

La statue mouvante, les interventions du spectre, la foudre, tels sont les éléments dignes de susciter ce «surprenant effet» qui a frappé les informateurs de Loret, ceux qui ont assisté aux répétitions de la pièce et qui doit ravir les «Bourgeois idolâtres» d'effets spéciaux qui jettent de la poudre aux yeux, des foudres et des flammes.

Nous sommes toujours mal renseignés sur ces «changements de Théâtre» spécifiques à la mise en scène originale de *Dom Juan*. Les informations sont douteuses parce que tardives ou de seconde main. Deux sources sont vraiment sûres: le texte, avec les indications données dans les répliques, et un témoin, présenté comme le Sieur de Rochemont, l'auteur des *Observations sur une Comédie de Molière intitulée Le Festin de Pierre* (B. A. Sr. D. R., in Molière 1199-1208).

Ce texte lance la polémique autour de la pièce, c'est-à-dire la querelle de *Dom Juan*. L'auteur de ce placet a vu les répétitions ou la première puisqu'il mentionne la scène du pauvre coupée par Molière dès la seconde représentation. Nous donne-t-il des informations sur la mise en scène de Molière? Hélas, très peu. Il nous renseigne plutôt sur la salle. «Cette pièce a fait tant de bruit dans Paris, elle a causé un scandale si public [...]» (*Œuvres complètes* 1200). «Je n'ai pu m'empêcher de voir cette pièce aussi bien que les autres, et je m'y suis laissé entraîner par la foule, d'autant plus librement que Molière se plaint qu'on le condamne sans le connaître, et que l'on censure ses pièces sans les avoir vues.» (*Œuvres complètes* 1204)

La bousculade, la presse, cette cohue délectable qui fait disparaître les distinctions entre grands et petits à l'entrée d'un théâtre un soir de première ou à la sortie, quand s'échappe sur la foule, houleuse, la fraîche rumeur d'un beau scandale: c'est de cela que nous parle le mystérieux Sieur de Rochemont. Il évoque avec une précision étonnante: «le Brouïaa du parterre», les rires pendant la représentation et les réactions partagées à la sortie de la pièce d'un public frappé d'étonnement par cette comédie étrange et in-

saisissable (*Œuvres complètes* 1207). Il n'est pas question des changements de décors mais il évoque, à la fin de la pièce,

un feu de charte² [...] un foudre imaginaire et aussi ridicule que celui de Jupiter, dont Tertullien raille si agréablement, et qui, bien loin de donner de la crainte aux hommes, ne pouvait pas chasser une mouche ni faire peur à une souris. En effet ce prétendu foudre apprête un nouveau sujet de risée aux spectateurs, et n'est qu'une occasion à Molière pour braver, en dernier ressort, la justice du Ciel. [...] Le Maître se moque du Ciel, et le Valet se rit du foudre qui le rend redoutable [...] (*Œuvres complètes* 1205).

.....

Mais *le foudre*? — Mais le foudre est un foudre en peinture, qui n'offense point le maître et qui fait rire le valet, et je ne crois pas qu'il fut à propos, pour l'édifications de l'auditeur, de se gausser du châtiement de tant de crimes, ni qu'il y eut sujet à Sganarelle de railler en voyant son maître foudroyé, puisqu'il était complice de ses crimes et le ministre de ses infâmes plaisirs. (*Œuvres complètes* 1206)

L'auteur des *Observations sur Le Festin de pierre* apporte peu d'information directe sur les décors. En revanche, il nous renseigne sur l'utilisation de l'espace, sur le jeu de Molière et son interprétation de Sganarelle:

Je laisse là ces critiques qui trouvent à redire à sa voix et à ses gestes, et qui disent qu'il n'y a rien de naturel en lui, que ses postures sont contraintes, et qu'à force d'étudier les grimaces, il fait toujours la même chose. (*Œuvres complètes* 1200)

La charge continue:

[...] et enfin un Molière, pire que tout cela, habillé en Sganarelle, qui se moque de Dieu et du Diable,

qui joue le Ciel et l'Enfer; qui souffle le chaud et le froid, qui reprend et qui approuve, qui est censeur et athée, qui est hypocrite et libertin, qui est homme et démon tout ensemble: un diable incarné, comme lui-même se définit (*Œuvres complètes* 1204).

Par delà la critique, on entrevoit un certain type de jeu théâtral, vif, contrasté, mobile, une interprétation menée tambour battant mais aussi une tradition, celle de la *comedia dell'arte*, avec force grimaces et pitreries, celle des Italiens. Or le Sieur de Rochemont revient à trois reprises sur l'influence italienne, sur le contexte et la genèse de cette pièce. Molière «traduit assez bien l'italien» (*Œuvres complètes* 1200); Molière «a très mauvaise raison de dire qu'il n'a fait que traduire cette pièce de l'italien et la mettre en français" (*Œuvres complètes* 1204); «Où en serions-nous, si Molière voulait faire des versions de tous les mauvais livres italiens [...]?» (*Œuvres complètes* 1204) Le *Burlador de Sevilla* est passé de l'espagnol à l'italien sous le titre *Il convitato di pietra* (*Dom Juan* 45, n° 14).» Son attribution à Giacinto Audrea Cicognini est aujourd'hui contesté. Dans cette version italienne, l'élément comique a pris la première place. Thomas-Simon Gueulette avance la date suivante: «*Le Festin de Pierre* des Italiens doit avoir été joué par la troupe de Locatelli en l'année 1658, et il eut un succès prodigieux (*Dom Juan* 46-47, n° 16).» Passionné de théâtre, Gueulette propose une traduction de notes sur le scénario du «Convitato di pietra» de Guiseppe Domenico Biancolelli (Macchia 159-170). C'est un canevas de *comedia dell'arte* qui fait la part belle à la farce.

Il comprend les scènes-clefs de la pièce, celle du tombeau et de la statue du Commandeur, Dom Pierre, l'épisode du naufrage et des villageoises, le repas et la mort de Dom Juan, avec la célèbre réplique du Valet «mes gages, mes gages». Le pseudo-Cicognini, Locatelli, Biancolelli, voilà la tradition italienne avant la tradition française (de Villiers et Dorimond) que les parisiens (*Œuvres complètes* compris) ont pu connaître peut-être dès 1652. Or dans toutes ces versions italiennes le sens religieux est détourné au profit du merveilleux factice et des artifices de théâtre. Pour répondre à l'attente d'un public qui connaissait la version italienne depuis au moins 1658, Molière reprend les figures imposées de

l'histoire, utilise des machines et conserve le ton de la comédie et de la farce.

Le sieur de Rochemont ne mentionne pas les machines, le tombeau, la statue mouvante, soit parce qu'il n'est pas sensible au spectaculaire, soit parce que cette part du spectacle ne suscite pas ses critiques ou ses «observations». En revanche il s'écrie: «les foudres de la justice divine ne ressemblent pas à ceux du théâtre!» (*Œuvres complètes* 1206)

Le témoignage de Rochemont, la tradition italienne, les échos de Loret sur la mise en scène de Molière lors des quinze représentations de *Dom Juan* laissent entrevoir, curieusement, une comédie à machines (Bourqui 57, n.3; Forestier, *q.v.*; Dandrey 312) plus proche de la farce (parfois grinçante) que de l'illusion.

Sur quel chemin Dom Juan s'avance-t-il? Dans ces décors baroques, destin, volonté ou hasard guident-ils ses pas? Un palais, un jardin, un hameau de verdure, une grotte, un rivage, une forêt, un temple, un tombeau, une chambre, la porte d'une ville, est-ce là l'itinéraire d'un héros libertin, d'un chevalier de pastorale, d'un dévoyé de la Carte de Tendre? Molière songeait-il, en prêtant ces propos à Dom Juan égaré dans la forêt: «Mais tout en raisonnant, je vois que nous sommes égarés», (III, 1, 58) à cet autre voyageur égaré dans la forêt à qui Descartes conseille de choisir une direction et de s'y tenir?

Rochemont insiste sur le sentiment des spectateurs sortant des premières représentations: la «confusion. Georges Couton avance l'hypothèse suivante: «Cette gêne même n'est pas sans corroborer l'idée que la pièce demande une double lecture.» (*Œuvres complètes* 28) Nous pourrions ajouter: plusieurs lectures. Est-ce parce qu'elle aborde la question religieuse, celle des «mystères?» (*Œuvres complètes* 29) Cela pourrait être un élément de réponse. On retrouve cette ambiguïté fondamentale dans les représentations de «mystères» par les Confréries de la Passion (*Œuvres complètes* 29) qui juxtaposent scènes édifiantes, machines extraordinaires, gueule d'enfer praticable, dotée de trappes et d'éclairages flamboyants, bouffonneries, farces et tout un registre proche des fatrasies

qui est celui de Sganarelle. Mais la mise en scène en forme de farce du *Dom Juan* de Molière est une diversion: elle tend à adoucir les audaces très apparentes du texte (Bourqui, *q.v.*; *Œuvres complètes* 29). Le texte de Dom Juan comme les quelques éléments de mise en scène que nous connaissons autorisent une interprétation plurielle dont les clefs seraient ces «pensées doubles» ou «pensée de derrière» (Dandrey, *q.v.*).

Peut-être ces décors ont-ils un sens caché qu'ils délivrent aux spectateurs attentifs, à ces lecteurs d'allégorie, à ceux qui savent lire le grand livre du monde, déchiffrer les écritures du Ciel et de la terre, à ceux pour qui les signes parlent. Peut-être ces décors sont-ils le cadre du voyage naturel de Dom Juan, la forme sensible de son attachement au monde et aux quatre éléments l'air, l'eau, la terre et le feu.

La pièce commence par une longue apologie du tabac par Sganarelle tenant une tabatière (Dandrey 217-218). Selon J. Nauder, le tabac à priser, objet d'échange social, remède, objet de plaisir, «fait promptement éternuer; il faut remarquer en passant que l'éternuement profite grandement à un cerveau plein de vapeurs.» (Dandrey 217-218) L'air est ainsi le premier des éléments évoqué dans la pièce. Après que la statue a baissé la tête, Dom Juan remarque: «Nous pouvons avoir été trompé par un faux jour, ou surpris de quelque vapeur qui nous ait troublé la vue.» (Dandrey 217-218) L'air est également l'élément dans lequel le spectre du temps s'envole à la fin, comme une fumée qui se dissipe, comme un songe évanoui. «Je veux éprouver avec mon épée si c'est un corps ou un esprit.» L'expérience tentée révèle la présence d'un courant d'air.

L'acte II est placé sous le signe de l'eau: une immersion improvisée, un baptême accidentel. Visiblement Dom Juan ne marche pas sur les eaux, il s'y enfonce plutôt à la poursuite d'une belle insaisissable, sa barque renversée par une bourrasque imprévue (II, 2, 46), dérisoire et prémonitoire nef des fous (*Don Juan* 30, 33 n° 5).

Dom Juan abandonne le jardin du palais pour une mer aventureuse qui le rejette vers la terre ferme, la campagne, un monde bucolique. Dans l'acte III, il s'enfonce dans la forêt. Le thème de la terre apparaît également avec la statue. Le titre de la pièce *Dom Juan_ou le festin de pierre* joue sur cette métonymie (*Don Juan* 68). La statue de pierre représentant Dom Pierre invite Dom Juan à un dîner, une cène. Faut-il souligner qu'à la différence de l'Apôtre, face à la mort sans rédemption, Dom Juan, lui, ne renie rien?

Le feu, enfin: sous sa forme métaphorique, il consume Dom Juan de désir ou d'amour pour les femmes — toutes les femmes; sous sa forme physique ou métaphysique il le dévore et le métamorphose en être sans nom: «Un feu invisible me brûle, je n'en puis plus et tout mon corps devient ... « Dom Juan pourtant ne propose-t-il pas, fort aimablement, un flambeau au Commandeur peu décidé à suivre ses lumières ou son itinéraire. Voilà les spectateurs plus ou moins avertis: ils ne sont, selon les témoignages, guère impressionnés par ces feux, ces flammes, ces foudres et ces fusées (Conti in *Œuvres complètes* 11, 1535, 1536). C'est vers la trappe, l'art ou l'artifice de théâtre, que Molière, auteur et acteur déguisé en Sganarelle, regarde aux derniers mots du dernier acte: «Mes gages, mes gages, mes gages!» Un mot qui sonne comme la monnaie de la pièce.

University of Oregon

NOTES

¹ Paris: Bargin, 1682.

² de papier

Ouvrages cités ou consultés

B. A. Sr. D. R., avocat en Parlement. *Observations sur une comédie de Molière intitulée Le Festin de pierre*. Paris: N. Pépingué, 1665.

- Bourqui, Claude. *Polémiques et stratégies dans le Dom Juan de Molière*. Paris/Seattle/Tübingen: Biblio 17, 1992.
- Chappuzeau, Samuel. *Le Théâtre François*. Paris: s.l.: Editions d'Aujourd'hui (Plan de la Tour), 1985 (Réimpression de l'édition de 1674)
- Chevalley, Sylvie. *Molière en son temps, 1622-1673*. Paris/Genève: Editions Minkoff, 1973.
- Conti, Armand de Bourbon, prince de. *Traité de la comédie et des spectacles selon la tradition de l'Eglise tirée des conciles et des saints Pères*. Paris: Pierre Prome, 1667.
- Dandrey, Patrick «Le Dom Juan de Molière et la tradition de l'éloge paradoxal», *Dix-septième siècle*, N° 172 (juillet-septembre 1991): 211-227.
- Decugis, Nicole & Reymond, Suzanne *Le décor de théâtre en France*. Paris: Compagnie française des arts graphiques, 1953.
- Delmas, Christian. «Dom Juan et le théâtre à Machines». *Cahiers de Littérature du XVII^e Siècle*, N° 6 (1984): 125-138.
- Delmas, Christian. «Dom Juan et le théâtre à machines.» *Cahiers de Littérature du XVII^e Siècle*, N°6 (1984).
- Dumesnil. *Mémoire de peinture et décorations faites pour Messieurs les Comédiens-François, 24 mai 1746* (4 ff. Manuscrites) Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française.
- Falice, Odile. «Costumes de l'homme de pierre» in *Don Juan*. Paris: Edition Bibliothèque Nationale, 1991. 84-93.
- Forestier, Georges. *Molière*. Paris: Bordas, 1990.
- Guilleminot-Chrétien, Geneviève. «Les premières éditions de Dom Juan», in *Don Juan*, Paris: Edition Bibliothèque Nationale, 1991: 81-83.
- Herzel, Roger «The Decor of Molière's Stage: The Testimony of Brissart and Chauveau», *PMLA* 93, (Oct. 1978).
- Jurgens, Madeleine & Maxfield-Miller, Elizabeth. *Cent ans de recherches sur Molière, sur sa famille et sur les comédiens de sa troupe*. Paris: Imprimerie Nationale, 1963. pp. 399-410.
- La Grange, Charles Varlet, sieur de. *Registre de La Grange*. Paris:

J. Claye, 1876.

Lyonnet, Henry. *Les «premières» de Molière*. Paris: Delagrave, 1921.

Macchia, Giovanni. *Vie, aventures et mort de Dom Juan*, Paris: Desjonquères, 1990.

Mahelot & Laurent. *Le Mémoire de Mahelot, Laurent, et d'autres décorateurs de l'Hôtel de Bourgogne et de la Comédie-Française*. (Henry Carrington-Lancaster, ed). Paris: E. Champion, 1920 (BN 8° YF 2040).

Molière *Œuvres Complètes*. Textes établis par Georges Couton. T. II. Paris: Gallimard (Pléiade), 1988.

_____. *Dom Juan*. Paris: Edition Bibliothèque Nationale, 1991

Mongrédien, Georges. *La vie quotidienne des comédiens au temps de Molière*, Paris: Hachette, 1966

Neauder, J. *Traité du tabac ou nicotiane, panacée petum, autrement herbe à la reine, avec sa préparation et son usage pour la plupart des indispositions du corps humain*. Lyon: 1626.

Sabbattini, Nicola. *Pratica di Fabricar Scene e Machine ne' Teatri, con aggiunti documenti inediti e disegni*. Weimar: Gesellschaft der Bibliophilen, 1926.

Villiers, A. «Le *Dom Juan* de Molière: un problème de mise en scène» *Masques: Revue internationale d'art dramatique* (1947): 101-102.

_____. «Sur un décor de *Dom Juan*». *Cahiers de Littérature du XVII^e Siècle*, N° 5 (1983): 44-73