



Fabula / Les Colloques

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

Quand *Don Juan* finit sur grand écran. Sganarelle hors champ (Bluwal 1965 – Weber 1998)

Josefa Terribilini



Pour citer cet article

Josefa Terribilini, « Quand *Don Juan* finit sur grand écran.
Sganarelle hors champ (Bluwal 1965 – Weber 1998) », *Fabula / Les
colloques*, « Crime et châtement : la mort de Don Juan (Molière et
Mozart, 1965-2019) », URL : [https://www.fabula.org/colloques/
document8000.php](https://www.fabula.org/colloques/document8000.php), article mis en ligne le 14 Février 2022,
consulté le 03 Juillet 2025

Quand *Don Juan* finit sur grand écran. Sganarelle hors champ (Bluwal 1965 – Weber 1998)

Josefa Terribilini

Les pièces de Molière ont moins souvent été portées à l'écran que celles de William Shakespeare, dont on ne compte plus les traitements cinématographiques. C'est que, comme le relèvent Yannick Hoffert et Lucie Kempf, les pièces du dramaturge anglais semblent particulièrement bien se prêter à un tel médium, en vertu de « la hardiesse de leurs constructions, [du] mouvement passionné de leurs histoires, et [de] leurs scènes d'action spectaculaires », auxquelles on ajoutera aussi la souplesse d'une langue non rimée¹. *Don Juan*, cependant, fait exception chez Molière² ; cette comédie en prose est l'une de ses œuvres les plus souvent adaptées au cinéma en Europe³. Depuis les années 1960, en France, trois versions télévisuelles et cinématographiques de la pièce ont vu le jour : le téléfilm de Marcel Bluwal d'abord (*Don Juan ou le Festin de pierre*), diffusé en 1965 sur la première chaîne de l'ORTF ; le film de Jacques Weber ensuite (*Don Juan*), sorti en salles en 1998 ; et une récente production télévisée de Vincent Macaigne titrée *Don Juan & Sganarelle* (2015)⁴. Et si, dans chacune de ces versions, la mort du héros éponyme fait l'objet de remotivations bien distinctes sur les plans narratifs et symboliques, les possibilités techniques induites par le médium cinématographique rapprochent ces adaptations d'un point de vue esthétique.

C'est ainsi aux reprises filmiques du *Don Juan* de Molière qu'on s'intéressera ici, et plus particulièrement à celles de Marcel Bluwal et de Jacques Weber (le téléfilm de Vincent Macaigne ne sera mobilisé que ponctuellement). De fait, ces œuvres — très différentes — proposent toutes deux des fins originales en retravaillant les interventions de Sganarelle de manière à influencer sur l'immersion des spectateurs dans les mésaventures du héros éponyme. Que la mort de Don Juan prenne la

¹ Yannick Hoffert et Lucie Kempf (dir.), *Le Théâtre au cinéma : adaptation, transposition, hybridation*, Nancy, PUN, 2010, p. 5.

² Carmen Becerra Suárez remarque que *Don Juan*, par sa langue non versifiée et ses changements de lieu scénique peut d'ailleurs rappeler la dramaturgie shakespearienne (« El mito de Don Juan en el Cine : de Molière a Jacques Weber », *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 2011, n° 748, p. 260).

³ Avec, au début du XXe siècle, *Le Médecin malgré lui* et *Le Malade imaginaire* : entre les années 1910 et 1950, on recense en effet une dizaine d'adaptations cinématographiques de ces deux pièces en Europe, à l'image du *Médecin malgré lui* de Chautard (1910), du *Medico per forza* de Campogalliani (1932) et de *Die Eingebildete Kränke* de Hans H. König (1952).

⁴ En Espagne, Gonzalo Suárez a également porté la pièce à l'écran sous le titre de *Don Juan en los infiernos*, avec Fernando Guillén, Mario Pardo, E, 1991, 91'.

forme d'un affrontement merveilleux avec « l'inconnaissable »⁵ (Bluwal) ou d'un malaise psycho-physiologique (Weber, Macaigne), les options techniques adoptées par les réalisateurs résorbent le potentiel comique du texte de Molière — du moins tel qu'il nous est parvenu⁶. En nous concentrant sur les dernières scènes des deux films, on verra donc comment le traitement des actes et paroles du valet, mais également le cadrage et le montage des dernières séquences, permettent aux réalisateurs de conférer à la mort de Don Juan une tonalité tout entière *tragique*.

1. Ambiguïtés de l'image scénique

On connaît les problèmes d'ordre symbolique que peut poser aujourd'hui la fin de *Don Juan* aux metteurs en scène occidentaux : dans une société laïque, quelle signification donner à la chute d'un libertin dans les Enfers ? Mais au-delà — ou en-deçà — de cette problématique axiologique, s'ajoute pour les artistes une difficulté pratique, liée à la réalisation scénique de la damnation du héros. La coïncidence entre le trucage final (i.e. la disparition de Don Juan à travers une trappe) et les dernières paroles prononcées sur scène donnent en effet à ce dénouement un caractère profondément ambivalent. C'est un certain « sieur de Rochemont » qui, le premier, soulevait cette ambiguïté dans un pamphlet paru en 1665, peu après la création de la pièce de Molière :

Et cet homme de bien [Molière] appelle cela corriger les mœurs des hommes en les divertissant, [...], et couvre cette belle morale d'un feu de cartes, et d'un foudre imaginaire, et aussi ridicule que celui de Jupiter [...] : 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, avec une âme de valet intéressée, en criant *mes gages, mes gages*. Car voilà le dénouement de la farce : ce sont les beaux et généreux mouvements qui mettent fin à cette galante pièce, et je ne vois pas en tout cela, où est l'esprit⁷.

Non seulement l'artifice théâtral rendrait la punition du protagoniste risible, mais l'ultime réplique du valet, aux aspirations terrestres et mercantiles, porterait à son comble le comique de l'épisode. Produisant un dénouement fondamentalement

⁵ Marcel Bluwal se réfère en ces termes à la puissance transcendante que doit affronter le héros (voir son entretien du 30 octobre 1965 pour l'émission « Micros et caméras » : <https://enseignants.lumni.fr/fiche-media/00000001571/interview-de-marcel-bluwal-sur-son-adaptation-de-dom-juan.html>, consulté le 5 juillet 2021).

⁶ Le texte de *Don Juan* que nous possédons — pièce initialement intitulée *Le Festin de pierre* par Molière (1665) — est une version datant des éditions de 1682-1683, reconstituée *a posteriori* et dont il n'est pas certain qu'elle ait été jouée. Voir à ce propos la notice de *Don Juan ou le Festin de pierre* par Georges Forestier et Claude Bourqui, dans Molière, *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 2010, p. 1619.

⁷ [Anonyme], [Sieur de Rochemont], *Observations sur une comédie de Molière intitulée Le Festin de Pierre*, Paris, Pépingué, 1665 (disponible sur le site NCD17 : <https://www2.unil.ch/ncd17/index.php?extractCode=1752>, consulté le 5 juillet 2021).

ironique, le double plan du discours et de la technique scénique invaliderait ainsi, selon Rochemont, la prétention de Molière à « corriger les mœurs ».

Une telle critique se double évidemment d'une visée polémique⁸. Néanmoins, bien qu'il soit possible, comme le postulent Georges Forestier et Claude Bourqui, que l'intention de Molière vis-à-vis de la punition du libertin n'ait jamais été équivoque⁹, la dimension prosaïque de l'intervention du valet et le mécanisme représentant les Enfers — conformément à la tradition, « une trappe fait disparaître [Don Juan] au milieu de flammes d'arcanson »¹⁰ — ne produisent pas moins un contraste certain avec la valeur spirituelle du châtement divin. En outre, on ne peut ignorer la réception indécise que la fin de *Don Juan* a depuis toujours engendrée. L'hésitation herméneutique semble caractériser le discours critique sur la pièce dès le XVII^e siècle, et jusqu'à aujourd'hui ; tandis que Christian Biet souligne le caractère « insoluble » des problèmes posés par « l'artifice divin », « ombre surnaturelle faite de roues et de crémaillères », Pierre Frantz postule la nature ouvertement parodique de la punition infernale, où le sacré « n'est que du théâtre, qui s'affiche comme tel »¹¹. Or que se passe-t-il lorsque la pièce est adaptée au cinéma ? Si l'ambiguïté des scènes finales provient en grande partie de leur mise en spectacle, que devient-elle quand un nouveau médium redéfinit la donne technique ?

2. Un témoin gênant

Ce qui frappe avant tout, pour qui visionne ces deux films, c'est l'absence systématique de Sganarelle lors de l'ultime confrontation entre Don Juan et le Commandeur. Alors que dans la pièce de Molière, la sixième scène du cinquième acte se joue entièrement sous les yeux du valet, la version de Bluwal et celle de Weber refusent de faire de Sganarelle le spectateur ébahi de l'inférieure poignée de main ; celui-ci, éloigné au moment de la mort du héros, ne revient qu'après-coup pour délivrer sa tirade finale. Un choix qui, dans un cas comme dans l'autre, porte à conséquence sur la tonalité de l'épisode. Dans la pièce de Molière en effet, la présence d'un tiers personnage sur scène implique, par nature, une certaine prise de distance. Bien que le valet n'intervienne pas (avant son dernier monologue), la représentation d'un regard extérieur posé sur le duo principal instaure une

⁸ À propos de cette critique contre l'immoralité de la pièce de Molière, voir la notice de *Don Juan ou le Festin de pierre* par G. Forestier et C. Bourqui, *op. cit.*, p. 1619-1666.

⁹ *Ibid.*, p. 1624.

¹⁰ D'après la notice de la pièce par G. Forestier et C. Bourqui (citant le *Mémoire de Mahelot*), *ibid.*, p. 1628.

¹¹ Christian Biet, *Don Juan : mille et trois récits d'un mythe*, Paris, Gallimard, 1998, p. 32 ; Pierre Frantz, « Les dénouements en action du XVIII^e siècle », dans Mara Fazio et Pierre Frantz (dir.), *La Fabrique du théâtre : avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, 2010, p. 339.

dynamique particulière : faisant office de *personnage-relais*, Sganarelle offre aux spectateurs, eux-mêmes placés en position frontale face aux trois personnages, la possibilité d'un point de vue externe sur l'action fictionnelle¹². Aussi l'évacuation du valet dans les films redéfinit-elle en profondeur le rapport des spectateurs à l'événement : laissés seuls face à la rencontre de Don Juan avec la mort, ils sont désormais invités à se focaliser sur le héros et sur sa peine, une focalisation amplifiée par le gros plan et le champ-contrechamp.

Considérons d'abord le téléfilm de Bluwal (1965)¹³. Celui-ci n'a (presque) rien d'une comédie. Qualifié de « chevauchée vers la mort », par le réalisateur, il affiche une perspective métaphysique claire, faisant de l'affrontement du héros avec « l'inconnaissable » l'affirmation de la liberté de l'homme¹⁴. Avec Michel Piccoli dans le rôle de Dom Juan¹⁵, le film, qui conserve le texte de Molière presque intégralement, est tourné en noir et blanc dans des décors naturels et « détemporalisés »¹⁶, afin d'expliquer les personnages « de l'intérieur » ; dans les divers entretiens qu'il accorde à l'époque, entre 1965 et 1966, Bluwal souligne en effet son désir de proposer une exploration intime du libertin et d'en faire un héros dont le problème fondamental serait « d'être et de ne pas savoir pourquoi, de n'accepter aucune finalité »¹⁷. On comprend donc que le rire ne puisse y tenir qu'une place minimale. Même les épisodes d'inspiration farcesque, notamment la rencontre de son Dom Juan avec les deux paysannes, sont délestés de leur charge comique. Comme le souligne Bluwal, ce passage, dans son œuvre, est celui de l'amour : « chasseur et chassé, piègeur et piégé, [Dom Juan] aime [Charlotte] quand il la rencontre. C'est à la fois un jeu et c'est pour de vrai »¹⁸.

En fait, les seules scènes réellement risibles de ce *Dom Juan* télévisuel sont les monologues de Sganarelle, interprétés par Claude Brasseur qui leur confère, de son air nonchalant, une touche d'espièglerie propre à faire sourire¹⁹. Aussi conçoit-on que le réalisateur ait souhaité écarter le personnage lors de la scène du châtement.

¹² Gaël Le Chevalier définit le personnage-relais comme un substitut du spectateur sur scène, induisant, par son observation souvent muette, « un regard critique sur la pièce, (un regard "métathéâtral") qui dépasse — ou redouble — le jugement dramatique. » (*La Pratique du spectateur. La médiation des regards dans le théâtre de Thomas Corneille*, Paris, Classiques Garnier, 2017, p. 214).

¹³ Marcel Bluwal, *Dom Juan ou le Festin de pierre*, avec Michel Piccoli, Claude Brasseur, Anouk Ferjac, FR, 1965, 106'.

¹⁴ Propos tenus par Marcel Bluwal dans « Micros et caméras », art. cit.

¹⁵ Marcel Bluwal conserve dans son film la graphie de l'édition de 1682 (à savoir *Dom Juan*). Nous adopterons également cette orthographe pour désigner le personnage de son téléfilm afin de fluidifier les comparaisons avec la version de Weber.

¹⁶ Les décors et costumes du téléfilm renvoient à différentes époques (du XVIIe au XIXe siècles), si bien que l'action apparaît détachée de tout contexte historique spécifique.

¹⁷ Entretien accordé par Marcel Bluwal à Jacques Audollent en 1966 (ORTF) : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1321027d/f1>, consulté le 5 juillet 2021.

¹⁸ Marcel Bluwal dans « Micros et caméras », art. cit.

¹⁹ Notamment le monologue de Sganarelle sur la croyance (III, 1) et les premières scènes du quatrième acte où le valet se restaure goulument tout en discutant avec son maître.

Sganarelle étant dans son adaptation le seul et unique dépositaire du comique, Bluwal l'évince lorsque la tension narrative doit atteindre son point culminant et que Dom Juan arrive enfin « au bout de son expérience et de sa grandeur »²⁰. Abandonnant son serviteur à l'entrée du tombeau, le héros éponyme part affronter son destin dans un face à face qui porte à son comble la tension dramatique, soutenu par les accents funèbres du *Requiem* de Mozart²¹.

Le parallèle entre ce dénouement, devenu véritable scène de suicide chez Marcel Bluwal, et un sacrifice païen a souvent été relevé²². Comme l'explique lui-même le réalisateur, l'inéluctable prend ici la forme d'une statue du Bas-Empire romain placée au sommet des marches d'un pavillon vers lequel monte Dom Juan « pour accomplir son suicide comme vers un autel inca »²³. Et pour souligner cette dimension sacrificielle, la réalisation alterne entre une série de plans moyens qui présentent le héros gravissant un escalier aux allures interminables (fig. 1)²⁴ et de plans en plongée dévoilant le visage de Dom Juan. Celui-ci garde alors les yeux rivés sur le Commandeur comme sur une puissance transcendante (fig. 2) :



Figures 1 et 2²⁵

Ce champ-contrechamp, tout en verticalité, nous fait quitter la position frontale et distante du théâtre pour nous emmener au plus près du trouble de Dom Juan, proposant aux spectateurs un aperçu détaillé de l'expression de l'acteur²⁶. Or s'y

²⁰ *Ibid.*

²¹ La messe de *Requiem en ré mineur* de Mozart (1791) se fait entendre dès les premières scènes et vient régulièrement ponctuer les moments de transition entre les différents épisodes, soulignant la perspective métaphysique du téléfilm de Bluwal.

²² Voir par exemple l'entrée « Bluwal » dans le *Dictionnaire de Don Juan* dirigé par Pierre Brunel (Paris, Robert Laffont, 1999, p. 111).

²³ Marcel Bluwal au micro de J. Audollent, art. cit.

²⁴ Bluwal, *Dom Juan ou le Festin de pierre*, 101'50".

²⁵ Images tirées du téléfilm de Marcel Bluwal, *Dom Juan* [DVD], INA Ed., 2008, 110'.

²⁶ À propos de la « psychologie de l'image cinématographique » qui favorise une « identification passive » dans les séquences en champ-contrechamp, voir André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1975, p. 35.

ajoute un plan d'ensemble qui vient par deux fois offrir la vision du héros s'approchant de la statue (fig. 3)²⁷. Cette prise de vue, en légère contre-plongée, est tournée depuis l'entrée du tombeau ; tout se passe alors comme si le point de vue extérieur de Sganarelle, qui rejoindra ensuite son maître au moment de sa chute dans les Enfers, était intégré à la séquence. Bien que le valet n'apparaisse pas à l'écran, le spectateur sait en effet qu'il attend devant la porte du mausolée. Sa perspective sur la scène, encore lointaine à ce stade, semble dès lors être inscrite dans la construction visuelle de l'épisode, à la manière d'une caméra subjective²⁸ :



Figure 3

Durant cette séquence, la caméra paraît donc emprunter à Sganarelle son rôle de médiateur entre le public et l'action — à la différence que ce relai extérieur n'est cette fois plus porteur de distance potentiellement comique. Au contraire, le point de vue ainsi créé, construisant une vision monumentale du sacrifice de Dom Juan grâce à la contre-plongée, renforce plutôt la tension provoquée par la démarche mortifère du héros.

²⁷ Bluwal, *Dom Juan ou le Festin de pierre*, 102'35".

²⁸ Sur cette notion, voir notamment Valentine Robert, « *Le scaphandre et le papillon* et l'adaptation filmique du "je" littéraire : l'œil qui écrit », *Décadrages*, 2010, n°16-17, p. 104-117.

Jacques Weber, de son côté, prend un parti plus drastique encore. Son adaptation entière (1998)²⁹ constitue un remaniement assez radical de la pièce de Molière : certaines scènes sont permutées, les dialogues sont écourtés et le héros, interprété par Weber en personne, n'a plus grand-chose du séducteur impulsif de la fable originelle³⁰. Il est ici un homme âgé et malade, qui semble attendre, dès l'ouverture du film, la délivrance de la mort. Comme le relève Carmen Becerra Suárez, les lieux de tournage (de grandes étendues arides du sud de l'Andalousie), ainsi que la bande-son de Bruno Coulais, comparable à un « chœur tragique », accentuent la dévastation du personnage³¹. Et dans cet univers de désolation, le comique n'a plus (du tout) sa place. Non seulement la rencontre avec les deux paysannes devient elle aussi un épisode sérieux, mais Sganarelle, incarné par Michel Boujenah, n'a cette fois plus rien de risible, ni même de malicieux. Sa présence à l'écran est discrète et le jeu de l'acteur souvent grave et attristé.

En somme, l'ensemble des choix artistiques de Weber va dans le sens d'un recentrement sur la crise existentielle d'un Don Juan en fin de vie. Il est alors peu surprenant que la confrontation du héros avec le Commandeur se déroule en l'absence du valet. Ce dernier, abandonné par son maître dans un désert de roche, est laissé en compagnie d'autres serviteurs (fig. 4)³². Cantonné à la marge de l'action, Sganarelle est aussi dépossédé de sa singularité : domestique parmi tant d'autres, il ne lui appartient plus de fournir un contre-point farcesque aux propos désabusés du « grand seigneur méchant homme ».



Figures 4 et 5³³

²⁹ Jacques Weber, *Don Juan*, avec Jacques Weber, Michel Boujenah, Emmanuelle Béart et Penelope Cruz, FR-E, 1998, 91'.

³⁰ Bien que la tradition en ait souvent fait par la suite un homme d'âge mûr, plus cérébral que sensuel, Antony McKenna rappelle que le héros, chez Molière, représente moins un philosophe qu'un « petit marquis » obsédé par la mode et ses propres plaisirs (*Molière Dramaturge libertin*, Paris, Champion, 2005, p. 54).

³¹ C. Becerra Suárez, art. cit., p. 263. Ma traduction.

³² Weber, *Don Juan*, 86'.

³³ Images tirées du film de Jacques Weber, *Don Juan* [DVD], Koch Lorber Films, 2005, 91'.

On peut toutefois repérer le même passage de témoin entre Sganarelle et la caméra lors de la mort du héros. S'ouvrant au milieu d'un groupe d'ouvriers qui assemblent les différentes parties de la statue, cette scène se concentre assez vite sur Don Juan et le Commandeur. À nouveau, la réalisation se sert d'un champ-contrechamp pour représenter le héros rejoignant la tête de la statue, située elle aussi au sommet d'une série d'escaliers. Et à nouveau, la séquence est entrecoupée d'un plan d'ensemble en contre-plongée qui présente Don Juan face au Commandeur (fig. 5)³⁴. Doit-on y déceler une forme d'*intericonicité*, l'influence du film de Bluwal sur celui de Weber ? En tout cas, si l'assimilation de ce plan à la perspective de Sganarelle n'est pas aussi évidente que chez Bluwal — la prise de vue ne peut logiquement pas correspondre au point de vue du valet, totalement absent de l'épisode –, reste que la caméra de Weber reprend l'une des fonctions du personnage dans la pièce de Molière en offrant un aperçu distancé de la scène. Dans chacune des deux versions, les yeux du valet sont remplacés par la lentille de l'objectif.

3. Quand le montage remplace le trucage

Là paraissent s'arrêter les similitudes entre les deux films quant à leur traitement du dénouement de *Don Juan*. Bluwal et Weber adoptent en effet des partis pris opposés sur le plan dramaturgique. Tandis que Bluwal conserve la dimension merveilleuse de l'épisode, avec l'intervention d'une sculpture parlante et la chute du héros dans un gouffre infernal, Weber choisit de rationaliser l'évènement : c'est un malaise cardiaque qui semble emporter son Don Juan, et le Commandeur n'est plus qu'un morceau de pierre inerte (c'est aussi le choix que fera Macaigne³⁵). Même les répliques de la statue sont supprimées ou redistribuées à l'un des ouvriers³⁶. Cependant, reste un point commun essentiel entre les deux films : leur exploitation de ce que Richard Allen qualifie « d'illusion projective »³⁷ pour consolider la vraisemblance de la mort de Don Juan. Recourant au montage et au cadrage, ils résorbent le potentiel ironique du châtiment relevé par le sieur de Rochemont ; dans un cas comme dans l'autre, l'artifice scénique est abandonné au profit d'un agencement des images qui maintient la scène finale dans un registre sérieux.

Employer le terme de « vraisemblance » vis-à-vis du film de Bluwal peut *a priori* surprendre. Sa version de *Don Juan* suit à la lettre les indications de Molière quant

³⁴ Weber, *Don Juan*, 89'13".

³⁵ Dans le téléfilm de Vincent Macaigne, Don Juan s'écroule en pleine ville sur le parvis d'une église, sous le regard de quelques gargouilles de pierres.

³⁶ C'est l'un des ouvriers qui interpelle le héros pour lui rappeler : « vous avez hier donné parole de venir manger ».

³⁷ Sur la notion de « projective illusion » au cinéma, voir Richard Allen, « Representation, Illusion and the Cinema », *Cinema Journal*, 1993, n°32 (2), p. 40 sq.

au merveilleux de la pièce, et cela dès la première apparition de la statue du Commandeur qui se meut face à Dom Juan et Sganarelle³⁸. Mais il ne s'agit pas pour autant de théâtre filmé. Si Bluwal exprime son envie de « retrouver à la télévision cette chose admirable qu'est la distance théâtrale », notamment par le biais de décors qui soient « encore plus théâtraux que ceux du théâtre »³⁹, les procédés adoptés pour déployer cette *théâtralité* sont bien ceux du cinéma⁴⁰. Ce choix fait toute la différence : au lieu d'effectuer des trucages physiques face à une caméra posée en plan fixe, Bluwal se sert de ressources cinématographiques pour donner aux téléspectateurs l'illusion que les phénomènes magiques se produisent d'eux-mêmes. Ces derniers, pourtant, *n'existent que sur l'écran*. Ainsi que l'a noté Aurélia Gourmay, le médium renouvelle ici le traitement du surnaturel grâce aux effets spéciaux⁴¹ ; par exemple, au lieu de déguiser un être humain en statue capable de parler et de bouger, c'est une véritable sculpture de pierre qu'utilise le réalisateur. Celle-ci paraît s'animer grâce aux pouvoirs du montage qui, par la juxtaposition sélective d'images photographiques, dissimule les manipulations humaines permettant à la statue de se mouvoir. Comme l'exprime André Bazin, « l'admiration pour la prouesse » physique laisse donc place à « l'illusion de la transparence » pour éviter de « nous renvo[yer] à la réalité »⁴².

Dans les scènes finales du film de Bluwal, les effets spéciaux interviennent déjà au moment de l'apparition du spectre, qui prend d'abord la forme d'une femme à la voix grave et ténébreuse. Puis, suivant la didascalie du texte de Molière⁴³, le réalisateur se sert du montage pour faire disparaître le visage humain au profit d'une tête de mort. En conservant le même plan rapproché, la première image (fig. 6) se dissout dans la seconde par le biais d'un fondu enchaîné (fig. 7), avant que cette dernière ne s'efface à son tour pour laisser place au néant (fig. 8)⁴⁴. Sans jamais dissimuler l'origine dramatique de son matériau textuel, Bluwal substitue ainsi à l'artifice matériel ce qu'André Bazin qualifie de « récit par l'image »⁴⁵.

³⁸ Les didascalies de la pièce de Molière indiquent entre autres que « la statue baisse la tête » (III, 5).

³⁹ Marcel Bluwal, « Micros et caméras », art. cit.

⁴⁰ Jacques Gerstenkorn relève que le concept de *théâtralité* n'est pas exclusif aux œuvres dramatiques, mais peut se retrouver, selon un autre paradigme, au cinéma : « la théâtralité désigne le caractère de ce qui est théâtral [...] : pour le théâtre, elle procède d'une démarche réflexive tandis qu'elle relève, pour le cinéma, d'une pratique de métissage, tout le contraire d'un repli sur soi » (« Lever le rideau », dans *Cinéma et théâtralité*, Lyon, Aléas, 1994, p. 15).

⁴¹ Aurélia Gourmay, « Formes et enjeux de l'hybridité dans deux réécritures contemporaines du mythe de Don Juan : *Dom Juan ou le Festin de Pierre* de M. Bluwal et *L'Ambigu* de R. Topor », *Babel*, 2016, n° 33, p. 194.

⁴² A. Bazin, *op. cit.*, p. 52-53. A. Bazin propose dans ces pages un long développement consacré aux propriétés du montage conçu comme « créateur abstrait de sens ».

⁴³ Une note indique que « le Spectre change de figure, et représente le Temps avec sa faux à la main » (V, 5).

⁴⁴ Bluwal, *Dom Juan ou le Festin de pierre*, 100'35".

⁴⁵ A. Bazin, *op. cit.*, p. 54.



Figures 6, 7 et 8

La même stratégie est adoptée pour la damnation finale de Dom Juan. Après une première image du héros saisissant la main de la statue, un plan rapproché se focalise sur la montée d'escalier du valet (fig. 9)⁴⁶ pour éviter de figurer le foudroiement de Dom Juan. Celui-ci ne réapparaît qu'en pleine chute, dans un plan d'ensemble capté depuis l'entrée du tombeau (fig. 10). Puis, durant l'intervalle où le héros disparaît définitivement, la caméra revient sur la main du Commandeur (fig. 11), avant de retourner à Sganarelle, arrivé en haut des marches et filmé en plongée (fig. 12). Cette image finale, enregistrée depuis l'arrière de la statue, permet alors de montrer au public que le sol s'est bel et bien refermé sur le libertin :



Figures 9, 10, 11 et 12

⁴⁶ Bluwal, *Dom Juan ou le Festin de pierre*, 101'38".

La prise de vue est ici centrale dans la construction de l'illusion. C'est en grande partie grâce au plan d'ensemble que la disparition de Dom Juan est rendue crédible : le public, en raison de la contre-plongée, ne peut jamais apercevoir le sol où se tient le comédien et qui semble l'aspirer soudainement — probablement grâce à une fosse aménagée dans le décor. Ainsi, l'illusion merveilleuse est préservée de bout en bout, l'agencement des images dissimulant les « trucages » du réel.

Le *Don Juan* de Weber s'efforce au contraire d'abolir toute dimension magique. Chaque phénomène surnaturel de la pièce de Molière s'y trouve réinterprété ou supprimé. La scène la plus frappante, de ce point de vue, est la première rencontre de Don Juan et de Sganarelle avec la statue du Commandeur (III, 5)⁴⁷. Transposée au bord d'un fleuve avec un groupe d'ouvriers chargeant les membres de la sculpture à bord d'une embarcation, cette scène ne respecte plus les didascalies moliéresques. Comme le relève C. Becerra Suárez, seule l'oscillation du bateau, qui fait légèrement tanguer la tête du Commandeur d'avant en arrière, suggère une éventuelle réaction du géant de pierre à l'invitation formulée par Sganarelle⁴⁸. C'est d'ailleurs cet infime mouvement qui provoque l'exclamation du valet : « La statue m'a fait signe ! ». Mais Don Juan refuse d'y prêter attention, le doute ontologique généré par l'épisode se voyant révoqué au profit d'une explication d'ordre matérialiste.

De même, l'ultime scène de confrontation entre Don Juan et le Commandeur connaît une rationalisation rigoureuse. On l'a dit, c'est une affliction intime (voire un choc psychologique) qui emporte le héros au moment où celui-ci rejoint la statue. Néanmoins, la réalisation fait signe, à quelques reprises, vers les indications scéniques d'origine. À la manière d'un clin d'œil, la montée du héros au sommet des échafaudages est par deux fois entrecoupée d'un plan en contre-plongée qui présente la main de la statue posée devant le visage de pierre ; le Commandeur semble ainsi *tendre la main* à Don Juan (fig. 13)⁴⁹. Une fois de plus, la prise de vue remplace donc l'artifice scénique pour conférer un effet de réel au phénomène magique — mais le merveilleux se cantonne à cette unique suggestion visuelle. Le Don Juan de Weber ne saisira pas la main du Commandeur, et sa chute, provoquée par une cause apparemment naturelle, ne l'entraînera pas dans les Enfers, mais au pied des échafaudages.

⁴⁷ Weber, *Don Juan*, 51'57".

⁴⁸ C. Becerra Suárez, art. cit., p. 264.

⁴⁹ Weber, *Don Juan*, 88'55".



Figure 13

4. Des gages sans ridicule

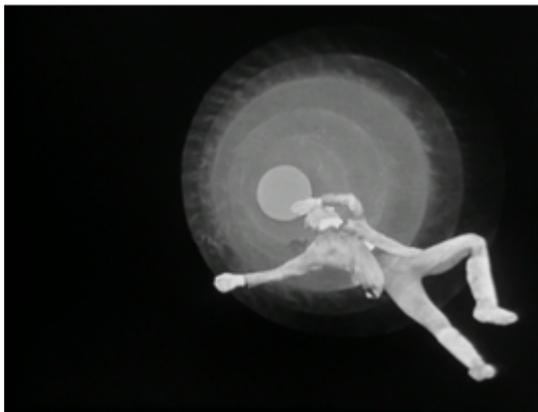
Reste le dernier effet comique relevé par le sieur de Rochemont : la plainte finale de Sganarelle. Composée à l'origine d'un unique « mes gages ! mes gages ! », elle constitue, comme le notent Georges Forestier et Claude Bourqui, « un lieu commun du sujet »⁵⁰. Aussi n'est-il pas certain que l'intention de Molière ait été d'en faire un contrepoint ironique visant à miner le message éthique du châtement du libertin. Toutefois, en raison de ses considérations matérialistes, l'intervention du valet contient en elle-même un potentiel comique difficile à étouffer - malgré l'ajout par Molière, dans un second temps, d'une petite tirade moralisante⁵¹. S'il arrive alors fréquemment que les metteurs en scène décident de ne conserver que l'exclamation « mes gages ! » et de tirer la réplique du côté du rire, Bluwal et Weber font le choix inverse⁵². Les réalisateurs préfèrent non seulement restituer le discours dans son intégralité, mais ils exploitent en plus l'outil cinématographique pour faire de ce monologue une complainte déchirante et véritablement *anti* comique.

⁵⁰ « Notice », dans *Œuvres complètes* II éd. cit., p. 1624.

⁵¹ « 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 a que moi seul de malheureux !* Mes gages ! mes gages ! mes gages ! » (Molière, *Don Juan ou le Festin de pierre*, V, 6, éd. cit., p. 902. Nous soulignons).

⁵² Vincent Macaigne, pour sa part, supprime ce dernier monologue.

C'est immédiatement après la chute de Dom Juan qu'intervient chez Bluwal la tirade du valet. Tout concourt alors à souligner le désespoir du personnage. En plus du jeu sobre de l'acteur, le cadrage rapproché, le montage alterné et la poignante bande sonore sont autant de ressources dont se saisit le réalisateur pour faire des derniers instants de son film un « Requiem pour Dom Juan »⁵³. L'effondrement physique de Sganarelle ouvre la séquence : arrivé en haut des marches, il s'écroule sur le sol qui vient d'engloutir son maître dans une prise de vue en plongée accentuant son abattement (fig. 12). Intervient ensuite une première représentation de Dom Juan tournoyant dans les Enfers (représentés par une spirale blanche sur fond noir) au son du *Lacrimosa*, sixième mouvement du *Requiem* Mozart (fig. 14)⁵⁴. Puis, un gros plan sur le visage de Sganarelle vient offrir au public l'image de sa solitude finale (fig. 15). Dévoilant une émotion inscrite sur chaque trait de son visage, ce plan rapproché nous donne accès à l'intériorité du valet qui délivre tristement sa tirade. Finalement, lorsque le personnage termine sa réplique en se cachant la tête des mains, et que le *Lacrimosa* rejaillit de plus belle, la spirale infernale surgit à nouveau à l'écran. Effaçant d'un trait le contraste originel entre le foudroiement métaphysique du libertin et l'intervention prosaïque du valet, le téléfilm de Bluwal conjugue ainsi les destinées des deux hommes par le biais d'un montage sonore et visuel qui les fait coexister dans une seule et même désolation.



Figures 14 et 15

Enfin, tout comme son prédécesseur, Weber donne une tournure pathétique au monologue de Sganarelle. Mais les stratégies employées ne sont plus tout à fait les mêmes. Weber, en plus du jeu larmoyant de Michel Boujenah, se sert d'abord d'un déplacement spatio-temporel. Située dans une rue passante, longtemps après la mort de Don Juan, la séquence présente Sganarelle en situation de mendicité comme pour suggérer les conséquences désastreuses de la mort du héros sur la vie

⁵³ Expression de Marcel Bluwal dans « Micros et caméras », art. cit.

⁵⁴ Bluwal, *Dom Juan ou le Festin de pierre*, 102'55".

de son valet. Aussi l'exclamation « mes gages, mes gages ! » prend-elle une toute autre dimension. Énoncée à demi-mot, la plainte dépasse le commentaire intéressé : la mort du libertin n'a pas simplement privé un homme de son salaire, mais devient peut-être aussi le signe d'un problème sociétal plus généralisé. La prise de vue appuie cette lecture ; assis à même la terre, le personnage de Sganarelle est filmé dans un travelling parallèle au sol, si bien qu'en dehors de son visage, seules apparaissent à l'écran les figures de quelques autres mendiants, ainsi que les jambes des passants (fig. 16)⁵⁵. Le cadrage et le mouvement de caméra de cette dernière séquence s'allient donc chez Weber pour proposer un discours à portée sociale — dont on pourra d'ailleurs regretter qu'il ne soit pas davantage exploité sur l'ensemble du film.



Figure 16

5. Un épilogue opératique ?

Réalisées à plus de trente ans d'écart selon des projets esthétiques bien distincts, les deux adaptations filmées du *Don Juan* de Molière se rejoignent donc dans leur traitement sérieux de la mort du célèbre séducteur. Toutes deux, à leurs façons, *désganarellisent* la mort de Don Juan. Mais leur manière d'aborder le châtement du héros diverge : tandis que Bluwal reste au plus près des didascalies du dénouement, conservant leur caractère merveilleux par des effets de montage et de prise de vue, Weber relit entièrement l'événement au prisme d'une interprétation

⁵⁵ Weber, *Don Juan*, 90'54".

matérielle. Faut-il penser que cette différence serait liée à une évolution plus générale de l'art cinématographique du XX^e siècle qui, selon André Bazin, tendrait à se distancier toujours plus du théâtre filmé dans le cadre des adaptations théâtrales⁵⁶ ? Peut-être. Reste que le film de Marcel Bluwal demeure sans doute l'une des plus poignantes représentations de cette « chevauchée consentie vers la mort »⁵⁷. Et que ces deux adaptations, qu'elles optent pour une version surnaturelle ou matérialiste du dénouement, exploitent l'une et l'autre les déplacements permis par la technique cinématographique pour composer une lecture tragique de la comédie de *Don Juan*.

Difficile, à cet égard, ne pas évoquer enfin le spectre de Mozart. Alors que, chez Molière, la fin de *Don Juan* fait jouer une ambivalence esthétique (entre comédie et tragédie) et axiologique, le *Don Giovanni* de Mozart (1787), qui amoindrit la question religieuse dans son ensemble⁵⁸, ajoute un épilogue « moralisateur » dans lequel chacun des personnages de la fable commente la punition de Don Giovanni. De ce fait, les derniers instants de l'opéra peuvent plus difficilement prétendre à une distance ironique ; et n'est-ce pas également le cas des adaptations cinématographiques du *Don Juan* de Molière ?

Ce rapprochement paraît particulièrement pertinent dans le cas du film de Weber : énoncée au milieu d'autres mendiants, la dernière réplique de Sganarelle prodigue à la morale finale une dimension collective, exactement comme l'épilogue opératique. Quant à l'adaptation de Bluwal, bien que la présence de Mozart y soit prégnante de bout en bout, avec l'insertion de plusieurs de ses œuvres en bande sonore⁵⁹, on n'y décèle étonnamment aucune allusion au *Don Giovanni* du compositeur. À l'exception, peut-être, du ton sérieux du monologue final et de la séquence de la spirale infernale (fig. 14). Si cette dernière représente uniquement Don Juan et qu'aucune « leçon de morale » ne peut y être décelée⁶⁰, elle rappelle l'opéra d'un point de vue structurel ; telle une *coda* mélancolique, le public y aperçoit, au son du *Lacrimosa*, le héros tourbillonnant doucement dans les limbes. *In fine*, et par-delà ces convergences de ton et de structure, c'est aussi l'infléchissement du mythe de Don Juan provoqué par l'œuvre de Mozart dont les deux films semblent porter la trace. Dans le prolongement d'une importante tradition de mise en scène depuis le XIX^e siècle, Bluwal et Weber projettent sur la pièce de Molière une lecture romantique fortement influencée, comme l'a rappelé

⁵⁶ A. Bazin, *op. cit.*, p. 149. D'après A. Bazin, l'adaptation d'œuvres théâtrales au cinéma connaîtrait une inflexion dans la seconde partie du XX^e siècle : « ce n'est plus un sujet qu'on adapte, c'est une pièce qu'on met en scène par le moyen du cinéma ».

⁵⁷ Titre donné par Marcel Bluwal à son article paru dans la revue *Théâtre en Europe*, 1988, n°16.

⁵⁸ Ch. Biet, *op. cit.*, p. 42.

⁵⁹ La bande-son du film se compose de la *Musique funèbre maçonnique* (1785), du *Quintette avec clarinette* (1789), du *Concerto pour clarinette* (1791) et du *Requiem* de Mozart.

⁶⁰ ⁶¹ Ch. Biet, *op. cit.*, p. 43.

Christian Biet, par « l'héroïsation de l'humain » du *Don Giovanni*⁶¹. Adaptées de la comédie de Molière, les œuvres des deux réalisateurs évoquent ainsi, en creux, l'interprétation mozartienne — tout particulièrement dans les derniers instants.

BIBLIOGRAPHIE

Richard Allen, « Representation, Illusion and the Cinema », *Cinema Journal*, 1993, n°32 (2), p. 21-48.

[Anonyme], *Observations sur une comédie de Molière intitulée Le Festin de Pierre*, Paris, Pépingué, 1665, en ligne sur le site NCD17 : <https://www2.unil.ch/ncd17/index.php?extractCode=1752>, page consultée le 5 juillet 2021.

André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, 1975.

Carmen Becerra Suárez, « El mito de Don Juan en el Cine : de Molière a Jacques Weber », *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 2011, n° 748.

Christian Biet, *Don Juan : mille et trois récits d'un mythe*, Paris, Gallimard, 1998.

Claude Bourqui et Georges Forestier, « Notice » de *Don Juan ou le Festin de Pierre*, dans Molière, *Œuvres complètes*, II, Paris, Gallimard (« Bibliothèque de la Pléiade »), 2010, p. 1619-1666.

Pierre Frantz, « Les dénouements en action du XVIII^e siècle », dans M. Fazio et P. Frantz (dir.), *La Fabrique du théâtre : avant la mise en scène (1650-1880)*, Paris, Desjonquères, 2010.

Jacques Gerstenkorn, « Lever le rideau », dans Ch. Hamon-Siréjols, J. Gerstenkorn et A. Gardies (dir.), *Cinéma et théâtralité*, Lyon, Aléas, 1994.

Aurélia Gourmay, « Formes et enjeux de l'hybridité dans deux réécritures contemporaines du mythe de Don Juan : *Dom Juan ou le Festin de Pierre* de M. Bluwal et *L'Ambigu* de R. Topor », *Babel*, 2016, n° 33, p. 181-195.

Denis Guénoun, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, Belval, Circé, 2006.

Yannick Hoffert et Lucie Kempf (dir.), *Le Théâtre au cinéma : adaptation, transposition, hybridation*, Nancy, PUN, 2010.

Gaël Le Chevalier, *La Pratique du spectateur. La médiation des regards dans le théâtre de Thomas Corneille*, Paris, Classiques Garnier, 2017.

Antony McKenna, *Molière Dramaturge libertin*, Paris, Champion, 2005.

Valentine Robert, « *Le scaphandre et le papillon* et l'adaptation filmique du "je" littéraire : l'œil qui écrit », *Décadrages*, 2010, n°16-17, p. 104-117.

Entretiens

Marcel Bluwal, entretien du 30 octobre 1965 pour l'émission « Micros et caméras » : <https://enseignants.lumni.fr/fiche-media/00000001571/interview-de-marcel-bluwal-sur-son-adaptation-de-dom-juan.html>, page consultée le 5 juillet 2021.

Marcel Bluwal, entretien avec Jacques Audollent (ORTF, 1966) : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1321027d/f1>, page consultée le 5 juillet 2021.

Filmographie

Marcel Bluwal, *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, avec Michel Piccoli, Claude Brasseur, Anouk Ferjac, FR, 1965, 106'.

Jacques Weber, *Don Juan*, avec Jacques Weber, Michel Boujenah, Emmanuelle Béart, Penelope Cruz, FR-E, 1998, 91'.

PLAN

- 1. Ambiguïtés de l'image scénique
- 2. Un témoin gênant
- 3. Quand le montage remplace le trucage
- 4. Des gages sans ridicule
- 5. Un épilogue opératique ?

AUTEUR

Josefa Terribilini

[Voir ses autres contributions](#)