

THEATRE PERMANENT

# JOURNAL

20 SEPTEMBRE 2013

n° 14

LA BELLE CROYANCE  
COMME VOILA

AVEC MICHELE ROSELLINI





Dom Juan avec Charlotte et Mathurine, papier peint de 1825.

# Passage du désir

1. À Paris, dans le dixième arrondissement, on trouve un passage nommé le « passage du désir » – j’y ai vécu quelques années – et deux choses avaient retenu mon attention à l’époque : la rue, parallèle au passage du désir et qui ne le rencontre donc jamais, sinon à l’infini – est la « rue de la fidélité ». C’est celle-ci – et celle-là seule – qui se transforme en un tour de coude et au détour d’un café en « rue du paradis ». Pour le désir, point d’autre destin que celui du passage, pour la fidélité, l’issue est – à coup sur – dans le paradis.

La géographie est riche d’enseignements. Elle est parfois volontairement moralisatrice. Surtout en milieu urbain.

2. Deux figures pour ce passage. Deux figures qui auraient pu en être locataire – y passer au moins – s’il avait eu la bonne idée d’exister à l’époque. Don Juan et Sade, donc. Deux figures indissociablement liées au désir, au plaisir également – seul motif de conduite : l’accroissement de ses potentialités –, deux créatures du libertinage, deux faces de son histoire. Don Juan devance Sade d’un bon siècle mais le touche d’assez près puisque le *Don Giovanni* de Mozart est joué en 1787 soit deux ans après la parution de *L’École du libertinage* de Sade plus connue sous le titre de *Les Cent Vingt Journées de Sodome*.

Que faut-il conclure de cette étrange coïncidence ? – sinon que l’un et l’autre participent d’une même économie, celle de l’excès, celle de la dépense, celle de la révolte.

3. Mais Dom Juan représente la face supportable, tolérable, civilisée d’un excès que Sade portera à son point d’éclosion – qui est sans doute aussi son point d’effondrement. Le signe le plus manifeste de cette libération des possibles entre Sade et Molière, c’est encore le tonnerre qui nous le donne le plus justement : Molière rachète la violence transgressive de son Dom Juan en le faisant périr sous le coup d’une juste foudre, mise à mort de celui qui courait au-devant de sa perte, punition qui réintroduit l’équilibre homéostatique des supplices et des peines.

Celui qui faute paye.

Sade déplace le jugement de la foudre : c’est Justine qui meurt sous le coup du tonnerre à la fin de *Juliette*, autrement dit c’est le principe vertueux – et non la figure sociale de la transgression – qui est mis à mort.

Paye celui qui ne sait pas jouir.

L’écriture de Molière est suspensive, là où celle de Sade est destructrice ; Molière brouille et floute, là où Sade affirme la négation des valeurs, là où écrire devient un « crime pour la vertu comme pour le crime » (P. Sollers, *Sade dans le texte*)



4. Ce que tous deux ont pourtant en partage,  
c'est d'avoir forgé des personnages qui sont des réponses à une situation historique et sociale où commence à se tendre le nerf de l'individualité,  
c'est d'avoir ouvert le trajet à des figures qui précèdent leur propre singularité, qui courent au-devant d'elles-mêmes – cela devant qui s'enfuit était-ce donc moi-même ? – qui inventent et réinventent les conditions de leur liberté, qui n'ont de cesse de l'éprouver pour la créer à nouveau,  
c'est d'avoir mis en scène l'anéantissement des sources du déterminisme, la destruction des cadres sociaux dans leur transgression itérative,  
c'est d'avoir proposé ce dangereux couplage d'un comportement et d'une pensée, assaut conjugué d'une théorie et d'une pratique de la révolte – car en soit le comportement n'est rien (elle est oubliée l'armée des épouseurs du genre humain qui se sera contenté de foutre de femme en femme),  
c'est d'avoir donné trait aux figures du défi, de la réponse et de l'excès,  
c'est d'avoir aiguisé ce formalisme de la chair et de la séduction – le goût des structures et de la pureté on le retrouve également – chez l'un comme chez l'autre, la même folie toquée de la mathématique, la même cruauté et le même tranchant, la même passion numérale, papillonnante, récursive,  
c'est d'avoir refusé la pure décharge pulsionnelle, la circulation myope de la chair et de sa consommation aveugle au profit d'un formalisme de la conquête,  
c'est d'avoir montré le point de réversibilité entre la mort de dieu et la jouissance de la chair, ce qui circule entre l'athéisme et l'érotisme,  
c'est d'avoir jeté dans le monde des êtres du chemin mais qui ne sont pas en quête – car de la route, ils n'apprennent rien (on se souvient de ce qu'écrivait Roland Barthes : « Ce qu'il importe de parcourir, ce ne sont pas des contingences plus ou moins exotiques, c'est la répétition d'une essence, celle du crime » (R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*)  
c'est d'avoir inventé deux principes géographiques de séduction : le premier qui consiste à faire sortir la femme de chez elle – principe de Dom Juan –, le second qui consiste à la faire pénétrer entre quatre murs (château, manoir, cave à luxure ou à stupre, peu importe pourvu qu'il y ait clôture) – principe de Sade,  
c'est d'avoir composé avec la solitude pour l'un, avec le duo pour l'autre, avec la théâtralisation du rapport à l'autre dans les deux cas,

#### 5. Sade commence là où s'arrête Molière.

On lui doit d'avoir poussé le Dom Juan jusque dans ses retranchements féminins sous les traits de Juliette, figure superlative de la transgression – pur présent d'un défi – promesse émancipatoire livrée à chaque acte comme violation et désobéissance à sa propre personne,

*JULIETTE : « Le passé m'encourage, le présent m'électrise, je crains peu l'avenir ; j'espère donc que le reste de ma vie surpassera de beaucoup les égarements de ma jeunesse. »*

On lui doit d'avoir ouvert le principe de séduction à une dimension universelle : quand Molière glisse discrètement l'indice d'une piste homosexuelle en inventant à son héros un indémodable compère, Sade ouvre les portes d'un désir où l'uraniste comme l'infatigable tribade ont leurs scènes de plaisir, trace les coordonnées d'une géographie extensive du corps sexuel.

6. À Paris, depuis l'appartement que j'occupais passage du désir, on pouvait voir émerger des toits gris de zinc, tiges longues et brûlées, deux cheminées. La première arborait fièrement ce qui m'est toujours apparu comme un crâne de fer, la seconde exhibait les vieux restes d'un moignon de structure à présent calciné. J'avais coutume d'appeler ces deux faces devant lesquelles je travaillais chaque jour, ma vanité. C'est de cette vanité, sans doute, que l'un et l'autre font jouissance, de cette fantaisie qu'ils déclinent les furies dans l'illumination comme dans la destruction.

Si la fidélité mène au Paradis, le désir réfléchit toujours son envers, la mort.

Car c'est vue d'en haut que la géographie devient métaphysique.



à l'intérieur de son par la représentation quand elle se représente elle-même. L'être et le même y ont leur lieu. Le langage n'est que la représentation des mots; la nature n'est que la représentation des êtres; le besoin n'est que la représentation du besoin. La fin de la pensée classique — et de cette *épistémè* qui a rendu possibles grammaire générale, histoire naturelle et science des richesses — coïncidera avec le retrait de la représentation, ou plutôt avec l'affranchissement, à l'égard de la représentation, du langage, du vivant et du besoin. L'esprit obscur mais entêté d'un peuple qui parle, la violence et l'effort incessant de la vie, la force sourde des besoins échapperont au mode d'être de la représentation. Et celle-ci sera doublée, limitée, bordée, mystifiée peut-être, régie en tout cas de l'extérieur par l'énorme poussée d'une liberté, ou d'un désir, ou d'une volonté qui se donneront comme l'envers métaphysique de la conscience. Quelque chose comme un vouloir ou une force va surgir dans l'expérience moderne, — la constituant peut-être, signalant en tout cas que l'âge classique vient de se terminer et avec lui le règne du discours représentatif, la dynastie d'une représentation se signifiant elle-même et énonçant dans la suite de ses mots l'ordre dormant des choses.

Ce renversement, il est contemporain de Sade. Ou plutôt, cette œuvre inlassable manifeste le précaire équilibre entre la loi sans loi du désir et l'ordonnance méticuleuse d'une représentation discursive. L'ordre du discours y trouve sa limite et sa Loi; mais il a encore la force de demeurer coexistentiel à cela même qui le régit. Là sans doute est le principe de ce « libertinage » qui fut le dernier du monde occidental (après lui commence l'âge de la sexualité) : le libertin, c'est celui qui, en obéissant à toutes les fantaisies du désir et à chacune de ses fureurs, peut mais doit aussi en éclairer le moindre mouvement par une représentation lucide et volontairement mise en œuvre. Il y a un ordre strict de la vie libertine : toute représentation doit s'animer aussitôt dans le corps vivant du désir, tout désir doit s'énoncer dans la pure lumière d'un discours représentatif. De là cette succession rigide de « scènes » (la scène, chez Sade, c'est le dérèglement ordonné à la représentation) et, à l'intérieur des scènes, l'équilibre soigneux entre la combinatoire des corps et l'enchaînement des raisons. Peut-être *Justine* et *Juliette*, à la naissance de la culture moderne, sont-elles dans la même position que *Don Quichotte* entre la Renaissance et le classicisme. Le héros de Cervantes, lisant les rapports du monde et du langage comme on le faisait au xvii<sup>e</sup> siècle, déchiffrant par le seul jeu de la ressemblance des châteaux dans les auberges et des dames dans les filles de ferme, s'emprisonnait sans le

avoir dans le mode de la pure représentation; mais puisque cette représentation n'avait pour loi que la similitude, elle ne pouvait manquer d'apparaître sous la forme dérisoire du délire. Or, dans la seconde partie du roman, Don Quichotte recevait de ce monde représenté sa vérité et sa loi; il n'avait plus qu'à attendre de ce livre où il était né, qu'il n'avait pas lu mais dont il devait suivre le cours, un destin qui lui était désormais imposé par les autres. Il lui suffisait de se laisser vivre en un château où lui-même, qui avait pénétré par sa folie dans le monde de la pure représentation, devenait finalement pur et simple personnage dans l'artifice d'une représentation. Les personnages de Sade lui répondent à l'autre bout de l'âge classique, c'est-à-dire au moment du déclin. Ce n'est plus le triomphe ironique de la représentation sur la ressemblance; c'est l'obscur violence répétée du désir qui vient battre les limites de la représentation. *Justine* correspondrait à la seconde partie de *Don Quichotte*; elle est objet indéfini du désir dont elle est la pure origine, comme Don Quichotte est malgré lui l'objet de la représentation qu'il est lui-même en son être profond. En *Justine*, le désir et la représentation ne communiquent que par la présence d'un Autre qui se représente l'héroïne comme objet de désir, cependant qu'elle-même ne connaît du désir que la forme légère, lointaine, extérieure et glacée de la représentation. Tel est son malheur : son innocence demeure toujours en tiers entre le désir et la représentation. Juliette, elle, n'est rien de plus que le sujet de tous les désirs possibles; mais ces désirs sont repris sans résidu dans la représentation qui les fonde raisonnablement en discours et les transforme volontairement en scènes. De sorte que le grand récit de la vie de Juliette déploie, tout au long des désirs, des violences, des sauvageries et de la mort, le tableau scintillant de la représentation. Mais ce tableau est si mince, si transparent à toutes les figures du désir qui inlassablement s'accumulent en lui et se multiplient par la seule force de leur combinatoire qu'il est aussi déraisonnable que celui de Don Quichotte, quand de similitude en similitude il croyait avancer à travers les chemins mixtes du monde et des livres, mais s'enfonçant dans le labyrinthe de ses propres représentations. *Justine* étendue cette épaisseur de ses propres représentations, qu'y affleure sans le moindre défaut, la moindre réticence, le moindre voile, toutes les possibilités du désir.

Don Quichotte se veut remettre l'âge classique sur lui-même, son langage encore contemporain de Rousseau et de Racine, s'il est le dernier discours qui entreprend de « représenter ». C'est de romany, on sait bien que tout à la fois il s'échappe et

~~extrême du « contre la loi », elle enseignait, elle aussi, des décrets — des décrets aussi sacrés que ceux du mariage et qui avaient été établis pour régir l'ordre des choses et le plan des êtres. Les prohibitions portant sur le sexe étaient fondamentalement de nature juridique. La « nature » sur laquelle il arrivait qu'on les appuie était encore une sorte de droit. Longtemps les hermaprodités furent des criminels, ou des rejetons du crime, puisque leur disposition anatomique, leur être même embrouillait la loi qui distinguait les sexes et prescrivait leur conjonction.~~

A ce système centré sur l'alliance légitime, l'explosion discursive du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle a fait subir deux modifications. D'abord un mouvement centrifuge par rapport à la monogamie hétérosexuelle. Bien sûr, le champ des pratiques et des plaisirs continue à lui être référé comme à sa règle interne. Mais on en parle de moins en moins, en tout cas avec une sobriété croissante. On renonce à la traquer dans ses secrets; on ne lui demande plus de se formuler au jour le jour. Le couple légitime, avec sa sexualité régulière, a droit à plus de discrétion. Il tend à fonctionner comme une norme, plus rigoureuse peut-être, mais plus silencieuse. En revanche ce qu'on interroge, c'est la sexualité des enfants, c'est celle des fous et des criminels; c'est le plaisir de ceux qui n'aiment pas l'autre sexe; ce sont les rêveries, les obsessions, les petites manies ou les grandes rages. A toutes ces figures, à peine aperçues autrefois, de s'avancer maintenant pour prendre la parole et faire l'aveu difficile de ce qu'elles sont. On ne les

condamne, sans doute, pas moins. Mais on les écoute; et s'il arrive qu'on interroge à nouveau la sexualité régulière, c'est, par un mouvement de reflux, à partir de ces sexualités périphériques.

De là l'extraction, dans le champ de la sexualité, d'une dimension spécifique de la « contre nature ». Par rapport aux autres formes condamnées (et qui le sont de moins en moins), comme l'adultère ou le rapt, elles prennent leur autonomie : épouser une proche parente ou pratiquer la sodomie, séduire une religieuse ou exercer le sadisme, tromper sa femme ou violer des cadavres deviennent des choses essentiellement différentes. Le domaine couvert par le sixième commandement commence à se dissocier. Se défait aussi, dans l'ordre civil, la catégorie confuse de la « débauche » qui avait été pendant plus d'un siècle une des raisons les plus fréquentes du renfermement administratif. De ses débris surgissent d'une part les infractions à la législation (ou à la morale) du mariage et de la famille, et de l'autre les atteintes à la régularité d'un fonctionnement naturel (atteintes que la loi, d'ailleurs, peut bien sanctionner). On a peut-être là, parmi d'autres, une raison de ce prestige de Don Juan que trois siècles n'ont pas éteint. Sous le grand infraacteur des règles de l'alliance — voleur de femmes, séducteur des vierges, honte des familles et insulte aux maris et aux pères — perce un autre personnage : celui qui est traversé, en dépit de lui-même, par la sombre folie du sexe. Sous le libertin, le pervers. Il rompt délibérément la loi, mais en même temps quelque chose comme une nature



déroutée l'emporte loin de toute nature; sa mort, c'est le moment où le retour surnaturel de l'offense et de la vindicte croise la fuite dans la contre-nature. Les deux grands systèmes de règles que l'Occident tour à tour a conçus pour régir le sexe — la loi de l'alliance et l'ordre des désirs —, l'existence de Don Juan, surgie à leur frontière commune, les renverse tous deux. Laissons les psychanalystes s'interroger pour savoir s'il était homosexuel, narcissique ou impuissant.

Non sans lenteur et équivoque, lois naturelles de la matrimonialité et règles immanentes de la sexualité commencent à s'inscrire sur deux registres distincts. Un monde de la perversion se dessine, qui est sécant par rapport à celui de l'infraction légale ou morale, mais n'en est pas simplement une variété. Tout un petit peuple naît, différent, malgré quelques cousinages, des anciens libertins. De la fin du xviii<sup>e</sup> siècle jusqu'au nôtre, ils courent dans les interstices de la société, poursuivis mais pas toujours par les lois, enfermés souvent mais pas toujours dans les prisons, malades peut-être, mais scandaleuses, dangereuses victimes, proies d'un mal étrange qui porte aussi le nom de vice et parfois de délit. Enfants trop éveillés, fillettes précoces, collégiens ambigus, domestiques et éducateurs douteux, maris cruels ou maniaques, collectionneurs solitaires, promeneurs aux impulsions étranges : ils hantent les conseils de discipline, les maisons de redressement, les colonies pénitentiaires, les tribunaux et les asiles; ils portent chez les médecins leur infamie et leur maladie chez les juges. C'est l'innom-

brable famille des pervers qui voisinent avec les délinquants et s'apparentent aux fous. Ils ont porté successivement au cours du siècle la marque de la « folie morale », de la « névrose génitale », de l'« aberration du sens génésique », de la « dégénérescence », ou du « déséquilibre psychique ».

~~Que signifie l'apparition de toutes ces sexualités périphériques? Le fait qu'elles puissent apparaître en plein jour est-il signe que la règle se desserre? Ou le fait qu'on y porte tant d'attention prouve-t-il un régime plus sévère et le souci de prendre sur elles un exact contrôle? En termes de répression, les choses sont ambiguës. Indulgence si on songe que la sévérité des codes à propos des délits sexuels s'est considérablement atténuée au xix<sup>e</sup> siècle; et que la justice souvent s'est dessaisie elle-même au profit de la médecine. Mais ruse supplémentaire de la sévérité si on pense à toutes les instances de contrôle et à tous les mécanismes de surveillance mis en place par la pédagogie ou la thérapeutique. Il se peut bien que l'intervention de l'Église dans la sexualité conjugale et son refus des « fraudes » à la procréation aient perdu depuis 200 ans beaucoup de leur insistance. Mais la médecine, elle, est entrée en force dans les plaisirs du couple : elle a inventé toute une pathologie organique, fonctionnelle ou mentale, qui naîtrait des pratiques sexuelles « incomplètes »; elle a classé avec soin toutes les formes de plaisirs annexes; elle les a intégrés au « développement » et aux « perturbations » de l'instinct; elle en a entrepris la gestion.~~

L'important n'est peut-être pas dans le niveau



### La religion tournée en ridicule ?

« Y a-t-il une école d'athéisme plus ouverte que *Le Festin de pierre* ? Après avoir fait dire toutes les impiétés les plus horribles à un athée qui a beaucoup d'esprit, l'auteur confie la cause de Dieu à un valet, à qui il fait dire, pour la soutenir, toutes les impertinences du monde ? Et il prétend justifier à la fin sa comédie, si pleine de blasphèmes, à la faveur d'une fusée [le feu tombant du ciel] qu'il fait le ministre ridicule de la vengeance divine ! » (Prince de Conti, *Traité de la comédie*, 1666)

SGANARELLE

Ah mes gages ! mes gages ! voilà par sa mort un chacun satisfait, Ciel offensé, lois violées, filles séduites, familles déshonorées, parents outragés, femmes mises à mal, maris poussés à bout, tout le monde est content, il n'y que moi seul de malheureux, mes gages, mes gages, mes gages !  
(*Dom Juan*, V, 5)



LE FESTIN DE PIERRE.

## DOM JUAN,

OU

LE FESTIN DE PIERRE,

COMEDIE.

PAR J. B. P. DE MOLIÈRE.

Représentée pour la première fois, le quinzième Février 1665, sur le Theatre de la Salle du Palais Royal.

Par la Troupe de MONSIEUR  
Frere Unique du Roy.

### Appel au roi contre l'impiété au théâtre

« La sagesse du Roi détournera ces malheurs que l'impiété veut attirer sur nos têtes ; elle affermira les autels que l'on s'efforce d'abattre ; et l'on verra partout la religion triompher de ses ennemis sous le règne de ce pieux et de cet invincible monarque. » (Le sieur de Rochemont, *Observations sur une comédie de Molière intitulée Le Festin de pierre*, mai 1664)



## Les libertins selon les apologistes : des jouisseurs que Dieu dérange

« J'appelle libertins, nos yvrognes, mouchérons de tavernes, esprits insensibles à la piété, qui n'ont d'autre dieu que leur ventre [...] ils vivent licentieusement, jettant la gourme comme de jeunes poulains, jouissant du bénéfice de l'âge, s'imaginant que sur leur vieux jours Dieu les recevra à la miséricorde, et pour cela sont bien nommez quand on les appelle libertins ; car c'est comme qui diroit apprentifs de l'athéisme. » (*La Doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps ou prétendus tels, contenant plusieurs maximes pernicieuses à la religion, à l'Etat et aux bonnes mœurs, combattue et renversée par la P. F. Garassus*, Paris, 1624, p. 37)

DOM JUAN

Sganarelle, il faut songer à s'amender.

SGANARELLE

Oui da.

DOM JUAN

Oui, ma foi, il faut s'amender, encore vingt ou trente ans de cette vie-ci, et puis nous songerons à nous. (*Dom Juan*, IV, 7)

« C'est là l'exercice d'une quantité de libertins qui sont marris de ce que Dieu est juste, et de ce qu'il punira les impies d'un supplice éternel, c'est pourquoi ils désireraient grandement qu'il n'y eût point de Dieu, ou du moins que l'âme raisonnable fût mortelle, afin qu'ils n'endurassent point la peine qui est due à leurs méchancetés : c'est ainsi que les voleurs, les banqueroutiers, et les meurtriers voudraient qu'il n'y eût ni juges ni justice, ni bourreaux pour les châtier. » (M. Mersenne, *La Vérité des sciences, contre les sceptiques ou pyrrhoniens*, Paris, 1625)



## Molière dénoncé par les dévots

« On n'en veut pas à sa personne, mais à son athée ; l'on ne porte point envie à son gain ni à sa réputation. Il ne doit pas trouver mauvais qu'on défende publiquement les intérêts de Dieu qu'il attaque ouvertement, et qu'un chrétien témoigne de la douleur en voyant le théâtre révolté contre l'autel, la farce aux prises avec l'Evangile, un comédien qui se joue des mystères et qui fait raillerie de ce qu'il y a de plus saint et de plus sacré dans la religion. »

(Le sieur de Rochemont, *Observations sur une comédie de Molière intitulée Le Festin de pierre*, mai 1664)

SGANARELLE

[...] pour moi Monsieur je n'ai point étudié comme vous, Dieu merci, et personne ne se saurait vanter de m'avoir jamais rien appris, mais avec mon petit sens et mon petit jugement je vois les choses mieux que dans tous vos livres, et je comprends fort bien que ce monde, que nous voyons, n'est pas un champignon qui soit venu tout seul en une nuit. (*Dom Juan*, III, 1)



Il se soumet au discours dominant, mais ce ne sont pas les mots, une parole sans réalité. Obligé au masque, à la tactique, le libertin se plie aux penchants d'autrui, à son autorité, qu'il subit et jauge, dont il fait un ridicule. Il épouse volontiers les ridicules de la loi, y compris ceux de Dieu même, ou plutôt de ceux qui l'invoquent pour interdire de manger une omelette à une certaine époque de l'année, ou pour imposer l'inconfort de l'austérité et de la terreur aux malades et aux mourants, pour priver de sépulture les athées, voire confisquer leur fortune.

En jetant son omelette pour obéir à l'injonction tonitruante du Ciel, des Barreaux ne reconnaît pas d'allégeance; il oppose une boutade à une croyance, il joue avec une représentation en la mimant de manière excessive. Une sentence latine, empruntée à l'Italien Cremonini, résume l'attitude du libertinage « dispersé » qui fait suite au procès de Théophile : *intus ut libet, foris ut moris est* (à l'intérieur fais ce qu'il te plaît, à l'extérieur, fais selon la coutume). Dégradant la loi en coutume, le dogme en imposition arbitraire, les prescriptions sociopolitiques en modes qui changent selon les lieux et les temps, elle propose l'acceptation des obligations comme s'il s'agissait de rôles. En contrepartie, elle laisse entendre que l'homme, libéré du faux des représentations par la reconnaissance évidente qu'il leur aura accordée, peut préserver son for intérieur comme le lieu de l'indépendance et du plaisir. Les lois constitutives de l'espace collectif sont la part que le sujet doit accepter de simuler pour pouvoir penser et jouir impunément. Entre cet espace et l'individu, le jeu des introjections et des projections a été reconnu; mais, au lieu de les subir et de s'y épuiser, le libertin prétend en tirer parti et, reproduisant les conduites requises, donner place à un sujet à la fois soumis et libre.)

En public, vis pour tout le monde; en secret et en ton particulier, vis pour toi, couvre ta vie du voile de la décence. Celui qui décore ses méfaits d'une apparence de probité est beaucoup plus utile à la chose publique que celui dont les bonnes actions se cachent sous l'ombre de la turpitude. Revêts-toi d'honnêteté, mais de celle dont tu puisses te dépouiller facilement dès qu'il en sera besoin...

Ainsi parle Luisa Sigea, la très belle et très libre héroïne des *Dialogues de Luisa Sigea*, ouvrage érotique connu parfois sous

le nom de *Pseudo-Meursius*, publié vers 1659 dans l'anonymat par Nicolas Chorier, austère historien et homme de loi. Leur indécence extrême fit scandale, mais la morale publique de Luisa, si elle est exactement celle du « second libertinage », pouvait aussi être partagée par une grande partie des honnêtes gens : par tous ceux pour qui l'honnêteté était avant tout une vertu mondaine, une aptitude à développer une socialité harmonieuse, et laissait libre l'intimité du jugement et des sens.

C'est ce phénomène que je voudrais maintenant mettre en lumière. La collusion, à un certain moment de son évolution, du libertinage avec les théories mondaines de l'honnêteté<sup>6</sup>. Cette collusion fait apparaître dans un relief matendu certaines notions clés dans la culture du XVII<sup>e</sup> siècle, qu'on continue de vouloir rattacher au seul « classicisme » et à sa prétendue « doctrine », et qui sont en fait beaucoup plus larges et beaucoup plus profondément enracinées. Des concepts (et des comportements) comme ceux de *bienséance* ou de *vraisemblance*, touchent de proche en proche tous les discours aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, et inscrivent l'esthétique classique dans un ensemble de pratiques socioculturelles comprenant la langue, la politesse, les conceptions de la mimésis picturale, tous les modes de représentation qui règlent la forme des liens interpersonnels et des prescriptions collectives.

Ainsi, à un libertinage ouvert et revendicatif, conduit à l'échec par sa conception « naïve » de la fonction des représentations dans le lien social et dans la psyché individuelle, succède un libertinage disséminé et masqué, caractérisé par l'émergence d'un type qu'on pourrait nommer le *libertin honnête*. Ce moment est capital pour l'intelligence qu'on peut avoir de la manière dont les hommes des deux derniers siècles de l'Ancien Régime concevaient et vivaient le rapport social. Il permet de construire un champ problématique, et de mettre en lumière une logique et une évolution. Je m'arrêterai sur quelques aspects significatifs de cette problématique, prélevés dans un ensemble complexe qu'ils éclaireraient partiellement : la question de la Loi dans la discussion sur la religion chez Saint-Evremond; la théorie de la vraisemblance; la relation du moi aux autres dans la conversation.

6. V. l'ouvrage historique de Magendie, *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté...*, Paris, 1927.

### 3. Sémiologie de la séduction

Ce surgissement d'un au-delà au sein du continu. Il faut que la course donjuanesque soit brisée, que le *passage*, qui est pour le séducteur l'essence du plaisir et le sceau de son être, se pétrifie et s'anéantisse.

L'organisation langagière présente un modelé comparable, et ce qui se dessine d'un côté se lit de l'autre : discours multiples/parole symbolique. Le langage du Ciel, qui nous a introduits à l'opposition entre Sganarelle (et tous les autres) et Don Juan, constitue, par sa situation au sommet de la hiérarchie des signes, un modèle de l'intervention diabolique. Il s'agit maintenant de décrire tout le système : il est double, puisque le discours de la séduction paraît apte à reproduire toutes sortes d'autres discours, sans respecter leur engagement, ni maintenir leur fonction, ni faire place à leur au-delà.

#### 1. Le système de Sganarelle.

Don Juan, à propos de son marchand, Monsieur Dimanche, qui demande à lui parler :

« Faites-le entrer. C'est une fort mauvaise politique que de se faire celer aux créanciers. Il est bon de les payer de quelque chose, et j'ai le secret de les renvoyer satisfaits sans leur donner un double » (IV, 2)<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Françoise Thuel (« *Don Juan de Molière...* », in *Littérature* 12, 1973, pp. 74-85) note le fait que la richesse de Don Juan provient de la bourse

Toute la scène de Monsieur Dimanche illustre ce propos de bonne politique ; le secret d'ailleurs n'en est pas un, puisque Don Juan ne cesse de le proclamer. Loin de représenter une digression dont le seul intérêt résiderait dans l'effet comique, cet épisode est un modèle du manège donjuanesque : (La falsification des échanges). Il ne s'agit pas seulement de donner des mots pour de l'argent, comme le remarque Michel Serres<sup>10</sup>. La duplicité de l'abuseur fait qu'il *redouble* les mots eux-mêmes : « Je sais ce que je vous dois », s'écrie Don Juan ; et plus loin : « Je suis votre serviteur, et de plus votre débiteur. » Mieux encore : « C'est une chose que je ne cache pas, et je le dis à tout le monde. » Signe d'engagement, il lui serre emphatiquement la main : « Touchez donc là, Monsieur Dimanche. »

Par la protestation d'amitié et par la reconnaissance de la dette, Don Juan se dérobe à l'obligation qu'il indique : en proclamant le contrat, il l'annule, il dévalorise la valeur en l'affichant. A l'amour et à la dette, il appose leur revêtu exact, et c'est en la parlant qu'il évacue la chose.

Le doublage des mots montre un mouvement semblable à celui de l'hypocrite : tout comme celui-ci se glisse dans le manteau de la religion, Don Juan subvertit les valeurs des autres en les prétendant siennes. C'est encore l'art de l'acteur parfait, qui ne permet plus de distinguer réalité et reproduction illusoire. Alors que le simple menteur modifie le rapport d'adéquation d'un énoncé à son référent, les déclarations de Don Juan gangrènent le système des signes tout entier. Sa duplicité est donc bien autre chose qu'un mensonge : c'est une fausse monnaie, selon la logique d'un topos fréquent au XVII<sup>e</sup> siècle, et que Molière investit parfois violemment : « ... Toutes les grimaces étudiées de ces gens de bien à outrance, toutes les friponneries couvertes

d'un bourgeois. Brecht avait souligné déjà le comportement parasitaire de la noblesse lisible dans la pièce de Molière. Il se proposait de dénoncer le parasite, dont il pensait, de manière un peu rapide et simplificatrice, que Molière lui-même soutient le point de vue, par solidarité courtisane : « Le brillant du parasite nous intéresse moins que le caractère parasitaire de ce brillant. » (Cf. « *Don Juan* von Molière, Bearbeitung », in *Bearbeitungen II*, Suhrkamp, Frankfurt, 1959, p. 193).

<sup>10</sup> Cf. M. Serres. « Apparition d'Hermès : Don Juan », in *Hermès ou la communication*, Minuit, 1968, pp. 233-245.

de ces faux-monnayeurs en dévotion, qui veulent attraper les hommes avec un zèle contrefait et une charité sophistique » (*Tartuffe*, premier placet).

Pour Dimanche, le séducteur mime le discours de l'argent, pour les femmes celui de l'amour, pour les croyants celui du Ciel. Il en tient d'ailleurs d'autres en réserve et peut aussi bien reproduire la rhétorique précieuse que le panache aristocratique. Et toujours, ce qui est falsifié, c'est la capacité qu'ont les mots et les gestes d'établir un rapport avec ce pour quoi ils sont censés valoir : l'argent, l'amour, la foi... Don Juan n'épouse ni la religion des autres, ni leurs femmes, ni leur or, il épouse leur langage.

Les trois domaines où s'exerce principalement son jeu sont indiqués explicitement dans la pièce, dont ils forment le canevas répétitif, comme une série de variations sur le modèle du faux : d'où l'allure de revue, d'inventaire de situations qu'elle prend — pendant que progresse la menace de mort proférée dès le début. L'amour : « J'ai peur qu'elle ne soit mal payée de son amour » (Sganarelle à Gusman, à propos d'Elvire, I, 1). L'argent : « Il faut bien les payer de quelque chose » (Don Juan à Sganarelle, à propos des créanciers, IV, 2). La foi : « Quoi ? Vous voulez que je me paie d'un semblable discours ? » (Don Carlos à Don Juan, à propos de la prétendue conversion de Don Juan, V, 3).

A chaque fois, les mots servent à payer, et leur fonction, à chaque fois, est double : « Quoi ? Tu prends pour de bon argent ce que je viens de dire et tu crois que ma bouche était d'accord avec mon cœur ? » (Don Juan à Sganarelle, à propos de son discours hypocrite face à Don Louis, V, 2). Tout se passe comme si le langage, dans la bouche du séducteur, était toujours joué (imité et pris au piège). Les discours de la foi, de l'amour et de l'argent sont mimés pour subvertir le monde de l'argent, de l'amour et de la foi : jamais ils n'entraînent la reconnaissance d'un contrat et celle d'une mise en commun entre le preneur et le donneur.

Au contraire, dans ce que nous appellerons pour simplifier le « système de Sganarelle » (il est celui de tous les opposants à Don Juan), la reconnaissance de cette mise en commun est première et le contrat, indiqué par l'équivalence mot = monnaie et la notation d'un commerce, ou d'un échange (« mal payé », « payé de », etc.), lie indissolublement

ment l'une à l'autre les deux parties. Pour établir le tableau de ce système, il faut donc enchaîner les éléments suivants : deux parties procèdent à un échange ; elles se lient par un contrat, dont une institution assure le respect. Il faut de plus montrer comment cette chaîne structure les différents domaines de l'échange, et les homologues qui s'établissent entre ces domaines. (Voir le tableau 1.)

Tableau 1 : système de Sganarelle

Parties		Termes équivalents ou échangés	Contrat	Institution
Dieu	Croyant	Grâce, Salut	Foi	Religion
Amant(e)	Aimé(e)	Bonne conduite, repentir Amour	Promesse	Mariage
Créancier, marchand	Débiteur, client	Constance Valeurs, biens Argent	Obligation	Economie
Destinateur	Destinataire	Chose-sens Geste, mot, « signe »	Vérité	Langue

Cette circulation idéale des échanges est exposée par Sganarelle dès les premiers mots de la pièce : c'est la tirade inaugurale sur le tabac, dont les termes s'articulent sur le modèle structural du contrat :

Donneur	Preneur	Honneur, vertu Tabac	« Honnêteté »	Société
---------	---------	-------------------------	---------------	---------

On peut multiplier les applications du modèle à toutes les relations humaines, tous les échanges, dans toutes les classes, sont censés s'y conformer. Ainsi les liens familiaux dans la noblesse, tels que les explique Don Louis (IV, 4) :



Le sujet de l'acte (au sens grammatical du terme) peut être aussi bien un libertin, un aide, une victime, une épouse ; ensuite parce qu'elle dissuade de fonder le partage de la société sadienne sur la particularité des pratiques sexuelles (c'est tout le contraire qui se passe chez nous, nous nous demandons toujours d'un homosexuel s'il est « actif » ou « passif » ; chez Sade, la pratique sexuelle ne sert jamais à identifier un sujet). Puisque tout le monde peut être sodomite et sodomisé, agent et patient, sujet et objet, puisque le plaisir est possible partout, chez les victimes comme chez les maîtres, il faut chercher ailleurs la raison du partage sadien, que déjà l'éthnographie de cette société n'avait pas permis de découvrir.

En fait, c'est ici le moment de le dire, hors le meurtre, il n'y a qu'un trait que les libertins possèdent en propre et ne partagent jamais, sous quelque forme que ce soit : c'est la parole. Le maître est celui qui parle, qui dispose du langage dans son entier ; l'objet est celui qui se tait, reste séparé, par une mutilation plus absolue que tous les supplices érotiques, de tout accès au discours, puisqu'il n'a même aucun droit à recevoir la parole du maître (les harangues ne s'adressent qu'à Juliette et à Justine, victime ambiguë, pourvue d'une parole narrative). Certes, il y a des victimes – très rares – qui peuvent ergoter sur leur sort, représenter au libertin son infamie (M. de Cloris, M<sup>lle</sup> Fontange de Donis, Justine) ; mais ce ne sont que des voix mécaniques, elles n'ont qu'un rôle de complices dans l'épilolement de la parole libertine. Seule cette parole est libre, inventée, se confondant entièrement avec l'énergie du vice. Dans la cité sadienne, la parole est peut-être le seul privilège de caste qu'on puisse réduire. Le libertin en possède toute la gamme, du silence dans lequel s'exerce l'érotisme profond, tellurique, du « secret », jusqu'aux convulsions de parole qui accompagnent l'extase – et tous les usages (ordres d'opérations, blasphèmes, harangues, dissertations) ; il peut même, suprême propriété, la déléguer (aux historiennes). C'est que la parole se confond entièrement avec la marque avouée du libertin, qui est (dans le vocabulaire de Sade) : l'imagination ; on dirait presque qu'imagination est le mot sadien pour langage. L'agent n'est pas fon-

damentalement celui qui a le pouvoir ou le plaisir, c'est celui qui détient la direction de la scène et de la phrase (nous savons que toute scène sadienne est la phrase d'une autre langue), ou encore : la direction du sens. Au-delà des personnages de l'anecdote, au-delà de Sade lui-même, le « sujet » de l'érotique sadienne n'est donc pas, ne peut être personne d'autre que le « sujet » de la phrase sadienne : les deux instances, celle de la scène et celle du discours, ont le même foyer, la même réaction, car la scène n'est que discours. On comprend mieux maintenant sur quoi repose et à quoi tend toute la combinatoire érotique de Sade : son origine et sa sanction sont d'ordre rhétorique.

Les deux codes, en effet, celui de la phrase (oratoire) et celui de la figure (érotique) se relaient sans cesse, forment une même ligne, le long de laquelle le libertin circule avec la même énergie : la seconde prépare ou prolonge indifféremment la première<sup>1</sup>, parfois même l'accompagne<sup>2</sup>. En un mot, la parole et la posture ont exactement la même valeur, elles valent l'une pour l'autre : donnant l'une, on peut recevoir l'autre en monnaie : Belmor, nommé président de la Société des Amis du Crime, y ayant prononcé un très beau discours, un homme de soixante ans l'arrête et pour lui témoigner son enthousiasme et sa reconnaissance, « il le supplie de lui prêter son cul » (que Belmor n'a garde de refuser). Rien d'étonnant, donc, à ce que, devant Freud, mais aussi l'inversant, Sade fasse du sperme le substitut de la parole (et non le contraire), le décrivant avec les termes mêmes qu'on applique à l'art de l'orateur : « La décharge de Saint-Fond était brillante, hardie, emportée, etc. » Mais surtout, le sens de la scène est possible parce que le code érotique bénéficie entièrement de la logique même du langage, manifesté

1. Delbène et Juliette : « Et ses caresses devenant plus ardentes, nous allâmes bientôt le feu des passions au flambeau de la philosophie. » Et ailleurs : « Vous m'avez fait mourir de volupté ! Asseyons-nous et dissertons. »

2. « Je veux manier vos vits en parlant... Je veux que l'énergie qu'ils retrouveront sous mes doigts se communique à mes discours, et vous verrez mon éloquence s'accroître, non comme celle de Cicéron, en raison des mouvements du peuple entourant la tribune aux harangues, mais comme celle de Sapho, en proportion du foure qu'elle obtenait de Démophile. »

grâce aux artifices de la syntaxe et de la rhétorique. C'est la phrase (ses raccourcis, ses corrélations internes, ses figures, son cheminement souverain) qui libère les surprises de la combinateur érotique et convertit le réseau du crime en arbre merveilleux : « Il raconte qu'il a connu un homme qui a foutu trois enfants qu'il avait de sa mère, desquels il y avait une fille qu'il avait fait épouser à son fils, de façon qu'en foutant celle-là, il foutait sa sœur, sa fille et sa belle-mère. » La combinaison (ici parentale) se présente en somme comme un détour compliqué le long duquel on se croit perdu, mais qui, tout d'un coup, se ramasse et s'éclaircit : partant d'acteurs divers, c'est-à-dire d'un réel inintelligible, on débouche en un tour de phrase et grâce précisément à la phrase, sur un condensé d'inceste, c'est-à-dire sur un sens. On dira à la limite que le crime sadien n'existe qu'à proportion de la quantité de langage qui s'y investit, non point du tout parce qu'il est rêvé ou raconté, mais parce que seul le langage peut le construire. Sade énonce à un moment : « Pour réunir l'inceste, l'adultère, la sodomie et le sacrilège, il enucle sa fille mariée avec une hostie. » C'est la nomenclature qui permet le raccourci parental : de l'énoncé simplement constatatif, s'éclaire l'arbre du crime.

C'est donc en définitive l'écriture de Sade qui supporte tout Sade. Sa tâche, dont elle triomphe avec un éclat constant, est de contaminer réciproquement l'érotique et la rhétorique, la parole et le crime, d'introduire tout à coup dans les conventions du langage social les subversions de la scène érotique, dans le même temps où le « prix » de cette scène est prélevé dans le trésor de la langue. Ceci se voit bien au niveau de ce qu'on appelle traditionnellement le style. On sait que dans *Justine*, le code d'amour est métaphorique : on y parle des myrtes de Cythère et des roses de Sodome. Dans *Juliette* au contraire, la nomenclature érotique est nue. L'enjeu de ce passage n'est évidemment pas la crudité, l'obscénité du langage, mais la mise au point d'une autre rhétorique. Sade pratique couramment ce que l'on pourrait appeler la violence métonymique : il juxtapose dans un même syntagme des fragments hétérogènes, apparté-

nant à des sphères de langage ordinairement séparées par le tabou socio-moral. Ainsi de l'Église, du beau style et de la pornographie : « Oui, oui, monseigneur », dit la Lacroix au vieil archevêque de Lyon, l'homme au chocolat confortatif, « et votre Éminence voit bien qu'en ne lui exposant que la partie qu'il désire, j'offre à son libertin hommage le plus joli cul vierge qu'il soit possible d'embrasser ». Ce qui est agité de la sorte, ce sont évidemment, d'une façon très classique, les fétiches sociaux, rois, ministres, ecclésiastiques, etc., mais c'est aussi le langage, les classes traditionnelles d'écriture : la contamination criminelle touche tous les styles de discours : le narratif, le lyrique, le moral, la maxime, le topo mythologique. Nous commençons à savoir que les transgressions du langage possèdent un pouvoir d'offense au moins aussi fort que celui des transgressions morales, et que la « poésie », qui est le langage même des transgressions du langage, est de la sorte toujours contestataire. A ce point de vue, non seulement l'écriture de Sade est poétique, mais encore Sade a pris toutes les précautions pour que cette poésie soit intraitable : la pornographie courante ne pourra jamais récupérer un monde qui n'existe qu'à proportion de son écriture, et la société ne pourra jamais reconnaître une écriture qui est liée structurellement au crime et au sexe.

Ainsi s'établit la singularité de l'œuvre sadienne – et du même coup se profile l'interdit qui la frappe : la cité suscitée par Sade, et que nous avions cru au début pouvoir décrire comme une cité « imaginaire », avec son temps, ses mœurs, sa population, ses pratiques, cette cité-là est entièrement suspendue à la parole, non parce qu'elle est la création du romancier

1. Exemples innombrables de ce procédé : *Les passions papales*, le *fessier ministériel*, *travailler d'importance le cul pontifical*, *sodomiser son institutrice*, etc. (procédé repris par Klossowski : *la culotte de l'Inspectrice*). La règle de concordance des temps peut s'en mêler, même si l'effet n'en est comique que pour nous : « Je voudrais que vous baisassiez le cul de mon Lubin. » Faut-il rappeler que si nous paraissions rendre Sade responsable d'effets qu'historiquement il n'a pu prévoir, c'est que pour nous, Sade n'est pas le nom d'un individu, mais d'un « auteur », ou mieux encore d'un « narrateur » mythique, dépositaire à travers les temps de tous les sens que reçoit son discours.



DOM JUAN.

ou le *fils* de *Dieu*

D. JUAN.

Ce que je croy ?

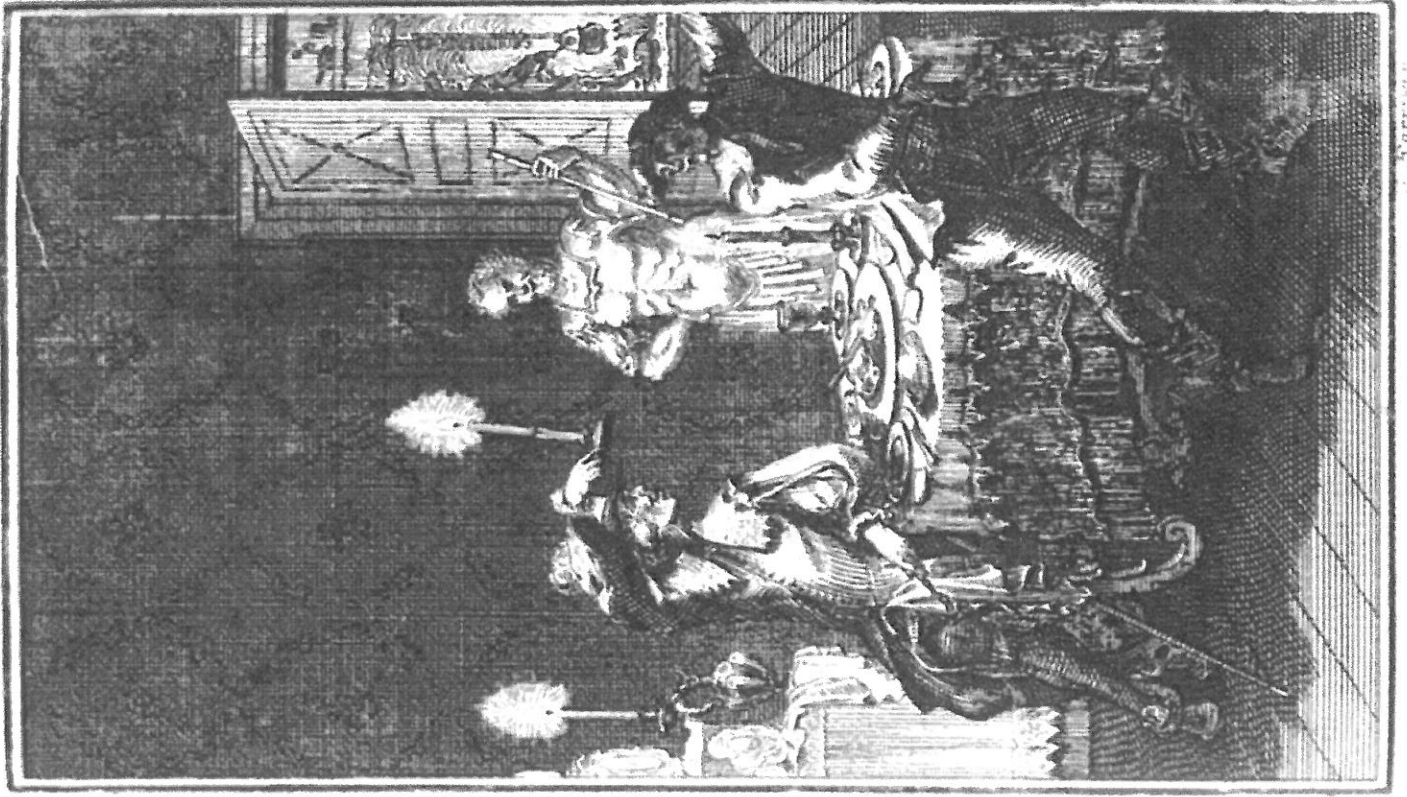
SGANARELLE.

Oüy.

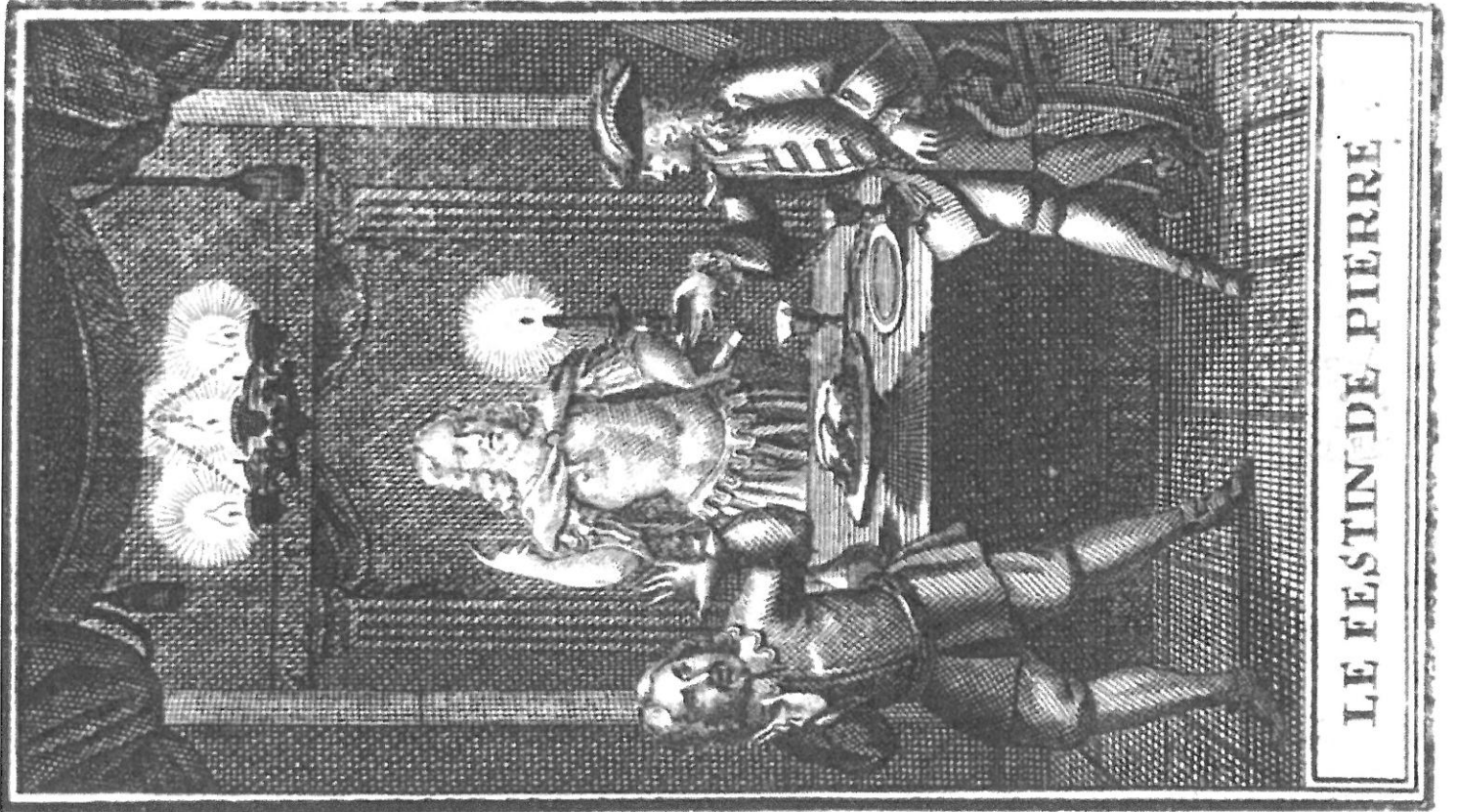
D. JUAN.

Je croy que deux & deux sont quatre, Sganarelle, & que quatre & quatre sont huit.





Le FESTIN de PIERRE.



LE FESTIN DE PIERRE.

## TRIBUNE N°1

Frédérique Villemur, *Mentir en lieu et place*

13 septembre 2013

(extraits et notes)

22 personnes.

Les comédiens ne peuvent pas assister à la conférence car ils font une italienne de *Dom Juan* pour la représentation du soir.

Frédérique Villemur se propose de parler du *Don Giovanni* de Joseph Losey à travers la question du lieu et de l'architecture palladienne, mobilisée comme décor du film. Lecture traversière du parcours de *Don Juan* avec comme fil rouge la question du lieu et de l'espace.

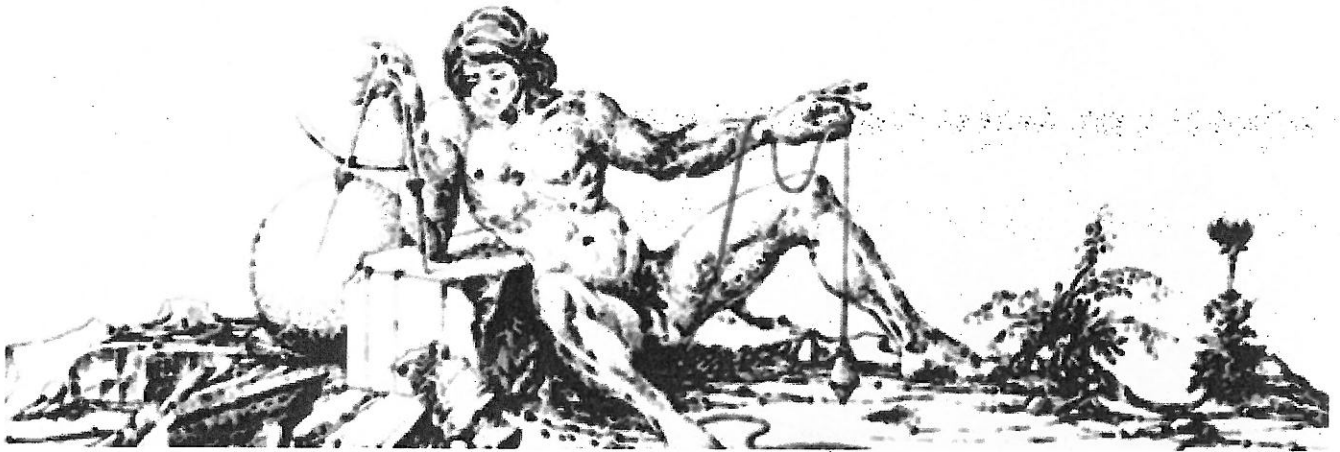
En quoi et comment l'architecture de Palladio sert le propos du cinéaste et sert le propos de ce mentir vrai qui traverse la problématique de *Don Giovanni* ? Comment cette architecture du beau mensonge – puisque les villas palladiennes – des murs jusqu'aux colonnes – ne sont faites que de briques recouvertes de stuc – accentue-t-elle la lecture d'un mythe qui pose la question de la sincérité et du mensonge ?

### **Le film : choix d'un décor**

Le film sort en 1979. Il s'agit de faire descendre l'opéra de son clan réservé d'élite et de bourgeoisie éclairée vers une sensibilité, une communication beaucoup plus démocratique et populaire. A cette époque les gens n'osent pas aller à l'opéra, on amène donc ce dernier vers le cinéma et par conséquent vers un public beaucoup plus élargi. Ce n'est pas un opéra filmé (comme on aurait avec *la flûte enchantée* de Bergman) mais l'idée est d'atteindre un film opéra.

Ce projet est impulsé par Daniel Toscan du Plantier (producteur français). Lorsqu'il cherche un réalisateur il pense d'abord à Patrice Chereau, mais ce dernier refuse pensant qu'un film opéra est un genre qu'on ne peut pas réaliser. Cependant, il impulse l'idée du cadre italien et de son architecture de villas palladiennes puisque que rien ne correspond mieux à l'opéra mozartien d'après lui. C'est finalement Joseph Losey qui accepte le projet malgré son manque de connaissance en matière opératique et le fait qu'il n'ai jamais vu ni entendu *Don Giovanni* à l'opéra. Il accepte le défi et demande à un de ses amis passionné d'opéra de l'accompagner dans ce projet.

## UN FILM ILLUSTRATO DA FRANTZ SALIERI



Frantz Salieri (scénariste par ailleurs) le suit donc tout au long de la réalisation afin de le conseiller musicalement, mais aussi d'un point de vue scénographique : il dessine une série de gravures que l'on peut voir défiler pendant le générique du film.

Les rapports entre la gravité, la légèreté, les lois du monde et les lois du désir sont figurées par la première gravure. Elle représente un Don Juan, nu, les jambes écartées, un fil à plomb entouré autour de son bras qui pointe en direction de son sexe, image où la loi du monde se rappelle à la loi du désir. De son autre main, il ouvre un compas non loin d'une sphère et est accoudé sur une pierre de taille encore mal équarrie. Cela nous rappelle, à la fois, le geste du bâtisseur, et nous évoque la gravure de Dürer, *la melencolia* de 1514. Cette idée de gravité et d'incapacité à atteindre la perfection se détache pourtant de la mélancolie dès l'ouverture de l'opéra.



*La melencolia* de Dürer



## L'ouverture de l'opéra

L'ouverture de l'opéra annonce de manière cryptée toute la suite du film.

La première partie de l'ouverture est en ré mineur (annonçant le tragique, c'est la tonalité du commandeur) et la deuxième partie est en ré majeur (impliquant une légèreté, une gaieté ; il s'agit de la tonalité de Don Giovanni).

On entre donc dans le film avec une scène muette, située dans le teatro olimpico (dessiné par Palladio en 1580). Il s'agit d'une architecture antique (ce n'est pas un hasard si la représentation d'ouverture du théâtre se fait avec *Oedipe Roi* de Sophocle) relue par le regard de la modernité de la Renaissance. Le théâtre comporte un décor de bois qui figure la ville de Thèbes fantasmée par les vicentins et tout cela dans un style de Renaissance. Nous avons l'impression (nous contemporains) de nous trouver face à une mini-ville projetée qui revient vers nous.

Puis l'on voit arriver les personnages par les rues de la ville, qui est une ville fictive, avec en tête Don Giovanni suivi de ses valets qui éteignent les bougies comme s'ils mettaient fin à la vie de la ville, au théâtre, comme s'ils mettaient fin à la représentation.

Tout d'un coup, Donna Anna entre sur scène et soulève son voile. Elle demande vengeance (ce désir de vengeance des femmes est très présent chez Mozart). Le fait que Donna Anna se dévoile pose d'emblée la question du masque, la question de l'opacité de la représentation. Tout au long du film on voit apparaître ces masques qui renvoient à l'image de ces rapports de voilement et de dévoilement, rythmes qui structurent la progression du personnage.

Après une séquence sur mer où l'on voit Don Giovanni arriver à bateau, nous nous trouvons dans une forge de Murano (seul espace filmé en Normandie et non dans les villas palladiennes). Cette séquence inventée de Losey nous rend témoin des regards échangés entre Don Giovanni et Donna Anna dans la forge, parmi les souffleurs de verre.

Dès l'ouverture, nous sommes donc happés par une tension entre l'eau et le feu, entre légèreté et pesanteur, tragique et jubilatoire.

## Découper et remonter un lieu fictif

Ce qui intéresse Losey, c'est la porosité entre l'intérieur et l'extérieur. Il cadre, recadre, découpe. Et finit par retrouver ce qui intéressait Palladio : l'architecture décentrée. Cette idée de quitter un centre, d'être dans un décentrement permanent, permet de conjointre une lecture architecturale et la figure de Don Giovanni.

Le découpage, le cadrage de l'espace donnent un sens précis aux personnages. Losey filme de nuit *La Piazza dei Signori*, où Leporello déambule dans un escalier et chante qu'il veut lui aussi être un gentilhomme. Il est à la place du pouvoir, au second étage, celui des nobles. S'ouvre alors d'emblée la question de la critique sociale.

Ces escaliers présentent très vite Don Giovanni qui vient d'agresser Donna Anna (agression sous-entendue bien évidemment). Mais Alexandre Trauner, le décorateur du film, intervient ponctuellement sur les architectures (les rehausse, les masque, les modifie en plus des montages), et donne une dimension symbolique au viol par la présence d'une colonne de la Basilique qu'il fait peindre en rouge. La colonne étant souvent identifiée à la vierge Marie dans les annonces, au corps de la femme corinthienne, le spectateur doit comprendre que le sang fut versé.

A l'étape suivante, on voit apparaître Don Giovanni se cachant derrière son chapeau ne permettant pas à Donna Anna de le voir. Il y a toujours cette possibilité du double avec cette question omniprésente : qui voit qui ? Car nous spectateur, voyions le visage de qui se masque, les deux visages de celui qui avance masqué et ne veut pas être découvert.

Il s'agit de dévoiler systématiquement les différents masques que revêt Don Giovanni (jusqu'au point même de se travestir en Leporello) puisque c'est un être en perpétuel décentrement, poussé par son désir dans une course effrénée. Cet être qui fuit est littéralement figuré dans l'espace par le travail sur des perspectives et sur des points de fuite. Non seulement dans le théâtre mais également dans les jeux avec la Rotonda, second lieu de Palladio exposé dans le film. C'est d'ailleurs en dévalant les escaliers de la Rotonda que Leporello déroule la liste des conquêtes de Don Giovanni.

### **Le choix des villas comme lieux de sens**

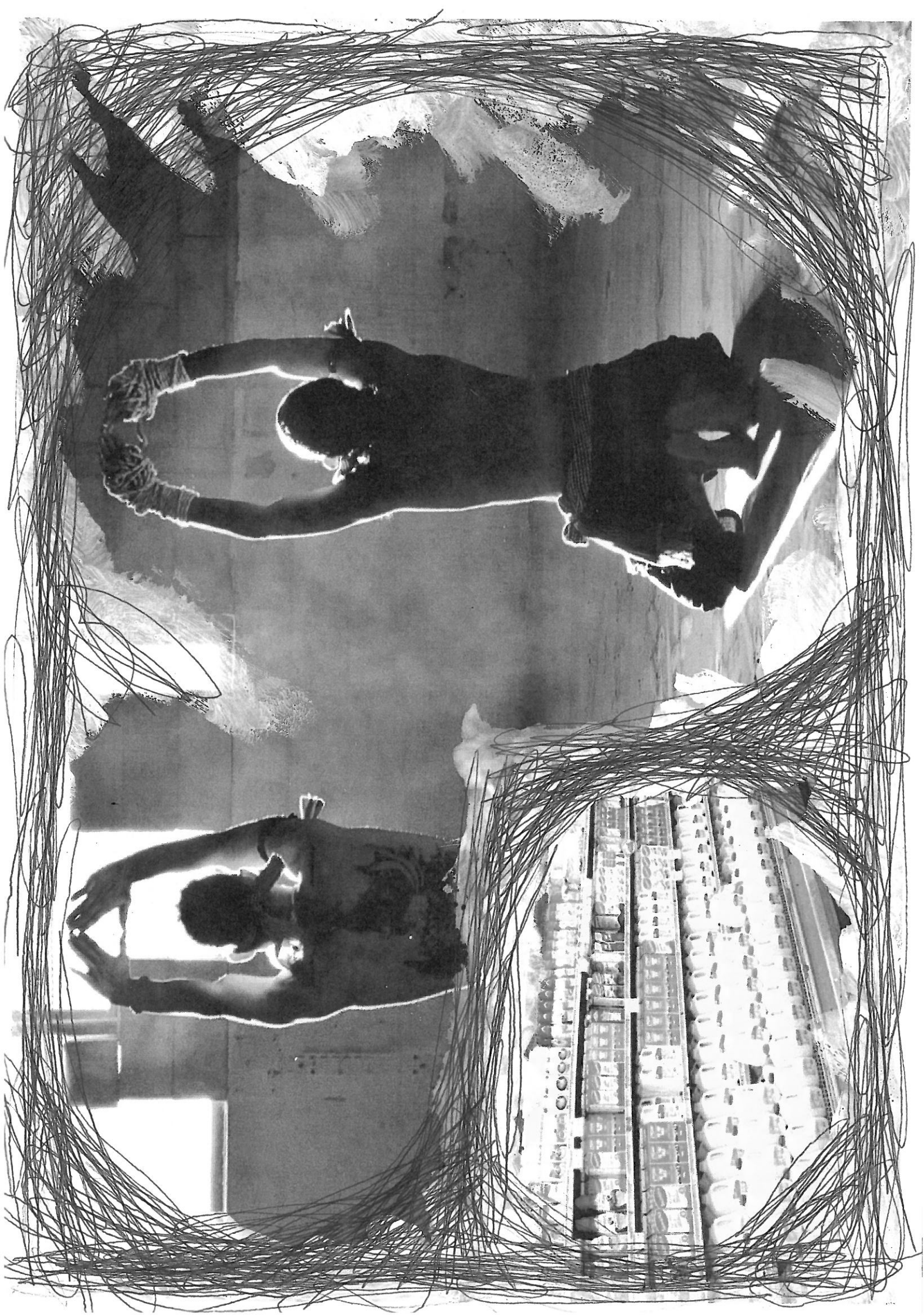
L'architecture épouse donc le propos du film, le masque et le démasque tout à la fois. Ces lieux quels sont-ils ? Il y a la Rotonda, où se déroule le banquet avec l'arrivée du commandeur, où Zerlina est séduite et où se déroule la fête dans laquelle font irruption les trois masques qui veulent se venger.

D'autres séquences sont tournées dans d'autres villas : par exemple la villa Emo, consacrée aux plaintes solitaires de Donna Anna, remarquable par le faste de ses trompes l'oeil et de ses décors.

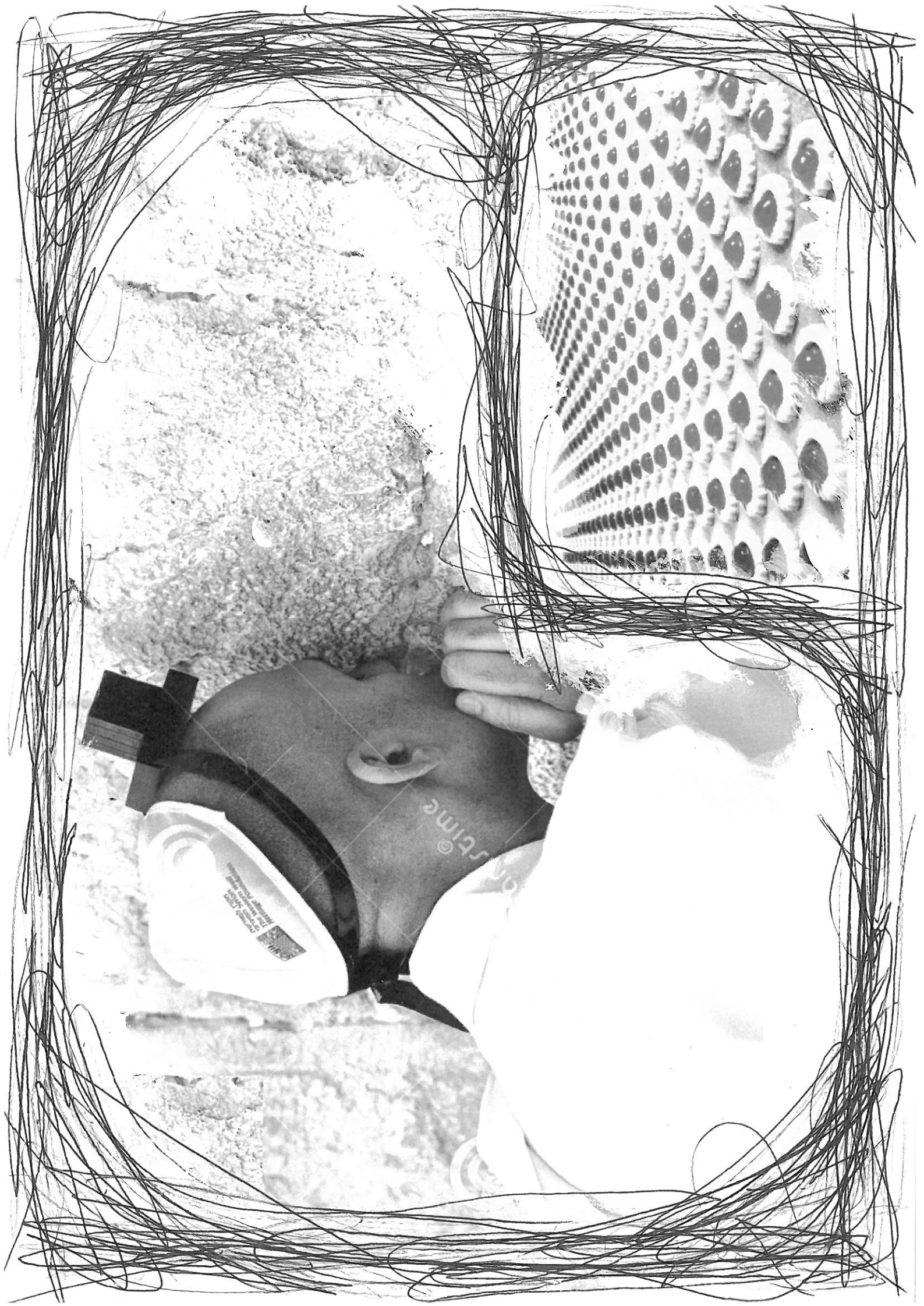
La scène où Donna Anna fait venir son père mort se déroule dans la villa Caldogno, célèbre également pour son architecture d'illusion et ses gigantesques fresques.

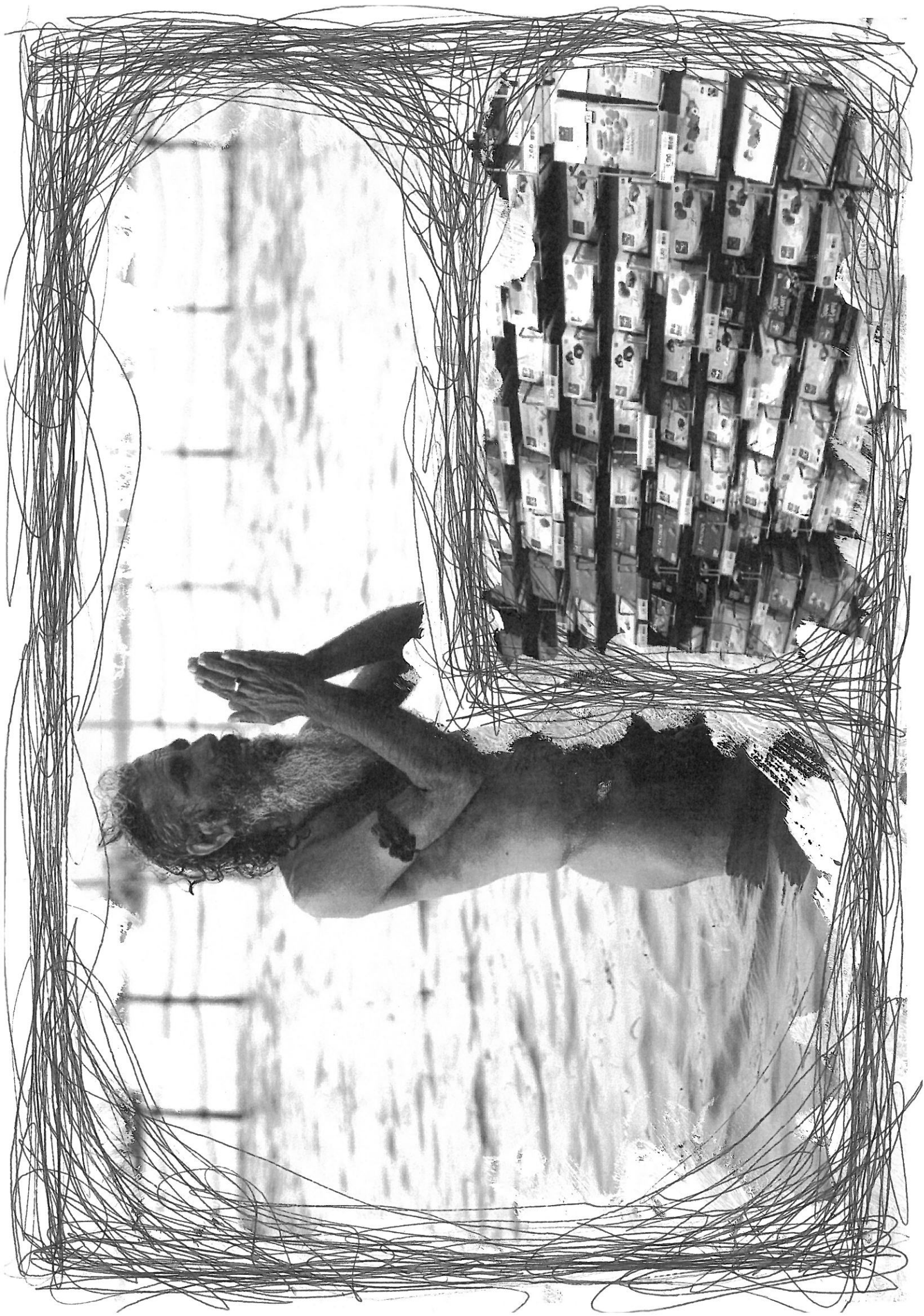
C'était à la mode d'avoir une sorte de théâtralité de la civilité des mœurs vénitiennes qui se dessinait à travers les peintures murales. Et ces trompes l'œil participent de ce polissage des mœurs et de la théâtralité de la convivialité. Quand arrive le corps du père, nous sommes dans un décor, celui de Zelotti, et Losey rajoute des statues immenses d'esclaves. A la fin, il semblerait qu'on dévoile les statues afin de faire découvrir la vérité et le désir de vengeance de Donna Anna qui a reconnu son violeur.

Aménagée, bricolée, supplée et complétée par les cadrages de Losey et les peintures de Trauner, l'architecture palladienne sert, dans ses trompes l'œil, dans ses voiles, à investir un champ d'indices offert aux spectateurs afin de résoudre l'énigme qu'est *Don Giovanni*.





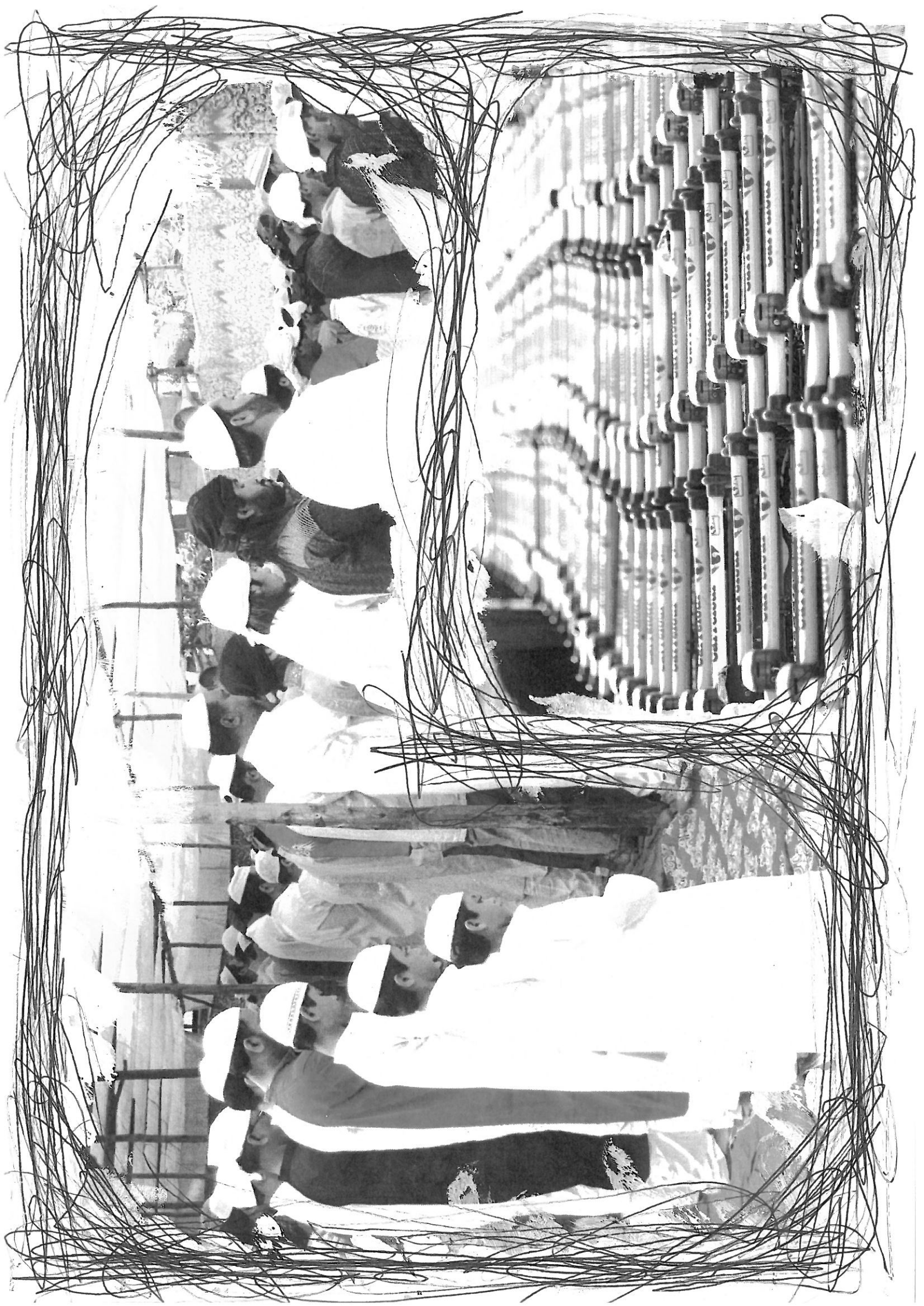












# HIER

Jeudi 19 septembre 2013

## Atelier de transmission

2 comédiennes (Chloé A. et Marion)

30 élèves d'une classe du Lycée Saint-Just et leur professeur

5 participants

Présentation du projet et discussion autour du processus de création.

Echauffements au plateau.

Travail des scènes entre Dom Juan et Sganarelle (scène 2, acte I), entre Charlotte et Pierrot (scène 1, acte II), entre Mr Dimanche, Dom Juan et Sganarelle (scène 3, acte IV), entre Charlotte, Maturine, Dom Juan et Sganarelle (scène 4, acte II), et la scène du spectre (scène 5, acte V).

Une très bonne participation que ce soit pour travailler le tambour, passer au plateau ou s'impliquer lors de la discussion.

## Répétitions

Filage de l'acte II et III. Travail sur le texte, le souffle et la rythmique.

## Représentation

48 personnes

Energie de la veille retrouvée. Un soir où la concentration porte ses fruits.

Confiance d'une spectatrice aux acteurs : « Depuis Vilar je n'avais jamais vu un *Dom Juan* aussi réussi ».

Sara Ferroud



**VOICI L'ATHÉE QUI FAIT LE SAINT**

PORTRAIT DE MOLIERE EN SAINT JEAN-BAPTISTE  
AVEC À LA MAIN UN VAIN DE DON TIAN