



présente

“Dom Juan ou Le festin de pierre”
(1665)

Comédie en cinq actes et en prose

de

MOLIÈRE

pour laquelle on trouve ici un résumé

puis successivement l’examen de :

- les sources (page 5),
- l’intérêt de l’action (page 11),
- l’intérêt littéraire (page 18),
- l’intérêt documentaire (page 23),
- l’intérêt psychologique (page 26),
- l’intérêt philosophique (page 36),
- la destinée de l’œuvre (page 39),

-les scènes I, 1 - I, 2 - I, 3 - II, 2 - III, 1 - III, 2 - III, 3 et 4 - III, 5 - IV, 3 - IV, 4 - IV, 6 - V, 1 - V, 2 - V, 3 - V, 5 et 6 (pages 57-83).

«*Dom Juan*» (titre de noblesse portugais qui est une forme abrégée du latin «*Dominus*» [«maître de la maison»] ; que l'Espagne et l'Italie transformèrent en «Don») est l'orthographe du XVII^e siècle qu'on conserve pour le titre de la pièce, tandis que le nom du personnage s'écrit «*Don Juan*».

Résumé

«*La scène est en Sicile.*»

Acte I

Scène 1 : À Don Gusman, écuyer de Done [forme francisée de l'espagnol «*Dona*»] Elvire, la femme de Don Juan, le valet de celui-ci, Sganarelle, fait un éloge dithyrambique du tabac, puis brosse le portrait de son maître, «*un grand seigneur méchant homme*», «*le plus grand scélérat que la terre ait jamais porté*», un débauché et un impie. Il prévient Don Gusman de l'échec probable de Done Elvire, que Don Juan, après l'avoir enlevée d'un couvent et l'avoir épousée, a abandonnée pour se mettre en quête de nouvelles aventures, et qui est à sa recherche pour le lui reprocher.

Scène 2 : Don Juan paraît et, dans son dialogue de maître avec son valet, confirme le portrait que celui-ci a esquissé, par ses propos libertins, par l'exposé de sa conception épicurienne de la vie et de son projet d'enlever et de séduire une jeune fiancée qui se promène en bateau avec son amoureux. Sganarelle se contente de lui signaler «*que c'est une méchante raillerie que de se railler du Ciel, et que les libertins ne font jamais une bonne fin.*»

Scène 3 : Done Elvire vient reprocher à Don Juan sa fuite, et lui demander des explications. Il lui répond d'abord : «*Madame, voilà Sganarelle qui sait pourquoi je suis parti.*» Cependant, il lui déclare tout de même, hypocritement, qu'il se repent de l'avoir arrachée au couvent où elle se trouvait. Mais, comme, se riant d'elle, il lui fait de fausses excuses pieuses et la traite avec insolence, elle se retire en le menaçant de sa vengeance de femme offensée et de la punition céleste : «*Le même Ciel dont tu te joues me saura venger de ta perfidie.*» Don Juan, lui, ne songe qu'à son «*entreprise amoureuse*».

Acte II

Scène 1 : Charlotte, une paysanne, écoute Pierrot, son fiancé, lui faire le récit du sauvetage de Don Juan qui a fait naufrage. Elle subit sans enthousiasme la cour maladroite de Pierrot qui, après s'être plaint de n'être pas assez aimé, sort pour aller se désaltérer.

Scène 2 : Survient Don Juan, qui s'est déjà distrait de sa mésaventure en séduisant une paysanne. Il aperçoit Charlotte, et s'emploie à séduire cette jeune fille qui est éblouie.

Scène 3 : Quand Pierrot revient, il est mal reçu par Charlotte, et, quand il tente de s'interposer, il est bousculé par Don Juan. Aussi s'en va-t-il.

Scène 4 : Survient Mathurine, l'autre paysanne, qui croit avoir des droits sur Don Juan. Jouant de virtuosité, il s'amuse à berner conjointement les humbles et crédules jeunes filles, en promettant à chacune le mariage. Elles se disputent ; il se tire d'affaire grâce à des paroles énigmatiques signifiant à peu près : est-ce que chacune de vous ne sait pas ce qu'il en est sans qu'il soit nécessaire que je m'explique?

Scène 5 : La Ramée, son soldat, annonce à Don Juan que douze hommes à cheval et armés le cherchent. Il quitte la place en ordonnant de porter ses «*habits*» à Sganarelle qui se plaint de risquer ainsi d'être tué.

Acte III

Scène 1 : Dans une forêt, Don Juan, «*en habit de campagne*», et Sganarelle, «*en médecin*», discutent d'abord de la médecine, à laquelle Sganarelle affirme sa confiance, prétendant que son costume fait de lui un médecin, et racontant avoir prescrit un émétique qui eut le mérite de faire mourir celui qui l'avait pris. Puis ils discutent de religion, et, tandis que Don Juan affirme : «*Je crois que deux et deux sont quatre et que quatre et quatre sont huit.*», Sganarelle se lance dans l'entreprise de prouver l'existence de Dieu par les éléments de sa création et, en particulier, l'être humain ; mais, emporté par son enthousiasme, il tombe. Don Juan se moque de lui, et lui signale qu'ils se sont égarés.

Scène 2 : Sganarelle demande «*le chemin qui mène à la ville*» à un pauvre qui aimerait recevoir «*quelque aumône*». Mais Don Juan le taquine, car, comme le mendiant dit ne cesser de prier le Ciel, il lui assène : «*Tu es bien mal reconnu de tes soins.*» Cependant, il se dit prêt à lui donner un louis d'or à condition qu'il accepte de «*jurer*» ; le pauvre s'y refuse avec la plus vive énergie, et Don Juan lui donne tout de même la pièce «*pour l'amour de l'humanité*».

Scène 3 : Don Juan a manié l'épée pour sauver un gentilhomme attaqué par des voleurs ; il s'agit de Don Carlos, l'un des frères de Done Elvire, qui dit poursuivre, sans le connaître, Don Juan Tenorio, le mari infidèle de sa sœur, afin de venger l'honneur de la famille. Don Juan prétend être un ami de cet homme, se porte garant de lui, et se déclare prêt à être son second dans un duel.

Scène 4 : Survient Don Alonse, un autre frère de Done Elvire, qui, lui, connaît Don Juan, et veut donc immédiatement tirer vengeance de lui. Mais Don Carlos s'entremet : comme il doit la vie à Don Juan, il exige de retarder la vengeance d'un jour, ce qui devrait laisser à Don Juan le temps de «*penser à loisir aux résolutions*» qu'il doit prendre. De mauvaise grâce, Don Alonse se rend à la prière de son frère.

Scène 5 : Don Juan retrouve Sganarelle qui s'était caché, lui apprend que les deux hommes sont les frères de Done Elvire et que sa «*passion*» pour elle «*est usée*». Voilà qu'il découvre un «*superbe édifice*» ; comme Sganarelle lui indique qu'il s'agit du tombeau d'un Commandeur qu'il a tué six mois plus tôt, Don Juan décide de «*l'aller voir*». «*Le tombeau s'ouvre, où l'on voit un superbe mausolée et la statue du Commandeur*», et Don Juan ordonne à Sganarelle d'inviter celui-ci à souper. «*La Statue baisse la tête*» en signe d'acquiescement. Sganarelle est atterré, tandis que Don Juan se contente de dire : «*Sortons d'ici.*»

Acte IV

Scène 1 : Chez Don Juan, Sganarelle voudrait parler de «*ce miracle*» ; mais Don Juan menace de le faire punir, et réclame un souper.

Scène 2 : On lui annonce la visite d'un créancier, Monsieur Dimanche.

Scène 3 : Don Juan, en usant de toute son habileté de parole, en déployant des déclarations d'une politesse désinvolte et exagérée, parvient à renvoyer Monsieur Dimanche sans l'avoir payé, imité en cela, moins habilement toutefois, par Sganarelle.

Scène 4 : Se présente Don Louis, le père de Don Juan, qui vient lui reprocher sévèrement ses «*actions indignes*» de la part d'un «*gentilhomme*». Don Juan lui répond en peu de mots, avec une froide dérision, et le vieillard le menace de «*mettre une borne à [ses] dérèglements*» pour empêcher que tombe sur lui «*le courroux du Ciel*». Don Juan ne lui répond que d'une phrase d'une ironie insolente.

Scène 5 : Son père parti, Don Juan souhaite sa mort ; Sganarelle commence par lui donner tort ; puis, devant sa colère, préfère abonder dans son sens.

Scène 6 : Done Elvire, à son tour, rend visite à Don Juan. Elle lui déclare s'être détachée de lui comme de «*tous ces honteux emportements d'un amour terrestre*», et le supplie de changer de vie afin qu'il ne devienne «*un exemple funeste de la justice du Ciel*». Il se contente de lui proposer de la loger, mais en vain.

Scène 7 : Don Juan avoue à Sganarelle s'être senti à nouveau attiré par Done Elvire parce qu'elle lui avait paru transfigurée par la douleur. Puis il se met à table en prétendant vouloir «*s'amender*», tandis que Sganarelle, qu'il taquine sur sa goinfrerie, se montre soucieux de pouvoir enfin manger.

Scène 8 : Ils sont interrompus par l'apparition de la statue du Commandeur qui entre, s'assied et, à son tour, invite Don Juan à dîner le lendemain. Il accepte.

Acte V

Scène 1 : À son père, qui est au comble de la joie, Don Juan, «*faisant l'hypocrite*», indique qu'il s'est converti, qu'il regrette ses actions, qu'il est repentant.

Scène 2 : Après le départ de son père, Don Juan révèle à un Sganarelle presque suffoqué : «*Je ne suis point changé*» ; fait l'éloge de l'hypocrisie qui «*est un vice à la mode*» et a «*de merveilleux avantages*» ; annonce que, pour se livrer à ses vices plus tranquillement, il se couvrira désormais du «*manteau de la religion*». Sganarelle lui sert un sermon dans lequel toutefois il s'embrouille.

Scène 3 : Survient Don Carlos, qui demande à Don Juan de considérer Done Elvire comme son épouse. Il s'y refuse, en alléguant le projet de celle-ci de vivre uniquement dans la dévotion. Et il s'oppose à toute satisfaction par les armes car le Ciel le lui interdit. Mais Don Carlos répète sa menace d'un duel.

Scène 4 : À Sganarelle qui est de plus en plus inquiet de voir tomber sur Don Juan le châtiment du Ciel, et qui aperçoit un «*Spectre*», Don Juan réplique : «*Si le Ciel me donne un avis, il faut qu'il parle un peu plus clairement.*»

Scène 5 : Le «*Spectre*», qui est une «*femme voilée*», proclame : «*Don Juan n'a plus qu'un moment à pouvoir profiter de la miséricorde du Ciel ; et, s'il ne se repent ici, sa perte est résolue.*» Puis il prend la figure du «*Temps avec sa faux*». Enfin, comme Don Juan veut le frapper de son épée, il «*s'envole*».

Scène 6 : La statue du Commandeur apparaît ; Don Juan accepte de lui donner la main. Elle lui indique que «*l'endurcissement au péché traîne une mort funeste, et les grâces du Ciel que l'on renvoie ouvrent un chemin à sa foudre*». Don Juan se sent brûler. «*Le tonnerre tombe avec un grand bruit et de grands éclairs sur Don Juan ; la terre s'ouvre et l'abîme ; et il sort de grands feux de l'endroit où il est tombé.*» Sganarelle s'écrie : «*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 !*»

Analyse

Les sources

Elles sont à trouver en suivant deux pistes différentes.

D'une part, on a toujours connu un type de surmâle, de mâle dont la virilité excède la norme. Dans l'Antiquité, ça avait été Zeus lui-même qui, sous divers déguisements, fréquenta assidûment la couche de simples mortelles.

On a aussi toujours connu un type d'homme qui, animé par la joie de vivre, par le goût du plaisir sensuel, de l'amour léger et insatiable, va de femme en femme, et s'insurge contre toutes les contraintes qui peuvent faire obstacle à son désir. S'il appartient à tout le folklore européen, il allait trouver sa figure la plus significative dans la très catholique Espagne, où des «romances» populaires et des chroniques firent explicitement mention du thème et du personnage, par opposition et en même temps soumission à la très sévère morale chrétienne pesant sur le pays, le personnage libertin devant obligatoirement être finalement puni.

D'autre part, dans toute l'Europe médiévale circulait cette légende :

Le jour de ses noces, un jeune homme éméché traverse un cimetière. Apercevant un crâne par terre, il donne un coup de pied dedans et, par manière de plaisanterie, invite le mort à son repas de noces. La fête bat son plein lorsque le fantôme frappe à la porte. Il prend place à la table, mais ne mange d'aucun mets. À son tour, il lance une invitation à l'insolent jeune homme, et lui fixe un rendez-vous au cimetière. Le jeune homme s'y rend, et découvre une table dressée près d'une tombe. Le squelette lui serre la main, et l'engloutit dans les ténèbres infernales.

Au cœur de cette histoire se trouve un interdit sacré : les vivants doivent respect aux morts ; la frontière entre les deux mondes est infranchissable.

De ce conte populaire, il existe plus de 300 versions dûment répertoriées. On le raconte encore aujourd'hui dans certains villages de Haute-Bretagne. On allait en garder trois éléments : l'invitation burlesque adressée à un mort, l'apparition du convive sous la figure d'un squelette ou d'une statue, le souper fatal en tête à tête avec le mort dans un lieu sacré (cimetière ou église).

On a donné de cette histoire des versions théâtrales dont la première connue date de 1515 dans une pièce écrite par un jésuite. Son héros, le comte Léonce, est un jeune seigneur pervers par les leçons de son précepteur, le célèbre Machiavel, et devenu un athée endurci qui se joue de toute morale. Lorsque le spectre fait irruption au milieu du festin, Machiavel prend ses jambes à son cou. Le comte Léonce reste seul face au spectre qui n'est autre que le fantôme de son grand-père. La grande ombre lui révèle ce qu'il a toujours voulu nier : l'âme est immortelle, et les flammes de l'enfer consomment éternellement les impies.

*

* *

La première œuvre dans laquelle ce scénario trouva sa forme artistiquement définie fut due, en Espagne, au "Siècle d'or", à Tirso de Molina (1583?-1648) qui, entré à vingt ans dans l'ordre de "Notre-Dame de la Merci", y ayant pris le nom de frère Gabriel Tellez, était devenu prédicateur en Amérique, à Saint-Domingue. Revenu en Espagne et se proposant de servir Dieu par des voies obliques, et non du haut de la chaire, il écrivit près de 300 pièces, des comédies légères mais aussi de beaux drames lyriques et édifiants, qui étaient joués le dimanche dans les églises.

C'est ainsi que, comme il avait constaté que de jeunes débauchés ne manquaient pas dans le pays ; qu'il avait pu observer, en particulier, deux libertins fameux : Don Juan de Villamediana et Don Pedro Manuel Girôn, en 1625, il mit sur scène une comédie en trois journées, en vers, intitulée "El burlador de Sevilla y convidado de piedra" ("*Le trompeur de Séville et le convive de pierre*"), dont la plus

ancienne édition connue se trouve dans les *“Doce comedias nuevas de Lope de Vega, y otros autores”* (Barcelone, 1630) où, cependant, le nom de Tirso ne figure pas.

«Le trompeur de Séville» est Don Juan Tenorio, un jeune seigneur andalou qui, issu d'une des vingt-quatre familles descendant des premiers conquérants de la ville, se trouve cependant à Naples.

Une nuit, il pénètre dans le palais royal, et trompe la duchesse Isabella en se faisant passer pour son fiancé, le duc Octavio. Après s'être donnée à lui, elle lui demande : «Qui donc êtes-vous?» et il répond : «Qui je suis? Un homme sans nom.» Son oncle, l'ambassadeur d'Espagne, qui devrait l'arrêter, par respect de l'honneur familial, l'aide à fuir, et il s'embarque pour l'Espagne.

Une tempête survient, le navire fait naufrage, et Don Juan, sauvé par son serviteur est recueilli et soigné dans la cabane de la belle Tisbée, une pêcheuse de la plage de Tarragone qui, devant sa beauté, défaille. Sans se soucier des admonestations de Catalinon qui lui rappelle en vain la justice de Dieu, le trompeur, après lui avoir promis le mariage, récompense la belle Tisbée de son hospitalité en abusant d'elle.

Puis il s'enfuit à Séville où, comme s'était déjà répandue la nouvelle de son aventure de Naples, le roi, qui avait décidé de le marier avec la belle Doña Anna, fille de Don Gonzalo de Ulloa, commandeur de Calatrava, ordonne cependant que le séducteur répare le tort fait à l'honneur d'Isabella en l'épousant, tandis que le duc Octavio recevra en dédommagement la main de Doña Anna. Mais celle-ci aime au contraire le marquis de la Mota. Don Juan, ayant intercepté une lettre dans laquelle la jeune fille donnait rendez-vous à celui qu'elle aime, pénètre dans la maison du commandeur et se présente à Doña Anna en portant le vêtement du marquis. Toutefois, elle se rend compte de la tromperie, et, à ses cris, Don Gonzalo accourt pour venger l'honneur familial. Or il est tué par Don Juan qui s'enfuit, poursuivi par la malédiction du commandeur, tandis que le marquis est arrêté car on le considère l'auteur du meurtre.

Don Juan parvient dans le village de Lebrija où l'on célèbre les noces de deux paysans : Patricio et Aminta ; enflammé par les grâces de la jeune épouse, le séducteur, par une imposture, éloigne le mari, éblouit le père de la jeune femme avec la promesse de grandes richesses. Puis, ayant pris le ciel à témoin de ses serments en demandant que la mort lui soit envoyée par la main d'un homme... déjà mort, il frustre Patricio de ses droits, et se sauve avec Catalinon, Aminta constatant amèrement : «L'impudence en Espagne s'est faite chevalerie», la tromperie prenant ainsi un accent d'injustice sociale.

Cependant, comme Don Juan est revenu à Séville, il est attiré dans un couvent par des moines franciscains, qui sont excédés par sa vie dissolue, et veulent y mettre un terme. Il y voit, dans une chapelle où le commandeur avait été enseveli, la statue de pierre que le roi avait fait élever en son honneur, et, par moquerie, avec une audace sacrilège, ce farceur impénitent lui tire la barbe. Or la statue l'invite à dîner le lendemain. Don Juan, accompagné de Catalinon, est au rendez-vous dans la chapelle, et le dîner est pris. Mais, lorsque Don Juan, qui a donné la preuve de son courage, veut prendre congé, la statue le saisit par la main. Montrant alors une confiance exagérée dans la miséricorde divine qui lui serait accordée grâce à un acte de contrition effaçant les désordres de toute une vie, il demande à la statue de pouvoir se repentir : «Laisse-moi appeler quelqu'un qui me confesse et qui me puisse absoudre !» La statue lui rétorque : «Il n'est plus temps, tu te repens trop tard.» Don Juan s'écrie : «Ah ! je brûle ! Mon corps est embrasé ! Je meurs». Il est foudroyé par la colère toute-puissante de Dieu. Il ne reste plus à Catalinon qu'à rapporter le prodige de la punition au roi et aux victimes de Don Juan, venues demander justice de ses tromperies.

Don Juan Tenorio est imbu d'une grande fierté, et jouit, par sa condition sociale, d'une totale impunité. Son père, Don Diego, le dépeint comme un fils désobéissant, «d'une jeunesse vaillante et fougreuse» au point qu'on le surnommait l'Hector de Séville pour sa belle prestance et sa bravoure. Plein d'énergie et d'audace, il est surtout animé d'une joyeuse vitalité, d'une insatiable sensualité, et se voue avant tout à la satisfaction d'un désir sexuel sans cesse renaissant, au goût de l'amour charnel, car est bien montré le pouvoir démoniaque de la chair sur ce jeune homme. Aiguillonné par sa concupiscence, il n'hésite pas, dès qu'il trouve sur son chemin une femme attirante, à entreprendre de la séduire en usant du déguisement et en lui faisant croire qu'il est follement épris et même qu'il veut l'épouser, étant donc bien, de ce fait, un «trompeur». Il va jusqu'à berner des maris ou des fiancés qui

sont parfois ses propres amis. Le cœur n'a pas la moindre part à ses nombreuses entreprises, qu'il mène avec un bonheur inégal, secondé par Catalinon, son valet pleutre et souvent récalcitrant. S'il est impulsif, violent, indiscipliné, entêté, rusé, menteur, traître en amitié, bigame, impudent, orgueilleux, cynique, dénué de scrupules, blasphémateur et parjure ; s'il a abusé de la miséricorde de Dieu et méconnu sa justice, il n'est cependant pas un incroyant, un impie, un athée (s'il défie le Ciel, c'est le signe qu'il y croit) ; s'il a transgressé les fondements de la morale, il ne l'a pas, en principe, rejetée ; il est seulement un débauché qui a perdu la piété mais non la foi, qui fait scandale dans un pays imprégné d'un catholicisme intimement mêlé à tous les événements de la vie ; s'il se moque de la société monogamique et patriarcale, il ne nie pas l'existence de Dieu mais se contente de repousser avec dédain les admonitions d'un père qui est trop mou ; de différer sans cesse le moment de s'amender ; menacé de l'enfer, il croit avoir toujours le temps de regretter ; sans refuser le repentir, il pense pouvoir le repousser jusqu'au dernier moment, et c'est ainsi que son désir proliférant, immanent et déboussolé, en arrive à buter contre une dure pierre d'achoppement, la statue de pierre du Commandeur, l'idée géniale de Tirso de Molina ayant été de remplacer le vieux squelette du mort vengeur des légendes populaires par une pierre morte et pourtant vive, incarnation donc de l'«inquiétante étrangeté» dont allait parler Freud. La statue l'arrête, le tient en respect, le traîne aux enfers. C'est ainsi qu'il est châtié par la divinité. L'intervention de la statue du Commandeur permet à Don Juan de prendre une dimension tragique.

Ce moine du XVII^e siècle qu'était Tirso de Molina, qui avait une visée apologétique, voulait, par cette histoire moralisatrice et quelque peu rustique, rappeler aux aristocrates du temps qui menaient une vie dissolue (par rapport auxquels seule la démesure distinguait Don Juan) la nécessité de se préparer à la mort, de tenir compte de Dieu dont le Commandeur était le messager. Il stigmatisait l'insouciance de trop de pécheurs endurcis qui s'imaginent qu'ils peuvent attendre le dernier moment pour se confesser et gagner leur salut. Et Don Juan est châtié par là où il a péché car il flambe dans un feu qui répond au feu d'Éros qu'il a allumé dans les autres, l'Éros donjuanesque se révélant fatalement lié à Thanatos.

La pièce, satire des mœurs de la jeunesse madrilène, sinon de toute la haute société espagnole dont l'apparente rigueur morale cachait un libertinage effréné, après avoir commencé par de banales aventures d'amour, s'achève donc en un drame religieux d'une grandiose ampleur, dominé par l'idée du châtimement divin, une hantise de l'enfer qui faisait écho à la controverse sur la grâce et la prédestination qui passionnait alors les théologiens.

La pièce apparaît divisée en deux plans distincts qui s'assemblent, mais ne se fondent pas : le plan réaliste de la comédie «de cape et d'épée», le plan imaginaire et symbolique des pièces religieuses qu'étaient les «auto sacramentales». La rapidité presque idéale de l'action, les situations conventionnelles et la schématisation des personnages donnent à l'œuvre une atmosphère de farce que rompt soudainement le «mystère» de l'acte final. Cependant, le personnage de Don Juan est d'une psychologie concrète et parfaitement déterminée : il est dominé par l'ardeur d'une sensualité insatiable.

On peut remarquer que Tirso de Molina fit venir Don Juan de Naples, ville où a surgi le «mal de Naples», mieux connu sous le nom «poétique» de syphilis, pour l'amener à Séville, ville alors sur le déclin après les années rutilantes du «Siècle d'or» espagnol, «Babylone castillane» comptant trois cents maisons de jeu, trois mille bordels pour ses 130 000 habitants. Il ne faut donc pas s'étonner si, dans ce milieu ambiant, Don Juan fréquente assidûment les «Célestines», ces entremetteuses fieffées, et les «professionnelles» des «maisons closes», oh combien accueillantes !

La pièce connut un succès immense et paradoxal. D'abord, le public raffola de cette statue qui bougeait et qui parlait, ce fameux «convive de pierre» qui offrait le clou du spectacle. Et Don Juan, loin de paraître odieux, exerçant la trouble fascination des grands pécheurs, devint un héros !

Quant à Tirso de Molina il fut, le 8 août 1626, par un arrêt du «Conseil pour la réforme des mœurs» établi par Philippe IV, contraint de résider dans le couvent de l'«Ordre de la Merci» de Trujillo, et il lui fut interdit de continuer à écrire.

Rapidement connue en Italie, la comédie espagnole fut reprise par les troupes de la "commedia dell'arte". Le Don Juan de Tirso de Molina devint, sur les champs de foire, sur les tréteaux de carrefour, un personnage de débauché joyeux, ce qui donnait prétexte à de nombreux rebondissements, et le rendit célèbre à l'égal de Polichinelle. Furent ainsi produites deux comédies italiennes qui avaient le même titre : "*Il convitato di pietra*", l'une d'Onofrio Giliberto de Solofra (1653) qu'on ne connaît pas, l'autre, de date incertaine, mais probablement antérieure à 1650, de Jacinto Andrea Cicognini (1606-1660), toutes deux négligeant la dimension religieuse. Chez ces Italiens, "*Don Juan*" était un mélange de fantastique invraisemblable, de sérieux et de bouffon, grâce aux lazzi sans mesure du valet, Arlequin.

Dans son œuvre en prose, Cicognini tendit à couper et à condenser, souvent avec un désagréable effet de sécheresse, le texte de Tirso de Molina. Ainsi, la figure du marquis de la Mota disparut et, à sa place, nous trouvons, au second acte, le duc Ottavio. La scène orageuse du premier acte, entre Don Juan et l'oncle, fut abrégée ; les effusions douloureuses et amoureuses du duc Ottavio avant son départ de Naples disparurent aussi, et les idylles de Don Juan avec Tisbée et Aminta (devenues respectivement Rosalba et Brunetta) se réduisirent à de brèves scènes, à peine esquissées. Notons cependant que les coupures faites à l'original par Cicognini sont parfois justifiées par un sens réaliste de la vie et de la scène ; que, s'il élimina des beautés poétiques et dénatura les motifs artistiques de Tirso de Molina, il rendit les personnages plus immédiats et plus rapide l'intrigue. Caractéristique est, à ce propos, la scène du naufrage, où le monologue précieux de Tisbée est remplacé par une chanson joyeuse, et où la double attitude de la femme et de l'homme à leur première rencontre est dessinée avec un heureux comique. D'ailleurs, loin de négliger aucun trait comique, Cicognini en ajouta au contraire de nombreux, en se servant du riche répertoire de «lazzi» burlesques de la «commedia dell'arte». Il nous présenta le père de Brunetta comme un «Docteur» qui parle bolonais et marie de force sa fille avec un grotesque «Pantalone» vénitien ; de plus, les conversations qu'il a avec les jeunes époux furent agrémentées de devinettes auxquelles ne manquait naturellement pas un double sens obscène. Le duc Ottavio acquérait, en la personne de Fichetto, un serviteur facétieux et affamé. Catalinon se transformait en un Arlequin qui, dans son jargon lombard, déployait pendant un quart d'heure un catalogue des exploits amoureux de Don Juan, lançait des saillies à jet continu, même pendant le tragique festin, et commentait la mort de son maître avec un cri passionné de regret pour son propre salaire. La figure de Don Juan, elle aussi, fut transformée : dédaigneux de plaire, s'abstenant de toute galanterie, possédé par la fureur de ses désirs, impatient de les assouvir par tous les moyens et plus souvent par ceux de la violence que par ceux de la séduction, il était réduit au rôle d'un joyeux et banal débauché qui violait les paysannes, battait son père qui mourait de chagrin (le sous-titre de la pièce était "*Le fils criminel*"), dépouillait un pauvre de ses vêtements, assassinait son adversaire désarmé, et proclamait : «Je suis mon roi, mon maître et mon sort et mes dieux». Il devenait un vrai révolté, dressé, dans l'affirmation individuelle, contre toutes les lois divines et humaines, se montrant tout à fait indifférent au problème religieux, violemment opposé à toutes les idées et à tous les sentiments reçus, en lutte contre la société aussi bien que contre Dieu. Mais, à la fin, s'il était plutôt capricieux et moqueur que fier dans son défi à la statue, celle du commandeur qu'il avait tué en duel et qui apparaissait sur son cheval de marbre, il mourait, inaccessible au remords, dans un grand et impressionnant spectacle nécessitant une statue parlante, des machines compliquées avec feux d'artifice, flammes de l'enfer et fumées colorées. Le drame puissant de Tirso de Molina était donc finalement réduit à la mesure de tant d'œuvres semblables du théâtre italien de ce temps, dans lesquelles le tragique et le comique, le sens réaliste et le romanesque se heurtaient sans réussir à se fondre. À travers un scénario que laissa Dominique Biancolelli, qui jouait le rôle du valet sous le nom d'Arlequin, et dont le Français Gueullette allait faire, au XVIII^e siècle, la traduction qui nous est parvenue, on peut donc constater que ces pièces étaient des farces vulgaires qui gardaient le thème général de la fable, mais développaient surtout les traits comiques.

Ces pièces furent apportées en France par les troupes de la "commedia dell'arte", en particulier celle de Locatelli qui partageait d'ailleurs avec celle de Molière la salle du "Petit-Bourbon". Le jeu des

valets de Don Juan s'y caractérisait en particulier, par le déroulement, quand ils évoquaient ses conquêtes, d'un immense parchemin. Ces pièces connurent à leur tour de nombreuses imitations, et obtinrent un grand succès ainsi décrit par Robert Jouanny (dans *"Théâtre complet de Molière"*) : «Le public accourait en foule pour admirer le jeu merveilleux des machines, la diversité des décors, une statue ambulante sur un cheval, le vol étrange des apparitions célestes, les éclairs, le tonnerre, les feux et les flammes embrasant le théâtre, à grand renfort d'arcanson brûlé, sous la surveillance de quelques capucins qu'on louait pour servir de pompiers. Et puis il y avait l'attrail infernal de l'homme qui séduit ou viole toutes les femmes, tue qui le gêne, et blasphème le ciel - prestige du hors-la-loi, innocente complaisance à certains penchants de notre nature, dont nous nous purgeons, disent les doctes, par un moment d'abandon dans la tiédeur du théâtre ; mais voici bientôt la trappe divine qui s'ouvre sous les pieds de Don Juan et remet tout en ordre, confirmant dans le bien les consciences.» On ne se lassait pas des multiples variations sur un thème fantastique qui entraînait des effets de décors et de machinerie qui plaisaient au public populaire. Toutes les troupes de Paris avaient un *"Don Juan"* à leur répertoire.

*

* *

Il y eut en particulier deux tragi-comédies en cinq actes et en alexandrins, où les moments comiques étaient rares, qui offraient une étroite ressemblance pour les noms, les personnages, la conduite de l'action, traduisant sans doute un même original, la pièce de Giliberto ; elles étaient dues à deux Français : l'une, intitulée (du fait d'une mauvaise traduction de l'espagnol «convidado» qui signifie «convive», et non «festin») *"Le festin de pierre ou Le fils criminel"*, était de Dorimond, fut représentée à Paris en 1661 et imprimée en 1665 sous le titre : *"L'athée foudroyé"* pour la bonne raison que, en 1659, Villiers avait fait jouer à "L'Hôtel de Bourgogne" une vraie tragi-comédie à l'espagnole intitulée elle aussi *"Le festin de pierre ou Le fils criminel"* ! Les deux auteurs avaient surtout considéré le caractère de Don Juan : ce n'était plus un jeune homme ardent qui dépensait sa jeunesse sans mesure, mais un révolté qui, voulant vivre intensément par ses désirs et ses passions, voulant affirmer ses droits individuels contre les obligations de la morale universelle, insultait Jupiter, enlevait de force à un pèlerin son vêtement, violait des femmes, frappait son propre père qu'il faisait mourir de chagrin (d'où le sous-titre), assassinait un adversaire désarmé, n'excitait que la répulsion.

*

* *

Il est douteux que Molière ait lu *"Le trompeur de Séville"* ; il a plutôt emprunté principalement au *"Festin de pierre"* de Dorimond (1659) et à celui que les Italiens jouaient à Paris dans le début des années 1660.

Il écrivit la pièce, la troisième adaptation française de la légende de Don Juan, parce qu'il avait vu une autre de ses pièces, *"Le tartuffe"*, une dénonciation des faux dévots, être interdite en 1664 du fait de l'action d'une cabale animée par une société secrète appelée la "Compagnie du Saint-Sacrement" qu'il fit d'ailleurs critiquer par son Don Juan : «*On lie, à force de grimaces, une société étroite avec tous les gens du parti. Qui en choque un, se les jette tous sur les bras ; et ceux que l'on sait même agir de bonne foi là-dessus, et que chacun connaît pour être véritablement touchés, ceux-là, dis-je, sont toujours les dupes des autres ; ils donnent hautement dans le panneau des grimaciers, et appuient aveuglément les singes de leurs actions. Combien crois-tu que j'en connaisse qui, par ce stratagème, ont rhabillé adroitement les désordres de leur jeunesse, qui se sont fait un bouclier du manteau de la religion, et sous cet habit respecté, ont la permission d'être les plus méchants hommes du monde? On a beau savoir leurs intrigues et les connaître pour ce qu'ils sont, ils ne laissent pas pour cela d'être en crédit parmi les gens ; et quelque baissement de tête, un soupir mortifié, et deux roulements d'yeux rajustent dans le monde tout ce qu'ils peuvent faire.*» (V, 2). Il fit de ce personnage cynique un instrument de vengeance contre la «rage dévote» ; de sa pièce, une machine de guerre contre les tartuffes et une défense des vrais libertins !

À la suite de l'interdiction du *"Tartuffe"*, il avait ressenti un certain désarroi, était tombé dans une véritable dépression. Pendant quelques mois, il se borna à reprendre des pièces de son répertoire,

quelques tragédies de Corneille, quelques comédies de Scarron, des tragédies de Racine. Alors qu'il lui fallait soutenir la compétition, la troupe se trouvait dans une situation pécuniaire peu brillante. C'est alors que ses camarades, qui avaient soif de succès et d'une recette aussi bonne que celle que les Italiens récoltaient en représentant l'histoire de Don Juan, lui suggérèrent d'en faire une version à la mesure de son génie. Convaincu par eux, il se mit à la tâche et, en quinze jours, au fil de la plume, étant en pleine possession de son art, mais sans la longue maturation que connurent "*Le tartuffe*" et "*Le misanthrope*" (qui étaient alors en chantier), il écrivit comme dans la fièvre, avec abandon, dans une pleine liberté, cette pièce en cinq actes mais en prose qui est son œuvre la plus spontanée, presque une œuvre de pur réflexe, en tout cas celle où l'art (l'artifice plutôt) intervient le moins, où, dans un geste de protestation insolite à l'époque, pour sortir du piège politico-religieux dans lequel il se débattait, il se délivra de toute inhibition, osa scandaliser, enfreindre les tabous, s'attaquer à tout un ensemble d'adversaires, la terminant au début de février 1655. La pièce révèle que le combattant qu'était Molière ne croyait pas beaucoup au repli stratégique ! Pourchassé à cause du "*Tartuffe*" par les hypocrites de tous poils, il les attaqua plus directement et plus violemment encore.

Il put aussi prendre le modèle de son personnage dans la Cour même de Louis XIV. Robert Jouanny signala : « On a cité Lionne, Vardes, Henri de Guise, le chevalier de Lorraine, Lauzun ou le prince de Conti. On a même soutenu que ce dernier avait été particulièrement visé, puisque avant d'être un des plus ardents zélés de la Compagnie du Saint-Sacrement, il avait mené une vie fort libre, dont Molière avait été le témoin. » En effet, il l'avait connu alors qu'il était gouverneur du Languedoc, qu'il avait donné à la troupe de Dufresne, où il se trouvait, le nom de « Comédiens de S.A.R. le prince de Conti », avant d'attraper la syphilis, de se convertir, de se déclarer un ennemi du théâtre et un adversaire acharné du "*Tartuffe*" ; on peut penser qu'il est directement visé en V, 2.

Molière en voulait aussi à de petits marquis libertins qui avaient séduit sa femme, Armande Béjart. Enfin, il avait pu avoir connaissance de l'imprécation finale de Maurice de Nassau, prince d'Orange, qui, sur son lit de mort en 1625, ne trouva rien d'autre à dire, au curé arrivé en urgence, que : « Je crois que deux et deux font quatre. », et d'une "scène du pauvre" jouée « pour de vrai » par le chevalier de Roquelaure.

"*Dom Juan*" fut donc une arme de guerre idéologique et une œuvre de polémique personnelle.

Molière fit de larges emprunts à ses prédécesseurs. Mais, prenant de grandes libertés avec l'intrigue, il apporta de nombreux changements : il réduisit le nombre des épisodes et des changements de lieu, qui s'effectuent d'acte en acte au lieu de scène en scène dans la pièce de Tirso de Molina qui était emportée dans le mouvement effréné de conquêtes amoureuses ; il resserra le temps de l'action : deux jours au lieu de trois ; il supprima le personnage de Doña Anna, même si elle était une femme à l'amour absolu, seule chance de salut pour le héros ; par contre, il donna au séducteur une épouse qui était une religieuse cloîtrée, qu'il avait enlevée pour un mariage qui était donc sacrilège à cause de la rupture des vœux ; il mêla aux scènes prises de la tradition des traits qui lui permirent de faire de sa pièce un tableau des mœurs contemporaines et une attaque contre les dévots. Surtout, s'il atténua l'inconstance et le dynamisme de Don Juan, il approfondit son caractère pour en faire un provocateur, un monstre d'orgueil et de cynisme cruel ; il lui donna de nouveaux aspects, lui ouvrit des débouchés nouveaux.

L'intérêt de l'action

Avec "*Dom Juan ou Le festin de pierre*", Molière construisit une œuvre hybride et complexe, la plus libre, la plus sauvage, la plus moderne, la plus éloignée des canons stricts de la dramaturgie classique, une œuvre de fantaisie où les changements de décors, l'apparition d'un spectre, puis d'une statue qui s'anime, allaient constituer pour le public le principal intérêt. On est loin de la limpide régularité de ses autres comédies, qui est remplacée ici par une richesse baroque et presque romantique de situations et de sentiments.

S'il appela sa pièce «comédie», au fil des scènes, il joua sur toutes sortes de registres, faisant se juxtaposer en unités souvent autonomes et avec des changements à vue : farce (ce qu'indique la reprise du personnage de Sganarelle sur qui reposait le soin de maintenir la pièce dans le comique), pastorale burlesque, batelage, scènes de mœurs, aventures romanesques, haute comédie (même si la pièce est écrite en prose), tragédie religieuse avec machines (systèmes d'engrenages et de tambours dissimulés en-dessous, au-dessus et derrière la scène pour produire des effets spéciaux, donner l'illusion du merveilleux), tragédie puisque la pièce se termine par la mort violente du protagoniste. En effet, avec "*Dom Juan*", Molière, dont chacun de ses contemporains était bien convaincu qu'il était un comique et qu'il n'était que cela, tint à franchir le seuil de la tragédie, ce qui était un vieux rêve.

Le titre de la pièce met en valeur le personnage principal, fait de lui le sujet de la pièce qui, cependant, commence tard dans son destin. Et ce titre ne suffit pas à rendre compte de la complexité de la pièce, alors qu'elle est fondée en grande partie sur l'opposition entre un Don Juan iconoclaste et n'ayant peur de rien et un Sganarelle poltron et défenseur des valeurs établies ; que l'essentiel tient aux différentes transgressions auxquelles se livre Don Juan qui font que de plus en plus de difficultés se dressent devant lui, jusqu'à ce qu'un anathème le frappe.

Les noms des dix-sept personnages (nombre qui n'était guère conforme aux règles de la comédie classique) sont forts hétéroclites : les aristocrates espagnols (dont l'un a en fait un nom français, Louis) voisinent avec des paysans de l'Île-de-France, le Sganarelle de la farce avec un marchand parisien.

Prenant d'audacieuses libertés ou s'abandonnant à un laisser-aller, Molière donna à cette pièce très spontanée une structure très lâche qui la situe à part dans son œuvre. En effet, on n'a pas, comme dans "*Le tartuffe*", une nette intrigue qui se développe logiquement, cette pièce elliptique présentant une succession de scènes juxtaposées. Molière ne chercha pas tant la cohérence interne qu'un effet d'accumulation, le tout au profit du couple Don Juan-Sganarelle, tous les autres personnages n'étant qu'esquissés : Elvire et sa fidélité, les frères de celle-ci, Don Louis et son sens de l'honneur, les paysans, le créancier ne font qu'apparaître à point nommé pour révéler jusqu'où vont l'impiété du maître et la lâcheté du valet.

*

* *

Remarquons d'abord que Molière ne s'est pas soumis à la règle du respect de l'unité de l'action, qui était pourtant un principe fondamental du théâtre à l'époque classique. En effet, en suivant la vie en perpétuelle mutation de l'inconstant Don Juan, il ne se préoccupa pas d'assurer une liaison nette entre les scènes et entre les actes.

Alfred Simon constata : «Les deux premiers actes font un seul bloc. Mais à mesure que la représentation avance, les événements se précipitent les uns sur les autres, s'additionnent, marche symbolique où l'espace – forêt avec son allée centrale, palais avec son porche d'entrée – devient un domaine réservé. Au troisième acte, chaque événement prend figure de rencontre (le pauvre, Don Carlos, le tombeau du commandeur), au quatrième de visite (Monsieur Dimanche, le père, Elvire, la statue). Au cinquième le fantastique livre ses assauts. Ce sont les mises en demeure du destin.»

En I, 1, scène qui semble une habituelle scène d'exposition, comme Sganarelle, après une apologie du tabac qui paraît être un inutile hors d'œuvre, exprime ses doutes sur le succès de la démarche de Done Elvire pour reconquérir son époux, Don Juan, il semble que cela doive être le sujet de la pièce. Mais, si, en I, 3, elle rencontre le fugitif (bien qu'on puisse se demander comment elle peut connaître l'endroit où il s'est retiré), sa visite est sans effet. Plus loin, Don Juan projette un enlèvement en mer (I, 2) mais l'aventure se termine bêtement par un naufrage (II, 1) qui conduit à des tentatives de séduction de paysannes (II, 2, 3 et 4). Plus sérieusement, Don Juan est averti d'une poursuite (II, 5) qui va s'avérer être celle des frères de Done Elvire (III, 3 et 4). Or, s'il ordonne alors à Sganarelle de porter ses propres «*habits*» (II, 5 - signalons que, comme les prédécesseurs de Molière avaient utilisé cet échange d'habits, il en retint l'idée parce qu'elle lui permettait de montrer un aspect de la lâcheté de Sganarelle ; l'intérêt dramatique est réel : au moment où il pouvait retomber, on apprend de façon un peu artificielle que Don Juan est menacé ; l'idée du déguisement fait penser à un imbroglio à l'italienne et l'attention du spectateur est ainsi éveillée), on constate, à l'acte suivant, que celui-ci s'est plutôt déguisé en médecin (III, 1). La rencontre d'un pauvre mendiant donne une scène (III, 2) qui est un autre hors d'œuvre. La rencontre avec les frères de Done Elvire (III, 3 et 4) n'aboutit qu'à une dérobade. C'est par hasard qu'est trouvé (III, 5) le tombeau du Commandeur (qui n'est pas, comme chez Tirso de Molina, le père de la femme trahie par Don Juan, qui toutefois l'a tué, on peut supposer en duel, sans que soit jamais indiqué pour quelle raison ils se sont affrontés). Il reste que le drame se noue vraiment avec l'invitation adressée à la Statue qui s'anime et l'accepte (III, 5), ce qui devrait désormais retenir tout l'intérêt. Pourtant, l'acte IV est encombré d'une série de visites intempestives (surtout celle de Monsieur Dimanche en IV, 3, et même celles de Don Louis en IV, 4 et de Done Elvire en IV, 5) qui paralysent tout mouvement. Alors qu'on arrive à l'acte final, si l'intensité dramatique augmente avec l'adoption de l'hypocrisie par Don Juan, qu'a-t-on à faire de la fugitive apparition d'un spectre de femme qui se transforme en «*figure*» du «*Temps*» et «*s'envole*» (V, 4 et 5)? Enfin, il apparaît que, à la conduite scandaleuse de Don Juan, il n'est d'autre solution que le châtement tragique infligé par la statue du Commandeur.

Ainsi, à mesure que la représentation avance, des événements se précipitent les uns sur les autres, s'additionnent sans que l'action, qui est toute en ruptures, progresse vraiment, à travers une succession de situations aux rythmes divers, qui se suivent sans relations nécessaires, sans grand souci de la logique causale, alors que, normalement, dans un déroulement, ce qui suit est pleinement motivé par ce qui précède ; que, au XVII^e siècle, tous les récits, même les merveilleux, avaient des articulations logiques, leur vraisemblance tenant à des liens de causalité qui unissaient tous les éléments de l'œuvre. Ici, chaque acte, chaque scène parfois, a sa propre unité, raconte une histoire à elle seule. Cette fragmentation est telle que certaines scènes ont pu être entièrement supprimées sans que la pièce perde de sa valeur ni de sa logique.

On assiste à une série d'affrontements de couples : Don Juan et Done Elvire, Don Juan et le pauvre, Don Juan et les frères de Done Elvire, Don Juan et Don Louis, Don Juan et Monsieur Dimanche, Don Juan et la Statue, et, surtout, Don Juan et Sganarelle, celui-ci jouant dramatiquement un double rôle dans ce couple :

- un rôle d'opposant qui dit d'ailleurs à Don Juan : «*Vous savez bien que vous me permettez les disputes et que vous ne me défendez que les remontrances.*» (III, 1) ; ils s'opposent surtout sur les idées : la religion et la morale ;

- un rôle d'adjuvant car Don Juan a besoin d'un confident et déclare : «*Je suis bien aise d'avoir un témoin du fond de mon âme*» (V, 2), son valet étant la personne devant laquelle il peut s'exprimer librement, se défouler, révéler qui il est en réalité, devant laquelle il n'a pas à s'humilier en jouant l'hypocrite, grâce à laquelle aussi le public apprend quels sont ses intentions et ses sentiments ; il va jusqu'à lui demander son avis : «*Quelle est ta pensée là-dessus?* [...] *Ne trouves-tu pas, dis-moi, que j'ai raison d'en user de la sorte?*» (I, 2).

Par ailleurs, on suit une enfilade de tirades de toutes sortes : sur le tabac, sur le mariage, sur la médecine, sur les causes finales, sur l'honneur, sur l'hypocrisie et sur la damnation.

Bref, l'intrigue est décousue, se disperse, dévie, avorte et rebondit, reste incomplète. Pour Robert Jouanny, «les scènes souvent ne sont qu'ébauchées, comme dans un rythme haché de séquences cinématographiques, avec de brusques accélérations et des pauses soudaines.» Pour Émile Faguet, «"Dom Juan" est une pièce mal faite, disparate, incohérente.» Pour Jules Lemaître, c'est une «macédoine incroyable».

Cependant, on peut aussi considérer que la pièce va de tableau en tableau comme Don Juan va d'aventure en aventure ; que la pièce est discontinue comme l'existence de son héros ; que les tableaux successifs s'harmonisent ; que, en définitive, l'unité de l'action demeure puisque Don Juan est le point de convergence de tous les épisodes. On peut reconnaître que des liens de dépendance ne sont pas totalement absents, car l'intervention de Don Elvire (I, 3) est la conséquence de l'infidélité de son mari, comme les reproches de Don Louis (IV, 4) sont la conséquence de l'inconduite de son fils. On peut même voir la pièce comme étant tout à fait cohérente, montrant un homme cerné qui va d'affrontement en affrontement jusqu'au moment où il bute contre la statue du Commandeur qui l'immobilise à la fin de chacun des trois derniers actes ; que, traqué, il essaie de fuir par l'hypocrisie, mais rencontre un échec.

*
* *

Si Molière ne s'est pas soumis à la règle du respect de l'unité de l'action, il a effrontément violé celle du respect de l'unité de lieu, du fait des fréquents déplacements de Don Juan, de son caractère errant et aventurier :

- En I, «*le théâtre représente un palais*» qui pourrait être celui de Don Juan.
- En II, «*le théâtre représente une campagne au bord de la mer, près de la ville*».
- En III, «*le théâtre représente une forêt*» où, par le plus grand des hasards, se dresse le tombeau du Commandeur.
- En IV, «*le théâtre représente l'appartement de Don Juan*».
- En V, «*le théâtre représente une campagne, non loin de la ville*», où il est étonnant que Don Juan puisse y recevoir son père (V, 1).

Les nécessaires changements de décor donnent à la pièce un aspect spectaculaire, fort apprécié du temps de Molière, et qui culmine dans les dernières scènes où on lit ces didascalies :

- en III, 5 : «*Le tombeau s'ouvre, où l'on voit un superbe mausolée et la statue du Commandeur*» - «*La Statue baisse la tête*» ;
- en IV, 8 : la Statue «*vient se mettre à table*» ;
- en V, 5 : apparaît «*un spectre en femme voilée*», qui parle, «*change de figure*» et «*s'envole*» ;
- en V, 6 : «*le tonnerre tombe avec un grand bruit et de grands éclairs sur Don Juan ; la terre s'ouvre et l'abîme ; et il sort de grands feux de l'endroit où il est tombé*».

Cette multiplicité des lieux où se situe l'action pose, pour les mises en scène modernes où l'on ne change pas de décor d'un acte à l'autre, la question du décor approprié pour une représentation de "Dom Juan". On a déjà choisi un somptueux palais italien de style palladien (pour le film de Joseph Losey, adaptation de "Don Giovanni" de Da Ponte-Mozart), un hôtel parisien du Marais, les grandes écuries des princes de Condé à Chantilly, une folie du XVIII^e siècle, un lieu vide répondant à la diversité scénique de la pièce ou un lieu multiple montrant la «fuite en avant» et l'expansion du personnage.

*
* *

La règle de l'unité de temps, qui fixait la durée de l'action à vingt-quatre heures, n'est pas plus respectée, car elle se déroule en gros en trente-six heures :

- En I : on est le matin.
- En II : on est en début d'après-midi.
- En III : on est le soir.

-En IV : on est la nuit, Done Elvire disant, en IV, 6, «*Vous me voyez bien changée de ce que j'étais ce matin*», ce qui fut une façon pour Molière de marquer son respect de la règle, alors qu'il est invraisemblable qu'elle ait pu changer d'attitude en un temps si court.

-En V : on est le lendemain soir puisque Don Juan dit à son père : «*Je ne suis plus le même d'hier au soir*» (V, 1).

Molière a donc aménagé la règle, en nous laissant entendre qu'il s'en souciait fort peu. Remarquons de plus qu'il eut soin de mettre en valeur le fait que ce qu'il nous montre n'est qu'une action parmi d'autres ; que tout ce qui arrive s'est déjà passé ; que les tentatives de séduction auxquelles nous assistons se sont déjà produites avec d'autres personnes. Chacun des personnages et chacune des actions sont situés dans une chronologie (par exemple : en III, 2, le pauvre déclare être «*depuis dix ans*» dans ce bois).

*
* *

Si n'est pas respectée la règle du respect de l'unité d'action, n'est pas maintenue non plus l'unité de ton, Molière ayant mêlé les genres. Ainsi, en examinant chaque acte, on fait ces constatations :

I, 1 est une scène de comédie ; I, 2 est une scène de comédie philosophique ; I, 3 est une scène de drame sentimental.

II, 1 est une scène de farce, d'ailleurs, dramatiquement parlant, inutile ; II, 2 est une scène de comédie ; II, 3 est une scène de farce ; II, 4 est un morceau de virtuosité tenant de la comédie et de la farce ; II, 5 est une courte scène de comédie romanesque.

III, 1 est une scène de comédie ; III, 2 est une scène de comédie dramatique ; III, 3 est une scène de drame ; III, 4 est une scène de drame romanesque héroïque ; III, 5 est une scène de comédie dramatique avec apparition d'un élément merveilleux.

IV, 1 et 2 sont deux courtes scènes d'introduction ; IV, 3 est une scène de comédie ou de farce ; IV, 4 est une scène de tragi-comédie cornélienne ; IV, 5 est une courte scène de comédie grinçante ; IV, 6 est une scène de drame aux résonances tragiques ; IV, 7 appartient à la plus pure tradition de l'arlequinade par des jeux de scènes indiqués par des didascalies de Molière lui-même : il y a d'abord le morceau subtilisé par Sganarelle, qu'il garde dans sa bouche qui est donc gonflée comme s'il avait une fluxion que Don Juan veut soigner d'un coup de lancette, qu'il dégonfle donc, dissimulant le morceau puis se mettant à mâcher rapidement ; puis on assiste au jeu de l'assiette qui est ôtée à Sganarelle ; ces bouffonneries tendent à dissiper l'émotion de la scène précédente et à empêcher que la venue de la statue du Commandeur prenne un aspect tragique ; IV 8 commence dans la farce et se termine dans le drame merveilleux.

V, 1 est une scène de drame ; V, 2 est une scène de drame qui finit dans la comédie ; V, 3 est une scène de drame ; V, 4 est une courte séquence de drame qui tourne à la pièce «à machines» avec l'apparition du «*Spectre*», recours au fantastique (le seul qu'ait fait Molière) qui donne un aspect baroque à la pièce, accentué encore en V, 6, une scène de féerie dramatique qui se clôt sur un cri pathétique.

On peut considérer que les trois premiers actes sont lumineux, et que les deux derniers sont sombres.

Molière, ayant éliminé les éléments tragi-comiques des pièces précédentes traitant le thème, à l'imitation des Italiens, accentua l'aspect comique du spectacle. Alors que Tirso de Molina plongeait d'emblée le spectateur dans la tragédie, le comédien de métier qu'il était, qui, lorsqu'il composa «*Dom Juan*», avait une longue expérience des planches et savait donc ce qui plaît, ce qui dilate la rate, voulut que sa pièce ait du succès d'abord par sa vertu comique, qui tient essentiellement à la présence de Sganarelle, personnage qui appartient bien au registre de la farce et avec lequel il commença d'ailleurs la pièce, qu'il maintint toujours présent, mais avec des rôles différents (il est tantôt soumis, ahuri, atterré, et tantôt critique) :

-En I, 1, a lieu son entrée insolite, sur un éloge dithyrambique du tabac, qui situe le drame dans un cadre de comédie ; et son apostrophe aux libertins ;

-En I, 3, se produisent ces deux remarques moqueuses : Don Juan : «*Sganarelle, le Ciel !*» - Sganarelle : «*Vraiment oui, nous nous moquons bien de cela, nous autres !*» ;

- En II, 3, Sganarelle reçoit le soufflet que Don Juan destinait à Pierrot.
- En II, 5 : quand Don Juan lui ordonne de porter ses «*habits*», il se plaint de risquer d'être tué.
- En III, 1, déguisé en médecin, il déclare en avoir de ce fait la compétence, avoir même acquis de la «*considération*», et raconte avoir prescrit un émétique qui eut le mérite de faire mourir celui qui l'avait pris. Puis, discutant de religion avec Don Juan, il donne un couplet sur le «*moine bourru*» ; puis il se lance dans l'entreprise de prouver l'existence de Dieu par les éléments de sa création et, en particulier, par la plus belle de ses créatures, l'être humain ; se livre à un numéro de clown pour faire apprécier le fonctionnement de «*la machine de l'homme*» par toute une gestuelle («*Je peux frapper des mains, hausser le bras, lever les yeux au ciel, baisser la tête, remuer les pieds, aller à droit, à gauche, en avant, en arrière, tourner...*») jusqu'à ce que, emporté par son enthousiasme, il tombe, et que Don Juan puisse se moquer de lui.
- En III, 4, pendant la rencontre entre Don Juan et les frères de Done Elvire, il s'est caché.
- En III, 5, pour justifier sa disparition, il prétend que son habit de médecin «*est purgatif*» et qu'il a donc dû aller satisfaire un besoin intestinal ; puis, devant la statue du Commandeur qui s'anime, il est atterré.
- En IV, 3, sa conduite avec Monsieur Dimanche double celle qu'a eue Don Juan.
- En IV, 5, commençant à s'opposer à Don Juan au sujet du père de celui-ci, devant sa colère, il préfère abonder dans son sens.
- En IV, 7, pressé de manger, «*il prend un morceau d'un des plats qu'on apporte et le met dans sa bouche*», Don Juan se moquant de sa «*joue enflée*» ; puis, comme les laquais lui ôtent son assiette, il proteste vigoureusement.
- En V, 2, après que Don Juan lui a indiqué être devenu un hypocrite, il lui sert un sermon sur l'enchaînement des causes et des effets qui est plein de galimatias et dans lequel il s'embrouille, avant de, à la fin, tout à trac, annoncer à Don Juan : «*vous serez damé à tous les diables*» ;
- En V, 4, entendant l'avertissement du Ciel, il est de plus en plus inquiet et aperçoit un «*Spectre*».
- En V, 6, après la disparition tragique de Don Juan, alors que le rideau tombe, il ne fait que répéter : «*Mes gages, mes gages, mes gages !*», et la pièce se termine sur ces mots qui sont une retombée dans la farce après la tragédie.

Sganarelle ne cesse de ramener le drame à la comédie, dénaturant toute discussion sérieuse par des arguments ineptes. Il est la caution ludique de Don Juan. Leur couple a un relief comique, tandis que la personne seule du séducteur pervers est amère, possède une sévérité qui ne relève plus de la vraie comédie.

Appartiennent encore à la farce :

- En II, les scènes avec les paysans et la scène de séduction de Charlotte qui n'est qu'amusante, alors que, chez ce prédécesseur de Molière qu'était Villiers, le séducteur se proposait de violer des bergères.
- En IV, 4, la visite de Monsieur Dimanche qui vient détendre l'atmosphère entre la première manifestation de la Statue et les visites de Don Louis et de Done Elvire.

Ainsi, tout au long de la pièce, les nombreux «lazzi», les traits observés sur le vif, les méchancetés décochées impunément, les épisodes drolatiques et les scènes burlesques sont habilement réparties pour contrebalancer ce que la pièce a de sérieux.

*
* *

Toutefois, même si la pièce fut qualifiée de «comédie», elle n'est pas une comédie bouffonne. Les passages comiques y alternent avec d'autres plus sérieux, où les personnages se livrent à leurs réflexions, passages qui relèvent de la «haute comédie», de la comédie de mœurs allant de la satire vers le drame humain (la scène avec le pauvre, celle avec Don Louis) et le conflit social. Surtout, la pièce aboutit à la manifestation de la puissance surnaturelle annoncée dès le début (en I, 1, Don Juan est voué au châtement divin : «*Suffit [...] que le courroux du Ciel l'accable quelque jour*») et à différentes reprises par des personnages humains ou surnaturels apparaissant à la suite les uns des

autres pour le harceler. La pièce, dans laquelle s'est imposée une coloration tout à fait sombre (I, 3 ; II, 3 ; III, 2 ; IV, 4 ; V, 1-3), devient même une tragédie et même une tragédie édifiante, sinon un mystère religieux, avec l'affrontement entre Don Juan et la Statue, avec le «*festin de pierre*», avec la mort inéluctable qui clôt le trajet de Don Juan.

Ce trajet est significatif.

Comme souvent chez Molière, le personnage nous est dépeint avant son entrée en scène. Dès le lever du rideau, nous apprenons, par Sganarelle, sa «*méchanceté*». Aussi, dès qu'il apparaît, nous le reconnaissons. Cependant, à la fin de I, rien ne nous prouve, rien ne nous démontre irréfutablement, qu'il soit profondément engagé par les paroles qu'il prononce. En dépit des malédictions de Done Elvire et des effrois de Sganarelle, nous restons dans un climat de comédie, de léger divertissement. Un suspense est ménagé puisque l'acte se termine sur une déclaration du personnage qui s'est attiré la sympathie du public, Done Elvire, qui prédit le dénouement : «*Le Ciel te punira, perfide, de l'outrage que tu me fais.*» (I, 3).

L'acte II tout entier confirme cette impression ; il devient évident que, pour Don Juan, le plaisir de la vie réside dans une sorte d'agilité intellectuelle qui lui permet de se tirer de toutes les situations ; nous serions tentés de suivre le séducteur dans son rêve si, brusquement, l'arrivée des frères de Done Elvire, Don Carlos et Don Alonse, qui le poursuivent pour défendre l'honneur de leur sœur, de leur famille et de leur classe, ne venait apporter à la dernière seconde, pour lui comme pour nous, le brutal démenti de la réalité. Mais sa première réaction, sa réaction instinctive est toujours la même : il se dérobe, il fuit pour «*éluder adroitement le malheur qui [le] cherche*» (II, 5).

Pourtant, nous pressentons que cette fois-ci la dérobade sera plus difficile. Sganarelle aussi le pressent, et c'est pourquoi, tout naturellement, il est amené à poser à son maître les questions fondamentales : croit-il en Dieu ? ne craint-il point l'enfer ? Mais Don Juan n'éprouve pas encore le sentiment qu'il est temps d'aborder ces problèmes. Il répond par des boutades qui, si elles prouvent que sa foi n'est pas assurée, demeurent peu révélatrices de ses positions fondamentales. Qu'il réponde : «*Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit*» (III, 1) n'implique pas autre chose que son refus de parler sérieusement des problèmes de la foi, surtout en présence de l'imbécile qui lui sert d'interlocuteur.

La scène avec le pauvre (III, 2) est bien plus troublante. Elle est en fait la première qui nous amène à nous demander si le cas de Don Juan n'est pas socialement et religieusement désespéré. En même temps, elle est la première qui nous contraigne à reconnaître chez lui une vertu indiscutable ; en effet, d'une part, nous voyons l'homme, sans doute agacé par les niaiseries de Sganarelle, se livrer à une agression aussi cruelle que gratuite sur l'esprit d'un mendiant, c'est-à-dire sur l'être que toute la chrétienté révérait alors comme un des témoins de la divinité, qui, de plus ici, n'a pour toute richesse que sa conscience et qui, malgré sa misère, «*aime mieux mourir de faim*» (III, 2) que de jurer en échange du louis d'or proposé par Don Juan.

En III, 3, nous le voyons réagir comme un véritable chevalier, et se jeter au secours d'inconnus aussi instinctivement que, auparavant, il fuyait un danger mérité. Sa personnalité se révèle donc plus complexe qu'on ne l'avait soupçonné, d'autant plus que, aussitôt après, il montre son incurable faiblesse, sa corruption fondamentale qui prouve que, même avec ses égaux, il ne saurait que tromper.

En III, 5, le péril de mort où il se trouve ne le fait pas modifier si peu que ce soit sa décision à l'égard de Done Elvire : «*Ma passion est usée et l'engagement ne compatit point avec mon humeur. J'aime la liberté en amour.*» Il y a dans cette attitude une fermeté et une noblesse incontestables. Pourtant, il demeure plus atteint qu'il ne veut le paraître, et on ne peut expliquer que par une conséquence de son trouble et de sa nervosité le défi qu'il adresse à la statue du Commandeur, défi qui peut paraître irraisonné mais qui traduit sa conviction qu'il n'y a pas d'au-delà. Toutefois, l'inclinaison de tête du Commandeur fait naître en lui le doute.

En IV, la pièce change de face. Don Juan reçoit une série de visites qui paralysent tout mouvement. La scène avec Monsieur Dimanche n'est que la nécessaire tentative de divertissement d'un homme acculé ; mais il est trop facile de se montrer fort en présence d'un bourgeois. La venue de Don Louis ramène le faux vainqueur à son vrai combat, et cette contrainte l'exaspère : «*Il me fallait cette visite*

pour me faire enrager.» (IV, 4) ; une fois encore, il refuse de voir sa vérité ; mais il y perd son sang-froid ; son insolence prouve qu'il commence à se sentir traqué ; il est pris dans un engrenage inexorable : l'engrenage de la tragédie. Or voilà Done Elvire devant laquelle il joue son personnage, mais en exagérant son cynisme. Une fois Done Elvire repartie, il laisse s'exprimer malgré lui, mais trop tard, son angoisse : «*Sganarelle, il faut songer à s'amender pourtant.*» (IV, 7). Il se permet encore quelques ricanements, et voici l'affrontement suprême : le Commandeur est venu au rendez-vous ; de ce fait, Don Juan ne cherche plus à dissimuler qu'il est atteint ; par un trait caractéristique de son orgueil, il se préoccupe seulement de garder une attitude et déclare : «*Montrons que rien ne me saurait ébranler.*» (IV, 7). Mais la situation a changé : ce n'est plus le fanfaron Don Juan qui convie le Commandeur chez lui, c'est le Commandeur qui, de haut, invite Don Juan en lui demandant : «*En aurez-vous le courage?*» (IV, 8). Jusqu'ici, nous avons vu un trompeur lucide et cynique tromper allégrement autrui ; maintenant, il devient le trompeur de lui-même. Toute cette virtuosité qu'il employait à fuir les conséquences sociales de ses actes, il va l'employer désormais à fuir les conséquences de cet effrayant et implacable doute métaphysique qui vient de le saisir. Désormais, il apparaît comme un homme cerné qui va d'affrontement en affrontement jusqu'au moment où il va buter contre la statue de pierre.

La réponse est donnée dans les premiers mots de l'acte V : Don Juan a peur, et choisit l'arme des lâches : le trompeur est devenu hypocrite. Toute noblesse a disparu de son âme ; ce que nous avons pris chez lui pour de la noblesse n'était qu'une attitude. À nos yeux, la partie est déjà perdue. Dès la seconde où il s'est vu contraint, acculé à regarder la vérité, il a cessé d'exister.

Les dernières scènes ne devraient être que l'accomplissement fatal d'une dure sentence. Mais non ! Le personnage nous surprend encore car il refuse de se renier : «*Il ne sera pas dit quoi qu'il arrive que je sois capable de me repentir.*» (V, 5).

Si Molière conserva le merveilleux qui était inhérent au sujet, il le réduisit dans un dénouement dérisoire et, peut-être, parodique. On peut trouver que la fin de la pièce, où il plaça l'inutile apparition d'un spectre puis le spectaculaire foudroiement de Don Juan par la statue du Commandeur, est bâclée, comme souvent chez lui quand il a dit ce qu'il voulait dire ; qu'il y a plaqué un retour à l'histoire traditionnelle de Don Juan, le libertin qui subit un châtement exemplaire, qui est puni parce qu'il a transgressé les lois de la morale chrétienne. Cette fin tragique peut apparaître comme une concession à la moralité, apportée pour sauvegarder les bonnes mœurs. Au contraire, on peut la voir étant comme dans la logique du personnage, comme indispensable à la pièce qui, sans elle, n'existerait pas. N'était-ce pas la seule possibilité pour Molière de faire passer son message, de prononcer sa condamnation de l'hypocrisie (qui reprenait celle du "*Tartuffe*") par quelqu'un qui est lui-même foudroyé par Dieu ? Lui, qui était pourtant très tolérant pour les faiblesses humaines, ne pouvait supporter l'hypocrisie, surtout quand elle s'affublait d'un masque de vertu pour juger de haut les travers des êtres humains en se déroband à toute atteinte. Ainsi, tout au moins au chapitre de ce vice qu'il abhorrait, la pièce est d'une indéniable clarté : Don Juan, par choix délibéré et non par inclination naturelle, devient pire que Tartuffe !

*

* *

Comme on l'a vu, "*Dom Juan*" est une pièce décousue, toute en ruptures, qu'on peut considérer mal construite, en tout cas dégagée de la stricte observance des règles que préconisait le théâtre classique. C'est une pièce baroque, comme animée du souffle du théâtre élisabéthain, libérée des contraintes du classicisme, pour s'opposer à la rigueur du grand siècle religieux que fut le XVII^e siècle. On a reproché à Molière cette forme ; mais ne fallait-il pas que la pièce soit, elle aussi, libérée, pour donner vie à un libertin ? Il a produit une comédie de mœurs qui, loin du mélo et du grand-guignol, sonne vrai, ce qui explique sa puissance de fascination. Il faut admirer l'art avec lequel il sut ruser pour faire le procès de l'idéologie politique, morale et religieuse de son temps.

L'intérêt littéraire

Molière écrivit cette «grande comédie» en cinq actes très rapidement et, en conséquence, s'en tint à la prose, ce qu'on lui pardonna car on considérait qu'il s'agissait d'une adaptation de l'italien, non d'une pièce originale. Mais cette prose, qui est rythmée et variée, permit un texte plus libre.

À son habitude, il usa d'une langue «drue et diverse, riche d'images jaillissantes, de mots et de locutions à pulpe savoureuse» (Robert Jouanny dans "*Théâtre complet de Molière*"), souvent propres au XVII^e siècle, qu'on peut relever et expliquer :

- «*abîmer*» (V, 6) : «précipiter dans un abîme» ;
- «*d'abord*» (IV, 3) : «tout de suite» - «*d'abord que*» (IV, 7) : «aussitôt que» ;
- «*accordée*» (II, 3) : «promise» (les accordailles précédaient les fiançailles) ;
- «*adresser des coups*» (III,4) : «les diriger», «les lancer» ;
- «*affaire*» : «*avoir affaire de quelqu'un*» (IV, 7) : «avoir besoin de lui» ;
- «*aga*» (II, 1) : interjection admirative ;
- «*agerer*» (II, 1) : «regarder» ;
- «*amoureux*» (II, 2) : «qui mérite l'amour», «désirable», «charmant» ;
- «*s'amuser*» (III, 1) : «perdre son temps» ;
- «*appas*» (I, 2) : «qualités attirantes d'une femme» ;
- «*arder*» (II, 1) : «regarder» ;
- «*armes*» (IV, 4) : «signes héraldiques», «armoiries» ;
- «*angigorniau*» (II, 1) : «attirail compliqué» ;
- «*assoté*» (II, 1) : «amoureux jusqu'à la sottise» ;
- «*s'assurer*» (III, 3) : «se reposer», «mettre sa confiance dans...» ;
- «*bailler*» (II, 1 - II, 3) : «donner» ;
- «*baiser les mains*» : «*Je vous baise les mains*» (II, 4) : formule employée pour prendre congé ; elle exprime ici la colère ;
- «*bec jaune*» (II, 4) : les oisillons ayant le bec jaune, cette expression signifiait «sottise puérile» ;
- «*billevesée*» (I, 1) : «parole vide de sens», «idée creuse» ;
- «*bon*» (III, 5) : «plaisant», «comique à voir» ;
- «*bouter*» (II, 1 - II, 1 - I 3) : «jeter», «mettre» ;
- «*brandi*» : «*tout brandis*» : «tels que nous sommes» (II, 1) ;
- «*brichet*» (II, 1) : «estomac» ;
- «*bruit*» (V, 2) : «rumeur» ;
- «*cabale*» (V, 2) : «association de personnes se livrant à des manœuvres secrètes, concertées contre quelqu'un ou quelque chose» ; ici, il s'agit de «la cabale des dévots» montée par cette société secrète qu'était la "Compagnie du Saint-Sacrement" qui s'était levée contre "*Le tartuffe*" avant d'être dissoute par le roi en 1665, l'année même de "*Dom Juan*" ;
- «*campagne*» : «*se mettre en campagne*» (I, 1) : «commencer une recherche» - «*tenir la campagne*» (III, 3) : «combattre un ennemi» ;
- «*camus*» (II, 4) : «penaud», comme si on s'était aplati le nez sur un obstacle ;
- «*casse*» (III, 1) : purgatif végétal ;
- «*celer*» (IV, 2 - V, 3) : «cacher», «dire qu'on est absent» ;
- «*chevir*» (IV, 3) : «venir à bout de quelque chose» - le mot était archaïque et de style familier ;
- «*chimère*» (I, 3) : «vaine imagination» ; d'où «*chimérique*» (III, 4) ;
- «*choquer*» (V, 2 - V, 3) : «heurter dans un combat» ;
- «*civil*» (III,5) : «courtois», «poli» ;
- «*civilité*» (III, 5) : «politesse» ;
- «*cœur*» (V, 3) : «courage» ;
- «*compatir avec quelque chose*» (III, 5) : «être compatible» ;
- «*commerce*» (IV, 6) : «relations entre personnes» ;
- «*conscience*» (II, 2 - II, 3) : par antiphrase, «manque de conscience» ;
- «*se conseiller à*» (V, 3) : «prendre conseil de» ;

- «*conséquence*» (I, 3) : «importance» ;
- «*contre*» (IV, 3) : «près de» ;
- «*convent*» (I, 1 - I, 3 - V, 3) : «couvent» ;
- «*crocheteur*» (IV, 4) : «personne qui, avec des crochets (châssis en bois recourbé à son extrémité inférieure et fixé sur le dos), portait des fardeaux» ;
- «*débandade*» : «à la *débandade*» (II, 1) : «sans garder le rang» (pour un soldat) ;
- «*débonder*» (II, 1) : «vider» ;
- «*déguaine*» (II, 1) : «façon», «allure» ;
- «*délicatesse*» (I, 2) : «susceptibilité» ;
- «*démêler avec quelqu'un*» (III, 5) : «discuter», «débattre» ;
- «*dépît*» : «en *dépît que j'en aie*» (I, 1) : «bien que cela me répugne» ;
- «*déportement*» (IV, 4) : «conduite et manière de vivre» ; le mot avait déjà pris un sens péjoratif, mais se trouvait parfois accompagné d'adjectifs favorables ou défavorables ;
- «*désavouer pour*» (IV, 4) : «ne pas reconnaître» ;
- «*détourner*» (III, 2) : «tourner» ;
- «*diable*» (I, 1 - II, 4) : «puissance maléfique» ; d'où «*damné à tous les diables*» (V, 2) - «*diable de style*» (V, 4) : «conduite répréhensible» ;
- «*disgrâce*» (I, 3) : «malheur» ;
- «*disputer*» (I, 2) : «discuter» ;
- «*dor*» (II, 1) : «doré» ;
- «*double*» (IV, 2) : monnaie valant le douzième du sou ;
- «*ébaubi*» (II, 1) : «étonné» ;
- «*éluder*» (II, 5) : emploi du mot plus large qu'aujourd'hui : «éviter» ;
- «*éplique*» (II, 1) : «épingle» ;
- «*épouseur à toutes mains*» (I, 1) : «homme prêt à tous les mariages» ;
- «*équipement*» (I, 2 - IV, 6) : «costume» ;
- «*esprit fort*» (I, 2 - III, 5) : «personne qui manifeste son scepticisme ou son indépendance de pensée, souvent en matière de croyances religieuses» ;
- «*exact*» (V, 4) : «strict» ;
- «*expliquer*» (I, 3) : «développer», «étaler» ;
- «*fantaisie*» (V, 2) : «imagination» ;
- «*farouche*» (III, 4) : «sauvage» ;
- «*fat*» (III, 1) : «sot sans esprit qui ne dit que des fadaises» ("*Dictionnaire*" de Furetière, 1690) ;
- «*feu*» (I, 1 - IV, 7 - V, 3) : «ardeur amoureuse» ;
- «*fi*» (II, 2 - IV, 3) : interjection exprimant la désapprobation, le mépris, le dégoût, le dédain ;
- «*fique*» (II, 1) : «foi» ;
- «*fixiblement*» (II, 1) : contamination de «fixement» et de «visiblement» ;
- «*fluxion*» (IV, 7) : «gonflement inflammatoire de la joue, provoqué par un abcès dentaire» ;
- «*foi*» (II, 2) : «parole donnée» ;
- «*fuseau*» : «*faire bruire ses fuseaux*» (III, 1) : «faire grand bruit dans le monde» ; l'expression est utilisée pour décrire des événements ou des actions qui ont un impact significatif ;
- «*galant*» (III, 5) : «poli», «de bonne compagnie» ;
- «*garde-robe*» (II, 1) : «large tablier» ;
- «*gliau*» (II, 1) : «eau» ;
- «*gniais*» (II, 1) : «niais» ;
- «*grimace*» (III, 1 - V, 2) : «apparence mensongère», «feinte», «hypocrisie» ; d'où «*grimacier*» (V, 2) ;
- «*guien*» (II, 1) : «tiens» ;
- «*habile*» (III, 1) : «savant et docte» ;
- «*heure*» : «*tout à l'heure*» (II, 1 - III, 2 - IV, 3) : «tout de suite» ;
- «*honnête homme*» (IV, 4) : «homme honorable, qui mérite la louange» ;
- «*inclination*» (I, 2) : «se dit aussi de l'amour, du penchant, de l'attachement qu'on a pour quelqu'un.» ("*Dictionnaire*" de Furetière, 1690) ;
- «*instance*» (IV, 6) : «sollicitation pressante» ;

- «*intelligence*» (I, 2) : «conformité de sentiments» ;
- «*interdit*» (I, 3) : «très étonné au point de rester muet» ;
- «*inter nos*» (I, 1) : en latin, «entre nous» ;
- «*jarni*» (II, 1) : juron, altération de «je renie Dieu» ; d'où aussi «*jerni*» (II, 3), «*jernigué*» (II, 3), «*jerniguenne*» (II, 1- II, 3) ;
- «*jesquier*» (II, 1) : «jeter» ;
- «*juger mal*» (V, 2) : «défavorablement» ;
- «*lancette*» (IV, 7) : «petit instrument de chirurgie, à lame plate et acérée, utilisé pour la saignée, les petites incisions» ;
- «*libertin*» (I, 2) : «libre penseur», «incrédule» ;
- «*loup-garou*» (I, 1) : «homme qui, chaque nuit, se change en loup pour s'attaquer aux passants attardés» ;
- «*maine*» (II, 1) : «mine», mesure égale à six boisseaux ;
- «*maison*» (IV, 3) : «ensemble des personnes attachées au service d'un grand personnage» ;
- «*maraud*» (III, 5) : «vaurien» ;
- «*marcher*» (V, 5) : «façon de marcher» (l'emploi de l'infinitif substantivé était plus étendu qu'aujourd'hui) ;
- «*maroufle*» (II, 3) : «malotru», «brute» ;
- «*marquenne*» (II, 1) ou «*morquenne*» (II, 1 - II, 3) ou «*morqué*» : jurons, altérations de «mort de Dieu» ;
- «*méchant*» (I, 1 - I, 2 - II, 2 - IV, 4 - V, 2) : «mauvais», «cruel» ;
- «*même*» : «*de même*» (III, 1) : «de la même façon» ;
- «*mirmidon*» (I, 2) : «myrmidon», dans l'*Illiade*, sujet d'Achille transformé en fourmi ;
- «*moine bourru*» (III, 1) : «lutin vêtu de bure qui court en criant dans les rues, aux avants de Noël, réputé fantasque et méchant» (*"Dictionnaire"* de Furetière, 1690) ;
- «*mon quieu*» (II, 1) : juron, altération de «mon Dieu» ;
- «*morbleu*» (III, 1) : juron, altération de «mort à Dieu» ;
- «*mortifié*» (I, 2) : «choqué», «affligé» ;
- «*mousqueton*» (IV, 3) : «fusil léger à canon court» ;
- «*nannain*» (II, 1) : déformation de «nenni» propre à la région parisienne ;
- «*nécessité*» (III, 2 - V, 2) : «privation des biens nécessaires» ; «*avoir de la nécessité*» (V, 2) : «manquer du nécessaire» ;
- «*nostre-dinse*» (II, 1) : juron, altération de «Notre-Dame» ;
- «*objet*» (I, 2) : «ce vers quoi tendent les désirs» ; ici, une femme ;
- «*obligation*» (III, 4) : «soumission à la nécessité de faire preuve d'autant de bienveillance qu'on en a reçu» ; d'où «*obligeante*» (I, 1) - «*obligé*» (II, 2 - III, 2 - IV, 3) ;
- «*palsanqué*» (II, 3) ou «*palsanquienne*» (II, 1) : juron, altération de «par le sang de Dieu» ;
- «*parbleu*» (III, 5 - IV, 3 - IV, 7) : juron, altération de «par Dieu» ;
- «*parquenne*» ou «*parquienne*» (II, 1) : juron, altération de «par Dieu» ;
- «*parti*» (V, 2) : peut-être, la «cabale des dévots» ;
- «*partie*» (III, 2) : «combat» - (III, 3) : «duel où les seconds se battent aussi entre eux» ;
- «*les pas*» (IV, 4) : «les empreintes de pas, marquant le chemin à suivre» ;
- «*passement*» (II, 1) : «canon», «dentelle aux fuseaux» ;
- «*se passer de*» (III, 5) : «se contenter» ;
- «*pays*» : «à vue de pays» (I, 1) : «en jugeant sur un ensemble d'observations» ;
- «*pèlerin*» (I, 1) : «homme dissimulé» (*"Dictionnaire de l'Académie"*, 1694) ;
- «*peste*» : «*La peste soit de...*» (III, 1) - «*Peste soit l'insolent*» (III, 5) - «*La peste le coquin !*» (III, 5) – «*La peste le benêt*» (V, 2) : imprécation qui est un souhait du malheur de quelqu'un ;
- «*pièce*» (II, 2) : «mauvais tour qu'on joue à quelqu'un» ;
- «*pièce tapée*» (II, 1) : «frappée de la fleur de Lys» ;
- «*se piquer de*» (I, 2) : «prétendre avoir et mettre son point d'honneur à posséder une qualité, un avantage» ;
- «*piquié*» (II, 1) : «pitié» ;

- «*pistole*» (III, 5) : «ancienne monnaie d'or» ;
- «*pliant*» (IV, 3) : «siège de toile sans dossier ni bras, à pieds articulés en X, réservé aux personnes du dernier rang social» ;
- «*politique*» (V, 2) : «conduite adroite dont la fin est de se maintenir ou de devenir heureux» ;
- «*pourceau d'Épicure*» (I, 1) : «homme voluptueux, adonné aux plaisirs des sens», expression d'Horace dans ses "*Épîtres*" (I, 4) ;
- «*pousser*» (V, 2) : «repousser», «faire reculer» ;
- «*prévenir*» (IV, 4 - IV, 6) : «éviter une chose considérée comme gênante» ;
- «*purésie*» (II, 3) : «pleurésie» ;
- «*se rebouter*» (II, 1) : «se remettre» ;
- «*régaler*» (I, 3 - IV, 8) : «offrir un divertissement» ;
- «*rémission*» (V, 1) : «pardon des péchés» ;
- «*rencontre*» (III, 3) : «circonstance fortuite par laquelle on se trouve dans une situation», «hasard» ;
- «*reziau*» (II, 1) : «réseau» ;
- «*rhabiller*» (V, 2) : «raccommoder», «réparer» ;
- «*Sardanapale*» (I, 1) : roi d'Assyrie débauché et corrompu ;
- «*séné*» (III, 1) : purgatif végétal ;
- «*sentir*» : «*ne pas se sentir*» (V, 1) : «être hors de soi», «très en colère» ;
- «*servante*», «*serviteur*» : «*Elle est votre servante*» (IV, 3) - «*Je suis votre serviteur*» (IV, 3) : formules de politesse par lesquelles on marque aimablement son désaccord ;
- «*singe*» (V, 2) : «imitateur», «personne qui contrefait» ;
- «*soins*» (III, 3) : «efforts» ;
- «*souffrir*» (I, 2 - II, 2 - II, 4 - III, 1 - III, 2 - III, 3 - III, 4 - IV, 5 - V, 1 - V, 3 - V, 4) : «accepter» ;
- «*soupir mortifié*» (V, 2) : le soupir de quelqu'un qui se mortifie, au sens religieux ;
- «*stapandant*» (II, 1) : «cependant» ;
- «*succès*» : «issue» qu'elle soit bonne ou mauvaise ; d'où «*mauvais succès*» (II, 2), «*heureux succès*» (III, 1), «*doux succès*» (III, 3) ;
- «*tenir*» (III, 5) : «recevoir» ;
- «*terme*» : «être aux termes de...» (III, 3) : «être au point de...» ;
- «*testiguenne*» (II, 1 - II, 3) ou «*testigué*» (II, 1 - II, 3) : jurons, altérations de «par la tête de Dieu» ;
- «*toucher là*» (II, 2) : «donner la main» en gage d'accord, de promesse solennelle d'amitié ;
- «*touché*» (V, 3) : «véritablement touché» (V, 2) : «sincèrement religieux» ;
- «*train*» : «manière d'aller, d'évoluer» ; d'où «*train des choses*» (I, 1) - «*train de vie*» (V, 2) ;
- «*traîner*» (V, 6) : «entraîner», «causer» ;
- «*transport*» (I, 1 - I, 2 - III, 4 - IV, 4 - IV, 6 - V, 1) : «forte émotion capable de nous mettre hors de nous» ;
- «*trépasement*» (II, 1) : «trépas», «mort» ;
- «*user de*» (III, 5) : «se comporter» ;
- «*vapeur*» (IV, 1) : «trouble qui monte au cerveau et empêche la réflexion saine» ;
- «*ventrequenne*» (II, 1) ou «*ventriqué*» (II, 3) : jurons, altérations de «par le ventre de Dieu» ;
- «*vertubleu*» (IV, 7) : juron, altération de «vertu de Dieu» ;
- «*vertu de ma vie*» (I, 2) : juron ;
- «*visage*» (IV, 4) : «aspect» ;
- «*zélé indiscret*» (V, 2) : «dévot sincère mais sans discernement» ; on allait retrouver l'expression dans la préface du "*Tartuffe*" en 1669..

*

* *

En ce qui concerne le style, il faut remarquer que, comme tous les dramaturges, Molière ne put avoir qu'un style de théâtre, s'adaptant aux différents personnages, à leurs caractères et aux situations dans lesquelles ils se trouvent, leurs langages étant donc très variés.

En effet, on peut distinguer :

-Le patois des paysans qui est celui que Molière avait pu noter au cours de ses tournées dans les provinces françaises, donnant ainsi la seule transcription sténographique sur le vif que nous ayons de la langue populaire réellement parlée en France au XVII^e siècle (sans que l'orthographe phonétique adoptée pour le rendre soit quelque peu scientifique ; sans qu'on sache de quelle région précise il proviendrait, ni dans quelle mesure le lettré qu'il était l'a repris et arrangé, pour lui donner un aspect farcesque, en particulier dans cette scène de dépit amoureux, de parodie de l'amour-passion, où Pierrot dit à Charlotte : *«On fait mille petites singeries aux personnes quand on les aime du bon du cœur. Regarde la grosse Thomasse, comme elle est assotée du jeune Robain ; elle est toujou autour de li à l'agacer, et ne le laisse jamais en repos. Toujou al li fait queue niche, ou li baille queue taloche en passant ; et l'autre jour qu'il était assis sur un escabiau, al fut le tirer de dessous li, et le fit choir de son long par terre. Jarni ! vlà où l'en voit les gens qui aiment ; mais toi, tu ne te grouillerais pas pour me bailler le moindre coup, ou me dire la moindre chose. Ventrequenne ! ça n'est pas biau après tout, et t'es trop froide pour les gens.»* (II, 1). Signalons, chez Pierrot, une reprise inversée d'une phrase qui était un trait populaire : *«Je les ai le premier avisés, avisés le premier je les ai.»* (II, 1).

On remarque que Charlotte dit *«avenc»* et *«bian»* lorsqu'elle converse avec son fiancé ; mais qu'elle dit *«avec»* et *«bien»* dès qu'elle s'adresse à Don Juan ; que, en II, 2, elle ne prononce que quelques mots de patois quand elle parle à Don Juan ; puis qu'elle y revient, en II, 3, quand elle parle avec Pierrot ! Il en est de même pour Mathurine en II, 4 !

-Le langage du valet, Sganarelle, qui, s'il recourt aux hyperboles (en parlant à son compère, Gusman, il qualifie Don Juan de *«plus grand scélérat que la terre ait jamais porté, un enragé, un chien, un diable, un turc, un hérétique, qui ne croit ni ciel, ni saint, ni Dieu, ni loup garou, qui passe cette vie en véritable brute, [...], un épouseur à tous les diables...»* [1, 1]), est, quand il s'adresse à Don Juan, le plus souvent maladroit et embarrassé (en particulier dans les maximes populaires que, en V, 2, il débite dans une folle concaténation où il s'embrouille ; mais il peut lui aussi recourir à une métaphore puisqu'il qualifie Don Juan de *«cœur de tigre»* (IV, 6).

-Le langage des aristocrates, qui, étant correct, net et polémique, se révèle être un moyen de domination : la maîtrise qu'en a Don Juan lui permet d'embobiner Sganarelle, les paysans et Monsieur Dimanche ; en III, 4, Don Alonso proclame : *«L'honneur est infiniment plus précieux que la vie ; c'est ne devoir rien proprement que d'être redevable de la vie à qui nous a ôté l'honneur.»* - *«Lorsque l'honneur est blessé mortellement, on ne doit point songer à garder aucunes mesures.»*, tandis que Don Carlos lui oppose : *«Ayons du cœur dont nous soyons les maîtres, une valeur qui n'ait rien de farouche, et qui se porte aux choses par une pure délibération de notre raison et non point par le mouvement d'une aveugle colère.»* ; en IV, 4, Don Louis, en laissant d'ailleurs émerger des vers dans ses longues tirades pleines d'objurgations solennelles dignes d'un personnage de Corneille, affirme sa soumission chrétienne : *«Hélas ! que nous savons peu ce que nous faisons quand nous ne laissons pas au Ciel le soin des choses qu'il nous faut, quand nous voulons être plus avisés que lui, et que nous venons à l'importuner par nos souhaits aveugles et nos demandes inconsidérées !»* ; il donne un *«visage»* à des choses, et a aussi cette métaphore : *«La gloire est un flambeau qui éclaire aux yeux d'un chacun la honte»* ; en V, 2, Don Juan dénonce ceux *«qui se sont fait un bouclier du manteau de la religion.»*

-Le langage sobre et solennel de la Statue qui prononce cette forte maxime religieuse : *«On n'a pas besoin de lumière, quand on est conduit par le Ciel.»* (IV, 8), ce qui a un grand effet théâtral car si Cicognini avait écrit : *«Je n'ai plus besoin de lumière terrestre»*, le trait a été amélioré par Molière.

L'intérêt documentaire

Il n'est pas très grand car, au XVII^e siècle, on n'avait aucun souci de la couleur locale.

De ce fait, si «*la scène est en Sicile*», celle-ci s'avère de pure convention, le lieu n'étant pas caractérisé, aucun pittoresque sicilien n'étant présent, Molière, qui ne la connaissait évidemment pas, ayant pu la choisir pour différentes raisons :

- l'exotisme était nécessaire pour, à l'époque, traiter un sujet aussi brûlant que l'athéisme ;
- l'île avait la réputation d'être un pays de contrastes violents ;
- c'était alors une terre espagnole, ce qui lui permettait de rattacher sa pièce à la légende et à Tirso de Molina, Don Juan étant bien, comme on le constate en III, 3, Don Juan Tenorio, ayant donc gardé ici son nom espagnol !

Par ailleurs, dès la première scène de «*Dom Juan*», on entre de plain-pied dans l'actualité puisque Sganarelle fait un éloge dithyrambique du tabac. Découvert par Christophe Colomb, introduit en Europe par les Espagnols, il avait connu une vogue énorme depuis 1560, époque à laquelle Jean Nicot, ambassadeur de France au Portugal, en avait envoyé à Catherine de Médicis comme remède à ses migraines ; qualifié d'«herbe sainte», d'«herbe à tous les maux», de «panacée antarctique», il fut soudain interdit à la vente, puis autorisé seulement chez les apothicaires contre ordonnance médicale, les prêtres prêchant contre cette drogue tandis que le pape menaçait d'excommunication les fumeurs, et que la «Compagnie du Saint-Sacrement» luttait contre son usage en fumée dans les lieux publics. Ainsi, avec cette tirade insolite, avec cet éloge apparemment plutôt inoffensif, Molière, en fait, annonçait le caractère polémique de la pièce, car, par la voix de Sganarelle, dès les premiers mots, il remettait en question le principe d'autorité, prenait le contrepied des opinions reçues et des interdits, s'attaquait déjà aux valeurs établies. On peut aussi se demander s'il n'a pas fait du tabac qui «*purge les cerveaux humains*», «*instruit les âmes à la vertu*» et apprend «*à devenir honnête homme*» une métaphore du théâtre.

En II, 1, par la bouche de Pierrot, Molière se moqua, comme il le fit souvent ailleurs (dans «*Les précieuses ridicules*», scène 8, dans «*L'école des maris*», I, 1), des exagérations de la mode masculine. Mais, dans la bouche d'un paysan naïf, cette peinture admirative prend un sel particulier : «*Que d'histoires et d'angigorniaux boutont ces Messieurs-là les courtisans ! Je me pardrais là-dedans, pour moi, et j'étais tout ébobi de voir ça. Quien, Charlotte, ils avont des cheveux qui ne tenont point à leu tête, et ils boutont ça après tout, comme un gros bonnet de filace. Ils ant des chemises qui ant des manches où j'entrerions tout brandis, toi et moi. En glieu d'haut-de-chausses, ils portent un garde-robe aussi large que d'ici à Pâques ; en glieu de pourpoint, de petites brassières qui ne leu venont pas usqu'au brichet ; et en lieu de rabats, un grand mouchoir de cou à reziau, avec quatre grosses houppes de linge qui leu pendent sur l'estomac. Ils avont itou d'autres petits rabats au bout des bras, et de grands entonnois de passement aux jambes, et parmi tout ça tant de rubans, que c'est une vraie piquié. Ignia pas jusqu'auù souliers qui n'en soient farcis tout depis un bout jusqu'à l'autre ; et ils sont faits d'eune façon que je me romprais le cou avec.*» (II, 1).

De l'ensemble de la pièce, on peut dégager un certain tableau de la société française de la seconde moitié du XVII^e siècle, où on peut distinguer différents groupes et différents degrés de corruption :

-L'aristocratie

Jouissant d'avantageux biens fonciers et des revenus afférents, jouissant surtout d'un grand prestige social, étant riche, inoccupée, déchuée et réduite par le pouvoir absolu de Louis XIV (auquel on voit que s'est rallié le père de Don Juan qui lui indique que ses «*actions indignes*» ne peuvent que «*lasser les bontés du Souverain, et ont épuisé auprès de lui le mérite de [ses] services et le crédit de [ses] amis.*» (IV, 4) à une fonction parasitaire de représentation à la Cour en tant que courtisans (que mentionne Sganarelle en V, 2), c'était la classe dominante qui se considérait au-dessus des lois sinon en dehors de toutes, qui se permettait une conduite relâchée. Cependant, certains de ses membres se soumettaient encore à un code de respect de l'honneur familial qui était arboré comme une

oriflamme, alors qu'il n'était déjà plus que l'ombre de la vieille conception féodale qui imposait la réparation du tort subi par le recours aux armes, par le sang répandu (comme l'avait demandé Don Diègue à Rodrigue dans '*Le Cid*') ; cela explique la poursuite de Don Juan par les frères justiciers de Done Elvire qui seraient encore attachés à ce code parce qu'ils pourraient être d'une aristocratie plus campagnarde ; ils veulent se battre en duel, pratique qui était, depuis Richelieu, interdite par le pouvoir royal, mais par laquelle Don Juan aurait, «*six mois auparavant*» (I, 2), tué le Commandeur, un chevalier d'un ordre militaire ou hospitalier possédant des terres (une commanderie) accordées à la suite de services rendus ; en III, 4, Don Alonse proclame : «*L'honneur est infiniment plus précieux que la vie ; c'est ne devoir rien proprement que d'être redevable de la vie à qui nous a ôté l'honneur.*» - «*Lorsque l'honneur est blessé mortellement, on ne doit point songer à garder aucunes mesures.*» ; tandis que son frère, Don Carlos, s'en est plaint en III, 3 : «*Je trouve la condition d'un gentilhomme malheureuse, de ne pouvoir point s'assurer sur toute la prudence et toute l'honnêteté de sa conduite, d'être asservi par les lois de l'honneur au dérèglement de la conduite d'autrui, et de voir sa vie, son repos et ses biens dépendre de la fantaisie du premier téméraire qui s'avisera de lui faire une de ces injures pour qui un honnête homme doit périr.*» et empêche le duel contre Don Juan parce qu'il a été sauvé à point nommé par le personnage devenu étonnamment «généreux». On peut aussi supposer que le subterfuge qu'auraient pu être les apparitions de la statue du Commandeur puis du spectre aurait réalisé la vengeance contre Don Juan.

Son père, Don Louis, dans une interminable tirade, livre le réquisitoire d'un vieil aristocrate contre les jeunes aristocrates corrompus et sans honneur, défend une exigence morale en s'inspirant de lieux communs tirés des moralistes latins (Salluste, Juvénal) et familiers aux prédicateurs du temps, entendant prouver que «*la naissance n'est rien où la vertu n'est pas*» (IV, 4). Mais on découvre en lui un courtisan qui a employé son crédit et ses relations à couvrir aux yeux du monde les turpitudes de son fils car, lui dit-il, «*cette suite continuelle de méchantes affaires [...] nous réduisent, à toutes heures, à lasser les bontés du Souverain, et [...] ont épuisé auprès de lui le mérite de mes services et le crédit de mes amis.*» (IV, 4).

En effet, Don Juan est «*le grand seigneur*» qui a peut-être été brisé par le pouvoir (comme le prince de Condé qui fut exclu pour avoir voulu fronder). S'il refuse de se soumettre au caractère exemplaire de l'aristocratie en manquant au code du respect de l'honneur, il a toutefois gardé des réflexes de sa classe comme le montre son comportement chevaleresque avec Don Carlos qu'il secourt alors qu'il est attaqué par trois voleurs : «*La partie est trop inégale, et je ne dois pas souffrir cette lâcheté.*» (III, 2). Ainsi, Molière voulut, par rapport à ses prédécesseurs, conserver à son gentilhomme une certaine élégance morale, tout en flattant le goût du public pour le romanesque en imaginant la situation pathétique de Don Carlos. Mais Don Juan met aussi en question les institutions du mariage et de la famille, et, surtout, l'orthodoxie religieuse car il se montre libertin, incrédule. Abusant de ses prérogatives, il estime que tout lui est dû ; il exige et prend ce qui lui plaît, estimant ne devoir rien en retour, ni au bourgeois auquel il a emprunté de l'argent qu'il ne lui rend pas (ce qui était dénoncé par nombre de prédicateurs), ni au paysan dont il séduit la fiancée et qu'il soufflette à la première protestation, ni à son valet qu'il malmène, lui assénant d'ailleurs : «*C'est trop d'honneur que je vous fais, et bien heureux est le valet qui peut avoir la gloire de mourir pour son maître.*» (II, 5) ; qui, surtout, étant tout à fait corrompu, adopte l'hypocrisie (de telles conversions éclatantes étaient dans les mœurs du temps, en témoigne par exemple celle du prince de Conti) en indiquant que la société tolère d'un grand seigneur qu'il ait des vices mais n'accepte pas qu'il ne s'en cache pas, surtout auprès des roturiers, des paysans, des valets, bref, des dominés. Il reste que Sganarelle le caricature dans le portrait qu'il fait de lui (II, 1), qui est un élément de la satire des aristocrates à laquelle se livra Molière, et qui fut d'autant plus acerbe qu'il en voulait à certains d'entre eux qui avaient séduit sa femme, Armande Béjart.

-La bourgeoisie

Elle est représentée ici par Monsieur Dimanche qui, par ses manières, son langage, apparaît bien comme un digne «*marchand*» (peut-être un tailleur), au labeur constant et méthodique, mais qui n'est pas payé et est franchement méprisé par Don Juan, qui se conduisait ainsi comme nombre d'aristocrates de ce temps-là. En effet, fasciné par le grand seigneur cousu de dettes, le bourgeois est

victime d'un mauvais tour dont nous nous amusons car il est, remarquons-le, le fâcheux par excellence et qui a l'échine assez souple pour se laisser embobiner par les amabilités hypocrites de Don Juan qui sont débitées dans un tourbillon de courtoisie. Monsieur Dimanche est donc bien un autre de ces bourgeois de Molière qu'il rendit toujours médiocres et ridicules, même si cette classe avait pour elle la force d'un commerce florissant et d'une industrie en début d'essor, et aspirait au prestige qui aurait dû correspondre à sa puissance économique. Son nom devint vite proverbial ; La Fontaine écrivit dans un de ses "*Contes*" : «Avez-vous sur les bras quelque Monsieur Dimanche? / Mille bourses vous sont ouvertes à la fois.»

-Les serviteurs

Ils sont représentés ici par Sganarelle, qui, s'il entreprend de défendre naïvement ses convictions, ne manque cependant pas d'être corrompu par sa vie au contact de l'aristocrate libertin, même si, dans leur l'affrontement se dessine la question des rapports de classes, de l'oppression exercée par l'aristocratie. Dominé par Don Juan, obligé de lui faire la conversation, il est amené à parler comme lui et à lui dire qu'il a raison puisqu'un maître a toujours raison et qu'il ne dispose pas de l'habileté intellectuelle et du langage qui lui permettraient de lui répondre vraiment (il en disposerait qu'il ne serait que plus comique !). Surtout, on suppose que, s'il était dans la position sociale de Don Juan, il se conduirait comme lui ; d'ailleurs, il ne paie pas à Monsieur Dimanche ce qu'il lui doit (IV, 4). D'autre part, vêtu de l'habit de médecin (robe, fraise et bonnet pointu), il se conduit en médecin.

-Le peuple

On est loin ici des bergers conventionnels des pastorales avec les paysans très réels que montre Molière ; qui portent des noms, Pierrot, Charlotte et Mathurine, qui sont bien des noms de gens du peuple. Molière les traite durement. Il fut même cruel avec Pierrot, montrant sa lenteur d'esprit, sa minutie puérile dans l'énumération de détails oiseux, sa vanité de malin de village ; mais aussi l'habileté avec laquelle il décrit le comportement de deux amoureux, histoire sans doute de faire accepter ses propres avances (II, 1) à Charlotte qui, froide et ambitieuse, forme avec lui un couple parodiant grossièrement, mais en l'inversant, le couple Don Juan-Donne Elvire (voir I, 3 et II, 1). Elle et Mathurine apparaissent faciles à corrompre par le séducteur.

Mais échappe à toute corruption le pauvre mendiant qui montre une foi chrétienne héroïque.

Aristocrates, bourgeois, serviteurs, paysans, forment un ensemble bizarre mais étrangement cohérent, une société dont Molière fit la satire, mettant à nu ses petites gens et ses contradictions, montrant qu'y règne une intolérance dont son personnage tombe victime, échouant car cette société qui le poursuit n'a que faire de ses marginaux.

Molière fit bien ressortir le rôle que joue l'argent, celui que Don Juan ne rend pas à Monsieur Dimanche, celui qu'il a du mal à donner au pauvre, celui qu'il n'a pas donné à Sganarelle.

Au passage, Molière se livra à son habituelle satire de la médecine. Il fait dire à Don Juan : «*C'est une des grandes erreurs qui soit parmi les hommes.*» (III, 1), mais il fait profession de ne croire à rien, et, impie en religion, il affecte aussi d'être, comme dit Sganarelle, «*impie en médecine*» (III, 1). Cependant, prétendant que c'était leur habit qui donnait aux médecins toute leur autorité, il considérait que leur pratique ne serait que «*pure grimace*» (III, 1), que supercherie ; qu'ils ne faisaient que profiter de la crédulité populaire qui est telle qu'elle peut «*attribuer à des remèdes ce qui peut venir des faveurs du hasard et des forces de la nature*» (III, 1 - c'est une citation presque textuelle de Montaigne : «Qu'on ne crie donc plus après ceux qui, en ce trouble, se laissent doucement conduire à leur appétit et au conseil de nature, et se remettent à la fortune commune.» (II, 37). C'est d'ailleurs à la faveur de cette première hérésie que Sganarelle entame le procès de son maître, de sa religion qui est «*l'arithmétique*».

Alors que le peuple était encore soumis à de vieilles superstitions, comme la croyance au «*moine bourru*» (III, 1) : un lutin vêtu de bure (bourse), réputé fantasque («*bourru*») et méchant, qui courait

dans les rues pendant l'Avent en poussant des cris épouvantables, la société entière était surtout soumise à l'Église catholique, la puissance de cette religion se révélant par les multiples références au «Ciel» (il y en a 29 en V), par le châtimement de Don Juan qui fait croire à l'exercice de la Justice divine et, paradoxalement, par les nombreux jurons blasphématoires qui parsèment les propos des personnages, ce qui signale à la fois sa forte empreinte et sa plaisante contestation. La religion était plus fortement contestée par les libertins ou libres penseurs, qui, au-delà de ce libertinage qui n'est que la revendication de la liberté du corps humain, dans ses désirs et dans ses rapports avec d'autres corps, manifestaient la volonté d'affirmation de l'individu contre les systèmes sociaux qui l'entravent et qui l'emprisonnent, la volonté de s'affranchir de toute règle imposée du dehors, de toute discipline policière et religieuse, établie par le pouvoir de l'État, de l'Église ou de la Tradition ; qui ne retenaient que des explications fondées sur la seule raison naturelle (ainsi, en IV, 1, quand Don Juan, en bon libertin, s'il a probablement été ébranlé par le signe de la Statue, déclare : «*Nous pouvons avoir été trompés par un faux jour ou surpris de quelque vapeur qui nous ait troublé la vue.*»). Ils ne risquaient plus, comme au début du siècle, d'être condamnés au bûcher ; mais la profession de foi de Don Juan («*Je crois que deux et deux sont quatre*», III, 1), son incitation au blasphème faite au mendiant, son refus de croire à la malédiction divine, restaient toutefois tout à fait scandaleux.

L'intérêt psychologique

Molière présenta une galerie de portraits qui font de «*Dom Juan*» une comédie de mœurs. Examinons les trois personnages les plus importants selon un ordre progressif.

*
* *

Done Elvire

Elle avait été religieuse avant de se laisser séduire et enlever (n'était-elle pas consentante?) par ce libertin qu'est Don Juan qui, pourtant, l'épousa, ce mariage ayant été pour elle un acte de passion car sa conception de l'amour est mystique. Mais il la délaisa vite. À deux reprises, comme une apparition, elle surgit d'un passé qui, cependant, ne compte plus pour lui, tandis qu'elle montre la résolution de la femme séduite et abandonnée qui veut d'abord à tout prix reconquérir le traître et, à défaut, tirer vengeance de lui ; puis qui veut le convaincre de s'amender pour éviter le châtimement céleste.

Alors que Don Juan avait dit à Sganarelle rejeter «*ce faux honneur d'être fidèle*» (I, 2), elle incarne le désir d'un amour parfait, la fidélité, le refus d'accepter l'inéluctable passage du temps.

Dans la scène de rupture qu'est I, 3, elle est d'abord jalouse, vindicative, passionnée, déchirée par le conflit en elle entre le cœur et la raison, touchante ; elle se révèle une héroïne cornélienne, une amoureuse blessée dans son orgueil, puisqu'elle déclare : «*C'est une lâcheté que de se faire expliquer trop sa honte.*» (I, 3). Et c'est cet orgueil qui la fait, alors que, hypocritement, il allègue vouloir respecter désormais son état de religieuse, le provoquer en femme rabaissée, humiliée, déshonorée, menaçante, mais grave, déjà lointaine, abstraite. Puis, sachant que l'amour de Don Juan pour elle est mort, elle revendique une fidélité réduite à une loyauté, au respect de la foi jurée. Devant son insolence, elle manie l'ironie, le mépris, cherche à le blesser dans sa vanité ; enfin, elle lui promet de trouver sa vengeance dans la punition que le Ciel ne manquera pas de lui infliger. Elle montre une sincérité douloureuse qui fait contraste avec l'insolente duplicité de Don Juan ; à mesure qu'il s'abaisse, elle ne cesse de monter, montrant une profondeur qu'il n'a pas. De toute évidence, elle n'est pas la femme qui pouvait comprendre ou aider une nature comme celle de Don Juan. Leur fondamentale incompatibilité de caractère devait tôt ou tard les séparer.

À sa seconde apparition, en IV, 6, qui est celle d'une ombre car elle est enveloppée de voiles, Done Elvire se montre irréelle et inhumaine, et sa plainte est glacée ; elle déclare à Don Juan s'être détachée de lui comme de «*tous ces honteux emportements d'un amour terrestre*», son revirement soudain étant comme un signe qui devrait éclairer Don Juan. Son langage se faisant prophétique, elle le supplie de changer de vie afin qu'il ne devienne «*un exemple funeste de la justice du Ciel*»,

annonçant le châtement de l'impie. Elle, qui est touchée par la grâce divine, le supplie de songer à son salut. Retournant à Dieu dont elle dit qu'il lui a parlé, elle devient, selon Henri Gouhier, «celle qui a reçu la grâce devant celui qui la refuse», celle qui «se fait la messagère de l'amour divin auprès de l'homme qui le repousse en méprisant l'amour humain.» Mais Don Juan ne peut comprendre ces adjurations, et Done Elvire lui est devenue étrangère. Or, devant cette étrangeté, il va jusqu'à s'émouvoir légèrement comme devant une conquête à faire (IV, 7). Mais elle se refuse à lui, et, son message délivré, s'éloigne, trouvant une sortie honorable en se réfugiant dans un couvent.

On peut pourtant considérer que c'est elle qui, en V, 5, absolument déshumanisée cette fois, revient sous la forme du spectre qui est d'ailleurs une «*femme voilée*» changeant toutefois de figure pour représenter le Temps, sa faux à la main, venant donner un dernier avertissement à Don Juan, avant que la terre ne s'ouvre sous les pieds du pécheur. À moins que cette «*femme voilée*» soit le symbole de toutes les femmes abusées par Don Juan qui seraient vengées par elle. On a aussi proposé de voir en cette femme la grâce chrétienne !

Seule véritable victime de Don Juan présente dans la pièce, symbole de tous les liens qu'il rejette : société, morale, religion, Done Elvire est la révélatrice de sa scélératesse.

*
* * *

Comme déjà indiqué, la pièce est marquée par l'opposition entre Don Juan et Sganarelle, personnages qui sont presque toujours en scène, et ensemble, la plupart des scènes étant organisées autour de leur dialogue, leurs rapports apparaissant donc à la fois fondamentaux et complexes. Étant bien différents l'un de l'autre, même diamétralement opposés (au niveau social d'abord, leur relation étant celle de dominant / dominé, voire d'exploiteur / exploité ; au niveau moral surtout, Sganarelle étant le contraire maladroit et naïf de Don Juan), ils sont toutefois complémentaires, se révèlent l'un par l'autre et, en révélant l'autre, se révèlent eux-mêmes. Don Juan a besoin de Sganarelle comme celui-ci a besoin de Don Juan. Ils sont très divisés dans les sentiments qu'ils éprouvent l'un envers l'autre (de l'attachement à la haine, toute la gamme est sollicitée). Ils se repoussent et s'attirent mutuellement.

* * *

Sganarelle

C'est un personnage de comédie et même parfois un personnage de farce que Molière créa pour tenir lui-même le rôle, ayant déjà fait apparaître ce brave homme du peuple toujours vibrant, toujours plein de vie, goguenard, facétieux, bavard comme une toupie, dans différentes pièces : "*Le médecin volant*", "*Sganarelle ou Le cocu imaginaire*", "*L'école des maris*", "*L'amour médecin*", "*Le médecin malgré lui*", tantôt fagotier, tantôt valet, tantôt bourgeois de Paris, tantôt tuteur, tantôt père.

Ici, c'est un valet qui, du fait que, pour des considérations d'ordre dramaturgique, dans une comédie de caractères, le personnage principal ne saurait être isolé, a besoin d'un interlocuteur, d'un faire-valoir complaisant qui lui donne du relief, d'un regard extérieur, est la seule chance de dialogue qu'a Don Juan. Aussi leur couple est-il inséparable, et Sganarelle est-il présent dans vingt-six scènes sur vingt-sept, ayant même le premier et le dernier mots de la pièce.

Du valet traditionnel, il a bien pris la bassesse, la sottise et la sagesse du ventre. Mais, en fait, on ne le voit jamais accomplir de besogne servile, et Don Juan possède d'autres serviteurs (les laquais La Violette, Ragotin, La Ramée) à qui sont confiées différentes tâches matérielles. Il est plutôt l'intendant, le factotum, l'homme de confiance de Don Juan, à la fois son ami et sa tête-de-turc, semblant n'avoir aucune existence en dehors de celle que lui procure son maître au service duquel, nécessité oblige, il doit se mettre avec soumission et obéissance, en exécutant ses ordres.

Suivons-le dans quelques situations significatives :

-En I, 1, en l'absence de Don Juan, il oppose à sa liberté de mœurs son moralisme, tout en reconnaissant que seule la crainte l'empêche d'y sacrifier lui aussi. Comme il déclare : «*Un grand seigneur méchant homme est une terrible chose ; il faut que je lui sois fidèle, en dépit que j'en aie : la*

crainte en moi fait office du zèle, bride mes sentiments et me réduit d'applaudir bien souvent à ce que mon âme déteste», on peut se demander si c'est pour répondre à une simple nécessité matérielle qu'il l'accompagne, ou si ce n'est parce que, sans vouloir se l'avouer, il trouve énormément de plaisir en sa compagnie, étant incapable de résister au pouvoir de séduction qu'exerce Don Juan sur tous ceux qui l'approchent, étant fasciné par son extraordinaire personnalité.

-En I, 2, il se targue : «*Je sais mon Don Juan sur le bout du doigt*». Celui-ci lui exposant sa conception épicurienne de la vie, il concède : «*Je m'en accommoderais assez, moi, s'il n'y avait point de mal.*» Plus loin, on le voit appliquant les ordres de Don Juan à la lettre sans en respecter l'esprit ; d'où cet échange : «*-Traître, tu ne m'avais pas dit qu'elle [Done Elvire] était ici elle-même - Monsieur, vous ne me l'avez pas demandé.*»

-En I, 3, devant jouer la comédie pour plaire à Don Juan, il est poussé à répondre servilement à Done Elvire, qui menace le libertin de la colère divine, en reprenant les paroles de son maître dans une littéralité qui les rend absurdes : «*Vraiment oui, nous nous moquons bien de cela*» («*le Ciel*»).

-En II, 2, après avoir échappé au naufrage, il a un sursaut de protestation en voyant Don Juan aspirer à une autre conquête, lui disant : «*Au lieu de rendre grâce au Ciel de la pitié qu'il a daigné prendre de nous, vous travaillez tout de nouveau à attirer sa colère par vos fantaisies accoutumées et vos amours cr...*», n'osant donc pas prononcer au complet le mot «*criminelles*» qui ne fait que se deviner ; et, devant l'«*air menaçant*» de Don Juan, il s'admoneste : «*Paix ! coquin que vous êtes ; vous ne savez ce que vous dites, et Monsieur sait ce qu'il fait.*» Finalement, il rassure hypocritement Charlotte : «*Non, non, ne craignez point, il se mariera avec vous tant que vous voudrez.*»

-En II, 4, il montre sa bonne conscience en indiquant aux deux paysannes que Don Juan est en train d'essayer de les tromper : «*Mon maître est un fourbe ; il n'a dessein que de vous abuser, et en a bien abusé d'autres ; c'est l'épouseur du genre humain*» ; mais, dès que Don Juan revient, il fait volte-face.

-En II, 5, il refuse de se revêtir des habits de Don Juan, craignant pour sa vie.

-En III, 1, il porte l'habit de médecin, ce qui lui permet d'affirmer sa confiance en la médecine et de se conduire en médecin. Puis, disant à Don Juan : «*Je veux savoir un peu vos pensées à fond*», il est effaré d'apprendre qu'il ne croit pas au «*Ciel*», à «*l'Enfer*», au «*diable*», pas même au «*Moine bourru*», sa sottise lui faisant ranger sous la même rubrique les articles du dogme, les fantasmagories populaires et la médecine. Enfin, pour expliquer l'existence de «*ce monde*», il recourt au vieil argument des «*causes finales*», et, entraîné par sa démonstration, «*se laisse tomber en tournant*».

-En III, 2, il incite cyniquement le pauvre à la complaisance qu'il pratique lui-même : «*Va, va, jure un peu, il n'y a pas de mal*».

-En III, 4, quand Don Alonso menace Don Juan de son épée, il «*court se cacher*».

-En IV, 1, il voudrait parler du «*miracle*» de la statue animée, mais Don Juan menace de le faire punir.

-En IV, 3, ne payant pas sa dette à Monsieur Dimanche, il se conduit avec lui comme le fait son maître, se révélant aussi cynique que lui, mais sans être aussi habile. On peut en conclure que, se trouvant dans la position de Don Juan, il serait aussi immoral que lui !

-En IV, 5, Don Juan disant son mépris pour son père, il commence par lui donner tort ; puis, devant sa colère, préfère abonder dans son sens.

-En IV, 7, il montre sa goinfrerie.

-En V, 2, à Don Juan qui lui a dit avoir pris la décision d'endosser le personnage de l'hypocrite, non sans sembler ressentir, au-delà de sa peur, de la fierté à servir un maître hors du commun («*Oh ! quel homme ! quel homme !*»), il se débarrasse de ses scrupules et de sa couardise, ose le défier, mais en débitant des niaiseries morales, prenant la défense de la vertu en la ridiculisant du fait de sa sottise, car il se livre alors à la résonance des mots, au mécanisme des clichés, et s'empêtre dans son sermon qui devient une véritable fatrasie.

-En V, 6, après la disparition de Don Juan, il reste seul à crier pitoyablement : «*Mes gages, mes gages, mes gages !*», parlant alors vraiment son langage, se révélant d'ailleurs le vrai matérialiste de la pièce, accroché à l'utilité et au sens des choses utiles.

Le pitoyable Sganarelle a donc bien des défauts : pleutrerie, lâcheté, promptitude de dissimulation, égoïsme, âpreté au gain, goinfrerie, prétention, verbiage, prolixité, sottise, crédulité, foi niaise en accord avec son caractère et qui n'est qu'ignorance et terreur camouflées. Il n'est pas le brave

homme honnête et touchant qu'on croit parfois pouvoir voir en lui. On peut lui trouver un cœur foncièrement bon (il a l'émotion facile et s'attendrit devant la malheureuse Done Elvire) ; on peut le voir humain dans sa naïveté et sa crédulité, drôle dans son désarroi ; mais, en fait, il est aussi peu attachant que Don Juan.

Si, pour plaire à son maître dont il a peur, il est obligé de feindre, de se montrer soumis et flatteur, de servir sa quête sans vivre son aventure, il peut d'abord, en son absence, le vilipender, se faire son juge ; parfois aussi en sa présence lui parler avec une liberté que ne possède aucun autre valet, pour se dissocier de lui, oser une certaine ironie, lui exprimer une sorte de blâme vite paralysé par la peur, oser même faire franchement part de la réprobation morale qu'il lui inspire, lui rappeler, tout au long de la pièce, le châtement final qu'il risque : « *C'est une méchante raillerie que de se railler du Ciel, et les libertins ne font jamais une bonne fin.* » (I, 2) - « *Vous serez damné à tous les diables* » (V,2), être réfractaire et même contestataire, se rebeller quelque peu pour laisser parler son bon cœur ou défendre la religion et les bonnes mœurs, déclarer son maître vil, immoral, athée, allant jusqu'à lui dire ses quatre vérités, il est vrai le plus souvent avec son accord. Mais, comme il a peu de courage, qu'il est un « *benêt* » (V, 2), qu'il a l'esprit court, cet apprenti raisonneur (dans lequel on peut voir un de ces « *raisonneurs* » que Molière plaça dans plusieurs de ses pièces ; qui, en soulignant l'impiété de son maître, montre à quel point sa propre piété est fruste, à quel point sa sagesse est incapable de se mettre au niveau de circonstances exceptionnelles), qui ne s'est jamais posé de questions et ne se trouve contraint à la réflexion que par son maître, quand il entreprend de commenter, de disputer, d'exprimer (en représentant cette majorité de la société qui est réduite au silence et qui y est maintenue par l'indigence de son éducation et de sa culture) la protestation permanente des sentiments naturels et de la conscience universelle contre les paradoxes brillants de l'oisif corrompu qu'est Don Juan, de défendre le sens commun, les valeurs établies, la morale la plus conventionnelle, la religion la plus traditionnelle, la robuste foi chrétienne du peuple à laquelle il mêle des superstitions désuètes, de se lancer dans des sermons qu'il ne parvient pas à mener à bien, ses discours se détraquant au point qu'il s'embrouille, bafouille, et, finalement, se trouve désarmé, et la vertu est ridiculisée par celui qui s'en est voulu le défenseur. Face à Don Juan, dépassé par sa scélératesse, ce « *raisonneur* » ridicule, qui discrédite ainsi tous les autres, ne fait pas le poids.

Cependant, on peut se demander si, étant amené à contempler les mauvaises actions que commet Don Juan, dont il dit qu'elles lui répugnent, il ne prend pas en fait plaisir à énumérer des vices qui lui feraient envie ; s'il ne vit pas, à travers son maître, les aventures qu'il n'a pas l'audace d'entreprendre ; s'il ne lui prêche pas la morale (avec une telle stupidité qu'il la dessert, qu'il déshonore la vraie foi bien plus sûrement que les blasphèmes du libertin, étant donc finalement en fait plus scandaleux que lui !) pour avoir le plaisir de l'entendre bafouer les bons principes, de provoquer une réponse sacrilège ; s'il n'est pas rempli d'admiration pour le libertin puisqu'il dit : « *Il n'est rien tel en ce monde que de se contenter.* » ((I, 3). N'a-t-il pas pu ne pouvoir qu'être corrompu en vivant au contact du libertin, même si, dans leur couple se dessine la question des rapports de classes, de l'oppression exercée par l'aristocratie ? Dominé par Don Juan, obligé de lui faire la conversation, il est amené à parler comme lui et à lui dire qu'il a raison puisqu'un maître a toujours raison et qu'il ne dispose pas de l'habileté intellectuelle et du langage qui lui permettraient de lui répondre vraiment (il en disposerait qu'il ne serait que plus comique !). Surtout, on suppose que, s'il était dans la position sociale de Don Juan, il se conduirait comme lui. N'est-il pas son complice, l'aidant parfois dans ses manigances ? Pour Georges Bordonove, il est « le reflet de son maître dans un miroir embué, son image en négatif, son alter ego ». Pour Roland Barthes, il est son « double antithétique ». On a pu comparer leur couple à celui de Don Quichotte et de Sancho Pança.

En perpétuelle contradiction avec lui-même, pas fidèle à lui-même, incapable d'accorder ses intentions et ses moyens d'expression, sottement religieux, se faisant l'interprète inculte et maladroit de l'honnêteté et du bon sens traditionnels, Sganarelle est donc comique (« par le simple effet du choc de sa nature contre celle de son maître », selon René Bray, irrésistible de drôlerie, apportant une bouffée de vie, de fraîcheur, de sens pratique qui casse l'atmosphère tragique.

Don Juan

Ce personnage central, qui domine la pièce entière, apparaît ambivalent, multiple, insaisissable, doté d'une étonnante ambiguïté (d'où la possibilité de le voir de différentes façons), à la fois odieux en tant que libertin de mœurs, et admirable en tant que libertin de pensée, scandalisant autant qu'il séduit. On peut considérer que l'unité de la pièce tient à sa seule psychologie dont la découverte progressive est, parmi tant d'intrigues qui s'entrecroisent, la seule action fermement dessinée, jusqu'au moment où sa vérité éclate dans la mort. Ce n'est pas tant le personnage qui évolue sous nos yeux pendant les vingt-quatre heures qui vont décider de son destin ; c'est l'idée que nous nous faisons de lui.

*

On peut voir en lui un homme jeune, un de ces jeunes fous que produisent les mœurs relâchées des milieux sociaux où la vie est trop facile, qui sont victimes d'une mauvaise éducation. Étant une sorte d'éternel adolescent, manquant de maturité, obtus parfois, refusant de grandir, de s'assumer, et d'assumer son devenir, totalement incapable de prendre quelque responsabilité que ce soit, il ne sait que vivre au jour le jour, selon les situations, dans le moment présent (bien que, avec Done Elvire et avec la statue du Commandeur, il se heurte à son passé et est invité à porter un jugement sur sa vie), ne se souciant pas de l'avenir. Molière, en conformité avec la tradition, le rendit désinvolte, indifférent à l'égard des divers avertissements qui lui sont donnés au cours de la pièce (à moins qu'il soit incapable de les déchiffrer?), ce refus de voir étant manifeste dès I, 2, lorsque Sganarelle lui demande : *«Ne craignez-vous rien, Monsieur, de la mort de ce commandeur que vous tuâtes il y a six mois?»*, il répond plus loin : *«Ah ! n'allons point songer au mal qui peut nous arriver, et songeons seulement à ce qui peut nous donner du plaisir.»*

Il ne souffre aucune forme d'autorité, refuse de se soumettre à tout ordre institué, s'entête dans son refus et va aller dans son entêtement jusqu'à être prêt à mourir plutôt qu'à se plier.

Si les jeunes premiers des comédies de Molière se rebellent toujours contre l'autorité paternelle quand leurs projets amoureux sont contrariés, Don Juan est vraiment un mauvais fils qui n'a pas de respect filial, qui se montre d'une rare insolence envers son père, pensant que, celui-ci vivant, il ne peut pas devenir un homme, émettant, alors que celui-ci, après lui avoir fait des remontrances, est parti (conduite qui est donc hypocrite), ce vœu cynique, impie et même inhumain : *«Eh ! mourez le plus tôt que vous pourrez, c'est le mieux que vous puissiez faire. Il faut que chacun ait son tour, et j'enrage de voir des pères qui vivent autant que leur fils.»* (IV, 5) ; qui aggrave encore son cas en lui faisant croire à un soudain repentir (V, 1). En fait, il se révèle un rebelle bien plus radical qui ne se contente pas de tenir tête à son père, mais aussi à son destin, sinon à Dieu !

*

Il est défini par Sganarelle comme *«un grand seigneur méchant homme»* (I, 1), et il est en effet avant tout un aristocrate convaincu de sa supériorité et de sa singularité, plein de suffisance, d'arrogance, d'orgueil démesuré et insatiable, affichant la distinction hautaine, le ton cavalier et le mépris des lois propre à la classe dominante, entendant profiter et abuser des privilèges et des prérogatives qui lui sont ainsi accordés, en en faisant même une exigence vitale illimitée.

Avec Sganarelle, il est un maître imprévisible. Si tantôt il montre à son égard de la familiarité, de la gentillesse, de l'intérêt ; si tantôt il affiche un flegme amusé devant ses indignations, il peut passer à l'expression d'une supériorité empreinte de rudesse, sinon de cruauté et de haine, le traitant alors de *«traître»* (I, 2 ; III, 5), de *«coquin»* (III, 5 ; IV, 7), de *«maraud»* (III, 5) ; lui déclarant d'une part : *«Je te donne la liberté de parler et de me donner tes sentiments»* (I, 2) et, d'autre part, goûtant le plaisir de l'enfermer dans ses propres contradictions ou le faisant taire assez violemment (I, 2 ; III, 5 ; IV, 1 ; IV, 5). On constate qu'il se sert de lui comme porte-parole avec le pauvre (III, 1 : *«Appelle un peu cet homme que voilà là-bas»*) ou avec la statue du Commandeur (III, 5 : *«Demande-lui s'il veut venir souper avec moi»*) car il a foncièrement besoin de cet irremplaçable serviteur dont il ne sépare qu'exceptionnellement (à une occasion, il se plaint : *«Je voudrais bien savoir pourquoi Sganarelle ne me suit pas»*, II, 4) ; qu'il charge de l'aider dans ses entreprises amoureuses ; sur lequel il essaie de se débarrasser des corvées (comme l'affrontement avec Done Elvire, I, 3) ; auquel il se confie (V, 2) ;

qui lui sert de faire-valoir car la présence réprobatrice mais impuissante de ce témoin dérisoire met en valeur la force de ses théories et l'audace de ses actions.

L'aristocrate arrogant se conduit mal aussi avec le paysan Pierrot qui l'a pourtant sauvé de la noyade : dans un moment presque insoutenable, il se montre cruel et brutal avec lui, le tourmente sadiquement, le «*repousse rudement*» et «*donne un soufflet*» à cet inférieur sans défense (II, 3).

On remarque qu'il ne consent à soulager le pauvre mendiant qu'après avoir tenté de l'humilier.

Ainsi, la pièce fait se succéder une série d'affrontements où s'affirme sa constante préoccupation de dominer l'autre, de le vaincre, de le posséder.

Rien ne retient «*le méchant homme*», ni les remontrances pusillanimes et équivoques de son valet, Sganarelle, ni les objurgations de Done Elvire (I, 2 et IV, 5), ni même les menaces de mort proférées par les frères d'Elvire (IV, 3-4 et V, 3), ni enfin les solennelles admonestations de son père.

Il est dangereux parce que, pour lui, tout est jeu et prétexte à provocation : les larmes de Done Elvire qu'il a abandonnée, la crédulité de Charlotte et de Mathurine, humbles paysannes à qui il promet le mariage, la piété du mendiant qu'il incite à blasphémer, la sottise de Monsieur Dimanche, son créancier qui est le fâcheux-type, l'âpre et trop naïve vertu de son père, Don Louis, et, surtout, l'ignorance et la lâcheté de son valet, Sganarelle.

*

Don Juan est, cela en conformité avec la tradition établie par Tirso de Molina, un séducteur, auquel on peut attribuer la beauté physique, la prestance et l'élégance, qui vont de soi. Il se montre toujours avide de conquêtes amoureuses en goujat qui s'avilit à chaque nouvelle aventure, ne pensant qu'à satisfaire son envie, incarnant tout à fait le fameux "principe de plaisir" freudien que la réalité ne décourage jamais. Il paraît être un épicurien appliquant la devise du "Carpe diem", ne vivant entièrement que dans l'instant, s'abandonnant à l'impétuosité de ses impulsions. Il est un jouisseur impénitent, refusant de se laisser tourmenter par aucun problème, confiant en son habileté pour remédier plus tard aux complications que suscite fatalement son improvisation du moment ; qui, ne croyant pas en une autre vie dans un au-delà, entend obtenir le bonheur sur terre tout de suite.

Il se trouve que plaisir et jouissance lui sont procurés par la séduction incessante de nombreuses femmes (en fait, Molière se contenta de faire évoquer par Sganarelle, en I, 1, le fameux catalogue des conquêtes amoureuses : «*Et si je te disais le nom de toutes celles qu'il a épousées en divers lieux, ce serait un chapitre à durer jusques au soir*»), car, du désir d'un beau corps, il passe au désir de tous les beaux corps, attitude qu'il se plaît à justifier en essayant de convaincre Sganarelle : «*Quoi? Tu veux qu'on se lie à demeurer au premier objet qui nous prend, qu'on renonce au monde pour lui, et qu'on n'ait plus d'yeux pour personne? La belle chose de vouloir se piquer d'un faux honneur d'être fidèle, de s'ensevelir pour toujours dans une passion, et d'être mort dès sa jeunesse à toutes les autres beautés qui nous peuvent frapper les yeux ! Non, non : la constance n'est bonne que pour des ridicules ; toutes les belles ont droit de nous charmer, et l'avantage d'être rencontrée la première ne doit point dérober aux autres les justes prétentions qu'elles ont toutes sur nos cœurs. Pour moi, la beauté me ravit partout où je la trouve, et je cède facilement à cette douce violence dont elle nous entraîne. J'ai beau être engagé, l'amour que j'ai pour une belle n'engage point mon âme à faire injustice aux autres ; je conserve des yeux pour voir le mérite de toutes, et rends à chacune les hommages et les tributs où la nature nous oblige. Quoi qu'il en soit, je ne puis refuser mon cœur à tout ce que je vois d'aimable ; et dès qu'un beau visage me le demande, si j'en avais dix mille, je les donnerais tous. Les inclinations naissantes, après tout, ont des charmes inexplicables, et tout le plaisir de l'amour est dans le changement. On goûte une douceur extrême à réduire, par cent hommages, le cœur d'une jeune beauté, à voir de jour en jour les petits progrès qu'on y fait, à combattre par des transports, par des larmes et des soupirs, l'innocente pudeur d'une âme qui a peine à rendre les armes, à forcer pied à pied toutes les petites résistances qu'elle nous oppose, à vaincre les scrupules dont elle se fait un honneur et la mener doucement où nous avons envie de la faire venir. Mais lorsqu'on en est maître une fois, il n'y a plus rien à dire ni rien à souhaiter ; tout le beau de la passion est fini, et nous nous endormons dans la tranquillité d'un tel amour, si quelque objet nouveau ne vient réveiller nos désirs, et présenter à notre cœur les charmes attrayants d'une conquête à faire. Enfin il n'est rien de si doux que de triompher de la résistance d'une belle personne, et j'ai sur ce sujet l'ambition des conquérants, qui volent perpétuellement de victoire en victoire, et ne peuvent se*

résoudre à borner leurs souhaits. Il n'est rien qui puisse arrêter l'impétuosité de mes désirs : je me sens un cœur à aimer toute la terre ; et comme Alexandre, je souhaiterais qu'il y eût d'autres mondes, pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses.» (I, 2). Selon Tirso de Molina et ses épigones, selon Sganarelle aussi, il serait un coureur de femmes, un habile enjôleur qui sait plaire et se faire aimer sans recourir à aucun déguisement, un «playboy» plein de maestria, facétieux, intrépide, un collectionneur de proies voyant son désir toujours recommencé, pour se trouver entraîné dans la spirale d'un mouvement continu, haletant, inarrêtable peut-être parce que demeurent chez lui une insatisfaction essentielle, le dégoût que laisse un plaisir limité. Cela pourrait s'expliquer par le fait que la jouissance sexuelle n'est jamais atteinte (d'où l'hypothèse d'un Don Juan impuissant sexuel). Et, ses sens finissant toutefois par être blasés, il en arrive à s'exciter beaucoup plus du spectacle de l'amour que vivent d'autres que de son propre désir car, plus loin, racontant qu'il a aperçu deux fiancés heureux, il déclare : *«Jamais je n'ai vu deux personnes être si contents [sic] l'un de l'autre, et faire éclater plus d'amour. La tendresse visible de leurs mutuelles ardeurs me donna de l'émotion ; j'en fus frappé au cœur et mon amour commença par la jalousie. Oui, je ne pus souffrir d'abord de les voir si bien ensemble ; le dépit alarma mes désirs, et je me figurai un plaisir extrême à pouvoir troubler leur intelligence, et rompre cet attachement, dont la délicatesse de mon cœur se tenait offensée.*» (I, 2). Signalons que, pour sa part, il n'a aucune «tendresse» pour les femmes qu'il conquiert.

Il répète plus loin : *«L'engagement ne compatit point [est incompatible] avec mon humeur. J'aime la liberté en amour [...] et je ne saurais me résoudre à renfermer mon cœur entre quatre murailles. [...] J'ai une pente naturelle à me laisser aller à tout ce qui m'attire. Mon cœur est à toutes les belles, et c'est à elles à le prendre tour à tour, et à le garder tant qu'elles le pourront.*» (III, 5).

On a vu qu'il tient plus à la chasse, à la conquête, qu'à la relation elle-même. Pour lui, agir, c'est conquérir, puis se dérober ; ce n'est jamais posséder ; jamais il ne cherche à approfondir, à sympathiser, à connaître. Vite, il délaisse les femmes qu'il a séduites. On peut d'ailleurs considérer qu'il ne cesse de fuir, et de se fuir, de faire de la fuite son éthique. Il fuit aussi les hommes qui sont à sa poursuite pour le tuer en duel. Il fuit les siens lorsqu'ils veulent le ramener à la saine raison. Il fuit Dieu.

Pourtant, contradiction étonnante, il est défini, encore par Sganarelle, comme *«un épouseur à toutes mains*» (I, 1), comme l'*«épouseur du genre humain*» (II, 4). Pourquoi tient-il donc au mariage qu'il propose aussi aux deux paysannes ou qu'il a conclu avec Done Elvire avant de, traître à la parole donnée ne respectant pas l'inviolabilité du lien matrimonial, l'abandonner en alléguant hypocritement, dans un langage de dévot, un pur motif de conscience : *«Il m'est venu des scrupules, Madame, et j'ai ouvert les yeux de l'âme sur ce que je faisais J'ai fait réflexion que, pour vous épouser, je vous ai dérobée à la clôture d'un couvent, que vous avez rompu des vœux qui vous engageaient autre part, et que le Ciel est fort jaloux de ces sortes de choses. Le repentir m'a pris, et j'ai craint le courroux céleste ; j'ai cru que notre mariage n'était qu'un adultère déguisé.*» (I, 3), pour se retrouver d'ailleurs ainsi avec le statut de mari auquel on est en droit de demander des comptes. Tout se passe comme s'il voulait se livrer à la profanation de ce sacrement, qui était alors considéré par la religion, ainsi que le signale Sganarelle, comme un *«mystère sacré*» (I, 2).

On peut remarquer qu'il ne s'intéresse qu'à des femmes qui sont déjà liées par un engagement : Donne Elvire qui était dans un couvent, vouée à Dieu ; Charlotte qui est fiancée. Et il ne cherche jamais à approfondir la relation, à connaître vraiment la femme conquise, à sympathiser avec elle. Ce qu'il veut, c'est mener un *«combat*» où il s'agit de *«forcer pied à pied*», de *«réduire*», de *«triompher de la résistance*», de faire *«rendre les armes*», de parvenir à une *«conquête*», de tels mots érotico-militaires appartenant d'ailleurs au langage précieux en vogue à l'époque. On peut penser que cet apparent obsédé sexuel est en fait perpétuellement à la recherche de réassurances narcissiques au moyen d'exploits amoureux sans cesse renouvelés ; qu'il pourrait être animé en fait par la peur de faire face à l'inéluctable étiolement des choses au fil du temps et par un refus de la mort.

On peut lui reprocher, sa séduction étant d'ailleurs une domination par la parole (la parole éphémère, la parole qui vole, est son moyen d'action idéal car il ne peut croire à ce qui dure) et non par le plaisir donné, non tant de séduire les femmes que de leur mentir, d'abuser moins de leur corps que de leur esprit, de leur faire croire qu'il a un sentiment alors qu'il n'a qu'un désir, et qu'il répète les mots *«cœur*» et *«amour*» qu'on emploie d'ailleurs communément alors qu'il ne s'agit nullement de cela. Il

ne fait que désirer désirer, désirer le désir des femmes dont il incarnerait le rêve d'un homme total portant en lui ce secret si bien gardé, qui est introuvable pour l'ensemble d'entre elles, et il se perd dans le dédale de ces désirs. Assurément, piétinant les sentiments les plus simples et les plus vrais, ce roué, dont l'absence de scrupules est désinvolture beaucoup plus que méchanceté, ne connaît pas l'amour (seulement l'amour de lui-même), un personnage féminin de "*Benjamin*", film de Nina Companeez, l'ayant d'ailleurs défini comme «l'homme qui se fit aimer de toutes les femmes sans en aimer une seule». Et il n'est pas heureux ; on ne l'imagine pas bien en chair, gai, enjoué et rieur !

En cela, il est différent du célèbre séducteur dont on le rapproche souvent, le Vénitien Giacomo Casanova (1725-1768) qui nous dit, dans "*Histoire de ma vie*", avoir connu une grande quantité d'aventures amoureuses en étant toujours un amoureux de la vie, un amoureux de l'amour, un amoureux qui s'éprenait véritablement de toutes les femmes qui lui plaisaient. Don Juan est même l'anti-Casanova car, prédateur sociopathe et sulfureux, en prétendant aimer toutes les femmes, il montre bien son mépris pour chacune de ses conquêtes :

-Pour Done Elvire que jamais il n'ose affronter, ne faisant que se dérober devant celle qui attend de lui une déclaration d'amour passionnée, et qui, de ce fait, perd son avantage ; aussi retrouve-t-il alors la parole, et goûte-t-il un plaisir sadique à se conduire en mufler avec elle, à l'humilier, à la maltraiter, à la torturer. Après leur seconde rencontre, c'est non sans perversité qu'il dit avoir été ému devant elle du fait de «*son habit négligé, son air languissant et ses larmes*» (IV, 7), semblable en cela au Néron de Racine dans "*Britannicus*" excité par la vue de Junie, «Belle, sans ornements, dans le simple appareil / D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil».

-Pour les deux paysannes car il jongle avec elles, ne fait que s'amuser de leur aliénation, alors que leur vanité, leur crédulité, font d'elles des proies faciles ; elles sont sensibles à l'honneur que leur fait Don Juan, tout au plaisir de la comédie qu'il leur joue et de celle qu'elles lui donnent sans le savoir. Il leur assène : «*Tous les discours n'avancent point les choses ; il faut faire et non pas dire.*» (II, 4). Toutefois, la scène montre aussi ses limites, car il n'est séducteur que parce que la sottise des autres le lui permet. Molière ridiculisa autant les victimes que le séducteur.

C'est un mâle féroce, narcissique, égoïste, méprisant, sans vergogne, insensible, sceptique, blasé et ignoble, agissant avec cynisme sinon cruauté, incapable de toute relation véritable, traitant les corps comme des objets, déshumanisant l'autre en se déshumanisant lui-même.

Si Albert Willemetz put le qualifier humoristiquement de «*fort en "Je t'aime"*», il reste que, par rapport à la tradition, Molière réduisit grandement le nombre des prouesses amoureuses de son Don Juan, démythifiant le personnage, prenant ses distances vis-à-vis de la figure emblématique du séducteur en ne lui donnant, en II, que des proies trop faciles pour lui, et dont il n'arrive même pas à faire sa pâture. En fait, le thème de la séduction, des relations de Don Juan avec les femmes, de ce qu'on allait appeler plus tard le "donjuanisme", tient peu de place dans la pièce où le séducteur est constamment traversé dans ses inclinations : pourchasse-t-il une belle ? c'est son épouse qu'il rencontre ; va-t-il enlever «l'objet» de ses «*feux*» ? un coup de vent renverse sa barque et le projet d'enlèvement échoue ; enjôle-t-il avec sa rouerie prédatrice des paysannes dont la crédulité et la vanité font d'ailleurs des proies faciles (il n'y a là rien d'un exploit : quelques piètres flatteries suffisent qui, d'ailleurs, tournent rapidement au burlesque) ? le fiancé de l'une d'elles est de retour. Privé par l'hypocrisie de ce que peut comporter de sublime une quête sans conquête, amené à abaisser son orgueil de révolté aux feintes méprisables d'un Tartuffe, il est condamné à une répétition sans conclusion ; et c'est d'ailleurs par là qu'il donne prise au comique, le plaisir de la comédie l'emportant sur la démonstration comme il arrive si souvent chez Molière.

*

Nous sommes ainsi conduits, d'un libertin de mœurs plutôt minable, vers ce que Don Juan est surtout pour Molière : un libertin de pensée, un «*esprit fort*» (I, 2 ; III, 5), imbu d'un égocentrisme foncier, sinon d'un véritable solipsisme, qui le rend incapable de vivre en société (il y a du misanthrope en lui, Molière travaillant d'ailleurs déjà à sa pièce qui allait porter ce titre) ; qui aussi le pousse à se singulariser à tout prix, à s'opposer à tout ce qui n'orbit pas autour de lui, à tout ce qui nuit à

«l'épanouissement» de sa personnalité, à se délivrer de toute inhibition, à enfreindre bien des tabous, à oser scandaliser. On peut y voir un défaut ou, au contraire, une qualité.

En effet, le libertin de pensée charme, osant des blasphèmes qui sont sans cesse aux confins du badinage, ce qui les rend supportables au spectateur. Tout se passe comme si Molière s'était laissé séduire lui aussi par son héros. On peut alors trouver au personnage une certaine grandeur, l'admirer en tant que :

-Jeune gentilhomme qui affiche un âpre orgueil qui lui fait finalement chercher un adversaire digne de lui : Dieu, même s'il manque de grandeur vraie.

-Maître de Sganarelle qui, ce qui contredit la férocité qu'il montre avec d'autres, est avec lui d'une patience extrême, presque amicale, souriante, qui le fait sembler parfois un peu effrayé par ce valet qui représente pourtant tout ce qu'il combat.

-Homme plein de vitalité, d'ardeur, cherchant par ses aventures à affirmer sa liberté, à multiplier ses vies ; homme courageux n'ayant peur de rien ni de personne, qui a de la bravoure à revendre, qui a l'ambition d'aller toujours au-delà des victoires acquises (on peut voir en lui une sorte de parodie du héros cornélien car, lui aussi, pour se réaliser, doit franchir une série d'obstacles) ; qui, plus la difficulté est grande, plus il est heureux par la prise de conscience de sa virtuosité, comptant sur son ingéniosité pour se tirer d'affaire (par certains aspects, il fait penser à Scapin).

-Esprit brillant, insolent, qui est engagé dans une quête active et agressive d'affranchissement de toute contrainte, de tout dogme, de toute norme, pour revendiquer son libre arbitre ; qui se rebelle avec panache et flamboyance, en déroulant une parole fine et spirituelle (on remarque son persiflage devant le monument funéraire du Commandeur, une de ses victimes : *«On ne peut voir aller plus loin l'ambition d'un homme mort ; et ce que je trouve admirable, c'est qu'un homme qui s'est passé durant sa vie d'une assez simple demeure, en veuille avoir une si magnifique pour quand il n'en a plus que faire»* [III, 5]) car il s'est créé un univers irréel entièrement dominé par le pouvoir des mots. Il est un modèle d'affirmation personnelle, car c'est en solitaire qu'il défend une position difficile à tenir, alors qu'il est plus difficile d'inventer ses valeurs que d'adopter celles toutes faites qui sont celles de tout le monde.

On peut considérer que c'est un homme qui existe par la parole, qui adore parler, argumenter ; qui recherche sans cesse le débat avec Sganarelle ; qui séduit par le verbe (en particulier, dans la scène avec les deux paysannes qui lui donnent d'ailleurs la réplique avec une complaisance facile) ; qui jouit de dominer par les mots (ainsi dans la scène avec le mendiant [III, 2] ; dans la scène avec Monsieur Dimanche [IV, 3]). On peut constater que, après qu'il ait échoué son projet d'enlèvement de I, il n'a plus de prise sur l'action, qu'il est enfermé dans des situations créées par les autres, et qu'il ne peut plus que parler.

Aussi n'est-on pas étonné d'entendre, en V, 2, cet admirable comédien, cet habile menteur dire que, pour échapper définitivement aux poursuites et réprimandes, il va recourir cyniquement au subterfuge de l'hypocrisie, défaut qui, remarquons-le, ne se trouvait pas chez le personnage traditionnel. On peut rappeler qu'il avait déjà été hypocrite avec Done Elvire (I, 3), avec les paysannes (II, 2 et 3), avec les frères de Done Elvire (III, 3 et 4), avec Monsieur Dimanche (IV, 3), avec son père (IV, 5 ; V, 1). On peut d'ailleurs considérer que le mensonge est son âme première. Dès lors, il est prêt à transformer le mensonge en système car lui, qui se moque du conformisme social, déclare alors vouloir l'utiliser par ruse. Il confie à Sganarelle (auquel il fait peut-être simplement une mauvaise plaisanterie?) : *«Si j'ai dit que je voulais corriger ma conduite, et me jeter dans un train de vie exemplaire, c'est un dessein que j'ai formé par pure politique, un stratagème utile, une grimace nécessaire où je veux me contraindre pour ménager un père dont j'ai besoin et me mettre à couvert, du côté des hommes, de cent fâcheuses aventures qui pourraient m'arriver. [...] Il n'y a plus de honte maintenant à cela : l'hypocrisie est un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour vertus. Le personnage d'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse jouer aujourd'hui, et la profession d'hypocrite à de merveilleux avantages. C'est un art de qui l'imposture est toujours*

respectée ; et, quoiqu'on la découvre, on n'ose rien dire contre elle. Tous les autres vices des hommes sont exposés à la censure, et chacun a la liberté de les attaquer hautement ; mais l'hypocrisie est un vice privilégié qui, de sa main, ferme la bouche à tout le monde et jouit en repos d'une impunité souveraine. [...] C'est sous cet abri favorable que je veux me sauver, et mettre en sûreté mes affaires. Je ne quitterai point mes douces habitudes ; mais j'aurai soin de me cacher et de me divertir à petit bruit. [...] C'est ainsi qu'il faut profiter des faiblesses des hommes, et qu'un sage esprit s'accommode aux vices de son siècle.» En fait, il rit de son masque de dévotion. Mais on peut se demander si Molière n'avait pas voulu ainsi rendre son héros très antipathique avant de l'envoyer à la damnation éternelle. Ce monologue sur l'hypocrisie, qui est devenu célèbre, est une charge directe et efficace.

-Intellectuel armé jusqu'aux dents par une intelligence dont il a dressé les murailles contre la peur ; pour qui le plaisir de la vie semble résider dans une sorte d'agilité intellectuelle qui lui permet longtemps de se tirer de toutes les situations ; qui exerce une lucidité coupante, étincelante, avec toujours la même virulence ; qui mène une perpétuelle quête, mais sans passion, en spectateur froid, désabusé, désillusionné ; qui veut comprendre (quitte à mettre entre parenthèses ce qui lui échappe, déclarant devant l'intervention de la Statue : *«Il y a bien là quelque chose que je ne comprends pas, mais quoi que ce puisse être, cela n'est pas capable ni de convaincre mon esprit, ni d'ébranler mon âme.»* (V, 2) ; qui, en s'en tenant à ce qui avéré, tangible, dans le monde d'ici-bas, à tout ce qu'il peut lui-même éprouver, proclame : *«Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit.»* (III, 1). Remarquons que, s'il écoute bien les prêcheurs, jamais il ne les réfute, les laissant discourir jusqu'à ce que la raison dont ils se veulent porteurs se détruise elle-même. Demandons-nous s'il ne se perd pas à force de vouloir ne pas être dupe.

-Anticonformiste virulent, il est un de ces incorrigibles qui ne comprendront jamais où est le bon sens. Son désir de conquêtes amoureuses pourrait être une rébellion contre l'idée de péché. Il repousse l'amour, l'honneur, le sentiment filial. Il multiplie les preuves de son mépris de l'être humain. Il rejette tous les codes, les obligations sociales, les lois civiles, les règles morales. Éprouvant un besoin absolu de liberté qui le fait se séparer de tous les humains, choisir plutôt la mort que d'y renoncer, il est révolté contre toute autorité, ne cesse de défier l'ordre établi. Il désire se dégager d'un monde dont il ne veut pas faire partie. De façon de plus en plus scandaleuse, en pensant que tout ce qui lui arrive est dérisoire (d'où ses sarcasmes continuels), il recherche la liberté sous toutes ses formes. Il brave même les interdits les plus sacrés de la religion (ainsi, sa désinvolture à son égard lui a fait mépriser la clôture d'un couvent). Profanateur, iconoclaste, blasphémateur, sacrilège, libertin libéré de toute morale qui n'éprouve aucun sentiment de culpabilité, qui n'attend ni récompense ni châtiment, il s'attaque aux dogmes et aux vérités révélées. Pour lui, il n'y a rien de sacré ; il s'amuse de tout et s'attaque à tout, se fâchant en ne voulant pas entendre parler du Ciel, de l'au-delà, de l'immortalité de l'âme. Si sa rébellion paraît dictée par des coups de tête, et poursuivie par entêtement (il s'écrie : *«Non, non, il ne sera pas dit, quoi qu'il arrive, que je sois capable de me repentir.»* [V, 5]), il fait tout de même preuve d'une grande témérité, d'abord en osant se jouer *«d'un mystère sacré»*, en affirmant : *«C'est une affaire entre le Ciel et moi, et nous la démêlerons ensemble»* (I, 2) ; puis en recevant avec calme cette surnaturelle visite d'outre-tombe qu'est celle du Commandeur, dont il pressent qu'elle prononcera un anathème qui le conduira au châtiment divin, à l'enfer, vers lequel, se plaçant résolument dans le registre tragique, il va avec détermination (ou avec indifférence?), défiant son destin et même Dieu, se contentant de remettre à plus tard le soin de régler ses affaires avec le Ciel que, pourtant, sur le point de mourir, il invoque : *«Ô Ciel ! que sens-je?»*, ce *«Ô Ciel !»*, étant cependant plus une interjection automatique, un tic de langage, qu'une réelle reconnaissance de la transcendance. On peut estimer que, n'ayant pas sollicité le pardon de Dieu, étant foudroyé par sa colère, cela le valorise, le grandit infiniment ; que la vengeance du Ciel pérennise le héros du défi et de la liberté, entré dans l'au-delà, debout, tout botté et l'épée à la main.

Cependant, lui qui fait profession d'irréligion, n'est sans doute pas un athée. En effet, pour entrer en lutte avec le Ciel, il faut bien admettre qu'il existe. François Mauriac fit remarquer : *«S'il était un athée véritable, il n'y aurait pas de drame. Mais il parle à Celui qu'il nie et il ne le nie que pour mieux le*

braver.» Il est plutôt celui qui ne partage pas les croyances collectives, qui cherche toujours une explication naturelle, C'est moins contre Dieu qu'il se met en guerre, que contre la peur, la plus grande des peurs qui tienne courbée l'humanité.

-Héros qui se mesure à quelque chose de grand, qui périt pour cause de démesure, parce qu'il parce qu'il va jusqu'au bout de ses désirs, et dépasse ses propres limites et jusqu'aux bornes habituelles de la condition humaine. Même devant cette «*statue mouvante et parlante*» (V, 2) qui est la manifestation d'une puissance surnaturelle, qui serait même une preuve de l'existence de Dieu, il ne se dément pas, et, par provocation, invite la Statue à souper, ne s'émouvant guère lorsqu'elle vient lui rendre l'invitation. C'est en toute connaissance de cause bien qu'aveuglé qu'il accepte de payer le prix de ses audaces, de se vouer au châtement. Remarquons qu'il est frappé ainsi non pour sa débauche, mais plutôt pour son formidable orgueil. Ayant constaté qu'être libre sans mentir est impossible, il ne lui reste qu'à mourir, ce dénouement provoquant l'annihilation et non la résolution de la question posée par son existence.

On peut considérer qu'il n'est pas tant foudroyé par une force extérieure mais qu'il se consume lui-même ; que, au bout de sa course, il se brûle de son propre feu. Il entre dans l'au-delà, debout, tout botté et l'épée à la main, trouvant sa victoire morale dans sa défaite physique, devenant un héros au sens mythologique du terme.

On peut voir sa mort comme le suicide de celui qui, en fait, n'a pas cessé d'en menacer une société où il refusait de vivre

S'il est victime de son obstination aveugle et superbe, il n'en est pas moins une victime grandiose, même si peut-être suicidaire, un héros tragique, inspirant, comme il se doit, la crainte et la pitié. On peut estimer qu'il est l'égal de ces grands solitaires et réprouvés que sont Prométhée, Œdipe, Hamlet, Faust, qui, par l'immense défi de leur destin échappent aux critères habituels et reculent les frontières du possible humain.

* * *

Avoir pu distinguer en Don Juan le libertin de mœurs et le libertin de pensée, et avoir essayé de le définir par des traits nantis chacun de nuances et de contradictions, montre à quel point ce personnage exceptionnel est complexe, ambigu, inclassable ; à quel point il peut prêter à de multiples interprétations (il n'a cessé d'intriguer des générations d'exégètes qui se sont ingéniés à expliquer son étonnante personnalité, le point le plus conjectural étant la signification qu'il faut donner à sa mort), inspirer la répulsion comme l'admiration.

On peut se demander si cette ambiguïté ne serait pas que le reflet de l'ambiguïté profonde de Molière qui, présent en chacun de ses personnages, critique Don Juan, tout en ne pouvant s'empêcher, comme Sganarelle, de l'admirer, d'être fasciné par lui.

L'intérêt philosophique

Si «*Dom Juan*» est une pièce spectaculaire, elle retient cependant l'attention du spectateur tout en provoquant sa réflexion, le plaisir sensoriel se conjuguant parfaitement à la démarche de l'esprit. Molière, faisant dire au personnage quelque chose puis montrant en action les conséquences de ses actes, rend le spectateur intelligent car il a toujours un temps d'avance sur ce qui va advenir. Surtout, il fit preuve d'une singulière hardiesse en mêlant à des bouffonneries la critique des preuves de l'existence de Dieu, en osant faire défendre la religion par un imbécile.

Le texte est riche de nombreux dialogues qui sont des échanges d'idées. Si la pièce est mal articulée, elle trouve sa cohérence dans la logique serrée de la démonstration de Molière qui, se servant du prétexte qu'est le donjuanisme, se livra à l'une des plus complètes démonstrations qu'il ait jamais faites, les différents épisodes nous donnant une série d'indices pour une même remise en question.

Cependant, il arrive souvent que, au moment où l'interprétation atteint une certaine cohérence et parvient à fixer un discours organisé, un élément, qui semblait d'importance secondaire, vient s'interposer soudain et forcer l'esprit à douter de ses convictions. En effet, Molière fit entrevoir une

multitude de nuances interprétatives, ouvrit des points de vue divergents, car sa pièce est d'une ambiguïté qui la rend énigmatique, susceptible de recevoir des interprétations différentes, d'être vue et revue pour que, à chaque occasion, notre sensibilité et notre intelligence soient touchées d'une nouvelle façon. Des points restent conjecturaux et alimentent inlassablement les commentateurs, les lançant sur de nouvelles pistes.

Molière s'exprima à travers ses deux personnages, qui sont en contrepoint : le maître auquel il fit dire ce qu'il y avait de plus irrecevable, et le valet auquel il confia un discours populaire rassurant. En effet, avec l'opposition entre Don Juan et Sganarelle, s'opposent deux systèmes de pensée. Examinons-les successivement en essayant de faire ressortir les caractères propres à chacun :

Les idées défendues par Sganarelle :

Il a une vision du monde généralement naïve, conservatrice et traditionnelle. En voici quelques points essentiels :

- La soumission absolue aux dogmes de la religion : croyance en un Dieu qui aurait créé le monde, lequel témoignerait de l'intelligence de son architecte, qui règnerait en souverain sur toute chose et prodiguerait à ses créatures sa providence. En III, 1, Sganarelle se livre à un numéro de clown pour prouver l'existence de Dieu, en reprenant le vieil argument théologique des « causes finales » : la Création prouve Dieu, la plus belle des créatures étant l'être humain, le fonctionnement de « *la machine de l'homme* » étant admirable. Cependant, remarquons que la religion n'est pas défendue seulement par l'imbécile qu'est Sganarelle ; elle est défendue aussi par le pauvre, un chrétien sublime qui « *aime mieux mourir de faim* » (III, 2) que de blasphémer comme le voulait le libertin corrupteur. Et donnent aussi des leçons à Don Juan sa femme, Done Elvire, et son père, Don Louis.

- L'abandon à des superstitions populaires désuètes.

- L'acceptation des valeurs établies, des règles morales imposées par la religion et par la tradition, qui, pour lui, doivent être absolument respectées, avec humilité, sous peine d'un châtiment éternel, Sganarelle tenant donc au rigorisme moral.

- La soumission à l'ordre social qui serait une manifestation de la volonté divine. Riche ou pauvre, aristocrate ou paysan, chacun doit accepter de bonne grâce de vivre l'existence qui lui a été impartie, de garder sa place et de jouer son rôle dans la société. La politesse et le respect, l'honnêteté et le mérite, les conventions et les apparences, telles sont quelques-unes des marques de cette conception qu'on peut qualifier de conservatisme.

- La défense du bon sens commun.

En un mot, Sganarelle tient au passé.

Sa philosophie, qui est aussi celle de Done Elvire et de ses frères, du père de Don Juan, du Commandeur, de Pierrot, peut être qualifiée de spiritualiste (puisque l'esprit, que ce soit l'esprit divin ou l'âme immortelle des humains, en est la réalité fondamentale).

Il apparaît donc que Molière voulut enfermer tous les conformismes dans le même sac.

Les idées défendues par Don Juan :

Il se fait l'avocat d'une conception de la vie qu'on peut désigner, d'un terme de l'époque même de Molière, comme le libertinage philosophique, idéologie qu'on allait appeler plus tard la libre pensée. Le libertin est celui qui s'écarte, qui se définit par la négation des valeurs : il est im/moral, im/pie, in/décent, in/tempérant, ir/réligieux, dé/voyé ; il est l'être du dérèglement.

Le libertinage de pensée consiste à affirmer que :

- La seule réalité qui existe, c'est le monde matériel qui nous entoure, cette position étant celle du matérialisme philosophique. Quand Don Juan déclare : « *Je crois que deux et deux sont quatre* », il reprend en quelque sorte ce qu'avait déclaré Galilée : « La philosophie est écrite dans cet immense livre qui se tient toujours ouvert devant nos yeux, je veux dire l'Univers, mais on ne peut le comprendre si l'on ne s'applique d'abord à en comprendre la langue et à connaître les caractères avec lesquels il est écrit. Il est écrit dans la langue mathématique et ses caractères sont des triangles, des cercles et autres figures géométriques, sans le moyen desquels il est humainement impossible

d'en comprendre un mot. Sans eux, c'est une errance vaine dans un labyrinthe obscur.». Don Juan marque sa volonté d'affranchissement de toutes les autorités, intellectuelles ou religieuses, qui pouvaient limiter jusque-là le développement des sciences, la volonté de se fonder sur l'observation objective de la nature et l'expérimentation. Ainsi, il se montre cartésien, intéressé par la seule raison, adepte du rationalisme cher aux philosophes et aux scientifiques.

-Cela entraîne le scepticisme en matière de religion, la mise en doute de l'existence d'une transcendance, d'un au-delà, d'un monde surnaturel, de ce «*Ciel*» (si souvent invoqué dans la pièce, mais obligatoirement eu égard à la tradition et à l'esprit de l'époque) et leur possible intervention dans les affaires humaines (position qui est celle de l'agnostique qui considère que tout ce qui est au-delà du donné expérimental est inconnaissable). On ne peut déterminer si la position de Don Juan n'est pas celle de l'athée qui rejette toute métaphysique, affirme que Dieu n'existe pas, que les entités dites surnaturelles ne sont que des fictions de l'imagination humaine ne servant qu'à consoler, endormir et asservir les gens crédules. Pour Don Juan, face à d'éventuelles réalités spirituelles, il faut adopter une attitude de provocation et de défi : si Dieu existe, qu'il le prouve ! - et s'il existe, il ne mériterait que notre révolte !

-Le rejet des dogmes et des principes moraux institués par la religion et par la société (ordre, devoir, respect inconditionnel de l'autorité paternelle, obéissance, sens de l'honneur, respect de la parole donnée, inviolabilité du mariage, fidélité, honnêteté, probité, travail, etc.) qui briment notre nature. On peut parler d'immoralisme.

-La promotion d'une vraie morale qui favoriserait le libre arbitre, l'épanouissement par chacun de sa vraie personnalité, l'individualisme (ce qui pose la question de la limite à apporter à la liberté individuelle pour éviter la tyrannie du moi) ; pour, au nom de la nature, vivre en se livrant à la quête passionnée et aventureuse des voluptés du corps pour trouver le bonheur (épicurisme), à rechercher la vérité en rejetant le conformisme, les conventions hypocrites, la comédie sociale et les dogmatismes sclérosés ; en combattant le système politique et social traditionnel car il est injuste ou arbitraire, et les autorités en place ne méritent pas vraiment le respect. Il faudrait donc renverser l'ordre établi pour parvenir à une société plus libre et naturelle (on peut parler de progressisme).

-La volonté de Don Juan de donner au pauvre son louis d'or «*pour l'amour de l'humanité*» étant la substitution au devoir religieux d'un devoir terrestre, le remplacement de la vénération pour Dieu par une morale instituée par l'être humain pour l'être humain, fait de lui un tenant de l'humanisme (doctrine qui prend pour fin la personne humaine et non quelque puissance surnaturelle), un précurseur des philosophes du XVIIIe siècle.

-Son pessimisme hautain conduit en quelque sorte Don Juan à constater l'absurdité de la vie.

En un mot, Don Juan annonce la modernité. Or, ayant celle-ci sous nos yeux, on peut, en observant l'incapacité totale de Don Juan à assumer quelque faute que ce soit, regretter les comportements individualistes qui se manifestent à notre époque où les gens, tout comme le héros de la pièce, revendiquent des droits mais refusent toute responsabilité ; où ils cèdent à leur hédonisme prédateur sans considération des sentiments des êtres humains auxquels ils s'imposent.

On peut considérer que l'opposition de ces idées est, en fait, celle qui s'est manifestée à travers toute l'histoire de la pensée occidentale.

* * *

Avec cette pièce, qui est la plus audacieuse, la plus troublante et la plus énigmatique qu'il ait écrite, Molière offrit deux possibilités d'interprétations. On peut y voir une apologie du libertinage ou, du fait du châtement infligé, une sévère leçon de morale. Si Louis Jouvet indiqua que toute pièce de théâtre n'est rien d'autre qu'une impérieuse délivrance pour celui qui est hanté par son sujet, il reconnut cependant que «*Dom Juan*» ne donne pas ses clés : «Au lieu d'une réponse, c'est une question qu'elle nous apporte, une question qu'elle nous pose.» («*Témoignages sur le théâtre*», 1952).

De ce fait, une fois la dichotomie bien établie et expliquée, on peut se demander quelles étaient les intentions de Molière en écrivant la pièce ; de quel côté il penchait. Lui, qui avait pu ailleurs se contenter de la critique des travers ridicules, de la satire des vices funestes, se fit, dans cette pièce qui était, à l'époque, d'une incroyable témérité, philosophe sombre (remarquons que c'est la seule de

ses pièces où il est question de la mort), violemment misanthrope, ayant affiné le message moral que contenait l'histoire de Don Juan depuis Tirso de Molina.

Dans "*Théâtre complet de Molière*", Robert Jouanny se posa ces questions : «Voulut-il rassurer sur son compte les dévots sincères en leur représentant le châtiment exemplaire d'un libertin odieux? Voulut-il en même temps pousser quelques nouvelles bottes contre les faux dévots en montrant la longue patience du Ciel cédant devant la scélératesse suprême de Don Juan, l'hypocrisie religieuse? [...] Si l'on prête à Molière la volonté de faire une pièce édifiante ou au contraire une pièce exaltant la libre pensée, on est contraint d'avouer qu'il a été un grand maladroit, puisque ses intentions ni dans un cas ni dans l'autre n'apparaissent clairement.» On peut penser que, risquant de se brouiller non seulement avec les dévots mais aussi avec les libertins qui pouvaient se reconnaître dans le personnage principal, il tenta une habile manœuvre pour plaire aux uns et aux autres : aux libertins en prêtant à Don Juan des qualités de noblesse et de séduction qui faisait oublier l'aventurier cynique ; aux dévots en montrant dans le dénouement le triomphe de la justice divine sur l'impiété.

En fait, ni Don Juan (même si sa forte personnalité impressionne beaucoup de spectateurs, et même si on peut se dire qu'il aurait appliqué le procédé courant par lequel, si le criminel est finalement châtié, le message anticonformiste est tout de même passé) ni Sganarelle (qui est tout de même trop ridicule) n'est son porte-parole. Il est sûr qu'il n'aimait guère l'impiété tapageuse et le manque de sensibilité, la laideur morale, de Don Juan. On peut penser que, sans le dire explicitement, il prononça une condamnation à la fois des idées matérialistes radicales de Don Juan, excessives et finalement destructrices, mais aussi des idées spiritualistes de Sganarelle, trop naïves et conventionnelles. Pour lui, Don Juan et Sganarelle, chacun à sa manière, seraient deux fanatiques dominés par les rôles unilatéraux et impersonnels qu'ils ont adoptés sans en mesurer lucidement la portée. Si Molière les opposa sous nos yeux amusés, ce fut peut-être pour nous conduire à mieux les rejeter et nous amener vers une autre philosophie : le choix d'une existence lucide et authentique, où nous respecterions notre personnalité et celle des autres, en personnes humaines complètes et équilibrées, libres, critiques et responsables. Telle semblerait donc la leçon philosophique, profonde et toujours actuelle, du "*Dom Juan*" de Molière.

En fait, on ignorera toujours et on discutera à jamais pour savoir quelle était sa position ; pour savoir s'il était secrètement libertin, un libre penseur épicurien, comme le disaient ses détracteurs. On sait seulement qu'il garda toujours ses distances face à une religion officielle contraignante. Nous en sommes réduits à nos propres intuitions. Contentons-nous de constater que là, comme dans toutes ses grandes comédies, il a voulu laisser la question ouverte. D'ailleurs, c'est du fait de cette ambiguïté fondamentale, que le personnage continue de vivre en nous.

La destinée de la pièce

Après avoir commandé de magnifiques décors et de somptueux costumes, après avoir perfectionné la machinerie pour les scènes avec le Commandeur, Molière fit représenter "*Dom Juan ou Le festin de pierre*" le 15 février 1665, c'est-à-dire pendant le Carême, sur la scène du "Théâtre du Palais-Royal", «pendant le temps où cette scène était fermée à sa grande comédie de l'hypocrisie», "*Le tartuffe*". Loret, dans "*La muse historique*", avait, le 14 février, annoncé ainsi la représentation :

«L'effroyable "*Festin de Pierre*" [il avait, comme d'autres, pris «pierre» pour le nom du personnage !]

Si fameux par toute la terre,
Et qui réussissait si bien
Sur le théâtre italien,
Va commencer, l'autre semaine,
À paroître sur notre scène
[car] le rare esprit de Molière
L'a traité de telle manière,
Que les gens qui sont curieux
Du solide et beau sérieux,

S'il est vrai ce que l'on en conte,
Sans doute y trouveront leur compte.»

Molière avait confié le rôle de Don Juan à La Grange, un comédien âgé de vingt-six ans mais qui jouait habituellement les rôles de jeune amoureux ; c'était dire que, dans le double aspect de Don Juan, il entendait mettre en valeur l'élégant séducteur, faisant primer cet aspect du personnage sur le libertin de pensée ; peut-être y avait-il l'intention d'édulcorer le personnage, d'en atténuer les hardiesses, ce qui se justifierait puisque la querelle du "*Tartuffe*" se prolongeait.

Lui-même était Sganarelle. Done Elvire était interprétée par Thérèse de Gorle dite Mlle Du Parc, Don Louis par Béjart, Charlotte par Armande Béjart, Mathurine par Mlle De Brie, Pierrot par Hubert, Monsieur Dimanche par Du Croisy.

Le public, ayant été ébloui par le coûteux spectacle à décors multiples et à machines, manifesta son enthousiasme. La pièce obtint un triomphe, comme le prouvent les chiffres de recette fournis par le "Registre" de La Grange (à la sixième représentation, elle dépassait déjà les 2 000 livres, chiffre bien supérieur au triomphe de "*L'école des femmes*").

Ce succès n'empêcha évidemment pas des critiques de relever les faiblesses de la structure de la pièce, son caractère disparate que souligna aussi Boileau. Surtout, l'œuvre souleva aussitôt un scandale auprès des dévots, en particulier, des membres de la "Confrérie du Saint-Sacrement de l'Autel" qui s'étaient acharnés contre Molière depuis "*L'école des femmes*" et surtout à propos du "*Tartuffe*" dont ils avaient déjà obtenu l'interdiction et dont la «querelle» se poursuivait ; ne supportant plus la moindre allusion faite au théâtre aux problèmes du culte et de la religion, ils décelèrent, dans la pièce, une attaque contre l'Église et la religion, dans le prolongement du "*Tartuffe*" ; ils condamnèrent le personnage impie, sacrilège et blasphémateur, sinon athée, et qui, selon eux, n'était même pas blâmé ; le prince de Conti déclara : «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 plus impie que son maître, à qui il fait dire, pour la soutenir, toutes les impertinences du monde.» ; on reprocha à Molière d'avoir opposé à un libertin supérieurement intelligent un défenseur de la religion qui est un imbécile ; d'avoir voulu, alors que le châtiment solennel et surnaturel de son maître aurait dû permettre à l'ordre de triompher, que la réplique finale du valet qui réclame ses gages vienne le désamorcer, avec pour résultat que l'explosion de la colère divine n'est plus qu'un pétard mouillé. Circula ce sonnet anonyme et d'une rare violence :

«Tout Paris s'entretient du crime de Molière.
Tel dit : j'étoufferais cet infâme bouquin
L'autre : je donnerais à ce maître faquin
De quoi se divertir à grands coups d'étrivière.

Qu'on le jette lié au fond de la rivière
Avec tous ces impies compagnons d'Arlequin,
Qu'on le traite en un mot comme un dernier coquin,
Que ses yeux pour toujours soient privés de lumière.

Tous ces maux différents ensemble ramassés
Pour son impiété ne seraient pas assez ;
Il faudrait qu'il fût mis entre quatre murailles ;

Que ses approbateurs le vissent en ce lieu,
Qu'un vautour jour et nuit déchirât ses entrailles,
Pour montrer aux impies à se moquer de Dieu.

Molière accepta de faire des concessions. Dès la seconde représentation, il retranscha les passages qui choquaient trop vivement :

-l'apostrophe de Sganarelle aux libertins (I, 2) ;

- ces répliques de I, 3 : Don Juan : «*Sganarelle, le Ciel !*» - Sganarelle : «*Vraiment oui, nous nous moquons bien de cela, nous autres !*» ;
- le couplet de Sganarelle sur le «*moine bourru*» (III, 1) ;
- presque toute la «scène du pauvre» (III, 2) parce que «*le grand seigneur méchant homme*» (I, 1) y incite un malheureux à blasphémer ;
- le galimatias de Sganarelle sur l'enchaînement des causes et des effets et la fin où, tout à trac, il annonce à Don Juan : «*vous serez damé à tous les diables*» (V, 2) ;
- sa réplique, la dernière de la pièce : «*Mes gages, mes gages, mes gages !*»,

Si la pièce ne fit pas l'objet d'une interdiction formelle, peut-être en raison de l'ambiguïté qui y règne et qui rendait difficile une interprétation définitive du fait du châtement final, on pense que le roi, qui, après le scandale provoqué par «*Le tartuffe*» l'année précédente, souhaitait ne pas offrir un nouveau cheval de bataille au parti dévot puissamment représenté à la Cour, donna à Molière le conseil de ne pas insister devant les attaques qui provenaient de ses ennemis. Or l'auteur attachait beaucoup moins d'intérêt à cette pièce que nous ne lui en manifestons nous-mêmes. Aussi, après quinze représentations vivement applaudies, le 20 mars, la pièce disparut de l'affiche. Malgré des recettes importantes (supérieures à celle du «*Tartuffe*», si l'on en croit le «*Registre de La Grange*»), elle ne fut pas reprise après la relâche de la Semaine sainte. Les dévots, une fois de plus, avaient gagné. Certains commentateurs prétendirent qu'elle échoua parce qu'elle était écrite en prose, ce qui, à l'époque, était une incongruité. Jean Anouilh allait prétendre que Molière ne s'était pas rendu compte de ce qu'il avait écrit ; et que, quand il prit conscience de l'ampleur de l'événement et du caractère monumental et monstrueux du personnage, il retira sa pièce de lui-même.

Le 18 avril 1665 parut un libelle perfide et haineux intitulé «*Observations sur une comédie de Molière intitulée "Le festin de pierre", par B.A., Sr. D.R., avocat en Parlement*», en fait le «*Sieur de Rochemont*», probablement un janséniste, qui écrivait : «*Molière apparaît habillé en Sganarelle, qui se moque de Dieu et du diable, qui se joue du Ciel et de l'Enfer, qui souffle le chaud et le froid, qui confond la vertu et le vice, qui croit et qui ne croit pas, qui pleure et qui rit, qui reprend et qui approuve, qui est censeur et athée, qui est hypocrite et libertin, qui est homme et démon tout ensemble : un diable incarné [...] vraiment diabolique est son cerveau. Qui peut supporter la hardiesse d'un farceur qui fait plaisanterie de la religion, qui tient école de libertinage, et qui rend la majesté de Dieu le jouet d'un maître et d'un valet de théâtre, d'un athée qui s'en rit et d'un valet, plus impie que son maître, qui en fait rire les autres. [...] Molière est lui-même un Tartuffe achevé et un véritable hypocrite. [...] Sous le voile de l'hypocrisie, il a caché ses obscénités et ses malices. [...] Cette pièce a fait tant de bruit dans Paris, elle a causé un scandale si public, et tous les gens de bien en ont ressenti une si juste douleur, que c'est trahir visiblement la cause de Dieu que de se taire dans une occasion où sa gloire est si ouvertement attaquée, où la foi est exposée aux insultes d'un bouffon qui fait commerce de ses mystères et qui en prostitue la sainteté, où un athée, foudroyé en apparence, foudroie en effet, et renverse tous les fondements de la religion. Si le dessein de la comédie est de corriger les hommes en les divertissant, le dessein de Molière est de les perdre en les faisant rire.*» ; de plus, il l'accusait d'avoir fait monter l'athéisme par degrés sur la scène (d'abord par «*L'école des femmes*», puis par «*Tartuffe*», enfin par «*Dom Juan*»). Le libelle fut lu, car il y eut cinq éditions.

D'autre part, dans toutes les églises de Paris, les prédicateurs tonnaient contre la pièce.

Signalons que c'est à la suite du «*Dom Juan*» de Molière que le mot «*libertin*» perdit son sens de «*libre penseur*» pour devenir synonyme de «*débauché*».

Si le roi, n'abandonnant pas Molière, lui garda publiquement sa faveur, et lui accorda, en août 1665, une pension de six mille livres, tandis que sa troupe prenait le titre de «*Comédiens du Roi*», la pièce elle-même ne fut pas défendue ; à peine cite-t-on deux «*Réponses*» anonymes inspirées, croit-on, par Molière.

Il ne la publia pas. Il ne tenta jamais de la reprendre à la scène.

Après sa mort, Armande Béjart la fit réécrire en vers par Thomas Corneille : en 1677, il produisit donc "*Le festin de pierre mis en vers*", avec cet "*Avertissement*" : « Cette pièce, dont les comédiens donnent tous les ans plusieurs représentations, est la même que feu M. de Molière fit jouer en prose quelque temps avant sa mort. Quelques personnes qui ont tout pouvoir sur moi m'ayant engagé à la mettre en vers, je me réservai la liberté d'adoucir certaines expressions qui avaient blessé les scrupuleux. J'ai suivi la prose exactement dans tout le reste, à l'exception des scènes du troisième et du cinquième actes où j'ai fait parler des femmes. Ce sont scènes ajoutées à cet excellent original, et dont les défauts ne doivent point être imputés au célèbre auteur sous le nom duquel cette comédie est toujours représentée. »

Examinons ce qu'il en est en fait :

- Comme l'acte I et l'acte II de la pièce de Molière insistent sur l'aspect séducteur du personnage (rejet de Done Elvire, projet de conquête d'une jeune fiancée, jeu avec Charlotte et Mathurine), Thomas Corneille ne s'avisait pas d'en retrancher quoi que ce soit d'essentiel. Il utilisa même la technique du doublement des effets afin de grossir la sensualité de Don Juan. Ainsi, dans le texte en vers, Done Elvire lui reproche un mariage précédent, et de nouveaux exemples du don de séduction du héros furent ajoutés.

- Par contre, l'acte III subit des transformations beaucoup plus importantes. Comme, dans la pièce de Molière, Sganarelle se livre à ses facéties sur la médecine, et interroge ensuite son maître sur le sujet de sa foi, que Don Juan déclare ne croire ni au ciel, ni à l'enfer, ni au diable, ni à l'autre vie, pas même au « *moine bourru* », prenant un plaisir certain à nier tout ce à quoi le valet croit fermement, le Don Juan de Thomas Corneille, après avoir éludé la question du ciel et de l'enfer, agacé par la niaiserie de son interlocuteur, concluait platement : « Je crois ce qu'il faut que je croie ! » Voilà qui atténuait considérablement l'image de l'impie et du libre penseur que Molière commençait à dessiner à partir de cette scène !

- La scène dans laquelle, chez Molière, Don Juan demande au pauvre de blasphémer en échange d'un peu d'argent fut, chez Thomas Corneille, remplacée par une autre scène de conquête amoureuse dont la victime était une jeune fille de quatorze ans, Léonor, qui cherchait des herbes pour sa tante souffrante, et que Don Juan, beau parleur, convainquait de l'épouser, tandis que Sganarelle improvisait un remède pour la tante. Thomas Corneille, en doublant les effets, ramenait donc l'attention du spectateur sur le don de séduction de Don Juan.

- Le sauvetage de Don Carlos, l'invitation à souper de la Statue, la visite de Don Louis et celle de Monsieur Dimanche, étaient conservées pour l'essentiel, malgré une interversion de scènes, la visite du père se plaçant avant celle de Monsieur Dimanche, l'auteur gardant ainsi en réserve cette scène éminemment comique comme un morceau de roi pour divertir le spectateur !

- La supplique finale de Done Elvire, le jeu d'hypocrisie de Don Juan étaient aussi conservés dans les grandes lignes. Mais, alors que, dans la pièce de Molière, la statue du Commandeur vient inviter Don Juan à souper, cette fois, il refusait d'accepter, disant : « On me demande ailleurs ». Coureur invétéré, il ne songeait pas un instant à accepter le défi, étant trop préoccupé par un nouveau mariage. Et c'était au moment où il s'apprêtait à se rendre chez le notaire pour les formalités de ce mariage en compagnie de Léonor et de sa nourrice, donc au moment d'une dernière tentative de séduction, qu'il était saisi par la Statue et que son corps s'embrasait. Le châtiment final de cette version était donc celui d'un homme qui a péché contre la galanterie, alors que, chez Molière, il est précipité dans les enfers non seulement pour avoir péché contre la galanterie mais surtout pour ce péché beaucoup plus grave, celui d'avoir osé défier « *le Ciel* ».

- Étaient supprimés les derniers mots de Sganarelle : « *Mes gages, mes gages, mes gages !* » qui terminent la pièce sur une note de dérision qui était insupportable aux tenants d'une stricte morale. Thomas Corneille lui fit émettre une moralité digne de calmer tous les esprits :

« Il est englouti ! je cours me rendre hermite.

L'exemple est étonnant pour tous les scélérats ;

Malheur à qui le voit et n'en profite pas ! » (V, 6).

Il n'est plus question de gages ! Sganarelle, le pitre, se fait le défenseur de la vertu !

Surtout, chez Thomas Corneille, le blasphémateur n'était plus que séducteur car étaient supprimés tous les passages jugés litigieux, ceux où Don Juan fait profession d'athéisme. Toute la cohérence interne de l'œuvre de Molière avait disparu.

En donnant cette version édulcorée, «purgée» de «certaines choses qui blessaient la délicatesse», en privant le "*Dom Juan*" de Molière de ses répliques trop «osées», Thomas Corneille réussit à en faire une pièce rentable tout en ménageant les susceptibilités des dévots. Donneau de Visé fit un éloge de cette version : «Le grand succès de cette pièce est un effet de la prudence de M. de Corneille le jeune qui en a fait les vers et qui n'y a mis que des scènes agréables en la place de celles qu'il en a retranchées» ("*Nouveau Mercure galant*", 1677).

Cette version allait assurer la tranquillité d'esprit de nombreuses générations de dévots puisqu'elle fut jouée, durant presque deux siècles, en particulier par "la Comédie-Française" (567 représentations).

Le texte originel ne fut édité qu'en 1682, figurant au tome VII des "*OEuvres*" de Molière, et cette édition, sauf pour les premiers exemplaires (trois nous sont parvenus), comportait des coupures imposées par la police qui introduisit des «cartons» en particulier pour «la scène du pauvre» qui fut donc parfaitement vidée de tout sens.

Cependant, deux éditions étrangères allaient fournir le texte intégral, avec, pourtant, quelques variantes entre elles : une d'Amsterdam (1683), une autre de Bruxelles (1694).

En 1697, Nicolo Castelli (pseudonyme du moine Biagio Augustelli de Lucques, secrétaire du prince-électeur Frédéric Ier de Brandebourg), donna la traduction en italien de la pièce sous ce titre : "*Il convitato di pietra*".

Elle fut traduite en anglais, d'abord partiellement par John Ozell (en 1714), puis intégralement par Baker et Miller (en 1739).

Au XVIII^e siècle, Voltaire jugea que la pièce avait été bâclée.

En 1841, du fait d'une curiosité d'érudit, le texte originel parut en France, et fut alors joué à l'"Odéon".

Le 15 janvier 1847, le texte originel fut enfin joué sur la scène de "la Comédie-Française" ; cette re-création fut un événement, la pièce ayant pris tout de suite les allures d'un spectacle extraordinaire avec ses costumes et ses multiples décors, un spectacle coûteux, qu'on ne pouvait donc se permettre de jouer aussi souvent que les pièces plus simples appartenant au fonds de répertoire de la troupe ("*Le tartuffe*", "*L'avare*", "*Le misanthrope*"...) ; d'où un rythme de représentations haché au fil des reprises et des nouvelles mises en scène, peu nombreuses car, jusqu'en 1947, cette pièce considérée à tous égards comme difficile, ne connut qu'une centaine de représentations (contre 2870 représentations du "*Tartuffe*"), étant donc le chef-d'œuvre qu'on ne joue pas !

Signalons que, dans les éditions de "*Dom Juan*" parues sous Pétain (1940-1944), la «scène du pauvre» (III, 2) fut coupée.

*

* *

À notre époque, la pièce fut amplement étudiée. Elle trouva sa résonance véritable, révéla de nombreux points conjecturaux, une richesse d'interprétations. On put voir en Don Juan un existentialiste opposé à l'essentialisme de son temps : le classicisme. Le thème de l'homme révolté fit jeter une lumière neuve sur le personnage que, par ailleurs, les psychanalystes, en particulier Jacques Lacan, fouillèrent pour produire d'époustouflantes élucubrations !

Citons quelques ouvrages :

-En 1947, Jacques Arnavon publia "*Le Dom Juan de Molière*", ouvrage où, en particulier, il proposa pour la mise en scène de la pièce : au fond, la mer, des rochers, une végétation méditerranéenne ; en avant, des jardins ; puis une terrasse avec une balustrade et des arcades ; au premier plan, le palais.

-En 1965 fut publié "*Molière et la comédie classique. Extraits des cours de Louis Jouvét au Conservatoire (1939-1940)*" où se trouve, en particulier, le travail que ce metteur en scène fit, entre février et septembre 1940, avec Claudia, élève au "Conservatoire national supérieur d'art dramatique" de Paris, sur la seconde scène de *Don Elvire* (IV, 6). Ces leçons de théâtre, retranscrites dans le plus petit détail, sont l'occasion d'assister à l'apprentissage de la comédienne, d'entrer dans l'intimité de la relation de l'élève et du maître qui tente de défaire ce qu'il appelle «le moi encombrant qui la possède» et la conduit à s'investir tout entière dans le rôle, à jouer sans artifice. L'élève s'oppose, résiste, et peu à peu consent à la parole du maître.

-En 1972, parut l'essai de Robert Horville, "*Dom Juan*" de Molière, une dramaturgie de rupture", où il montra son caractère disparate, analysa le fonctionnement dramatique du couple Don Juan - Sganarelle.

-En 1978 parut "*Le Dom Juan de Molière : une libération*", essai de Janine Krauss.

-En 1998 fut publié "*Don Juan : scénario de Jacques Weber adapté par Jean-Marie Laclavetine*". Jacques Weber, qui joua et filma la pièce de Molière, y écrivit : «Don Juan est un géant blessé dès le départ, il a épuisé sa vie, brûlé ses dernières cartouches, comme le héros de Malcolm Lowry dans "*Au-dessous du volcan*". Don Juan, c'est ce consul qui va au rendez-vous inéluctable de la mort, en quelques jours, en quelques heures. La fin reste ouverte, et il est très important qu'elle le reste. Je ne connais d'ailleurs aucune pièce de Molière qui n'ait pas une fin ouverte et ambiguë. / Molière mélange le tragique et le comique, ce qui est le genre même de la comédie. Mais je crois surtout que ce film est très proche du type des contes et légendes. Il y a quelque chose de légendaire dans le récit, une légende mise en film, et aussi une errance méditative.»

En 2008, Simon Léturgie publia une bande dessinée intitulée "*Dom Juan*".

*
* *

À notre époque encore , la pièce bénéficia de nombreuses mises en scènes novatrices :

Les metteurs en scène, qui, de façon significative, choisissent, pour jouer les rôles de Don Juan et des autres aristocrates, des comédiens qui sont grands ; et, pour jouer les rôles des gens du peuple, d'autres comédiens qui sont petits, chacun à sa façon, interrogent ce sphinx qui change à vue d'œil et selon l'éclairage ; ils profitent de la liberté que leur laisse le texte de Molière, et en proposent des approches décapantes pour lui donner un sens et des préoccupations modernes. Ainsi, on en vit qui traitèrent la Statue avec dérision ou qui, tout simplement, l'évincèrent pour éliminer l'élément sacré.

On peut citer ces remarquables productions :

En 1910, le Russe Meyerhold, marxiste appliquant sa méthode du «traditionalisme théâtral», étudia, réinterpréta et synthétisa le style de l'époque et de Molière, à l'aide d'éléments issus des grandes traditions théâtrales, italiennes et orientales (proscenium, masque, kurombo, personnage emprunté au kabuki). Dans le couple Don Juan - Sganarelle, il vit l'opposition entre une aristocratie décadence et un peuple plein de vitalité.

En 1947, au "Théâtre de l'Athénée" de Paris, Louis Jouvét réussit une véritable résurrection de la pièce, en lui rendant tout l'éclat qu'elle avait perdu pendant trois siècles, en en faisant clairement une œuvre au contenu métaphysique, portant sur la foi et le rapport avec l'au-delà, le personnage, hanté par la religion, étant incapable de se laisser toucher par la foi. Dans "*Témoignages sur le théâtre*", il écrivit : «À un thème détrempé jusqu'ici dans le comique et le burlesque, à une histoire truffée de lazzi et de plaisanteries douteuses sur un sujet scabreux, Molière donne soudain une authenticité

profonde et un sens véritable. Saisi par la terrible angoisse que ces pitreries esquivent ou qu'elles veulent couvrir, rejetant la farce et les feintes, Molière formule le sujet qu'elles cachent ; à l'égal de Pascal ou de Bossuet, il pose aux spectateurs l'interrogation véritable d'un moraliste véritable. C'est l'angoisse de l'homme vis-vis son destin ; c'est de salut et de damnation qu'il est question dans le "*Dom Juan*" de Molière. Son personnage est quelqu'un qui n'a pas de grâce, une espèce de maudit. Pour monter cette pièce intangible, il faut d'abord croire profondément, sincèrement au génie de celui qui l'a écrite.» Interprétant lui-même le personnage, il fut, avec infiniment d'intelligence, un Don Juan devenu un vieil hidalgo de 60 ans, vêtu en grand d'Espagne, au regard glauque, à la bouche ironique, à la diction monocorde, dur, hautain, sec, cassant, inaccessible, impénétrable, solitaire et glacé, dénué de toute sensualité, transformant la séduction en un «jeu de la séduction», défiant le destin parce qu'il refuse de croire, son cynisme reflétant l'angoisse de l'être humain face à son destin. Jovet révéla le sarcasme et la violence du héros de Molière tout en le faisant entrer dans la métaphysique. Fernand René fut un Sganarelle poltron, naïf, plutôt ridicule et à la verve populaire, écrasé par la stature imposante de Don Juan.

Andrée Clément fut, en Done Elvire une amoureuse chaste et pure, magnanime et détachée, transfigurée par la grâce mystique. Pour Jovet, «Done Elvire est à la fois un messenger céleste et une femme qui vient sauver son amant.»

Cependant, le scénographe, Christian Bérard, avec beaucoup d'esprit et de somptuosité, surchargea passablement le spectacle où ne fut pas évitée la fin spectaculaire. Pour la phase ultime de la pièce, il imagina une crypte où apparurent quatre squelettes drapés et encapuchonnés dans de longues pèlerines crème : au centre de la scène se trouvait un cercueil de marbre dont le couvercle était soulevé par un squelette vêtu comme ses compagnons ; Don Juan déjà squelettique était étendu dans ce coffre, et Sganarelle venait réclamer ses gages en déposant une couronne de perles. Ces audaces dans la conception du fantastique déchaînèrent les critiques.

Il reste que ce spectacle fut joué plus de deux cent fois.

En 1952, Jean Meyer fit jouer Fernand Ledoux dans le rôle de Sganarelle, et, dans celui de Done Elvire, Maria Casarès qui, selon Robert Jouanny, fut «brûlante de tous les feux de l'amour» et allait «rester longtemps dans les mémoires comme la seule qui fût digne d'arrêter un instant son amant et son époux aux portes de la damnation».

En 1952 puis 1954, le brechtien Benno Besson monta la pièce à Genève. Il fit de Don Juan un parasite social, égoïste, ridicule, qui fait enrager Done Elvire ou pouffer de rire Charlotte et Mathurine, en même temps qu'un personnage de théâtre mythique, dangereusement séduisant et attirant.

En 1953, au "Festival d'Avignon" puis au "Théâtre National Populaire" ("T.N.P."), Jean Vilar donna une mise en scène austère (juste un tabouret, une table et trois chaises) pour reprendre le procès de l'idéologie qu'avait fait Molière, en présentant une «incomparable Dispute du Ciel et de la Terre» où il renonça au traditionnel Don Juan «homme à femmes» pour préférer un Don Juan satanique, athée ; pour porter au premier plan le libertin de pensée, rationaliste, philosophe et négateur, «au profil de rapace, mince dans son costume de mousquetaire gris» (Alfred Simon) qui, même devant l'irruption du surnaturel, ne fléchit pas, n'abdique pas et joue son jeu jusqu'au bout, c'est-à-dire jusqu'à ce dénouement où le sens tragique du destin vient couronner le cartésianisme de Molière, pour laisser monter en pleine lumière les dessous philosophiques de l'œuvre. Jean Vilar définit son Don Juan comme «un anarchiste avant l'heure», comme le «champion sartrien de la liberté sans dieu», comme un héros posant les questions contemporaines sur un monde sans Dieu et absurde. Pour Pierre Marcabru, «Vilar a donné à Don Juan toute sa grandeur en en faisant un cavalier cartésien, raisonneur et sarcastique montant à l'assaut de muettes citadelles». Roland Barthes écrivit : «Le monde est pour Don Juan l'espace d'une liberté à exercer, absolue, une liberté sadienne, privée de Dieu par détermination profonde. Il est seul, mais libre.» Gilles Sandier qualifia ce Don Juan de

«mousquetaire cartésien et athée, dépourvu de tout caractère héroïque : égoïste, destructeur. Il ne cherche même plus à défier ni le marchand ni le ciel : il l'ignore dans ce décor de la France de Louis XIII.»

Jean Vilar tint le rôle. Mais, en même temps, il rendit à la comédie l'élément essentiel de son équilibre : le couple maître-valet, l'époustouflant Daniel Sorano dans le rôle de Sganarelle étant aussi important que son maître, étant devenu ici véritablement son double, étant moins pleutre et, de ce fait, prêtant moins à rire ; il mit aussi en évidence le lien indissoluble du valet et du grand seigneur. Monique Chaumette fut une Done Elvire qui ne manquait ni de jugement ni d'orgueil ou de détachement, restant une aristocrate connaissant bien les règles de son monde : sa colère et ses menaces étaient puissantes, cyniques, sans hystérie. On a pu se demander pourquoi la scène avec Monsieur Dimanche était absente.

La production vit défiler 370 000 spectateurs en France et à l'étranger.

En 1965, Marcel Bluwal adapta la pièce pour la télévision française. Il indiqua avoir «tout basé sur une espèce de quadruple insurrection de Don Juan contre son père : le père sous la forme de Dieu ; le père sous la forme du roi représentant tout état social ; l'insurrection contre le père lui-même ; enfin le défi à la statue du Commandeur, incarnation plastique extraordinaire de tous les pères à la fois : toutes ces révoltes étaient menées au nom d'une affirmation de la liberté pour l'homme. Don Juan consentait librement à cette révolte considérée comme une solution qui allait le conduire irrémédiablement au suicide.» S'étant inspiré parfois de certains tableaux ("*Quichotte et Sancho*" de Daumier, "*Faust et Méphisto*" de Delacroix, "*Le chevalier et la mort*" de Dürer), il conçut son téléfilm comme le spectacle d'une errance, accompagnée d'une interrogation sur le sens de la vie, comme une sorte de longue marche vers la mort jusqu'à la montée au sacrifice final, ce médium lui ayant permis d'utiliser beaucoup plus que le théâtre des signes physiques :

-Don Juan accomplit son voyage à cheval, suivi par Sganarelle qui est sur un mulet, depuis le début jusqu'au seuil de la maison du Commandeur, dans l'acte final.

-Le pouvoir de Don Juan est symbolisé par son épée ; ainsi, lorsqu'il entame sa montée vers le Commandeur, il abandonne son cheval et son épée, caractérisant ainsi sa volonté de suicide.

-La statue du Commandeur avait quatre mètres de haut pour restituer l'effroi que créaient certaines statues monumentales du Bas-Empire romain. Elle fut placée en haut des quarante marches d'un pavillon

Bluwal tourna dans différents lieux :

-les salons du "Trianon-Palace" à Versailles où Don Juan et Sganarelle, minuscules devant les immenses baies et les longs couloirs, avaient toujours l'air d'être de passage ;

-les écuries monumentales de Chantilly ;

-une plage qui était une interminable bande de sable gris ;

-les "Salines de Chaux" qui en imposent par leur architecture gigantesque.

Il mêla certains aspects baroques des décors d'église (des angelots par exemple) aux formes géométriques du triangle et de la sphère qui symbolisent la franc-maçonnerie. En effet, il décala la pièce au XVIII^e siècle parce que l'ombre de l'opéra "*Don Giovanni*" de Da Ponte-Mozart planait sur ce sombre film en noir et blanc. Mais l'ambiguïté de l'errance religieuse de Don Juan fut soulignée, tout au long du film, par la musique : la "*Marche funèbre*" maçonnique et le "*Requiem*" de Mozart.

Bluwal confia le rôle de Don Juan à Michel Piccoli qui était alors quadragénaire ; qui, étant un grand seigneur habillé de cuir et portant une cravate de veneur noire, paraissait moins méchant homme que libertin, sensuel, voluptueux, à tout moment sincère (et donc dangereux) dans ses conquêtes multipliées, impavide et inquiet, jouissant d'un pouvoir de séduction qui est un «donné» sur lequel il ne s'explique pas, ne se souciant pas de son physique (il apparaissait avec son début de calvitie et mal rasé), pouvoir dont il souffrait autant qu'il en profitait, cette séduction sur les femmes se transformant en pouvoir sur les hommes.

Claude Brasseur fut un Sganarelle plus jeune que son maître, et d'ailleurs pétri d'enfance, effaré et séduit par lui, ce valet ressentant pour son maître une admiration éperdue, tentant, en bon disciple, de se calquer sur son élégance alors qu'il chevauche un mulet !

Pour Bluwal, ils ont une relation amicale ressemblant aux rapports amoureux.

Done Elvire (Anouk Ferjac) fut une amoureuse sincère, fière, pleurnicharde parfois, prête à reconquérir Don Juan comme à se venger ; magnanime et fidèle elle voulait également, en bonne chrétienne, sauver son mari.

En 1967, à la "Comédie-Française", Antoine Bourseiller, qui déclara : «Don Juan est un croyant qui a décidé de se livrer à un combat à égalité avec le ciel», donna une mise en scène actualisée, jouée dans un décor stylisé, œuvre d'Oscar Custin. Il voulut démystifier «la version traditionnelle et idéologique que donne l'école», voyant dans la pièce «une quadruple insurrection contre le père sous la forme du Roi, du Père, de Dieu, le tout merveilleusement emballé sous la statue du Commandeur», ajoutant : «Molière est parfaitement ambigu dans son propos car il ne peut pas parler. Il n'a pas le droit de parler et il veut parler alors il pratique admirablement l'ambiguïté. Il est fasciné par le personnage : Il admire et il hait Don Juan.» Le spectacle ne manqua pas de scandaliser le public traditionaliste de la "Comédie-Française" !

En 1969, au "Théâtre du VIIIe" de Lyon, Patrice Chéreau, imprégné d'un marxisme corrigé par Foucault, soucieux de procéder à un renversement des perspectives habituelles, entendit montrer l'aspect politique de la pièce qui est, pour lui, «le contraire d'une pièce mystique» ; la monter contre l'auteur lui-même, du moins contre le Molière défenseur du pouvoir ; il n'eut d'yeux que pour l'autre, l'observateur génial grâce auquel s'éclairent les comportements et les conflits sociaux de son époque. Il présenta un Don Juan qui nous était contemporain ; qui, pour lui, «travaille à l'érosion du vieux monde féodal.» Il voulut lui retirer le prestige et la sympathie que ses mérites de champion sartrien de la liberté sans Dieu lui conservaient aux yeux de Jean Vilar. Peu lui importa que ce libertin oisif se cherche une souveraineté individuelle contre les codes de sa classe, puisqu'il demeure solidaire des siens sans s'attaquer aux vrais scandales. Pour autant qu'elle demeure une «*affaire entre le Ciel et lui*», son aventure, comme celle de Sade, n'avait rien de positif qui puisse exalter un marxiste rigoureux. Tout au plus renseigne-t-elle, au même titre que les conduites de Don Louis et de Don Carlos, sur les contradictions de la caste dominante. L'attention compréhensive de Chéreau se déplaça donc tout naturellement vers les victimes de cette caste : vers Done Elvire qui, bafouée, passe de la crise hystérique à la sublimation du désir érotique en extase mystique ; vers les paysans dépossédés jusque dans leur chair et dans leur langue qui serait la preuve de leur aliénation ; vers Sganarelle surtout, qui, s'il est en fait indestructible et promis à la victoire dans sa postérité, est réduit pour l'heure à ramasser les miettes des maîtres, matériellement et intellectuellement.

Chéreau fit occuper une place importante dans les décors à des échafaudages, des grues, des poulies, qui, s'ils servaient à changer de lieu, à régler la marche du temps, à produire les apparitions finales, à faire gronder le tonnerre, symbolisaient le pouvoir, tuant le libertin Don Juan, ennemi de la monarchie absolue, en actionnant «deux grandes marionnettes-robots» qui étaient la dernière image du Commandeur.

Don Juan, aristocrate libertin abusant de ses privilèges, se faisait agresser par le peuple, par le Ciel, par Done Elvire et ses frères, par le pouvoir et la société, et fuyait dans une charrette, chargée de malles et de sacs, loin d'un monde agressif qui le dérangeait sans cesse, qui suscitait des harcèlements s'enchaînant en ne lui laissant aucun répit. Si, véritablement sadien, il rejetait la société morale du XVIIIe siècle par l'érotisme et la perversion, il en devenait victime, étant assommé par une «machine pour tuer les libertins» (Chéreau).

Sganarelle représentait l'homme du peuple qui n'a pas accès au langage que manipule si bien Don Juan. Marcel Maréchal était un gros clown, une sorte de SDF lyrique, singeant son maître qu'il accompagnait en tirant dans leur errance cette encombrante charrette, qu'il précédait tragiquement dans cette course à la désillusion.

Les deux personnages étaient deux pantins manipulés par un peuple de bêtes brutes et de paysannes en chaleur, tous esclaves et victimes du pouvoir

Done Elvire incarnait la nostalgie du passé (avant la Fronde), restait enfermée dans un processus qu'elle ne pouvait maîtriser.

En 1973, au "Théâtre de Gennevilliers", Bernard Sobel donna de "*Dom Juan*" une lecture sociologique, montrant «un monde aristocratique en déclin, dont les valeurs féodales - gloire, honneur, vertu - ne peuvent être que des façades après la Fronde.» Il présenta Don Juan comme un aristocrate dépravé qui, porte-parole d'une «méditation sur l'être social», transformait en «marionnettes» les êtres qu'il côtoyait. Selon Whitton, ce «jeune blondin qui ne vaut pas grand-chose», «ce marquis au blouson doré, infatué de lui-même, grand, fort, plus jouisseur que penseur, confronté aux événements (sketches farcesques, sérieux ou tragiques) qu'il croise» était «le révélateur inconscient d'une classe décadente». Il se comportait comme s'il était le metteur en scène des autres personnages dans ce spectacle varié qu'était la société du XVIIe siècle, les différentes actions de la pièce étant fortement théâtralisées sur des rythmes de tragédie, de farce, d'opéra, de comédie-ballet, qui s'enchevêtraient. Sganarelle n'était plus le valet complice de son maître mais plutôt un (vieux?) serviteur aliéné par son dévouement.

En 1977, au "Théâtre de la Cartoucherie" (Vincennes), Philippe Caubère imagina un spectacle qui mettait en relief le rythme enlevé de la pièce et ses dimensions caricaturales (utilisation de faux nez, de fausses moustaches, de perruques en papier crépon), au point qu'on a pu le qualifier de «Dom Juan chez les Marx Brothers». Don Juan, qu'il interprétait lui-même, était ici un casse-cou frimeur et un coureur de jupons «violemment sexuel, essayant vraiment de violer Charlotte ou de se refaire Elvire» (Philippe Caubère), se tenant entre le tragique (face à Done Elvire), le comique (face à Sganarelle) et la farce (face à Charlotte), écartelé entre ces registres, même lors de sa mort. «C'est un homme qui détient une vérité intime et fondatrice de toute la vie : l'objet aimé n'est jamais tant aimé que lorsqu'il est naissant.» Dans la dernière scène, il défiait moqueusement le Commandeur, puis éclatait de rire ; en prononçant ces mots : «*Un feu invisible me brûle*», il faisait un bras d'honneur à la Statue ; puis tombait très lentement en continuant à se moquer, avant de s'immobiliser ; des gouttes d'eau, puis des trombes, tombaient alors des cintres ; on voyait des éclairs, on entendait le tonnerre. Pendant ce temps, Sganarelle, personnage de farce ayant l'accent marseillais, qui était entré en pétant, qui avait affiché son insouciance, affirmant qu'il n'avait peur de rien, s'était ici réfugié dans la salle parmi les spectateurs ; après l'orage, il revenait sur scène, réclamant ses gages d'abord timidement puis avec autorité en quittant la scène. Auparavant, Done Elvire avait été «un personnage de tragédie mis de force dans une comédie, ce qui est d'une cruauté extrême, épouvantable.» Quant à Don Louis il ressemblait à un vieux pantin incapable de se mouvoir et de parler : il fallait le porter et on ne comprenait absolument pas ce qu'il disait.

En 1977, Antoine Vitez mit la pièce en scène au "Festival d'Avignon" puis au "Théâtre de la Porte Saint-Martin". Soulignant son comportement théâtral, le jeu du personnage et celui du comédien se confondant, il présenta un Don Juan qui se transformait et changeait de comportement selon ce qu'il voulait jouer devant les autres : bourreau de Done Elvire, sadique devant le pauvre, énigmatique, arrogant, cynique ; il était lourdement maquillé, n'était d'ailleurs qu'un masque, une apparence, dont il changeait en fonction de la théâtralité que réclamaient de lui les autres personnages. Tout en lui faisant porter pendant tout le spectacle, sur son doigt ou sur son épaule, une authentique colombe, signe de sa pureté intérieure, Vitez lui restitua sa dimension érotique trop souvent occultée ; c'était un Casanova fétichiste de la chaussure de femme ; c'était un athée faisant manger au pauvre, comme une hostie introduite de force, le louis d'or qu'il lui donnait «*pour l'amour de l'humanité*» ; profondément narcissique, épris de lui-même, de son authenticité, et doublé d'un véritable hypocrite, il regardait la vie sociale comme une comédie cruelle ou dérisoire et ne voulait qu'en jouir. Les autres personnages n'étaient que ses spectateurs. Sganarelle était un valet veule perdu entre la farce et la peur ; il n'était ni le double ni le contraire de son maître : ils étaient étrangers l'un à l'autre, vivant dans

deux mondes totalement différents. Done Elvire paraissait comme en proie au fameux syndrome de Stockholm, manipulée par un Don Juan sexuellement cynique.

En 1979, à Montréal, au "Théâtre du Nouveau Monde", Jean-Louis Roux, avec l'adjonction d'un prologue et d'un épilogue (consistant en les protestations, empruntées à des pamphlets du temps, de personnages en noir : prêtres, juges, médecin), marqua son parti de montrer avant tout le philosophe libertaire victime de l'intolérance de sa société et non pas d'un «deus ex machina» vengeur. On remarqua le costume de cuir noir de Don Juan ; le plateau incliné et tournant ; le décor unique dominé par une haute sculpture de pseudo vieux cuivre mobile, d'où, par un habile pivotement, sortit la statue vengeresse du Commandeur ; le fait que celle-ci fut utilisée par les frères de Done Elvire pour exercer leur vengeance ; la musique dodécaphonique inhumaine laissant présager la manifestation de la vengeance divine.

En 1980, au "TNP" de Villeurbanne et au "Théâtre de l'Odéon" à Paris, Roger Planchon choisit pour le rôle de Don Juan Gérard Desarthe auquel il aurait dit : «Tu es le seul acteur dont le public admettra qu'il crache sur une croix». La dimension religieuse de la pièce fut donc fortement marquée, le personnage refusant d'étouffer dans la France chrétienne du XVIIe siècle ; ne voulant pas entendre parler de Dieu, peut-être parce que «cela troublerait sa vie de plaisir» (Bertolt Brecht) ; étant «un méchant [homme] qui dit non à cette société, et qui n'est d'accord sur rien [...] Il n'est qu'une pensée et une parole. Il n'existe que contre.» (Planchon). C'est un hors-la-loi, «une espèce de vampire désinvolte et orgueilleux, damné et fier de l'être, un militant du blasphème, imprécateur cruel en cuir noir [...] archange de mort devant qui tout le monde se fracasse.» (G. Desarthe). Done Elvire, résolue aussi dans sa foi, était elle aussi une hors-la-loi parce qu'elle avait quitté son couvent.

En 1980, à la "Comédie-Française", Jean-Luc Boutté, qui se voulut non seulement metteur en scène mais scénographe et auteur des costumes, tint à être fidèle au spectacle qu'avait pu présenter Molière. Il chercha à reproduire la Sicile d'après des dessins de 1665, et à montrer, dès la première scène, les quatre éléments de l'univers qui sert de base au parcours que Don Juan va entreprendre : des toiles bleu sombre représentèrent la mer et le ciel qui se confondaient ; le feu fut représenté par un soleil qui se mêlait également au sol de cette île posée sur la mer mais devenait de plus en plus noir ; la terre paraissait asséchée par le soleil, tout en ressemblant à de la lave solidifiée puisque la Sicile est volcanique, est un mélange de terre et de feu. Mais, au cours de la pièce, cette île, nue au départ, s'encombra d'objets divers amoncelés et progressivement disposés d'une façon chaotique, comme s'ils étaient les débris d'un cataclysme, d'une éruption volcanique, d'un acte de vandalisme, d'une révolte de Don Juan ou de quelqu'un d'autre contre le Commandeur ou contre la religion de ceux qui croient en Dieu à travers le culte d'objets empruntés à l'art baroque espagnol : statues, colonnades, colonne brisée, tabernacle ange couché, ange assis, etc.. Et, au fil des heures, pendant que Don Juan récidivait dans l'insolence et le blasphème, une lèpre végétale venait étrangler ces objets, tandis que s'assemblaient des nuages sombres, que quelques bouquets de cierges éclairaient des ex-voto. De plus, Boutté conçut des décors résolument ambigus qui ressemblaient progressivement à une sorte de décharge dorée, pour illustrer en quelque sorte la destruction du culte, afin de prouver que ce n'est pas parce qu'on a construit des statues, des tabernacles, des tombeaux que Dieu existe. Il veilla à ce que les costumes, par leurs coupes et leurs étoffes, reproduisent les vêtements de l'époque, en tenant compte de la classe sociale à laquelle appartenaient les personnages ; ainsi, pour habiller Don Juan, il suivit au pied de la lettre les descriptions de Sganarelle (I, 2) et de Pierrot (II, 1). Toutefois, ces vêtements étaient quelque peu «enchantés» par de l'or, du rose. Mais le costume de Don Juan évoluait vers un dépouillement de tous ses attraits, de tous les codes de l'époque, pour se retrouver nu, c'est-à-dire lui-même en face de la mort.

Pour Jean-Luc Boutté, Done Elvire est une femme exceptionnelle ; sa lucidité et son amour pour Don Juan étaient admirables et très émouvants ; à l'acte IV, il établit un contraste frappant : elle apparaissait brisée, laminée par la puissance du «parti dévot» qui l'avait récupérée et la manipulait ; ses gestes semblaient avoir été appris, ressassés, et elle les reproduisait mécaniquement devant Don Juan.

Celui-ci, incarné par Francis Huster, «s'engageait physiquement» pour séduire Charlotte ; il n'y avait aucune ironie dans son attitude, mais presque une «certaine dévotion» ; il la trouvait sincèrement très belle. Plus loin, il s'offrait symboliquement et lascivement en sacrifice à l'épée de Don Carlos, sa force et son désespoir apparaissant dans cette forme de défi ambigu (générosité? insolence? amour?)

Boutté fit de Sganarelle non seulement un valet, mais un compagnon de route, un ami, un confident, sa complicité avec Don Juan se resserrant au rythme de la pièce. Pour le metteur en scène, Sganarelle a tout vu, tout su, tout compris depuis le début de la pièce ; il a souvent tenté d'arrêter la chute (ou le suicide?) de Don Juan, en vain. Et, à la fin, s'il réclame ses «gages», c'est en laissant couler ses larmes, car il s'est attaché à son maître de façon tout à fait pathétique.

Boutté voyait le pauvre comme un homme tout à fait digne, qui demande l'aumône de façon naturelle et simple, sans se livrer à un vil geste de mendicité, et Don Juan le traitait avec considération et politesse, avant de le provoquer d'égal à égal, sans suffisance ni mépris.

Par ailleurs, ce que Don Louis percevait de la vie intérieure de son fils le laissait totalement impuissant, car il ne pouvait comprendre que sa quête d'un Dieu hypothétique pouvait être un suprême hommage aussi bien qu'un blasphème.

La statue du Commandeur fut particulièrement originale, étant devenue, ainsi que les autres éléments du décor, comme le vestige d'un monument gigantesque, d'un somptueux tombeau ; c'était un buste posé sur le sol, surmonté d'une tête de poupée sicilienne, sorte de visage de marionnette coiffée d'un casque d'empereur romain. Sganarelle la voyait bouger ; puis Don Juan la voyait tomber, presque fortuitement, comme sous l'effet d'un séisme. En IV, 7, comme on avait frappé à la porte, Don Juan allait voir qui s'y trouvait, et revenait avec cette tête de poupée (qui aurait pu avoir été posée là par les frères de Done Elvire avant de frapper à la porte) ; il la plaçait sur le barreau d'un prie-Dieu, devant une petite assiette ; pour Boutté, cette tête de poupée pouvait être l'image du crâne, qui est le symbole de la réflexion chez l'être humain qui cherche à connaître le sens de son existence. La voix qui, en IV, 8 et en V, 6, est censée être celle de la Statue était celle du comédien interprétant Don Juan, donc la voix intérieure du personnage poussé dans ses derniers retranchements, avec l'idée qu'un être humain ne pourrait trouver qu'en lui-même la réponse à ses questions, que le Commandeur est la conscience de Don Juan. Finalement, la tête de marionnette se métamorphosait en un crâne.

Le déroulement de la pièce était accompagné d'une musique qui sonnait haut et clair, comme des échos nuancés d'une messe à Versailles, dispensant des élans de joie calme, tout en étant traversée de grondements annonciateurs des foudres célestes, de roulements de tambours (tambours de guerre ou de fête, de danse ou d'enterrement). Les coups frappés à la porte de la maison de Don Juan éclataient comme des salves d'exécution capitale.

En 1984, Maurice Bénichou présenta un spectacle comique, rompu au dénouement par l'intervention dramatique de l'au-delà. Malgré la peur évidente qu'éprouvait Don Juan après le signe de la Statue, le rire se maintint jusqu'aux dernières scènes : une femme voilée, forme couverte d'un drap sombre, entrouvrait son manteau et s'en échappait un petit enfant au visage de chérubin (symbole de la pureté disparue? signe du Temps? ange descendu du Ciel? double de Don Juan?) ; la silhouette voilée se retirait et, simultanément, apparaissait la Statue, tandis que l'enfant allait s'asseoir dans un coin ; Don Juan était bouleversé, Sganarelle, terrifié ; l'enfant se relevait, venait prendre la main de Don Juan et l'entraînait vers la Statue, lui disant : «La voilà» ; des éclairs s'échappaient du sol ; Don Juan était foudroyé ; un miroir se brisait ; la Statue se retirait, emportant l'enfant sur son épaule ; Sganarelle laissait percevoir une douleur profonde et sincère en réclamant ses gages.

En 1986, Brigitte Jaques créa sa pièce "*Elvire-Jouvet*", conçue d'après "*Molière et la comédie classique*" de Louis Jouvet, représentée en différents théâtres, obtenant un succès international, et filmée par Benoît Jacquot.

En 1987, la pièce fut montée au "Théâtre Renaud-Barrault", par Jacques Weber qui tint le rôle en faisant de Don Juan un aventurier épris de liberté dans l'Espagne du XVII^e siècle, «un dandy désinvolte qui regarde le ciel d'un œil plus curieux qu'impatient, un élégant hors du temps, et pour qui la vie n'est que songe. Filles, femmes, père, ciel, tout n'est qu'objet de divertissement, et dont on se lasse assez vite. Reste ce tombeau vers quoi on marche d'un pas tranquille, et non sans une certaine méfiance. Mais il faut bien y aller voir.» (Pierre Marcabru).

En 1987, à la "Maison des arts" de Créteil, Benno Besson donna une représentation plus destinée à mettre en valeur un jeu d'acteurs qu'à présenter des intentions critiques. Philippe Avron prêta une voix de fausset aigrette et ses compétences à une farce grotesque où tout était dérision, son Don Juan étant un petit marquis poudré à la perruque blondasse, un parasite social affirmé, égoïste, ridicule, pourtant dangereusement séduisant ; il descendait aux enfers le sourire aux lèvres et voulait y entraîner son valet qu'il provoquait continuellement. Sganarelle était comme un idiot de village, au croisement de toutes les turpitudes, sans cesse en extase devant son maître tout en étant habité sourdement par la peur, même si sa forte carrure semblait porter tout le poids du monde. Done Elvire se comportait «en amazone mangeuse d'hommes puis en hystérique lorsqu'elle sait Don Juan perdu pour elle.» (David Whitton).

En 1987, au "Théâtre du Rond-Point", Francis Huster fit jouer Fanny Ardant sublime en Done Elvire. Le grand seigneur de la comédie de Molière apparut, vis-à-vis de ses conquêtes d'un jour ou de son créancier, aussi omnipotent qu'un empereur romain. Il admettait un contradicteur, Sganarelle, qui, en ayant stupidement raison contre les brillantes démonstrations de son maître, équilibrait grâce à sa force comique la distribution de la pièce.

En 1987, la pièce fut montée aussi à Montréal, au "Théâtre du Nouveau Monde", étant mise en scène par Olivier Reichenbach qui expliqua : «Mon Don Juan est conscient d'aller vers sa destruction et, à la fois, lutte pour sa liberté ; c'est en cela qu'il est toujours actuel.». Il déploya des décors magnifiques, éblouissants, quand les feux de l'enfer ou du ciel viennent brûler Don Juan. Signalons que, la même année, il dirigea aussi, à l'"Opéra de Montréal", le "*Don Giovanni*" de Da Ponte-Mozart.

En 1989, à Marseille, Marcel Maréchal, fit jouer Pierre Arditi en Don Juan tandis qu'il fut Sganarelle, Alors que Pierre Arditi clamait haut et fort sa soif de liberté, son irrespect pour les conventions qui l'auraient empêché de faire ce que lui dictaient son goût du plaisir et son mépris pour les autres, à commencer par Done Elvire, il suffisait de voir le regard de Marcel Maréchal pour comprendre que leur relation est au cœur de la pièce, que Don Juan n'existerait pas sans Sganarelle tout comme Sganarelle n'aurait pas de consistance sans son Don Juan. Ce regard invitait à considérer Sganarelle comme le centre de gravité de la tragi-comédie ; il mettait en perspective l'assurance affichée par Don Juan, car il allait de la fascination exercée par un maître flamboyant jusqu'à une compassion comparable à celle d'une mère face au destin tragique d'un enfant turbulent qui ne respecte même pas la statue du Commandeur !

En 1990, au "Théâtre Sorano" de Toulouse, Jacques Rosner monta la pièce avec Gérard Desarthe (Don Juan) et Michel Boujenah (Sganarelle).

En 1993, au "Festival d'Avignon" puis à la "Comédie Française", Jacques Lassalle voulut donner «une lecture pascalienne de l'œuvre» avec un Don Juan (Andrzej Seweryn) qui «ne croit plus en rien, ne croit plus en lui, [qui] ne sait plus s'il a raison. Sa démarche est suicidaire. Il marche dans un désert, en toute conscience va vers la mort comme vers sa seule certitude. Voilà en quoi il continue de provoquer, de déranger : [mais] il parle avec des mots qui n'appartiennent pas à [notre] langue de bois». Il est vraiment «*un grand seigneur méchant homme*» ou, comme le dit Lassalle, «un crachat endiamanté». Il «est dans une sereine et tranquille détermination d'athée, d'impie, de libertin et d'étrange méchanceté.» Il traverse un siècle aussi absurde que tragique, tout en étant un homme sensuel, ivre de bonheur, de désir, d'envie, impétueux, apostrophant le Ciel ; un personnage sincère qui «n'a pas de projet révolutionnaire, qui ne veut pas bouleverser la société, [...] un esprit simple qui refuse l'hypocrisie, [...] un homme capable d'aimer deux femmes en même temps, avec légèreté, émotion, sensualité ; qui devient cet infatigable interlocuteur d'un ciel silencieux [...] il est celui qui abîme, dégrade, déstabilise [et] fait croire à l'enfer». (Lassalle). Il a, avec Sganarelle, un complice généreux et farcesque, fasciné et révolté. Done Elvir, une «femme qui vient se faire humilier, et qui reste» (Jeanne Balibar) apparaît douée d'un certain masochisme.

Quand Jacques Lassalle reprit sa mise en scène en 2002, Seweryn montra un Don Juan différent : déterminé, hautain, seigneurial, ombrageux, à la façon de Jovet, car il n'y avait pas l'ombre d'une camaraderie entre lui et Sganarelle, l'ensemble ayant acquis une inhumaine grandeur, une austère majesté.

En 1994, à Québec, au "Théâtre du Trident", Serge Denoncourt, tout en respectant le texte, a considérablement rajeuni l'œuvre de Molière. Il écrivit dans le programme : «Nous avons choisi d'en faire l'histoire d'une révolte érigée en système. Une révolte de jeune homme. D'adolescent en crise. Une révolte dure, brute, noire et qui n'a d'exutoire que dans la mort. Une mort souhaitée, choisie, provoquée. Pour nous, Don Juan n'est ni bon ni mauvais, il n'a ni morale, ni envie, ni idéal. Il n'a que lui-même et son désir sans espoir. C'est un animal d'une intelligence extrême qui vit intensément sa dernière heure, qui appelle sa fin et qui choisit la descente en enfer. J'aime beaucoup cette phrase de Georges Bordonove : "Le Don Juan de Molière n'a plus aucun idéal. Il ne peut pas découvrir la femme de ses rêves parce qu'il n'a pas de rêves. Il n'a que des réalités pressantes." Don Juan ressemble à cette génération d'adolescents qui nous côtoient et que nous avons engendrés. Enfants téflon, sans rêve, sans avenir, intouchables et impossibles à reconforter. Des adolescents qui veulent toucher, sentir, voir aujourd'hui parce que demain est tout au plus hypothétique. Nous vous convions donc ce soir à cette étrange cérémonie à la mort qu'a écrite Molière et qui nous offre un portrait tragique et sans pitié d'une génération d'enfants qui ne crient même plus, sachant qu'ils ne seront pas entendus. Une génération qui choisit l'Enfer parce qu'elle sait déjà que le Paradis n'existe pas.» Denoncourt, oubliant la tradition qui associe des comédiens chevronnés à ce classique souvent visité par les plus grands artistes de notre époque, fit appel à de jeunes comédiens de Québec. Choissant un Don Juan jeune, enveloppé de noir, plus tourmenté que charmeur, avec un Sganarelle vêtu comme un clerc, plus inquiet que bouffon, faisant de la statue du Commandeur une grande figure sans visage, fantomatique et mortuaire, il pencha nettement du côté sombre de l'œuvre.

En 1997, Jacques Weber adapta sa mise en scène pour le cinéma, son Don Juan (qu'il interpréta) demeurant plein de morgue, tout en étant en fuite continue : usé, dépenaillé, «à la recherche de certitudes». Dans cette fuite il va, par étapes, d'échec en échec puis à la mort, mais sans le savoir. Même Sganarelle (Michel Boujenah) ne croit plus en Don Juan : il est le témoin des singeries de son maître, mais jamais dupe : il sait qu'on lui a tout volé et semble même savoir où tout cela les mènera. Emmanuelle Béart fut une Done Elvire belle, orgueilleuse, amoureuse, dédaigneuse.

En 1997, au "Théâtre de la Métaphore" (Lille), Daniel Mesguich donna une mise en scène marquée par d'audacieuses expérimentations car il accorda beaucoup de place au burlesque, considéra Don Juan comme un «préfasiste», faisant accompagner ses déclarations par, en voix "off", des enregistrements de Louis Jovet vitupérant, attribuant le rôle de Sganarelle à une comédienne habillée en homme, ce qui apportait dans la relation entre le valet et son maître une bonne dose d'ambiguïté, cette féminisation entraînant des déplacements de sens dans certaines répliques de I, 2 et de III, 1, tandis qu'elle devenait ainsi pour Don Juan «la femme inaccessible».

En 1999, à l'abbaye de Villers-la-Ville, Armand Delcampe voulut que Don Juan «fasse l'acteur», joue des rôles dans quelques saynètes. Frondeur, comique, un peu poseur, il fut une sorte de grand enfant un peu efféminé qui voulait tout ; qui était intelligent mais irresponsable, joueur et non coupable, ne comprenant pas bien pourquoi ses jouets se cassaient l'un après l'autre. Sganarelle, valet, confident et ami de Don Juan, était lui aussi un cœur sincère ; il ne partageait pas les raisonnements de son maître mais s'étonnait toujours de voir la «mécanique Don Juan» fonctionner... Ni l'un ni l'autre ne semblaient vraiment concernés par les dégâts que Don Juan causait. Done Elvire était belle, chatoyante, richement habillée et ne manquait ni de violence ni de sincérité. On a pu se demander pourquoi la scène avec Monsieur Dimanche était absente comme chez Vilar.

En 2012, à la "Comédie-Française", Jean-Pierre Vincent fit jouer à nouveau (dix ans plus tard) Andrzej Seweryn. Sganarelle (Thierry Hancisse) fut le témoin craintif, sérieux mais très attentif, émotif, joyeux drille, le seul véritable interlocuteur patient face à la fougue déterminée de son maître. La Violette (une actrice, Johan Daisne), laquais de Don Juan, fut très présente pour seconder Sganarelle dans sa fonction première. Done Elvire (Françoise Gillard) fut amoureuse certes mais grandie par la maturité ; sensuelle, éplorée mais moins excessive, plus féministe (ou plus femme?) et mieux déterminée dans ses refus.

En 2002, à Paris, au "Théâtre Athénée-Jovet", Daniel Mesguich, ayant vaincu son penchant pour le faste, la frime et les simagrées, fit tout de même de Sganarelle un clown, obéissant complice attendri de Don Juan qu'il faisait même rire, se donnant un profil féminin, en se travestissant en infirmière (III, 1) ; Done Elvire fut une jeune femme perdue et éplorée, amoureuse sûrement, pleurnicharde aussi, déchue et détruite. Il assit Pierrot sur un croissant de lune. Il transforma Monsieur Dimanche en juif pieux. Il lança des sirènes aux trousses de Don Juan. Tout cela tout en rendant à Molière ses abîmes, son imagination, sa tendresse, son audace, sans se perdre dans la provocation et la parodie. Il affirma : «Seul Don Juan voit le surnaturel.» Tenant le rôle, il en fit une sorte de mystique nietzschéen, pour qui la quête du féminin et la quête de Dieu se confondent, qui meurt par là où il a péché, écrasé par des statues de femmes.

En 2004, à Bordeaux, Laurent Rogero prit le parti d'un "Dom Juan" en solo, tous les autres personnages devenant des excroissances de son corps : deux bras, une cape, deux boules d'argile hâtivement modelées et les paysannes se crêpaient le chignon ; un socle rouge et la statue du Commandeur s'ébranlait. Il déclara : «Ce qui me frappe dans la lecture de ce texte, c'est le mouvement qui le traverse : la fuite en avant. Ce mouvement passionné autant que mortifère me rappelle un type d'homme moderne : libéral, pressé, à l'affût de la satisfaction immédiate de ses pulsions dominatrices, fuyant toute responsabilité des conséquences de ses actes.»

En 2007, au "Festival de Stratford" en Ontario, puis à Montréal, au "Théâtre du Nouveau Monde", Lorraine Pintal opta pour un traitement pictural des scènes, pour un monumentalisme épuré soulignant la solitude immense du héros qui viole les règles humaines les plus fondamentales de son

temps au vu et au su de tous. Cette conception trouva son apogée dans le tableau final où, seul contre tous, le libertin gisait sur le sol, terrassé, aurait-on dit, par cette société dont le Commandeur n'aurait été qu'une émanation. Le comédien jouant Don Juan fut, du fait de son physique imposant, une sorte de monstre inhumain, affecté d'un débit mécanique et d'une rigidité hautaine. Au contraire, Sganarelle fut un irrésistible pitre, coincé entre l'arbre et l'écorce, mais vivant, présent, amusant et touchant, faisant sentir les tiraillements moraux que connaît un valet en désaccord avec la conduite de son maître.

En 2011, au "Théâtre de l'Atalante", à Paris, René Loyon voulut rendre «la métaphore d'un voyage immobile, celui de Don Juan en quête de lui-même» en le plaçant dans une chambre qui devint «le lieu de tous les paysages imaginés [...] Don Juan attend son rendez-vous avec le Ciel comme d'autres attendront Godot. Et tout se passe dans l'univers feutré, confiné de la chambre.» Don Juan apparut «en personnage traqué philosophant avec son valet, Sganarelle [...] dans ses contradictions mêmes et ses ambivalences.» Chaque personnage, au détour de chaque rendez-vous, fut «convoqué pour dire la singularité de son rapport au monde.» Don Juan fut condamné à ne plus s'arrêter sur son chemin, à épuiser toutes les possibilités. Sganarelle convia «au spectacle de cette humanité à la dérive, condamnée à une espèce de gesticulation insolite.» Done Elvire, sans distanciation et pathétique, raconta son étape, comme chacun au long de cette étrange aventure.

En 2011, la "Compagnie Aigle de Sable" permit à Miléna Vlach de faire de Don Juan un personnage à la fois négatif et positif, dans la tradition de Molière ; il explorait le chemin de la «liberté de penser et d'exprimer son avis sans être inquiété.»

En 2011, au "Théâtre National de Strasbourg", Julie Brochen plaça Don Juan dans un monde qui ressemblait à une écurie, la scène étant couverte de terre. Il refusait de calquer sa conduite sur les normes de son temps : «Homme d'esprit plus que de chair, il vit son absolu besoin de liberté à la fois comme une vision politique et comme un jeu. [Il] cultive un besoin de confrontation maladif avec tout ce qui semble "établi"». Mais, fidèle à lui-même (et non aux autres), on le vit, coléreux et manquant de recul, perdre ses protections, et sa fin arriver comme tombe un couperet. Julie Brochen indiqua : «On doit pouvoir vivre cette pièce comme un western où Clint Eastwood serait poursuivi pendant un jour et demi avant de mourir. J'avais envie que la mort de Don Juan soit une catastrophe qu'on voit arriver.» Sganarelle fut drôle parce qu'il était angoissé, demeurant un clown triste voulant sauver Don Juan et l'amener dans les cases de sa pensée, tout en étant curieux de vivre par procuration les aventures de son maître. Done Elvire fut «une jeune fille socialement excisée.» (Julie Brochen).

En 2011, au "Théâtre Espace Marais", Michel Bouttier présenta un spectacle dynamique, résolument moderne et déroutant, plein de trouvailles mais respectueux du texte de Molière. Dans ce théâtre en demi-cercle, il tira parti de la proximité des quatre comédiens qui passaient d'un rôle à l'autre, au gré de l'action, Sganarelle interpellant même le public.

En 2012, à Montréal, dans "*Dom Juan uncensored*", Marc Beaupré présenta sa relecture postmoderne du "*Dom Juan*" de Molière croisée avec celle du "*Don Giovanni*" de Da Ponte-Mozart. Il sortit le mythique séducteur de son cadre pour le transposer à notre époque, transformé en jeune «DJ» effronté et insouciant, profitant de «Twitter» pour mieux exercer son irrévérencieuse liberté et ajouter un commentaire à chacune de ses actions, le public étant d'ailleurs invité à le critiquer en direct par le même moyen. De plus, Marc Beaupré joua avec la narration et la représentation réelle sur scène, présentant une étourdissante déconstruction mêlant les époques, juxtaposant les discours critiques, le personnage transgressant la fiction et l'Histoire en révélant qu'il a couché avec la femme

de Molière et avec celle de Louis XIV ; en affirmant sa volonté d'aller au bout de son désir, même en sachant que cela cause des injustices ; refusant de se soumettre à un ordre moral basé sur une divinité à laquelle il ne croyait pas.

En 2019, au "Théâtre du Ranelagh", Jean-Philippe Daguerre mêla musique, danse, travail de clown dans une mise en scène très gaie et originale ; il indiqua avoir voulu créer «un univers musical, poétique et théâtral tout en couleurs de kermesse et de cirque qui reste surtout évocateur et non ostentatoire.». Au départ de la pièce, trois musiciens-comédiens se trouvaient sur un plateau enfumé qui ressemblait à un petit cirque nocturne. Don Juan était en clown blanc et Sganarelle en clown noir. La troupe provoquait une joie contagieuse quand elle fendait le public en entrant ou sortant de la salle.

En 2019, au "TNP" de Villeurbanne, Olivier Maurin, avec la compagnie "Ostinato", après cinq semaines de séminaire pour travailler la pièce, où chaque participant découvrit le texte de Molière mis en prose, apprivoisa la langue, fit des propositions, livra un "*Dom Juan*" pétri d'ombres et de lumière. On vit un Sganarelle impétueux, insolent, admiratif de son maître et tellement désarmé par sa froideur, tandis que Don Juan était hautement sincère dans sa lâcheté. À toutes les questions que pose la pièce, Olivier Maurin en posa encore d'autres, comme : «Est-ce qu'être libre c'est dépasser tous les cadres ou est-ce être libre dans les cadres?». Il déclara : «Je ne suis pas sûr que Don Juan soit un être libre ; il reproduit le même fonctionnement sans arrêt car il est totalement prisonnier de celui-ci. Cette figure éminemment immorale, mais terriblement séduisante place le spectateur dans une posture volontairement inconfortable. En deux actes, Molière parvient à démontrer l'aspect jouissif d'un choix et l'aspect destructeur de ce même comportement. La pièce de Molière alterne des situations lumineuses et des choses très noires.» Olivier Maurin considéra que la question du désir, de la passion, de la possession d'autrui, restait intacte. Il indiqua que, pour la scène entre Charlotte et Don Juan, il lui a fallu faire des choix, car «C'est vraiment la domination masculine et la prédation qui s'expriment. Charlotte, c'est aussi un personnage puissant. Don Juan n'est pas seulement un grand narcissique manipulateur, c'est aussi un personnage pour lequel on éprouve de l'empathie et qui nous permet de reconnaître des mécanismes qui nous sont propres.» Loin de la figure un peu caricaturale du Don Juan séducteur, sa mise en scène révéla un personnage en constante recherche de lui-même. Il s'employa aussi à démanteler la statue du Commandeur, déclarant : «Je voulais une mort très humaine où la machine du Commandeur s'efface presque au profit de visage de Dom Juan accablé par son destin.» La place faite à l'écoute des comédiens se doubla de celle faite à l'écoute du public, chaque changement d'acte lui ayant permis d'intégrer ce qu'il venait de voir, car était ménagé un moment comme en suspension, un temps pour la respiration où, dans la pénombre, la pensée pouvait vagabonder.

En 2022, au "Vieux-Colombier", la "Comédie-Française" présenta un étrange "*Dom Juan*", avec Laurent Lafitte en séducteur immobile, dans une mise en scène d'Emmanuel Daumas dont le paradoxe fut peut-être de presque convaincre que cette entreprise est impossible ; que Molière s'est attaqué à un thème non pas trop grand pour lui mais trop en avance pour son temps. Son Don Juan mutique, s'exprima peu, se tint plutôt dans une écoute blasée des éternels discours que lui faisaient son valet, son père, Done Elvire, son créancier, personnages qui furent caricaturaux, pas assez définis. Il ne s'anima qu'à deux moments : au début quand il expliqua son amour des femmes ; à la fin quand il décida de devenir hypocrite. Le reste du temps, il répondit en une phrase, se déroba, ne se dévoila pas. Daumas choisit d'opposer aux deux comédiens jouant Don Juan et Sganarelle seulement trois autres comédiens pour jouer tous les autres personnages. Il choisit aussi une absence de décor où l'on tournait en rond, pour marquer que Don Juan était en perpétuelle errance.

En 2023, au "Théâtre du Nord" de Lille, David Bobée considéra que Don Juan est un symbole d'une «masculinité violente, révolue», ajoutant : «Faut-il déboulonner les statues? Non. Mais peut-être retirer quelques piédestaux.» Ce militant de la gauche wokiste proposa donc une relecture «critique» de la pièce de Molière et de son personnage principal. En revisitant ce classique, ce directeur de théâtre connu pour ses engagements politiques, entendit questionner le rapport du public aux grands personnages historiques et littéraires «dont les histoires nous encomrent», a-t-il expliqué. Il estima que, à l'heure où «la société s'interroge sur le statut des statues», les mêmes questions se posent dans l'espace culturel. Il se demanda : «Peut-on encore jouer certaines situations ou pièces, embêtantes dans leur manière d'aborder les rapports de domination, les violences faites aux femmes?» Il porta ce jugement : «*'Dom Juan'*, ce n'est pas juste l'histoire d'un séducteur, c'est l'histoire de la domination et tous les endroits de la discrimination contemporaine s'y trouvent.» Sûr de son interprétation, il indiqua : «Chaque scène traite d'une violence qu'il fait subir aux autres : la glottophobie face à l'accent des paysans, le mépris de classe face aux pauvres, l'âgisme avec son père, et, évidemment, le sexisme». Dans sa mise en scène, il choisit «d'humaniser» des personnages secondaires, pour faire «ressortir la violence» de Don Juan, statuant : «Le théâtre doit représenter la violence, mais pas n'importe comment.» Pour le décor, il choisit d'immenses statues, abîmées ou couchées au sol, représentant d'anciens personnages illustres, symbole d'un passé révolu : un dieu oublié (sans tête, membres, ni sexe), ou une «fusion» de personnages historiques comme Staline, Néron ou Caligula. Autant de «parties honteuses de notre histoire», selon lui. Sans dénaturer le texte ni «couper les phrases problématiques», il se permit de «dégenrer» certains personnages ou de modifier leur origine ethnique. «Le père, figure majeure, devient une mère. Les paysannes deviennent des paysans à l'accent mandarin.» Le choix des comédiens (neuf au total) se voulut aussi un «manifeste» pour une «diversité d'origines, de corps, d'âges». Il confia le rôle principal au Marocain Radouan Leflahi qui livra une performance époustouflante : les tempes rasées et les cheveux collés sur le crâne, il portait un débardeur blanc qui avantageait ses épaules musclées, et un pantalon noir moulant assorti à des bottines de cuir ; une ceinture de cuir lui permettait de porter une épée ; le séducteur sans scrupule était, entre Terminator et Bruce Lee, un criminel sans foi ni loi, égocentrique et manipulateur, un pervers narcissique, cynique, tout en bruit et fureur, colérique. En Sganarelle, le très souple acteur congolais Shade Hardy Garvey MOUNGONDO ne fut pas en reste, apportant même un peu de légèreté par ses mimiques adressées au public ; il n'en revenait pas de voir son maître aller aussi loin dans l'infamie. Charlotte et Pierrot, les paysans amoureux furent interprétés par deux comédiens d'origine asiatique, Xiao Yi Liu et Jin Xuan Mao, également danseurs, qui s'exprimèrent en mandarin et non en patois. Le rôle du père de Don Juan disparut, remplacé par la mère (Catherine Dewitt) à juste titre déshonorée et désespérée de voir son fils se repentir. David Bobée recourut à de nombreux effets de mise en scène, à des images vidéos, des éclairages, des chants et des musiques. Il voulut faire réfléchir le public sur l'art dramatique, mais la démonstration prit le dessus.

En 2024, à "L'Odéon", Macha Makeïeff électrisa l'œuvre de Molière. Dans un décor suggérant le temps de Laclos et de Sade, tout en clair-obscur, avec une odeur de fin de partie, le drame se joua dans un mobilier bohème. Précédée d'un drôle de ballet de portes qui s'ouvraient et se fermaient sur une musique «pop rock», se déroula la célèbre scène d'ouverture de la pièce, celle du tabac, qui fit comprendre que Sganarelle allait sans fausses notes mener le bal. Puis apparut Don Juan, le libertin, sortant de son alcôve, le visage fatigué, plâtré, tout échevelé, vêtu de noir. Plus loin, deux scènes se firent remarquer : celle, hilarante, entre Charlotte et Pierrot, et celle où Sganarelle mime le combat que mène son maître cavaleur dans les coulisses contre trois voleurs qui s'en sont pris à un pauvre bougre (qui n'est autre que Don Carlos, un des frères de Done Elvire, qui, elle, se montra sincère, touchante, volontaire et droite. Fut remarquable aussi la scène entre le père et le fils qui était soudain un petit garçon qui n'avait pas réussi à se libérer des désirs du moi. À la fin, après avoir bu à la coupe du Commandeur, il se retrouva comme vitrifié. Cette mise en scène d'enfer oscillant entre la farce provinciale et la tragédie métaphysique fut étincelante, produisit un spectacle beau et maîtrisé où furent mis à vif les nerfs du mythe.

Aujourd'hui, le rôle de Don Juan est difficile à jouer car il est difficile d'entrer dans le costume de ce séducteur compulsif obsédé par les femmes et qui ne sait pas s'arrêter. Il est difficile de ne pas tomber dans les clichés, de ne pas en faire une caricature.

Études de différentes scènes

Acte I, scène 1

Le rideau se lève sur une conversation déjà en cours, entre Gusman, écuyer de Done Elvire, la femme de Don Juan, et le valet de celui-ci, Sganarelle, ce qui donne au spectateur l'illusion de la réalité, en supprimant toute impression de temps mort. C'est un procédé que Molière utilisa dans d'autres pièces comme "*Le misanthrope*" ou "*Le malade imaginaire*".

D'emblée, l'atmosphère est celle de la comédie car Sganarelle fait, «*en tenant une tabatière*» (ce qui permet au comédien de priser et d'éternuer) un éloge dithyrambique et paradoxal du tabac qui paraît être un inutile hors d'œuvre, n'être qu'une tirade bouffonne, la parodie d'exercices de rhétorique à la mode latine (il fait référence au grand maître grec Aristote que les docteurs du Moyen Âge avaient tendance à convoquer en toute occasion pour se dispenser de raisonner, mais qui n'avait pas pu parler du tabac, ni pour l'apprécier ni pour l'interdire, puisqu'il n'avait été découvert que par Christophe Colomb !). Mais Molière mettait en valeur la convivialité de la consommation du tabac, le plaisir d'échange lié au plaisir de pétuner. Et cet éloge du tabac était une façon de prendre le contrepied des opinions reçues, des interdits promulgués par les dévots, des coutumes, des pratiques, des croyances, des «*grimaces*» auxquelles adhère la crédulité populaire, des institutions de l'époque.

Puis, la pièce débutant en suivant cette règle du théâtre classique : «Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose.» (Boileau), Sganarelle mentionne brusquement Done Elvire, Molière ayant préféré éviter de montrer sa conquête par Don Juan, leur mariage et la rupture qui s'est produite entre eux. Cependant, le sujet de la pièce semble donc devoir être la reconquête de Don Juan par Done Elvire. Or on passe plutôt à l'étude d'un caractère.

En effet, le valet Sganarelle, parlant librement de son maître parce qu'il n'est pas là, tout en voulant l'imiter (en attestent la citation latine et pédante, «*inter nos*», les références culturelles), brosse le portrait de Don Juan, péroré avec une éloquence populaire et brouillonne en prenant aussi un ton familier («*si tu connaissais le pèlerin*») car il se sent en verve. Il dit que Don Juan est un homme jeune, débauché et séducteur qui serait «*le plus grand scélérat que la terre ait jamais porté, un enragé, un chien, un diable, un Turc [un musulman], un hérétique qui ne croit ni Ciel, ni Enfer, ni loup-garou [homme qui, la nuit, deviendrait loup], qui passe cette vie en véritable bête brute, un pourceau d'Épicure [«homme voluptueux, adonné aux plaisirs des sens», expression d'Horace dans ses "Épîtres" (I, 4)], un vrai Sardanapale [roi d'Assyrie débauché et corrompu], qui ferme l'oreille à toutes les remontrances qu'on peut lui faire et traite de billeversées [paroles vides de sens, idées creuses] tout ce que nous croyons.*», Molière usant ici du procédé comique bien connu qui est celui des additions hétéroclites à l'effet toujours assuré. Et il fit faire par un être superstitieux le portrait d'un incrédule !

Si Don Juan abuse des femmes, il est aussi «*épouseur à toutes mains*» [expression employée pour parler d'un cheval bon pour la monte et l'attelage], donc polygame. Ayant forcé l'«*obstacle sacré d'un convent*» [couvent], il en a fait sortir Done Elvire, l'a épousée, Sganarelle disant à Gusman : «*Tu me dis qu'il a épousé ta maîtresse : crois qu'il aurait plus fait pour sa passion, et qu'avec elle il aurait encore épousé toi, son chien et son chat.*» ; puis il a trahi sa confiance et l'a déshonorée en bafouant les liens sacrés du mariage. Aussi Sganarelle prévient-il Gusman de l'échec probable de Done Elvire qui est venue pour reconquérir Don Juan, alors qu'il s'est mis en quête de nouvelles aventures : «*J'ai peur qu'elle ne soit mal payée de son amour, que son voyage en cette ville produise peu de fruit, et que vous eussiez autant gagné à ne bouger de là.*» Il peut sembler alors que le sujet de la pièce sera la démarche de Done Elvire auprès de Don Juan.

Sganarelle traite encore Don Juan de «*grand seigneur méchant homme*», d'aristocrate méprisant et malfaisant, faisant trembler ceux qui lui sont soumis, dédaigneux de toute morale.

Si le valet est scandalisé par une telle conduite, tout en reconnaissant que seule la crainte l'empêche d'y sacrifier lui aussi ; s'il oppose à la liberté de mœurs de Don Juan son moralisme ; s'il prévoit un divin châtiment final («*il faut que le courroux du Ciel l'accable quelque jour*») ; s'il signale l'«*horreur*», que lui inspire son maître ; s'il prétend : «*Il me vaudrait mieux être au diable que d'être à lui*», comme il est un poltron qui n'a qu'un courage verbal, il indique : «*Un grand seigneur méchant homme est une terrible chose ; il faut que je lui sois fidèle, en dépit que j'en aie : la crainte en moi fait office du zèle, bride mes sentiments et me réduit d'applaudir bien souvent à ce que mon âme déteste*». Mais on peut se demander s'il le sert pour répondre à une simple nécessité matérielle, ou si ce n'est pas parce que, sans vouloir se l'avouer, il trouve énormément de plaisir en sa compagnie, étant incapable de résister au pouvoir de séduction qu'exerce Don Juan sur tous ceux qui l'approchent, étant fasciné par son extraordinaire personnalité. En fait, il est lié à son maître par une relation ambiguë, faite à la fois de crainte et de fascination. Lâche, il joue un double jeu : vanité en absence du maître, étalée devant Gusman qu'il est fier ici de pouvoir impressionner par la hardiesse de ses propos («*tu demeures surpris et changes de couleur*» : procédé scénique attirant sur Gusman le regard des spectateurs). Mais, avec Gusman qu'il domine, qui est d'ailleurs assez compassé et naïf (il dit : «*les saints nœuds du mariage le tiennent engagé*»), il peut se permettre d'être menaçant : «*Je t'ai fait cette confidence avec franchise [...] mais s'il fallait qu'il en vînt quelque chose à ses oreilles [celles de Don Juan], je dirais hautement que tu as menti.*»

Dans ce jeu de questions-réponses, Gusman n'est qu'un prétexte : dans la fiction théâtrale, il est l'interlocuteur de Sganarelle, mais c'est le spectateur qui est le véritable destinataire des propos du valet. Celui-ci est présenté comme devant être un personnage important de la pièce car, dans les comédies de Molière, il n'est pas rare qu'un subalterne occupe ainsi une position primordiale : il exerce un regard plus critique que ses maîtres ou leur sert de faire-valoir. Mais son vocabulaire est si naïvement pittoresque que nous ne sommes pas incités à prendre au sérieux ses dénonciations et ses plaintes, la suprême adresse de Molière étant que nous n'y croyons pas. De plus, le comédien qui joue le rôle accompagne généralement ses propos de mimiques, d'allées et venues soupçonneuses, de postures craintives, qui peuvent paraître forcées.

Dans cette scène d'exposition dont la fonction est référentielle, nous obtenons des renseignements sur les personnages principaux (et même sur Sganarelle dont nous mesurons le bavardage, la lucidité et la peur que lui inspire son maître) et aussi sur les actions antérieures à la pièce, notamment le mariage de Don Juan et de Done Elvire, comme sur les actions futures (la demande de réparation de Done Elvire au séducteur). Nous avons surtout un portrait de Don Juan brossé par son valet.

La scène est significative de l'éclatement du genre de la comédie qui caractérise la pièce : l'éloge du tabac annonce une comédie de mœurs, le dialogue avec Gusman une comédie d'intrigue, le portrait de Don Juan une comédie de caractère.

Acte I, scène 2

Après l'exposition de la situation par Sganarelle, Gusman disparaît et cela importe peu puisqu'il n'était qu'un prétexte. Sganarelle assure le lien entre les deux scènes, et constitue une sorte de pivot. Après avoir parlé de son maître, il va lui parler. Nous allons donc voir son autre visage dans ses rapports directs avec Don Juan, et nous allons pouvoir confronter le portrait donné précédemment avec la réalité. Les rapports s'inversent : Sganarelle, qui dominait son interlocuteur à la scène I, 1, se voit ici dominé par Don Juan. Si, en bon complice de son maître, il peut cligner de l'œil aux bons endroits, il paraît, par son manque de logique et sa déraison, être à ses antipodes.

Aussi Don Juan, après avoir commencé par l'interroger sur la conversation qu'il a eue avec Gusman, en vient à lui faire dire qu'il pense qu'il a «*quelque amour en tête*», et à se vanter : «*Je sais mon Don Juan sur le bout du doigt, et connais votre cœur pour le plus grand coureur du monde ; il se plaît à se promener de liens en liens*» (jeu de mots sur «*de lieu en lieu*»).

Don Juan peut alors lui faire cette confidence : *«un autre objet a chassé Elvire de ma pensée»* [signalons que le mot *«objet»* n'était pas péjoratif, mais avait à l'époque le sens courant de «ce vers quoi tendent les désirs», donc, comme ici, de «femme»], faisant peut-être une erreur. Mais il éprouve le besoin d'étonner cette nature fruste en lui exposant, dans une grande tirade, sa conception épicurienne de la vie, en se livrant à une véritable parade de libertinage. Il indique que, en véritable esthète, c'est d'abord l'attrait de la beauté qui l'anime : *«la beauté me ravit partout où je la trouve»* - *«la belle chose que d'être mort dès sa jeunesse à toutes les autres beautés qui nous peuvent frapper les yeux»*. Il a aussi le goût de la nouveauté, affirmant : *«tout le plaisir de l'amour est dans le changement»* ; se disant constamment sollicité par *«quelque objet nouveau qui vient réveiller [ses] désirs»*, par *«les charmes attrayants d'une conquête à faire»*). Il goûte les débuts des relations (*«les inclinations naissantes, après tout, ont des charmes inexplicables»*). Il révèle son inconstance, sa véritable incapacité à se fixer sur un *«objet»*, sa soumission au perpétuel appel de l'autre. Il ne cherche que l'assouvissement d'inlassables désirs dont une seule note semble indiquer qu'ils puissent être sexuels puisqu'il ne ferait que rendre *«à chacune les hommages et les tributs où la nature nous oblige»*, se présentant donc comme un malheureux étalon victime de son satyriasis ! Or sa conduite, qui le fait aller sans cesse d'une femme à l'autre, a pu être expliquée comme causée par son incapacité à en satisfaire aucune, par son impuissance sexuelle dont il espérerait toujours qu'une autre pourrait l'en délivrer. En fait, on peut se demander s'il est vraiment sensuel. Ce qui lui plaît, c'est l'entreprise de *«réduire»*, comme par jeu, les résistances des femmes, en usant d'ailleurs, à l'instar des précieux du temps, d'un vocabulaire érotico-militaire, en ayant alors *«l'ambition des conquérants»*, en osant, pour culminer, s'identifier au grand conquérant militaire de territoires que fut Alexandre ! Aussi, plus que sensuel, il se révèle plutôt sadique, le *«méchant homme»* qu'avait évoqué Sganarelle en I, 1, car il recherche un plaisir qui est pimenté par le tourment d'autrui. Pourtant, il se prétend altruiste puisqu'il ne veut pas se soustraire à ces nombreuses femmes qui ont besoin de lui, car *«toutes les belles ont droit de nous charmer»* et il prétend : *«J'ai beau être engagé, l'amour que j'ai pour une belle n'engage point mon âme à faire injustice aux autres»* ! Séduisant donc pour séduire, il ne peut connaître l'amour vrai. On comprend que, en conséquence, il refuse la fidélité (*«je ne veux pas qu'on se lie à demeurer au premier objet qui nous prend, qu'on renonce au monde pour lui et qu'on n'ait plus d'yeux pour personne»* - *«La belle chose de vouloir se piquer d'un faux honneur d'être fidèle, de s'ensevelir pour toujours dans une passion»* - *«la constance n'est bonne que pour les ridicules»*). Don Juan confirme donc ainsi le portrait que Sganarelle a esquissé en I, 1. Il n'est ici que le séducteur de la tradition créée par Tirso de Molina. Il allait être doté chez Molière de bien d'autres aspects.

Sganarelle joue le rôle d'un complice qui sait cligner de l'œil aux bons endroits ; qui avoue que ce que vit Don Juan *«est fort agréable et fort divertissant, et je m'en accommoderais assez, moi, s'il n'y avait point de mal.»* Aussi Don Juan s'amuse-t-il à vouloir l'obliger à l'approuver. Avec son *«Assurément, vous avez raison, si vous le voulez ; on ne peut pas aller là contre. Mais si vous ne le vouliez pas, ce serait peut-être une autre affaire»*, Sganarelle révèle bien sa condition de valet qui ne peut que donner raison à son maître, qui est couard, flatteur, parce qu'il est attaché à ses intérêts, et n'a que peu d'autonomie. S'il essaie de mettre sa responsabilité à l'abri, il est tout de même invité à s'exprimer franchement, et a droit lui aussi à sa tirade. D'abord, il cherche à éluder : *«une autre fois, je mettrai mes raisonnements par écrit pour disputer [discuter] avec vous»*. Puis il ose tout de même se livrer à une critique du libertinage de Don Juan, avouer qu'il est *«scandalisé»*, dire qu'il trouve *«fort vilain d'aimer de tous côtés»*, de *«se jouer ainsi d'un mystère sacré»* [le mariage], déclarer : *«C'est une méchante raillerie que de se railler du Ciel, et les libertins ne font jamais une bonne fin»*. Mais cette critique est voilée, et il prétend à plusieurs reprises ne pas parler de Don Juan mais de *«petits impertinents»* qui sont des *«libertins»*, des *«esprits forts»*, se mêlant de *«tourner en raillerie ce que tous les hommes révèrent»*, ces propos étant la parodie de l'apologétique populaire qui existait à l'époque. Est comique la répétition des précautions qu'il prend : *«Je ne parle pas à vous»* - *«si j'avais un maître comme cela»* - *«je parle au maître que je vous ai dit»* - *«ce n'est pas à vous que je parle, c'est à l'autre»* ; on a là le gag du personnage se déroband devant son propre discours. Il reste qu'il fait indirectement la description de l'allure de Don Juan (perruque, chapeau, habit). Molière le fit

terminer sur la menace de la punition divine : «*Le Ciel punit tôt ou tard les impies*», ce qui entraîne la brutale interruption par Don Juan qui fait cesser le jeu quand il ne lui plaît plus : «*Paix !*»

Don Juan, qui, au sujet du mariage bafoué a déclaré : «*c'est une affaire entre le Ciel et moi, et nous la démêlerons bien ensemble*» (ce qui annonce le dénouement de la pièce), revient à sa poursuite d'«*une beauté*». Sganarelle lui rappelle «*la mort de ce commandeur*» qu'il a tué. Mais le séducteur élude ce problème pour préférer indiquer comment la vue de l'«*intelligence*» [la conformité de sentiments] entre deux «*amants*» a fait naître en lui «*la jalousie*» (observation psychologique devenue classique et autre nuance donc de sa perversité). Leur «*promenade sur mer*» annonce le naufrage.

La scène se clôt sur une autre péripétie, indiquée par cette didascalie («*Il aperçoit Done Elvire*»), qui permet à Don Juan de reprocher à Sganarelle d'avoir appliqué ses ordres à la lettre sans en respecter l'esprit («*-Traître, tu ne m'avais pas dit qu'elle [Done Elvire] était ici elle-même - Monsieur, vous ne me l'avez pas demandé.*») et de marquer son mépris pour son épouse parce qu'elle «*n'a pas changé d'habit*» et qu'elle est venue «*avec son équipage de campagne*», ce qui montre la sécheresse de son cœur et annonce que la démarche de l'épouse abandonnée sera vaine.

Cette scène rapide malgré les longues tirades est donc une scène où l'exposition continue : nous découvrons les rapports maître-valet ; nous obtenons des informations précises sur les intentions de Don Juan ; nous assistons surtout à un exposé de la théorie de Don Juan sur l'amour ; enfin, nous entendons parler de la menace que constitue le Commandeur.

Mais la scène annonce aussi diverses intrigues : lassitude de Don Juan à l'égard de Done Elvire, poursuite de la jeune fiancée, qui sera à l'origine du naufrage. Elle annonce aussi le dénouement : le Commandeur est évoqué, le châtiment prévu («*Le Ciel punit tôt ou tard les impies*»), Molière se devant d'insister : seul, le Ciel peut venir à bout de la perversité de Don Juan.

La scène est marquée par le comique de situation de Sganarelle devant son maître et par le comique d'ironie de Don Juan. Sganarelle apparaît comme le double antithétique de Don Juan par sa faiblesse et son manque de logique. On peut estimer que le dialogue que Don Juan a avec Sganarelle n'est au fond que celui qu'il a avec sa propre conscience pour justifier son comportement de séducteur.

Acte I, scène 3

Done Elvire vient reprocher à Don Juan sa fuite, et lui demander des explications. L'intérêt de la scène tient au choc des caractères et des conceptions de l'amour. On suit la progression des sentiments chez Done Elvire et les dérobades de Don Juan. Les ripostes se croisent comme des épées. La fêlure entre eux est sensible.

Examinons les deux personnages :

Done Elvire : On peut imaginer qu'elle avait été une jeune fille élevée pieusement, destinée (même sans vocation) à la voie religieuse, mais à qui son séjour dans un couvent a donné de l'amour une conception mystique. Or, du fait de circonstances romanesques dont on ignore tout, la passion l'avait unie à Don Juan qui l'avait enlevée et épousée avant de l'abandonner. Animée soit d'un amour encore fou, soit d'un amour devenu conjugal, elle vient réclamer le respect de son droit d'épouse, se livrant alors à une épreuve de force avec son époux, montrant donc alors le seul trait qu'ils partagent : l'orgueil, qui, justement, les oppose. Mais il est difficile de déterminer si elle demande ou exige, si elle animée par l'amour ou par la volonté de respect de l'honneur ; en fait, pour elle, les deux sont liés.

Dans sa première tirade, elle, dont l'angoisse est sensible sous la dignité qu'elle montre, est vindicative, passionnée, touchante, déchirée par le conflit en elle entre le cœur et la raison (raisonnable, elle a eu de «*justes soupçons*» ; passionnée, elle s'est complu à des «*chimères ridicules*»). Désormais, elle revendique une fidélité réduite à une loyauté, au respect de la foi jurée. Elle termine en mettant Don Juan au défi : «*Voyons de quel air vous saurez vous justifier.*»

Dans sa deuxième tirade, alors que, hypocritement, Don Juan a voulu charger Sganarelle de lui répondre, elle le provoque en femme rabaissée, humiliée, déshonorée, menaçante, gagnant en

densité par ses imprécations ; maniant l'ironie, le mépris, le persiflage, elle cherche à le blesser dans sa vanité : *«Ah ! que vous savez mal vous défendre pour un homme de cour, et qui doit être accoutumé à ces sortes de choses ! J'ai pitié de vous voir la confusion que vous avez.»* Or c'est une grave erreur car elle agit comme avec un soupirant inconstant, sans voir que, pour l'instant, elle n'existe plus aux yeux de Don Juan, et ne fait que l'importuner et, ainsi, éveiller sa cruauté ; elle fournit elle-même des armes à son adversaire en parodiant peut-être d'anciennes déclarations du Don Juan amoureux qui la séduisit : elle parle d'amour spirituel dans cette admirable plainte pathétique où elle mentionne *«ce que souffre un corps qui est séparé de son âme»*.

Don Juan ayant allégué vouloir respecter désormais son état de religieuse, sa troisième tirade est une explosion de colère qui la fait passer au tutoiement et invoquer, pour être vengée, la punition que le Ciel ne manquera pas de lui infliger.

Don Juan l'ayant traitée avec beaucoup d'insolence, elle sait désormais que son amour pour elle est mort. Dans sa quatrième tirade, elle se révèle une véritable héroïne cornélienne en lui disant : *«C'est une lâcheté que de se faire expliquer [«développer», «étaler»] trop sa honte»*. Et elle se retire en le menaçant de la punition céleste : *«Le même Ciel dont tu te joues me saura venger de ta perfidie.»* et en y ajoutant *«la colère d'une femme offensée»*. L'insulte la révèle : femme de caractère et de haute lignée, elle coupe court et s'en va. La menace du châtiment céleste prend dans sa bouche un accent prophétique.

On voit en général en Done Elvire la victime innocente de Don Juan. Et elle l'est en effet, en ce sens qu'il se moque de tout ce en quoi elle croit : l'Amour et le Ciel. Mais est-elle dupe ? Elle a peut-être envie d'être dupe, semblant accepter l'idée d'être abusée. De là le mépris de Don Juan.

Elle montre une sincérité douloureuse qui fait contraste avec l'insolente duplicité de Don Juan ; à mesure qu'il s'abaisse, elle ne cesse de monter, montrant une profondeur qu'il n'a pas. De toute évidence, elle n'est pas la femme qui pouvait comprendre ou aider une nature comme celle de Don Juan. Leur fondamentale incompatibilité de caractère devait tôt ou tard les séparer.

Elle émerge de la foule des femmes qui, pour Don Juan, ont toutes la même valeur, c'est-à-dire aucune. Elle plane au-dessus des autres victimes du séducteur, au-dessus même de la duchesse Isabela du *«Burlador»* dans laquelle on a voulu voir son modèle.

Don Juan : Il montre d'abord qu'il n'est pas un «honnête homme» : il n'a aucun souci des bienséances, en recevant grossièrement Done Elvire, en manquant donc aux usages de la bonne société. Puis, ayant bien peu de courage et beaucoup d'hypocrisie, étant peut-être aussi blessé par le ton de Done Elvire, il cherche à s'esquiver, lui répondant d'abord : *«Madame, voilà Sganarelle qui sait pourquoi je suis parti.»* Plus loin, affectant la sincérité (*«je n'ai point le talent de dissimuler et je porte un cœur sincère»*), il lui assène : *«il est assuré que je ne suis parti que pour vous fuir»*. Puis il prétend justifier son éloignement en usant de l'argument de la religion, et en parodiant le langage pieux ; il aurait renoncé à elle par un pur motif de conscience et non par libertinage : *«Il m'est venu des scrupules, Madame, et j'ai ouvert les yeux de l'âme sur ce que je faisais J'ai fait réflexion que, pour vous épouser, je vous ai dérobée à la clôture d'un couvent, que vous avez rompu des vœux qui vous engageaient autre part, et que le Ciel est fort jaloux de ces sortes de choses. Le repentir m'a pris, et j'ai craint le courroux céleste ; j'ai cru que notre mariage n'était qu'un adultère déguisé, qu'il nous attirerait quelque disgrâce d'en haut, et qu'enfin je devais tâcher de vous oublier et vous donner moyen de retourner à vos premières chaînes. Voudriez-vous, Madame, vous opposer à une si sainte pensée, et que j'allasse, en vous retenant, me mettre le Ciel sur les bras, que par...?»* Il parle comme un dévot afin de mieux l'humilier. Quand c'est elle qui, à son tour, évoque *«le Ciel»*, il a cette réplique sarcastique : *«Sganarelle, le Ciel !»* qui suffit pour changer l'éclairage de la scène.

On peut distinguer en lui :

-Le séducteur invétéré, que Molière eut l'habileté de rendre marié, est un homme épris de liberté, qui hait tous les liens (société, morale, religion) et se trouve donc face à son ennemie par excellence puisqu'elle est le symbole de ces liens, et qu'elle ne fait plus partie de son univers, les plaintes de la femme délaissée l'importunant. Pour lui, l'espace d'un instant, une femme se trouve désirée comme si

elle était unique, irremplaçable, nécessaire, comme si elle était «la» femme. Mais on constate que, une fois l'amour consommé, il méprise ses partenaires. De là, son mutisme insultant, puis sa «sincérité», car jamais il ne daigne tromper sur les sentiments qu'il n'éprouve plus (bien que, après la longue et très émouvante tirade de sa femme, on le voit montrer un léger trouble : lui plaît-elle quand elle dit se résigner au couvent? avant de vite reprendre toute sa superbe). Une des manifestations de son hypocrisie est ici définie : c'est une attitude, et non une nature profonde, comme chez Tartuffe ; elle participe de l'attitude amoureuse du séducteur, qui ment pour se dégager de ses anciennes conquêtes. Cette hypocrisie, qui est un masque qu'il porte avec insolence et désinvolture, se révèle vraiment quand il déclare à Done Elvire se repentir de l'avoir arrachée au couvent où elle se trouvait, lui faisant alors de fausses excuses pieuses. Il annonce l'hypocrite consommé de la fin de la pièce.

-Le «*méchant homme*» : Il se délecte à faire souffrir sa victime. Il maltraite d'abord la grande dame en lui faisant répondre par un valet. Il blesse la femme sincère par une affectation de sincérité. Il torture la femme pieuse en lui rappelant le bris de sa vocation, et en ravalant leur mariage à un effroyable «*adultère*». Non seulement il agit en muflé, mais il agit en sadique, parodiant certainement les scrupules que Done Elvire a dû lui laisser deviner.

-L'impie. Le sujet réel de la pièce est ici indiqué : Don Juan méprise la foi, il se gausse des vœux sacrés, du sacrement de mariage, du courroux du Ciel. Il défie Dieu. Ainsi se met ici en marche la machine infernale qui va conduire au dénouement ; et on voit que Done Elvire est la cause première du châtement final.

Cette scène de rupture serait dramatique si le drame n'était pas désamorcé par le comique de Sganarelle qui, devant jouer la comédie pour plaire à Don Juan, accepte de répondre servilement à Done Elvire, en reprenant les paroles de son maître dans une littéralité qui les rend absurdes mais avec une obscurité qui fait sourire car il se souvient vaguement des propos qu'il lui a tenus et qu'il rend maladroitement : «*Madame, les conquérants, Alexandre et les autres mondes sont causes de notre départ.*» Plus loin, Don Juan et lui procèdent à un échange verbal superficiel, au rythme rapide, appuyé par de nombreuses didascalies qui soulignent les jeux de scène ; Sganarelle se fait le complice de son maître : «*Vraiment oui, nous nous moquons bien de cela, nous autres !*» L'ensemble atténue la tension douloureuse de la discussion entre Done Elvire et Don Juan.

Cette scène marque la fin de l'exposition. Nous connaissons le caractère de Done Elvire ; nous découvrons un nouveau trait du caractère de Don Juan, son hypocrisie.

Signalons que les deux répliques : Don Juan : «*Sganarelle, le Ciel !*» - Sganarelle : «*Vraiment oui, nous nous moquons bien de cela [«le Ciel»], nous autres !*» furent supprimées dès la deuxième représentation de la pièce et de l'édition de 1682.

Acte II, scène 2

Après le naufrage, Don Juan, qui reconnaît «*le mauvais succès*» [le mot désignait alors l'«issue» d'une situation, qu'elle soit bonne ou mauvaise] de son «*entreprise*» (l'enlèvement d'une jeune fiancée partie en mer), s'est déjà distrait de sa mésaventure en séduisant une paysanne, et déclare, en employant le langage du chasseur ou du collectionneur : «*Il ne faut pas que ce cœur m'échappe*». Or, alors que Sganarelle lui exprime ses protestations, il aperçoit une autre jeune paysanne, Charlotte, et, ne voyant «*rien de plus joli*», décide de la séduire et s'adresse à elle.

On voit donc ici le séducteur en action.

Tenant sa vanité, il déroule à Charlotte un madrigal, un compliment galant. Le grand seigneur désinvolte la fait pirouetter, l'examine comme il le ferait pour un cheval ou un chien de chasse. L'esthète lui fait mettre sa beauté en valeur («*votre beauté vous assure de tout*» : argument irrésistible), déclarant même que ses dents sont «*amoureuses*», que ses lèvres sont «*appétissantes*», que ses mains «*sont les plus belles du monde*», et parle déjà de son «*amour*». Il joue la surprise : une

telle beauté dans un village ! Comme il veut savoir si elle est mariée, elle lui indique *«bientôt l'être avec Piarrot»* (à la scène précédente, celui-ci lui a reproché sa froideur), et il se récrie, l'assurant qu'elle mérite mieux qu'un simple paysan. Comme elle dit avoir *«l'honneur [sa virginité] en recommandation»* [ce qui signifie : «je considère l'honneur comme recommandable» ; elle préférerait la mort à l'aventure déshonorante], il prétend n'avoir *«point d'autre dessein que de [l']épouser»*, Sganarelle l'ayant bien qualifié d'*«épouseur à toutes mains»* (I, 1). Il se dit prêt à faire des *«serments épouvantables»*, à lui promettre un mariage qui serait une mésalliance. S'il lui dit : *«Je vois bien que vous ne me connaissez pas encore»*, remarquons qu'il peut le faire avec ironie et même cynisme, le séducteur jouissant de tromper l'innocente, et jurant de sa bienveillance avec des mensonges éhontés, en y allant de cette hyperbole : *«Je me percerais le cœur de mille coups, si j'avais la moindre pensée de vous trahir.»* Une fois la paysanne éblouie, il essaie d'assurer son avantage ; elle résiste ? il est patient : l'essentiel pour lui n'est-il pas la chasse et non la capture du gibier ? il s'acharne à la poursuivre en se livrant à différentes tentatives ; il est courtois, mais on sent pointer l'insolence dans sa voix ; en véritable impie, il est prêt à jurer sur le *«Ciel»*, Molière insistant sur ce point pour préparer le dénouement de la pièce. Pervers ou méchant, il vient, pour son plaisir de dilettante, troubler la vie de cette innocente paysanne. On constate que, psychologue, il sait «parler» aux femmes, surtout si on le compare au maladroit Pierrot dont la sincérité, dans la scène précédente, n'avait pas les mêmes effets que ses mensonges éhontés.

Cependant, finalement, sollicitant *«un petit baiser»*, il se contente vraiment de peu, n'étant pas en fait vraiment animé par le désir. Lui suffit la conquête que marque le baiser de main dans lequel, en fait, il s'avilit : c'est celle d'une paysanne et elle doit être peu soignée !

Charlotte est une ingénue rustique et coquette, vaniteuse et romanesque, à la fois honnête et imprudente. Nous l'avons vue, en II, 1, peu enthousiaste à l'égard de Pierrot, faisant la délicate et jouant les cruelles, mais curieuse du «beau monde» et fort intéressée par Don Juan. Mais, ici, face à lui, les rôles sont renversés ; naïve et facilement éblouie, elle est une proie toute prête. Elle se fait humble : *«pour vous servir, Monsieur»* - *«Je n'ai pas d'esprit pour vous répondre»*. Son ambition et sa coquetterie la font être tentée de croire le séducteur : *«Mon Dieu ! je ne sais si vous dites vrai, ou non ; mais vous faites que l'on vous croit»*. Cependant, elle ne s'en laisse pas conter tout de suite ; elle a de la pudeur : *«Monsieur, vous me rendez toute honteuse»* ; elle a de la dignité : *«Monsieur, cela vous plaît à dire, et je ne sais pas si c'est pour vous railler de moi»* ; elle garde :

- une prudence toute paysanne (*«on m'a toujou dit qu'il ne faut jamais croire les Monsieux, et que vous autres courtisans êtes des enjôleus qui ne songez qu'à abuser des filles»*, ce passage étant d'ailleurs le seul où Molière se souvint de donner à sa paysanne le langage de sa classe !) ;

- un sentiment vif de l'honneur qui est, en fait, la préservation de sa virginité avant le mariage ;

- une soumission à la volonté familiale (l'allusion à sa *«tante»* : serait-elle orpheline ? mais Don Juan ne s'en inquiète guère !).

Mais elle ne peut résister à la promesse du mariage ; la tête lui tourne, et le romanesque (l'attente du Prince Charmant !) ne perd pas ses droits. De l'opposition de son personnage à celui de Don Juan naît la réprobation à l'égard du brillant seigneur qui apparaît d'autant plus criminel.

Molière allait se borner à cette brève scène de séduction, mais elle est un raccourci saisissant de toute séduction.

Sganarelle est ici moins utile pour le comique, qui naît de la situation, de l'aplomb de Don Juan, et de la naïveté de Charlotte. Après avoir échappé au naufrage, il a encore un sursaut de protestation en voyant Don Juan aspirer à une autre conquête, lui disant : *«Au lieu de rendre grâce au Ciel de la pitié qu'il a daigné prendre de nous, vous travaillez tout de nouveau à attirer sa colère par vos fantaisies accoutumées et vos amours cr...»*, n'osant donc pas prononcer au complet le mot «criminelles» qui ne fait que se deviner ; et, devant l'*«air menaçant»* de Don Juan, il s'admoneste : *«Paix ! coquin que vous êtes ; vous ne savez ce que vous dites, et Monsieur sait ce qu'il fait.»* Finalement, il rassure hypocritement Charlotte : *«Non, non, ne craignez point, il se mariera avec vous tant que vous voudrez.»*

Son personnage est ambigu : il semble au début prendre les intérêts du Ciel (mais est-ce par crainte ou par conviction?). Puis, ses commentaires donnent un éclairage différent : «*Autre pièce nouvelle*» ; «*Il n'a garde*». En tous cas, quand son maître fait appel à son témoignage, il n'hésite pas : c'est bien un complice, et un lâche.

Acte III, scène 1

Don Juan est «*en habit de campagne*», un habit d'allure militaire qui lui permet de garder une certaine dignité.

Sganarelle est «*en médecin*» (robe, fraise et bonnet pointu), et Don Juan trouve que c'est un «*attirail ridicule*» dont Molière s'est d'ailleurs souvent moqué, disant qu'il donne aux médecins toute leur autorité. Et, ici, Sganarelle affirme qu'il lui donne de la «*considération*», qu'il passe pour «*un habile homme*», c'est-à-dire savant et docte. Porter l'habit de médecin lui permet d'affirmer sa confiance en la médecine et de se conduire en médecin. Il révèle ainsi un aspect de son caractère, sa malhonnêteté, car il croit ou prétend croire à la médecine, mais ment par vanité aux «*paysans qui sont venus lui demander son avis sur différentes maladies*». «*Les ordonnances faites à l'aventure*» [«n'importe comment»] révèlent chez lui le même mépris de l'humanité que chez son maître : il se soucie peu de ses «clients».

De ce fait, Molière se livra à une satire de la médecine, une satire qui était traditionnelle mais qu'il vivifia pour des motifs personnels.

Pour Don Juan, l'art des médecins est «*pure grimace*», c'est-à-dire, au sens pascalien, apparence mensongère ; «*ils ne font rien que recevoir la gloire des heureux succès*» [le mot désignait alors l'«issue» d'une situation, qu'elle soit bonne ou mauvaise] et profiter de «*tout ce qui peut venir des faveurs du hasard et des forces de la nature*», Molière se souvenant peut-être ici de Montaigne qui écrivit : «Ce que la fortune [...] ce que la nature [...] produit en nous de bon et de salutaire, c'est le privilège de la médecine de se l'attribuer ; tous les heureux succès qui arrivent au patient [...] c'est d'elle qu'il les tient.» (*Essais*, II, ch. XXXVII).

Sganarelle se récrie : «*Comment, Monsieur, vous êtes aussi impie en médecine?*», et évoque des médicaments, le «*séné*» et la «*casse*», qui sont des purgatifs végétaux, et le «*vin émétique*», un vomitif à base d'antimoine, très discuté depuis le début du XVI^e siècle, qui avait été interdit par décret de la Faculté de médecine, et autorisé par elle seulement l'année d'après «*Dom Juan*» ; on disait qu'il faisait «*bruire ses fuseaux*», locution de sens assez clair (il fait du bruit, on en parle) mais d'une origine obscure.

À Sganarelle, le pouvoir médical paraît semblable au pouvoir religieux, alors que la médecine du XVII^e siècle n'était pas une science, demandait qu'on ait foi en elle, reposait sur l'obscurantisme : on y faisait usage du latin ; on tenait pour divins les médecins de l'Antiquité, Hippocrate et Galien, et on avait fait de leurs idées une doctrine qui n'admettait ni observation, ni expérimentation, ni vérification ; d'après Galien, l'être humain, abrégé de la nature, contient quatre éléments (comme l'univers) : bile, atrabile, pituite, et sang ; et de l'équilibre de ces «humeurs» dépend la santé ; de là, saignées, purges, clystères ; la chirurgie (travail manuel) était honnie parce que avilissante.

Avec le malade qui, soigné par Sganarelle, ne «*réchappa*» mais «*mourut*», ce qu'il n'avait pas pu faire «*six jours entiers*», Molière reprit une plaisanterie traditionnelle dans la comédie où la satire des médecins est un thème constant !

On dit qu'il définissait un médecin comme «*un homme que l'on paie pour conter des fariboles dans la chambre d'un malade, jusqu'à ce que la nature l'ait guéri ou que les remèdes l'aient tué.*» Il avait cependant des amis médecins, d'esprit libertin, qui le mettaient au courant de l'actualité médicale : Guy Patin, Bernier, Mauvillain. Il attaquait donc surtout la vanité de ce qui n'était pas une science, mais une foi, un pédantisme, une tradition. Il se riait des médecins et de ce qu'ils avaient fait de la médecine. Ce n'est pas à la science qu'il en avait, mais à ces prétendus savants de son temps pour qui la connaissance des formules remplaçait paresseusement l'observation directe de la nature.

Cependant, Sganarelle étant demandeur, se sentant «*en humeur de disputer*», dit à Don Juan : «*Je veux savoir un peu vos pensées à fond*», voulant sonder ses pensées dans une conversation approfondie et le soumettant, malgré sa réticence (si sa première réplique, «*Eh bien?*», peut laisser soupçonner son impatience, sa curiosité devant la demande de son valet, les répliques suivantes, lapidaires et moqueuses, ne laissent aucune équivoque ; elles sont la marque du désintéret et de l'ennui que les notions de bien et de mal génèrent chez lui, toutes ces questions d'ordre métaphysique le laissant indifférent), à un véritable interrogatoire à propos de ses croyances ou de ses incroyances, s'engage une discussion «théologique».

Sganarelle indique d'abord ce en quoi son maître ne croit pas : le «*Ciel*», «*l'Enfer*» (son «*tout de même*» signifie «tout à fait», «de la même façon», donc «non»), le «*diable*», «*l'autre vie*» (ici, alors qu'il avait éludé les autres questions, Don Juan laisse éclater son rire, ce qui révèle sa nature profonde), le «*moine bourru*» (c'était, selon la croyance populaire, un «lutin vêtu de bure [bourre] qui courait en criant dans les rues, aux avants de Noël ; réputé fantasque [bourru] et méchant» [“*Dictionnaire*” de Furetière, 1690]), fantôme auquel il accorde plus de crédit («*rien de plus vrai*») qu'à Dieu, faisant donc sombrer le débat dans le ridicule puisque sa sottise lui fait ranger sous la même rubrique les articles du dogme, les fantasmagories populaires et la médecine. L'interjection «*Hé !*» qui clôt la réplique du valet montre l'autosatisfaction naïve qui teste le degré d'infidélité de son maître comme s'il l'avait pris au piège. On comprend que, ici, Don Juan puisse s'écrier : «*La peste soit du fat*», mot qui signifie «sot sans esprit, qui ne dit que des fadaises» (“*Dictionnaire*” de Furetière, 1690) ; cette réplique se fait sous la forme d'une exclamation au subjonctif, donc un souhait, une malédiction lancée plus à l'encontre de ceux qui croient qu'au personnage de légende lui-même ; cette réponse plus violente que les précédentes marque une désapprobation plus forte, Don Juan méprisant les croyances populaires car elles représentent tout ce qu'il déteste (naïveté, bêtise, soumission).

Après cet interrogatoire serré mais stérile, où le verbe «croire» revient quatre fois, Don Juan, relevant notamment la question de Sganarelle avec «*Ce que je crois?*» afin de créer un effet d'attente et de donner plus de force à sa déclaration, enfin, définit sa propre croyance : «*Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle et que quatre et quatre sont huit*», boutade prononcée pourtant avec une réelle sincérité de ton, et pour laquelle Molière a pu se souvenir de ce que lui avait peut-être rapporté Tallemant des Réaux : l'imprécation finale de Maurice de Nassau, prince d'Orange, libertin notoire, qui, sur son lit de mort, en 1625, ne trouva rien d'autre à dire, au curé arrivé en urgence, que : «Je vois bien qu'il n'y a de certain que les mathématiques. Je crois que deux et deux font quatre.» On peut y voir une déclaration cartésienne (pour Descartes, les mathématiques sont le modèle de la science du monde qui doit devenir aussi claire qu'une addition, mais il n'excluait pas Dieu de son système), une déclaration matérialiste, rationaliste, positiviste, qui ne fait cependant pas de Don Juan un impie, car il ne rejette pas Dieu, mais lui lance un défi en affirmant qu'il ne détermine rien.

Pour Sganarelle, qui constate : «*Votre religion, à ce que je vois, est donc l'arithmétique*», c'en est trop, et il ne contient pas son indignation dans une tirade qui est un plaidoyer maladroit en faveur de la foi ; où il fait ses dernières tentatives pour convaincre son maître, après épuisement des autres arguments, le comédien pouvant montrer par son attitude l'énervement progressif du valet devant l'impassibilité de son maître.

On peut étudier :

1. Son sentiment de supériorité : Il se fait le défenseur de la morale traditionnelle qui garantit le triomphe du bon sens et de la religion, assure la distinction entre le vrai et le faux. Il s'enthousiasme, se scandalise, comme le montre le début de sa tirade où une exclamation, qui marque son indignation, est suivie d'une interrogation. Mais il se lance dans une parodie de démonstration : dans un premier temps, il s'appuie sur des vérités générales («*Il faut [...] des hommes [...] On [...]*») ; il oppose le bon sens populaire aux folies des gens cultivés ; il fait reposer le centre de sa démonstration sur son expérience personnelle alors qu'il revendique son ignorance, employant une double négation («*personne ne [...] jamais rien*»), manifestant une fausse humilité (reprise de «*petit*») qui cache mal une prétention soulignée par le superlatif «*mieux que*». Comme tous les imbéciles, il a une haute opinion de lui-même. Arguant d'une sagesse innée, plus authentique pour lui que toute forme de sagesse acquise et par conséquent douteuse, considérant que la science peut aveugler, il

profère cette maxime : «*Pour avoir bien étudié, on est moins bien sage le plus souvent.*» On sent combien, homme du peuple, il tire sa supériorité du caractère inné de sa foi ; d'où les oppositions lexicales marquées par l'abondance de négations («*point*», «*personne*», «*jamais*» et la valeur négative de «*petit*»), de termes méprisants («*belle*», «*beau*», «*à ce que je vois*») et de termes mélioratifs («*mieux*», «*tous*», «*vois*», «*comprends*») ; il emploie volontiers des formules impersonnelles qui lui permettent de prendre ses distances : «*il faut...*».

2. Son argumentation : Il défend l'idée d'un Dieu démiurge (en opposition avec «*vous vous êtes fait tout seul*»), créateur du monde en sept jours (en opposition avec «*en une nuit*»). Il demande : «*Pouvez-vous voir toutes les inventions dont la machine de l'homme est composée sans admirer de quelle façon cela est agencé l'un dans l'autre?*», exemple qui prouve, selon lui, que l'être humain n'est pas né «*ex nihilo*», pas plus que l'ensemble de l'univers - remarquons l'utilisation du procédé de l'implication du destinataire). Molière prête donc au valet l'argument classique des «*causes finales*», argument qui est pertinent (il n'y a pas de création sans créateur) mais qui, dans sa bouche, n'est plus qu'une parodie. Molière semble aussi avoir emprunté des termes au «*Syntagma philosophicum*» de Gassendi (1658) : «*Intuens vero hominis corpus, in quo cor, pulmo, cerebrum, jecur, in quo ossa, muscoli, venae !*» Sganarelle suppose que la force de son argumentation proviendra de l'abondance de son énumération (parodie de la période oratoire) ; il trouve ses exemples à l'endroit même où se situent les deux personnages (l'image du «*champignon*», qui crée un effet burlesque, coïncide avec le cadre, la forêt ; l'emploi du verbe «*engrosser*», trivial et inconvenant, montre la grossièreté du personnage et, par là même, celle de sa démonstration) et dans sa propre personne : c'est un homme concret, qui raisonne sur ce qu'il voit. Mais cette énumération, dans sa bouche de valet ignorant, prend une apparence comique.

3. Sa déroute finale : Sganarelle, qui manque de confiance en lui, qui avait déjà eu cet aparté : «*Voilà un homme que j'aurai bien de la peine à convertir*», qui se rendait compte qu'il n'était pas armé pour accomplir cette mission, s'embrouille dans sa première énumération, procède à une première suspension, se lance une nouvelle énumération, mais est contraint à l'arrêt définitif de son flot de paroles car, dès qu'il faut dépasser le stade de la simple description admirative, la tentative d'argumentation tourne court. Ses énumérations, qui pourraient avoir un pouvoir de conviction, donnent plutôt l'impression d'un flot de paroles, où les points de suspension traduisent les hésitations. Un dernier terme incongru («*ingrédients*») transfère l'anatomique dans le culinaire, achève et discrédite définitivement le discours. Une exclamation marque l'exaspération de Sganarelle, et signe le triomphe de son interlocuteur. Il avoue ainsi son échec. Enfin, entraîné par sa démonstration, «*Il se laisse tomber en tournant*», la chute de l'orateur illustrant celle de la tirade.

C'est le quasi-mutisme (les réponses plus ou moins monosyllabiques) et la sérénité de Don Juan qui, contrastant avec l'excitation verbale et physique de son valet, et lui donnant sa propre force, font basculer l'assurance de Sganarelle, qui se plaint : «*Je ne saurais disputer si l'on ne m'interrompt*», ce qui est une plaisanterie traditionnelle de la farce italienne. Il peut reprocher à Don Juan de ne pas jouer le jeu car, dans les exercices rhétoriques traditionnels, il y a toujours un objectant désigné ; or, au contraire, Don Juan laisse Sganarelle s'enfermer, sachant très bien quelle sera l'issue de son beau discours.

Dans sa chute finale, il semble vouloir se désintéresser du sort de son maître : «*il m'importe bien que vous soyez damné !*». Mais il s'exprime ainsi surtout par dépit.

On peut comparer cette scène à I, 2 ; mais Don Juan y interrompait Sganarelle, ce qui renforçait l'assurance de ce dernier. Ici, puisqu'il s'agit de principes théologiques, une argumentation toute en finesse serait nécessaire ; or Don Juan sait que Sganarelle en est incapable.

Cependant, Molière ne cherche pas particulièrement à nous faire rire de cette déconfiture du valet : certes, il est dérisoire, à la fois bouffon et pathétique, lâche d'esprit comme de corps, et sa foi est une lâcheté de plus ; mais il raisonne si faiblement pour défendre les choses saintes qu'il ne fait que les ridiculiser ; le spectateur ne peut adhérer à des arguments sans consistance et à un discours on ne peut plus maladroit.

La chute finale de Sganarelle, au XVII^e siècle, fit scandale, Rochemont ayant, dans ses *“Observations sur une comédie de Molière intitulée “Le festin de pierre”*, qualifié le valet d’«extravagant [...] qui, par une chute affectée, casse le nez à ses arguments». Mais le spectateur n'approuve pas davantage l'habileté de Don Juan, son comportement hypocrite ne pouvant le rendre sympathique. Et on a pu reprocher à Molière d’avoir mis en face de Don Juan un adversaire qui n’était guère à la hauteur.

Signalons que la discussion théologique fut supprimée dans l’édition de 1682 et remplacée par quelques répliques sans relief. Le texte ne reprenait sous sa forme authentique que pour les deux répliques finales

Cette scène assez théorique où les thèmes sérieux de la médecine et de la religion sont liés puisqu’il s’agit de croyance, oppose deux conceptions : la foi naïve et populaire de Sganarelle et l’impiété de Don Juan, dont Molière voulut mettre en relief la vision du monde, les maladresses du valet valorisant les idées du maître.

Cependant, la scène doit rester de tonalité comique : les jeux de scène y contribuent, ainsi, sans doute, que la diction pompeuse de Sganarelle, le valet balourd et bavard, qui mène le débat, aimant étaler ses connaissances. Le passage s’organise autour de la seule véritable réplique du maître : *«Je crois en deux et deux sont quatre.»*

Acte III, scène 2

“La scène du pauvre”

Molière emprunta les éléments de cette scène à Dorimond et à Villiers qui, cependant, ne montraient qu’un pèlerin bavard que Don Juan dépouillait de sa robe sacrée pour échapper aux poursuites. Ici, la scène sert, selon les principes classiques, à éclairer les caractères. Elle est d’autant plus étonnante qu’elle est nettement symbolique, fait rare chez Molière.

Il aurait pu avoir été inspiré aussi par Tallemant des Réaux qui, dans ses *“Historiettes”*, cita ce trait de Malherbe : «Quand les pauvres lui disaient qu’ils priaient Dieu pour lui, il leur répondait qu’il ne croyait pas qu’ils eussent grand crédit auprès de Dieu, vu le pitoyable état où il les laissait.» D’autre part, d’après les minutes du procès d’un certain Roquelaure, on sait qu’il offrit de l’argent à un pauvre qui blasphémait dans la rue.

Devant l’amabilité de l’ermite qui indique le chemin à suivre dans la forêt pour atteindre la ville, Don Juan le traite d’abord avec une politesse empressée. Mais, comme il lui demande une *«aumône»*, son cœur sec étant incapable d’avoir spontanément un geste charitable, il se cabre, voyant désormais dans l’amabilité *«un avis intéressé»* ; et il se hérissé quand est mentionnée l’intention d’une prière destinée à lui concilier *«le Ciel»*, car il méprise la piété elle-même.

Sganarelle intervient alors pour, n’ayant pas digéré l’échec de sa discussion théologique de la scène précédente, signaler le strict rationalisme de son maître en répétant son credo.

Don Juan ne tient pas compte de cette interruption, et, ayant constaté le pitoyable état du mendiant, le soumet à un sévère et même cruel interrogatoire, à une maïeutique moqueuse. Et, très vite, il l’humilie en l’enfermant dans un strict raisonnement syllogistique, et en lui exposant ce paradoxe : son occupation étant *«de prier le Ciel tout le jour pour la prospérité des gens de bien qui (lui) donnent quelque chose»* (ce qui est donc, en fait, un marchandage), comme cela s’avère inutile (le pauvre avoue : *«le plus souvent je n’ai pas un morceau de pain à mettre sous les dents»*), et Don Juan lui indique ironiquement : *«Tu es bien mal reconnu de tes soins»*), elle devrait être abandonnée.

Or, soudain, comme pour compenser la dureté de son propos, Don Juan déclare vouloir, sans avoir besoin qu’on prie pour lui, être le généreux donateur d’*«un louis d’or»*, pièce qui avait une valeur très élevée, et qu’un pauvre n’avait vraisemblablement aucune occasion de voir dans sa vie, sinon de loin. Mais c’est un autre piège, car, lançant un défi à ce malheureux, il ajoute, avec un sadisme le

rapprochant du diable tentateur, que la condition est de «*jurer*», c'est-à-dire de blasphémer en prononçant le nom de Dieu, ce qui, au XVIII^e siècle, était puni (or on constate que le texte de la pièce, rendant compte des usages du temps, est parsemé de «*jarni*» (II, 1), «*jerni*» (II, 3), «*jernigué*» (II, 3), «*jerniguenne*» (II, 1- II, 3), «*marquenne*» (II, 1), «*morquenne*» (II, 1 - II, 3), «*mon quieu*» (II, 1), «*morbleu*» (III, 1), «*nostre-dinse*» (II, 1), «*palsanqué*» (II, 3), «*palsanquienne*» (II, 1), «*parbleu*» (III, 5 - IV, 3 - IV, 7), «*parquenne*» ou «*parquienne*» (II, 1), «*testiguenne*» (II, 1 - II, 3), «*testigué*» (II, 1 - II, 3), «*ventrequenne*» (II, 1) «*ventriqué*» (II, 3), «*vertubleu*» (IV, 7), «*vertu de ma vie*» (I, 2) !), le problème étant donc de ce fait juridique autant que religieux. Le libertin corrompateur voudrait ainsi amener le pauvre à enfreindre un précepte de la religion. On peut imaginer un jeu de scène où le comédien jongle avec la pièce sous les yeux du mendiant. D'ailleurs, dans le texte, la tension croissante est marquée par des répétitions, des insinuations, des impératifs.

À ce moment, Sganarelle intervient de nouveau, pour inciter cyniquement le pauvre à la complaisance qu'il pratique lui-même : «*Va, va, jure un peu, il n'y a pas de mal*» ; lui conseiller la lâcheté à laquelle il se plie lui-même, comme s'il voulait lui faire partager cette indignité.

Comme Don Juan insiste, le pauvre, qui est un chrétien sublime, ayant une foi simple, la foi du charbonnier, mais solide ; ayant un idéal élevé, déclare qu'il «*aime mieux mourir de faim*» que de se plier à cette exigence.

C'est donc en étant exaspéré par l'entêtement de celui qui est le seul à lui résister, en étant vaincu par la fermeté morale du pauvre, ou apitoyé devant un être héroïque qu'il n'a pu avilir, tout en voulant ne pas perdre la face, que Don Juan donne la pièce, ou la jette, selon le choix du metteur en scène, comme une insulte au malheureux ermite.

Cependant, l'orgueilleux luciférien, qui cherche à dominer tous ceux qu'il rencontre, n'emploie pas la formule chrétienne traditionnelle qui accompagne une aumône, «*pour l'amour de Dieu*» ; mais, dans une parodie sacrilège, donne son louis «*pour l'amour de l'humanité*», le libertin substituant donc au devoir religieux un devoir terrestre, pensant donc que l'absence de Dieu est prouvée par l'imperfection du monde, par la misère où croupit l'être humain en prière, et dressant, pour remplacer un Dieu absent, un idéal nouveau, une morale instituée par l'être humain pour l'être humain. Cela ferait de Don Juan (et de Molière?) un tenant de l'humanisme (doctrine qui prend pour fin la personne humaine et non quelque puissance surnaturelle), un précurseur des philosophes du XVIII^e siècle, bien que, comme il est si absorbé par sa propre personne, on puisse douter qu'il puisse être un prophète, même un prophète laïque ; qu'on ait du mal à croire que «*le grand seigneur méchant homme*» caractérisé par son égoïsme, qui a cherché à avilir un être inférieur et à lui faire du mal, dise aimer l'humanité tout en méprisant les êtres humains ; il reste que c'est une position qui fut partagée par bien de grands esprits :

-Albert Einstein : «*J'aime l'humanité mais je déteste les humains*» ;

-Camus : «*On aime l'humanité pour ne pas avoir à aimer les êtres*» ;

-C Claudel : «*Pour aimer l'humanité, il faut la voir de loin*» !

En fait, nul ne peut lire vraiment dans l'âme de Don Juan ; rien ne prouve une telle conversion. L'acte altruiste de cet égocentrique peut surprendre. Est-ce une défaite ou une victoire?

Cette scène est troublante. Elle est en fait la première qui nous amène à nous demander si le cas de Don Juan n'est pas socialement et religieusement désespéré. En même temps, elle est la première qui nous contraigne à reconnaître chez lui une vertu indiscutable ; en effet, d'une part, nous voyons l'homme, sans doute agacé par les niaiseries de Sganarelle, se livrer à une agression aussi cruelle que gratuite sur l'esprit d'un mendiant, c'est-à-dire sur l'être que toute la chrétienté révérait alors comme un des témoins de la divinité ; qui, de plus ici, n'a pour toute richesse que sa conscience et qui, malgré sa misère, «*aime mieux mourir de faim*» que de jurer en échange du louis d'or proposé par Don Juan.

La scène nous fait assister à la rencontre du matérialisme et de la spiritualité, de l'impiété et de la foi, de la perversité et de la naïveté. Mais, entre Don Juan et le pauvre, il ne peut y avoir qu'un dialogue de sourds, la communication est impossible. On peut aussi percevoir cette scène comme une critique voilée par Molière de cette trop facile charité chrétienne qui était pratiquée par ses riches contemporains.

Le pauvre, qui ne paraît que dans cette seule scène, qui ne prononce que vingt-quatre lignes, n'est qu'une silhouette mais esquissée habilement. On peut remarquer son rôle symbolique de guide permettant aux égarés de retrouver leur chemin dans la forêt, et de guide spirituel montrant la voie menant à Dieu, voie que le libertin refuse de prendre. À lui seul, il a donné naissance à toute une littérature : on peut se demander si Victor Hugo ne s'en est pas servi pour rédiger son poème, "*Le mendiant*".

À la fin de la scène, Don Juan part bravement au secours d'*«un homme attaqué par trois autres»*, par ce genre de contradictions qui a fait dire à Jules Lemaître qu'il ne sentait point chez Molière «un grand zèle à flétrir ce méchant homme».

Signalons que la scène fut coupée dès la seconde représentation car «il avait paru insupportable que Don Juan prît plaisir à obliger un vieillard pieux à renier sa foi par sadisme, à assister à un commencement d'abjuration».

Acte III, scènes 3 et 4

En III, 3, Sganarelle nous apprend l'issue d'un combat qui s'est déroulé dans les coulisses en fonction des règles de la bienséance qu'on imposait au théâtre au XVII^e siècle, mais que Molière bafoua par ailleurs. Don Juan a manié l'épée pour sauver *«un homme attaqué par trois autres»*, homme qui s'avère être un gentilhomme, Don Carlos, être l'un des frères de Done Elvire, qui dit poursuivre, sans le connaître, Don Juan Tenorio, le mari infidèle de sa sœur, afin de venger l'honneur de la famille. Don Juan prétend être un ami de cet homme, se porte garant de lui, et se déclare prêt à être son second dans un duel.

Don Juan et Don Carlos sont donc face à face, sans qu'aucun sache qui est l'autre. Et la conversation débute étrangement entre deux représentants d'une même classe sociale raffinée, qui rivalisent de noblesse et de courtoisie, Don Carlos étant aussi un aristocrate : son éducation, sa distinction, sa reconnaissance le montrent ; c'est un homme d'honneur qui, de ce fait, est plongé dans un embarras cruel par le drame familial ; il ne se précipite pas en aveugle.

Don Juan montre un autre aspect de sa personnalité qui se révèle plus complexe qu'on ne l'avait soupçonné. Alors que, en III, 2, il était odieux, ici, il fait bonne figure et est même sympathique manifestant la fierté de celui qui a été élevé dans un monde où l'on acquiert la fierté en naissant, une fierté qui a eu un sursaut ; il a secouru un inconnu et l'a sauvé aussi instinctivement que, auparavant, il fuyait un danger mérité ; il s'est conduit en gentilhomme, en véritable chevalier, reprenant ici son rôle de grand seigneur qui a appris très jeune à manier l'épée, et connaît les règles du savoir-vivre de sa classe ; de ce fait, devant ses pairs, en l'absence de toute femme, il retrouve les réflexes de l'éducation que lui fit donner son père, Don Louis. Le grand seigneur se présente à nous avec tout ce qu'a d'incontestable et d'honorable sa séduction. Alors que nous l'avons vu abuser jusqu'ici de ses avantages de classe, il montre ici qu'il n'est pas un représentant indigne de cette société privilégiée par la naissance ; si, avec ses inférieurs, il déroge, avec un pair, il se montre à sa hauteur. Il est grandi par son attitude, redorant un blason terni lors de son face-à-face avec le pauvre. D'ailleurs, il propose d'être *«de la partie»*, c'est-à-dire le second dans un duel.

Cependant, Don Juan, qui a déjà déclaré : *«Notre propre honneur est intéressé dans de pareilles aventures»*, indiquant par là qu'il se doit à lui-même et non aux autres, découvre progressivement la réalité et entretient le quiproquo, ne révélant pas son identité au frère de Done Elvire. Il a plusieurs raisons de taire son nom ; certaines sont bonnes : il pourrait montrer de la délicatesse en se taisant ; certaines sont mauvaises : il pourrait au contraire être lâche, il pourrait aussi se conduire ainsi par jeu car il aime manipuler autrui ; il pourrait surtout montrer cette hypocrisie qu'on a déjà détectée chez lui, et qu'il ira jusqu'à revendiquer plus loin. Pour lui, le haut rang social ne serait qu'un moyen de satisfaire ses caprices, le culte de l'honneur ne serait plus que la sauvegarde d'apparences. En effet, ce à quoi il aspirait avant tout, c'était de jouir de la liberté d'assouvir ses passions alors que le respect de l'honneur n'était, pour lui, qu'une servitude sociale. Il révélerait donc son incurable faiblesse, sa

corruption fondamentale. Au moment même où il allait enfin s'engager et arracher de nous ce soupir qui pardonne, il ne ferait que calculer ; même avec ses égaux, il ne saurait que tromper. Il ne s'agit plus de misérables femmes ; il ne s'agit pas davantage de subalternes méprisés ; nous sommes loin de l'amour et de l'orgueil, et de leurs excuses. Don Juan serait un tricheur au plus profond de lui-même.

En III, 4, survient Don Alonse, un autre frère de Done Elvire, qui, lui, connaît Don Juan. Cela fait rebondir l'action.

Don Juan, «*mettant fièrement la main sur la garde de son épée*», est prêt à se battre et révèle son identité. Mais, alors que Don Alonse veut immédiatement tirer vengeance de lui, Don Carlos s'y oppose, car il doit la vie à Don Juan.

Molière, n'ayant pas sans raison donné deux frères à Done Elvire, peut dérouler entre eux un débat qui est véritablement un débat cornélien où s'opposent deux conceptions de l'honneur :

-Celle de Don Alonse est une conception vieillie, féodale, fondée sur l'impulsivité ; en effet, manifestement, il appartient à cette ancienne aristocratie qui comprenait mal le nouvel ordre ; il pose mieux que son frère le problème du point d'honneur et de la vengeance : comme il y a offense, il doit y avoir sang versé, le dilemme étant toutefois : obéir au point d'honneur ou obéir au roi qui interdit le duel.

-Celle de Don Carlos est une conception plus moderne, généreuse, pleine de scrupules, raisonnée, le personnage grandissant ici encore car le scrupule l'honore : il souffre d'être pris entre sa reconnaissance et sa vengeance, élément qui ne venait pas de la tradition de Don Juan mais de plusieurs pièces imitées de Lope de Vega et jouées en 1654 : "*Les illustres ennemis*", de Thomas Corneille ; "*Les généreux ennemis*", de Boisrobert ; "*L'écolier de Salamanque*", de Scarron ; s'il n'hésite pas à protéger Don Juan, c'est qu'il garde peut-être l'illusion que la «qualité» ne saurait faillir ; il exige de retarder la vengeance d'un jour, ce qui devrait laisser à Don Juan le temps de «*penser à loisir aux résolutions*» qu'il doit prendre.

Don Juan ne cherche pas à fuir, attend la décision prise sur son sort avec le courage et la fierté de sa race : il n'a pas le mauvais rôle. Molière le laisse seul en face de lui-même. Il garde le silence, montrant son détachement sur l'issue de la discussion alors que sa vie est en danger. Cependant, on peut se demander que peut-il penser pendant que, entre Don Carlos qui lui doit la vie et Don Alonse qui veut sa mort, s'engage une partie dont sa vie est l'enjeu. Peut-être le débat entre les deux frères l'ennuie-t-il profondément ? Peut-être attend-il de pouvoir continuer à assouvir librement ses passions ? Il reste que cette attitude lui donne aussi du panache.

De mauvaise grâce, Don Alonse se rend à la prière de son frère. Don Juan accepte le rendez-vous qu'on lui donne, relève le défi et s'offre au combat.

Avec ces deux scènes, on est donc dans de la comédie héroïque. Molière, qui n'allait pas perdre l'occasion de changer de registre, qui aimait la comédie héroïque, transforma son personnage, lui donna fière allure. En effet, chez Dorimond et Villiers, il était poursuivi par Don Philippe ; chez le premier, il lui volait son épée par ruse ; chez le second, il l'assassinait après l'avoir désarmé.

Molière aborda ici un double problème qui intéressait le public du XVIIe siècle : celui du respect de l'honneur familial et celui de la vengeance (alors que la justice interdisait les duels). Sur la question du duel, Molière était fidèle à l'actualité. Dans "*Le Cid*", au temps de Louis XIII, Rodrigue acquérait sa dignité grâce au duel qui lui était d'ailleurs encore imposé par la tradition féodale. Ici, après la Fronde, au temps de Louis XIV, roi tout-puissant qui avait besoin de bons serviteurs qu'il trouvait chez les bourgeois et chez les aristocrates consciencieux (comme Don Louis, alors que Don Juan représente une aristocratie parasite et sans utilité), le duel était interdit, les lois de l'État s'opposant à celles du respect de l'honneur. Les poursuivants de Don Juan, qui étaient d'une aristocratie plus campagnarde et demeuraient attachés au vieil héritage féodal, cherchaient à venger leur sœur tout en devant se cacher, car ils risquaient l'exil ou la mort.

Acte III, scène 5

La scène est nettement construite en deux temps.

Dans le premier temps, Don Juan retrouve Sganarelle qui, à la scène précédente, devant le danger, s'était caché, et qui prétend maintenant que son habit de médecin «*est purgatif*» et qu'il l'a obligé à s'éloigner pour satisfaire un besoin pressant (cette justification de sa dérobade est grossière). Don Juan lui apprend que les deux hommes sont les frères de Done Elvire. Il lui dit que sa «*passion*» pour elle «*est usée*», et il lui affirme de nouveau : «*l'engagement ne compatit point avec mon humeur*» (il réitère sa soumission à son tempérament, en semblant s'appuyer sur une conception de l'héroïsme aristocratique qui se fonde sur l'impossibilité du mariage) - «*J'aime la liberté en amour, tu le sais, et je ne saurais me résoudre à renfermer mon cœur entre quatre murailles*» (il réitère son éloge de l'inconstance et souligne encore sa détermination à vivre selon sa «*pente naturelle*»). Dans son «*aveu*» de I, 2, il se disait soumis par la beauté de chaque femme, et donc jamais lié à aucune d'elles en particulier. Ici, le péril de mort où il se trouve ne lui fait pas modifier si peu que ce soit sa décision à l'égard de Done Elvire : il y a dans attitude une fermeté et une noblesse incontestables.

Dans le second temps, se passe ce qui importe vraiment dans cette scène : le fait que Don Juan aperçoit un «*superbe édifice*» ; que Sganarelle lui indique qu'il s'agit du tombeau d'un Commandeur qu'il a tué six mois plus tôt, et qu'il décide de «*l'aller voir*». Molière avait trouvé chez ses prédécesseurs cette découverte ; mais il a fait de Don Juan un dilettante et non un sacrilège, car, à l'entendre, il obéit à son «*envie*».

Sganarelle, qui est conscient du blasphème, et qui est, en quelque sorte, la conscience morale de Don Juan, a cette objection : «*Cela n'est pas civil, d'aller voir un homme que vous avez tué.*» Cela ne fait qu'exciter l'attitude provocatrice et sarcastique de son maître, qui décide d'entrer dans le monument, de bafouer ce qui est sacré.

À ce moment-là, «*le tombeau s'ouvre, où l'on voit un superbe mausolée et la statue du Commandeur*». Pour surmonter sa peur, Sganarelle montre une admiration naïve qui insiste sur l'aspect esthétique du lieu, ses remarques étant bien plates et son vocabulaire bien pauvre (on remarque les nombreuses reprises de l'adjectif «*beau*») ; il manifeste l'admiration de l'homme du peuple. Cette admiration excite une nouvelle fois son maître qui, avec une grande insolence du langage, se moque de l'absurdité du comportement vaniteux de son ancien rival qui a voulu se donner, après sa mort, «*une si magnifique*» demeure ; critique l'«*habit d'empereur romain*» qu'il s'est fait donner, désacralisant donc la Statue.

Comme, pour sa part, Sganarelle s'extasie sur le réalisme de la Statue («*il semble qu'il est en vie et qu'il s'en va parler*»), Don Juan le prend au mot et, par bravade, lui ordonne de lui lancer une invitation à «*souper*», ce qui n'a rien que de très protocolaire dans la perspective du grand seigneur : c'est au valet qu'est déléguée la charge du message. Mais, bien sûr, cette procédure autorise une série de répliques comiques qui traduisent la peur de Sganarelle, sa résistance et son bon sens inexorable. Don Juan a aussi déclaré avec insolence : «*ce serait mal recevoir l'honneur que je lui fais*» ; or le mot «*honneur*» n'est pas sans établir un lien avec la scène précédente.

Voilà que «*la Statue baisse la tête*» en signe d'acquiescement. Sganarelle est atterré (c'est marqué par sa difficulté à parler), tandis que Don Juan se contente de dire : «*Allons, sortons d'ici.*» Les trois dernières répliques servent donc à indiquer que la scène est finie. Molière laisse planer l'ambiguïté sur l'attitude du grand seigneur, et en confie l'interprétation à Sganarelle : «*Voilà de mes esprits forts, qui ne veulent rien croire*», expression qui désigne le libertin, pris en mauvaise part.

Remarquons que c'est donc Sganarelle qui, involontairement, étant provocateur des bravades de son maître par ses réflexions naïves ou peureuses, fait avancer l'action, Don Juan se complaisant à détruire les conceptions et les croyances de son valet. Devant la manifestation du surnaturel, celui-ci est pris de panique, se montre ridicule : c'est un bouffon qui détend l'atmosphère.

Remarquons aussi que l'autre grande idée de Molière fut le silence de la Statue : autant elle était bavarde chez ses prédécesseurs, autant elle impressionne ici par son mutisme. Sa rigidité donne

toute sa valeur au signe de tête que son silence rend plus énigmatique, plus incertain. Il eût été plus difficile de douter d'une parole. De fait, Don Juan ne semble pas réagir au signe de tête, comme s'il ne l'avait pas vu. À ce signe de l'au-delà, il ne réagit que par des mots qui sont la preuve de son sang-froid d'aristocrate devant un phénomène étrange. Mais le spectateur, s'il sait que la promesse de mariage ne compte pas, attend en revanche la suite de l'invitation. Le signe de tête a la fonction d'un pivot dramatique, fermant un acte qui avait commencé sur le credo mathématique de Don Juan, ouvrant sur l'inconnu. Rétroactivement, toute la scène dans le tombeau est empreinte de mystère, et Don Juan n'est plus dans le mode de la poursuite qui fermait les deux actes précédents : entré dans une temporalité ordonnée par le monde surnaturel, son prochain rendez-vous est le souper. La partie n'a plus rien d'inégal.

Don Juan, fidèle à son matérialisme de bon libertin de pensée, reste sceptique face à cet événement surnaturel, tient à manifester de l'indifférence. Pourtant, il est plus atteint qu'il ne veut le paraître, et on ne peut expliquer que comme une conséquence du trouble qu'il a dû connaître pendant les minutes où, dans la scène précédente, son sort s'est débattu ; où il a dû envisager l'éventualité de l'imminence de sa mort ; où il n'a pu manquer, ne fût-ce qu'une seconde, de s'assurer une dernière fois s'il croyait ou ne croyait pas à la vie éternelle ; sa réponse a été non, et le courage qu'il montre ici est venu de là. Ici, le défi qu'il adresse à la statue du Commandeur (dans laquelle on peut voir la matérialisation des puissances qu'il bafoue) est en fait un défi adressé à Dieu, défi qui peut paraître irraisonné mais qui traduit sa conviction qu'il n'y a pas d'au-delà. Mais l'inclinaison de tête du Commandeur remet tout en question. Pour la première fois, cet homme qui a toujours refusé de délibérer sur quoi que ce soit voit naître en lui le doute.

Au phénomène surnaturel, il trouvera une explication rationnelle au début de l'acte suivant.

À la fin de cet acte-ci, Don Juan a donc deux rendez-vous avec la mort : l'un, terrestre (la vengeance des frères de Don Elvire), l'autre, céleste (la vengeance du Ciel après la profanation du tombeau). Mais, ici, s'est affirmée la manière qu'il a d'aller au-devant du péril. Un danger est-il écarté, tout au moins retardé, qu'il s'avance au-devant du suivant. Le refus de la «paix» est donc logiquement suivi de la rencontre avec l'adversaire qu'il force à sortir du silence et de l'impassibilité des morts. Il le nargue, ainsi qu'en témoigne l'invitation à souper, comme il poussait le pauvre à jurer, les paysannes fiancées à revenir sur leur promesse. Dans chaque cas, il tente de s'attirer l'intérêt d'autrui, de le lier à lui-même.

Cette scène est une scène importante, parce que l'action qui doit conduire à la catastrophe s'annonce enfin. On voit Don Juan commencer à aller vers son destin, conformément à son caractère.

C'est une scène originale, parce que Molière a su avancer du quatrième au troisième acte le miracle de la Statue, ce qui fait qu'il reste ainsi deux actes entiers pour que s'y déploie la perversité de Don Juan, qui deviendra dès lors inexcusable, ce qu'il y a de surnaturel dans son endurcissement préparant ce qu'il y a de surnaturel dans son châtement.

Acte IV, scène 3

Don Juan reçoit la visite de Monsieur Dimanche, un «*marchand*» qui est son «*créancier*», que, en usant de toute sa verve, en déployant des déclarations d'une politesse désinvolte et exagérée, il parvient à renvoyer sans l'avoir payé, imité en cela, moins habilement, par Sganarelle.

Dans cette scène qui est une farce un peu grinçante qui fait rire, Molière (peut-être inspiré par Tallemant des Réaux qui raconta que l'évêque de Chartres avait renvoyé un fournisseur sans le payer en demandant à sa sœur de le cajoler et de l'embrasser, car «c'était le plus honnête homme du monde») déploie son habituelle virtuosité. Il agença un véritable ballet où Don Juan trouve l'occasion de montrer sa méchanceté et son mépris à travers son adresse, sa volubilité. Le séducteur, le trompeur, mène le jeu, en déployant tous ses dons (affabilité mondaine, ton protecteur dans l'intérêt témoigné, psychologie, aisance de parole, insolence marquée, habileté de l'invitation à souper), se payant le luxe d'un combat où il a l'avantage, et où il réussit sa manœuvre. Il reste que, en fait,

l'aristocrate doit s'abaisser en n'usant de ses qualités brillantes que pour bernier un fournisseur ; en devant prononcer cette coutumière formule de politesse : «*Je suis votre serviteur*».

Monsieur Dimanche, qui, par ses manières, son langage, apparaît bien comme un bourgeois, un digne «*marchand*» (peut-être un tailleur), au labeur constant et méthodique, ne fait que réclamer le fruit de son travail. Mais, intimidé, fasciné par l'aristocrate, désarçonné par le mélange d'intérêt feint et de civilités excessives qu'il déploie, ayant conscience de l'humilité de son rang, montrant beaucoup de sottise aussi, il se défend mal face à «*un grand seigneur méchant homme*» (I, 1). Cependant, il n'est peut-être pas dupe (comme le montre la fin de la scène). Il est victime d'un mauvais tour dont nous nous amusons car il est, remarquons-le, le fâcheux par excellence et qui a l'échine assez souple pour se laisser embobiner par les amabilités hypocrites de Don Juan qui sont débitées dans un tourbillon de courtoisie. Il est donc bien un autre de ces bourgeois de Molière qu'il rendit toujours médiocres et ridicules, même si cette classe avait pour elle la force d'un commerce florissant et d'une industrie en début d'essor, et aspirait au prestige qui aurait dû correspondre à sa puissance économique.

Si «*Sganarelle ôte les sièges promptement*», c'est qu'il est intéressé au départ rapide du «*marchand*» auquel il doit, lui aussi, quelque chose. Il feint d'abord l'affection ; mais, demeuré seul avec lui, il laisse voir son propre vice puisqu'il refuse lui aussi de payer sa dette. Et le comique est renforcé par la parodie grossière de son maître à laquelle il se livre, montrant le même égoïsme, le même mépris des autres dès qu'il s'agit de ses intérêts, n'étant donc pas plus honnête que lui, aussi cynique que lui, mais sans être aussi habile. On peut en conclure que, s'il se trouvait dans la position sociale de Don Juan, il serait aussi immoral que lui ! Il sera d'ailleurs puni à la fin par là où il pêche, car on le verra, après la disparition de Don Juan, lancer cette réclamation : «*Mes gages, mes gages, mes gages !*»,

Dans cette scène de la comédie de mœurs qu'est aussi «*Dom Juan*», Molière rendit compte de traits propres à l'époque :

-Don Juan propose à son créancier un fauteuil, ce qui était, selon l'étiquette du temps, le siège le plus noble.

-Plus loin, il lui demande de l'embrasser, le traitant donc en égal, ce qui ne peut que le gêner.

-«*Lui tendant la main*», il lui dit : «*Touchez donc là*», geste qui impliquait promesse d'amitié.

-le «*flambeau*» et l'escorte s'expliquent parce que les rues de Paris étaient peu sûres et ne furent éclairées que deux ans plus tard (pendant l'hiver).

D'une façon générale, Molière dénonça bien la morgue et l'insolence de nombreux aristocrates qui, à l'époque, négligeaient de payer leurs dettes, les prédicateurs blâmant d'ailleurs en chaire cette pratique.

Cette scène eut un grand succès pour cette peinture des mœurs du temps.

Monsieur Dimanche allait devenir un type, son nom allait vite devenir proverbial La Fontaine ayant témoigné de sa popularité dans le prologue d'un de ses «*Contes*», «*La coupe enchantée*» (1669) : «*Avez-vous sur les bras quelque Monsieur Dimanche ? / Mille bourses vous sont ouvertes à la fois.*»

Acte IV, scène 4

Se présente Don Louis, père de Don Juan, qui vient lui reprocher sévèrement ses «*actions indignes*» de la part d'un «*gentilhomme*». Don Juan lui répond en peu de mots, avec une froide dérision, et le vieillard le menace de «*mettre une borne à [ses] dérèglements*» pour empêcher que tombe sur lui «*le courroux du Ciel*». Don Juan ne lui répond que d'une phrase d'une ironie insolente.

«*De quel œil, à votre avis, pensez-vous que je puisse voir cet amas d'actions indignes, dont on a peine, aux yeux du monde, d'adoucir le mauvais visage ; cette suite continuelle de méchantes affaires, qui nous réduisent à toute heure à lasser les bontés du souverain, et qui ont épuisé auprès de lui le mérite de mes services et le crédit de mes amis ? Ah ! quelle bassesse est la vôtre ! Ne rougisseriez-vous point de mériter si peu votre naissance ? Êtes-vous en droit, dites-moi, d'en tirer quelque vanité ? et qu'avez-vous fait dans le monde pour être gentilhomme ? Croyez-vous qu'il suffise*

d'en porter le nom et les armes, et que ce nous soit une gloire d'être sorti d'un sang noble, lorsque nous vivons en infâmes? Non, la naissance n'est rien où la vertu n'est pas.» (IV, 4).

Les sources : Molière aurait trouvé ce thème dans *“La vérité suspecte”* d'Alarcon et dans *“Le menteur”* de Corneille (V, 3, dont la tirade de reproches de Geronce est reprise dans celle de Don Louis). Mais ni Alarcon, ni Corneille, n'avaient affirmé avec tant de vigueur et de générosité hardie, dans une forme aussi accomplie, des idées d'une si grande valeur.

Le déroulement : La scène, dont le ton général est assez solennel (il s'agit d'un affrontement grave, qui entraînera des répercussions sur le comportement de Don Juan), est construite en antithèse avec la précédente, et sa vérité repose sur le naturel des attitudes.

Le père, avec une profonde émotion et une sincérité qui sont la preuve de son amour vrai, exprime sa lassitude et son indignation devant les *«déportements»* [conduite et manière de vivre, sans nuance péjorative] de Don Juan qu'il traite de *«fils indigne»*. Pathétiquement, il nous apprend que ce fils tard venu a été trop attendu, a sans doute été gâté, est devenu totalement indiscipliné, a été la source de *«chagrin»* et non de *«joie»*, ses espoirs ayant été d'autant plus déçus que ses prières avaient été intenses avant sa naissance. Or, s'il craint d'avoir lassé Dieu (*«le Ciel»*) par l'insistance de ses prières, voilà que Don Juan risque de *«lasser les bontés du Souverain»* et d'*«épuiser auprès de lui le mérite de [ses] services et le crédit de [ses] amis»*, ce qui permet de supposer que le rebelle n'en est pas à son premier exploit, ce qui indique aussi qu'il est lui-même un courtisan fidèle.

Don Louis reproche alors à Don Juan son manque de respect des exigences que lui impose sa *«naissance»*, son appartenance à l'aristocratie, sa qualité de *«gentilhomme»*. On a alors un réquisitoire dressé par un aristocrate contre l'aristocratie corrompue, car il demande à son fils : *«Qu'avez-vous fait dans le monde pour être gentilhomme?»* On croirait entendre Bossuet tonnait du haut de sa chaire contre les grands seigneurs libertins, sinon Figaro posant au comte Almaviva, dans la pièce de Beaumarchais, cette question insidieuse : *«Qu'avez-vous fait pour tant de biens?»*, et lui donnant lui-même une réponse d'une évidence cruciale : *«Vous vous êtes donné la peine de naître, et rien de plus.»* Don Louis signale que le titre de noblesse permet seulement de *«porter le nom et les armes»* des ancêtres, de savoir qu'on est *«sorti d'un sang noble»*. Puis, dans une phrase qui est un alexandrin frappé comme une maxime de Corneille, il stipule : *«La naissance n'est rien où la vertu n'est pas.»* ; il indique que la possession du titre de noblesse devrait impliquer la recherche d'une noblesse morale ; que, pour connaître la *«gloire de [ses] ancêtres»*, il faut *«s'efforcer de leur ressembler»*, de *«suivre les pas qu'ils nous tracent»*, et d'être ainsi *«estimés leurs véritables descendants»*. Comme ce n'est pas ce que Don Juan fait, ses ancêtres le *«désavouent pour leur sang* [ne le reconnaissent pas pour leur héritier], *et tout ce qu'ils ont fait d'illustre ne [lui] donne aucun avantage ; au contraire, l'éclat n'en rejait sur [lui] qu'à [son] déshonneur, et leur gloire est un flambeau qui éclaire aux yeux d'un chacun la honte de [ses] actions»*. Aux termes *«illustre»*, *«éclat»* et *«gloire»*, répondent des expressions sévères : *«vous descendez en vain»*, *«déshonneur»*, *«honte»*, *«actions indignes»*.

Le gentilhomme véritable n'est donc pas celui qui porte un nom aristocratique, mais celui qui, comme son nom l'indique bien, est *«gentil»*, c'est-à-dire brave, courageux, généreux. Certes, Don Juan possède le titre, mais c'est un gentilhomme qui *«vit mal»*, et Don Louis lui assène : *«Apprenez enfin qu'un gentilhomme qui vit mal, est un monstre dans la nature, que la vertu est le premier titre de noblesse, que je regarde bien moins au nom qu'on signe, qu'aux actions qu'on fait, et que je ferais plus d'état du fils d'un crocheteur, qui serait honnête homme, que du fils d'un monarque qui vivrait comme vous»*.

On remarque que le discours de Don Louis est construit de façon très logique, à l'image d'un plaidoyer (constatation de la situation ; conséquence théorique, puis conclusion concrète). De plus, le propos est si grave qu'il emploie naturellement un tour oratoire (constructions binaires et oppositions de termes deux à deux, asyndètes, fortes ponctuations, constructions syntaxiques très élaborées), et que les alexandrins lui viennent involontairement.

Dans ce discours, qui est un avertissement pathétique, Don Louis se fait donc le défenseur d'une noble conception de l'aristocratie, et on pourrait penser que, nostalgique du passé, il est le défenseur d'une morale quelque peu désuète. On pourrait même vouloir l'identifier au Don Diègue du "Cid" de Corneille. Or, en fait, il n'a pas d'orgueil de caste, mais est un de ces éléments les plus sains de l'aristocratie qui subordonnaient le vieil honneur féodal à cette vertu bourgeoise, la conscience. On peut d'ailleurs considérer qu'il incarne les valeurs morales traditionnelles bien mieux que Sganarelle qui est toujours un peu ridicule dans ses propos et ses attitudes.

Il faut signaler que ces propos sont, à peu de choses près, ceux employés par Boileau dans sa "Satire V" sur l'aristocratie, tandis qu'on y décèle aussi des souvenirs de Salluste (discours de Marius dans "Jugurtha") et de Juvénal ("Satire VIII" sur la vraie noblesse).

Don Juan montre d'emblée, à l'arrivée de son père, son agacement ; mais il ne le frappe pas comme chez Villiers ; il le laisse dire tout ce qu'il a sur le cœur, gardant un silence qui, en regard de la violence des propos de son père, peut impressionner. Mais c'est un silence de mépris envers les valeurs morales qu'incarne son père.

Quand celui-ci cesse de parler, Don Juan, en l'invitant à s'asseoir (rien de plus efficace pour faire tomber la tension créée par une situation dramatique), lui oppose une insolente, froide et méchante courtoisie, ce qui a une bien plus grande portée qu'un long discours ; il lui signifie ainsi qu'il s'est adressé à un sourd. On peut entendre dans ces mots un rire intérieur qui détruit toute l'argumentation de Don Louis : c'est le rire de la jeunesse provocatrice, certes, mais aussi le rire du défi. Ici éclatent la dureté de cœur, la perversité profonde, le cynisme et l'inhumanité de Don Juan. Il n'a même pas l'excuse du mauvais exemple reçu : la noblesse de son père la lui ôte. Il manque à sa qualité de gentilhomme : en ne gardant aucune distinction intellectuelle et morale, il se place hors de sa caste.

Cette scène en est une où le personnage du père paraît pathétique, ce qui est assez rare chez Molière. Mais, plus que l'image du père, Don Louis incarne l'exigence de vertu et même la vengeance divine, dont il est un des instruments, préfigurant l'arrivée de la statue du Commandeur.

Acte IV, scène 6

Done Elvire, à son tour, rend visite à Don Juan. La scène est l'affrontement entre une âme mystique et un épicurien positif.

Étudions d'abord Done Elvire.

Alors que, à l'acte I, on l'avait vue venir réclamer le respect de son droit d'épouse, elle avait ensuite été presque oubliée du spectateur, au point qu'il peut se demander à quoi sert ce personnage si peu présent, et qui, plus tard dans la même journée (Molière, s'efforçant de respecter la règle du respect de l'unité de temps qui exige que l'action d'une pièce se déroule en vingt-quatre heures, fit cette concession très artificielle et très tardive : *«vous me voyez bien changée de ce que j'étais ce matin»* ; il est bien clair qu'elle n'a pu en quelques heures, évoluer ainsi, et les événements qui se sont produits depuis le premier acte ne sauraient être ainsi comprimés), fait ici sa dernière apparition.

Or, en ce laps de temps très court, un changement profond s'est opéré en elle, car, si, dans sa première réplique, elle dresse un portrait de ce qu'elle était en I, 3, dominée par la jalousie amoureuse et la colère, si elle fait une présentation négative de son attitude (*«pleine de courroux»*, *«vœux contre vous»*, *«âme irritée ne jetant que menaces et ne respirant que vengeance»*, *«indignes ardeurs»*, *«transports tumultueux»*, *«attachement criminel»*, *«honteux emportements d'un amour terrestre»*, *«égarements de ma conduite»*, *«folles pensées»*, *«la faute que j'ai faite»*, *«aveuglement où m'ont plongé les transports d'une passion condamnable»*), se présentant *«voilée»*, n'étant donc qu'une ombre quelque peu irréelle et inhumaine, elle a désormais abandonné tout projet de vengeance (ce qui était une dernière trace d'égoïsme) car elle s'est convertie : *«Je ne tiens plus à vous par aucun attachement du monde. Je suis revenue, grâce au Ciel, de toutes mes folles pensées ; ma retraite est résolue»*, et on peut penser que c'est dans un couvent, à la manière de bien des femmes du

monde, comme on le voit dans *“La princesse de Clèves”*. Elle déclare à Don Juan n’avoir gardé pour lui *«qu’une flamme épurée de tout le commerce des sens, une tendresse toute sainte, un amour détaché de tout»* (on remarque l’emploi récurrent de *«tout»*, qui manifeste un absolutisme quelque peu inquiétant), *«un parfait et pur amour»*, un amour sans passion, sans désir, où on peut voir l’amour-charité. On peut remarquer que, son amour n’étant plus de même nature, elle donne en ce sens raison à Don Juan pour qui la fidélité est impossible.

Dans sa deuxième réplique, elle se fait une admonitrice grave qui, ayant été touchée par la grâce divine, étant retournée à Dieu, ayant reçu *«un avis du Ciel»* (aurait-elle entendu des «voix»?), se faisant la messagère de l’amour divin auprès de l’homme qui le repousse en méprisant l’amour humain, elle lui dit ne vouloir que son *«intérêt»*, se préoccuper de manière désintéressée de son salut (le *«retirer du précipice»* où il court), le supplier (*«Je vous demande avec larmes»*) de songer à son salut, de changer de vie, de se repentir afin que, son langage se faisant prophétique, il ne devienne *«un exemple funeste de la justice du Ciel»*, ce qui annonce le châtement de l’impie car ses *«offenses ont épuisé sa miséricorde»* (ce qui répond à Don Louis disant à son fils, en IV, 4, ses *«méchantes affaires»* ont épuisé *«les bontés du Souverain»*) et, par un *«épouvantable coup»* qui le condamnerait *«à des supplices éternels»*, *«sa colère redoutable est prête de tomber sur»* lui qu’elle qualifie de *«personne que j’ai chérie tendrement»* ; à qui elle dit : *«Je vous ai aimé avec une tendresse extrême, rien au monde ne m’a été si cher que vous»* [signalons que *«tendresse»* était, à l’époque, le terme le plus fort utilisé pour désigner l’amour-passion]. Elle insiste sur la transformation de son amour qui, de passion pour un homme, est devenu amour dans la religion ; mais cet amour est mêlé à l’idée de péché et de repentir. Pour qu’il soit totalement accompli, il lui faudrait obtenir également la repentance de Don Juan. Les superlatifs sont éloquents : *«douleur extrême»*, *«joie incroyable»*. Insensiblement, elle passe d’un ton dogmatique et assez sentencieux à celui de la supplication. Peut-être est-ce la froideur de son mari qui opère ce changement? Peut-être sait-elle déjà qu’il s’agit d’une bataille perdue? Toujours est-il qu’après s’être déclarée messagère de Dieu, elle fait appel à la pitié de l’homme qu’elle est censée avertir : *«de grâce»*, *«ne me refusez pas»*. Don Juan devient le sujet et Done Elvire l’objet, situation inverse de celle du début de la réplique. Comme dans la réplique précédente, les termes de la fin annoncent le thème central de la troisième et dernière réplique.

C’est l’émotion qui domine la troisième réplique de Done Elvire : champ lexical de l’amour, avec toutes ses nuances, répétition de *«Je vous le demande avec larmes»* : le personnage se fait pathétique. Au début de la tirade, elle reste présente, en partie parce qu’elle rappelle une dernière fois le passé et l’amour qu’elle a ressenti pour Don Juan ; mais, peu à peu, elle se retire : emploi de la deuxième personne (*«sauvez-vous»*) ; à la fin de la tirade, son abnégation se fait totale : l’expression *«tout ce qui est le plus capable de vous toucher»* l’exclut. Cette tirade est de moitié moins longue que la précédente : Done Elvire a laissé parler son cœur une dernière fois, mais on sent bien que, ensuite, elle le fermera à jamais : c’est une voix qui s’éteint et qui n’a plus recours à la rhétorique pour prononcer ses derniers mots, les plus sincères.

Aux paroles futilles que prononce Don Juan à la fin de la scène, lorsqu’il quitte son mutisme, elle répond cette fois d’un ton ferme et net : la distance est rétablie et, son message délivré, elle s’éloigne, trouvant une sortie honorable en se réfugiant dans un couvent ; elle ne reverra plus Don Juan. À moins qu’on considère que c’est elle qui, en V, 5, absolument déshumanisée cette fois, revient sous la forme du spectre qui est d’ailleurs une *«femme voilée»* changeant de figure pour représenter le Temps, sa faux à la main, venant donner un dernier avertissement à Don Juan, avant que la terre ne s’ouvre sous les pieds du pécheur.

Au centre des tirades de Done Elvire est donc sa mission : sauver Don Juan et lui éviter la colère divine. Pour cela, elle évoque la transformation de ses propres sentiments, car elle a trouvé l’humilité dans la souffrance, la vengeance du Ciel ; et elle fait appel aux sentiments de Don Juan. Cependant, cette scène n’a guère d’incidence sur l’action : l’avertissement est donné en vain, tout autant que ceux de Don Louis et du Commandeur. Elvire fait partie, pour Don Juan, de ces fâcheux qui retardent l’heure du souper.

Done Elvire a, selon Jouvett, *«la tirade la plus extraordinaire du théâtre classique »*.

Quant à Don Juan, qui n'est qu'à la recherche de son seul plaisir ; qui n'est capable que d'un amour narcissique, égoïste ; qui n'a qu'un «*cœur de tigre*» comme le constate Sganarelle ; chez qui, pour lors, comme il l'a indiqué en III, 5, sa passion pour son épouse est «*usée*», son cœur étant désormais «*à toutes les belles*» (I, 2), même si le revirement soudain de son épouse est un signe qui devrait l'éclairer, il demeure luciférien. Il se tait, d'abord du fait de la surprise de cette visite, tandis que, ensuite, il semble surtout totalement indifférent aux soins que Done Elvire a à son égard ; sans doute s'ennuie-t-il même à l'écouter. Il n'adresse d'abord la parole qu'à son valet, pour se moquer des larmes de la visiteuse. Plus loin, alors que Done Elvire s'est sans doute montrée plus émouvante qu'au début de la scène, il n'émet pas une parole. Il ne peut comprendre ces adjurations, et elle lui est devenue étrangère. Finalement, il se contente de lui proposer de la loger, mais en vain. Or cette rencontre souligne la portée presque tragique de certains aspects de la pièce : Don Juan, peut-être conscient de la condamnation qui pèse sur lui, choisit son destin : il résiste à tous les appels et va de lui-même au-devant de l'affrontement avec le seul adversaire qu'il ne méprise pas, Dieu.

Done Elvire est la personnification de tout ce qui le heurte :

- pour cet amoureux de la liberté, elle est un lien (son rang, l'éclat de son enlèvement qui a fait de leur mariage un fait social) ;
- elle est aussi un échec, car l'impie qui avait commis sa plus haute bravade en l'enlevant à Dieu, voit Dieu la lui reprendre : elle ne répond pas à son pervers «*retour de flamme*» : «*Madame, vous me ferez plaisir de demeurer, je vous assure*» ;
- elle est un miroir peu flatteur : Don Juan s'admire habituellement dans ses conquêtes, mais il se tait devant elle car elle lui est supérieure ; elle est celle qui a reçu la grâce, qui est devenue une âme mystique, qui, désormais versée en casuistique, semble avoir reçu l'enseignement d'un directeur de conscience, qui affronte celui qui refuse la grâce et dont le mal s'aggrave sans cesse ; elle a suivi une progression ascendante, a acquis une profondeur alors que lui, épicurien positif, n'est que superficiel ; elle est la loyauté alors qu'il est la duplicité.

Sganarelle, à entendre les propos de Done Elvire, est envahi par l'émotion : «*Pauvre femme !*». Mais il ne se contente pas de pleurer : il énonce sa pitié, ce qui, dans un contexte théâtral peut montrer une gradation dans l'émotion, l'acte existant réellement lorsqu'il est dit.

Acte V, scène 1

À son père, qui est au comble de la joie, Don Juan, «*faisant l'hypocrite*», indique qu'il s'est converti, qu'il regrette ses actions, qu'il est repentant.

Il faut signaler que le donjuanisme peut réellement aboutir à la conversion. Ainsi, un émule contemporain de Don Juan, Don Miguel Mañara (1627-1679) s'était converti, s'était fait moine en 1662 et était mort en odeur de sainteté, et Prosper Mérimée l'ayant fait le héros de sa nouvelle, «*Les âmes du purgatoire*» (1834), allait d'ailleurs introduire une regrettable confusion entre Don Juan Tenorio et Miguel Mañara. D'autre part, chez les prédécesseurs de Molière, Don Juan se révélait être un hypocrite car il est logique que le Trompeur, allant jusqu'au bout de lui-même, devienne l'Imposteur, fasse de l'hypocrisie un style de vie si les circonstances le font vivre dans une société où l'hypocrisie religieuse et la fausse dévotion sont une assurance tous risques. Enfin, au temps de Molière, il n'y avait aucune honte pour les plus grands aristocrates libertins à témoigner publiquement de leur repentir, comme l'avait fait le prince de Conti qui, de protecteur qu'il était de Molière, était devenu son ennemi en se convertissant. Molière aurait donc mêlé sans scrupule les traits imposés par la tradition et d'autres que lui suggéraient à la fois sa connaissance des libertins de Cour, et sa volonté de bafouer les dévots.

Il reste que la conversion de Don Juan est ici un véritable coup de théâtre, par lequel lui, qui a deux cordes à son jeu : l'être et le paraître, passe de l'un à l'autre, en pouvant être impunément un libertin de mœurs et de pensée tout en semblant être dévot. Le grand seigneur, le séducteur, se «*tartuffie*»

en adoptant bien d'ailleurs le langage de la dévotion, en en retenant les termes, en en notant les usages, en apprenant le ton juste. Molière continuait ainsi sa lutte contre les ennemis du "Tartuffe", poursuivait sa satire des faux dévots, Don Juan devenant sans peine un autre Tartuffe, sous un costume différent et sous un autre aspect, plus dangereux d'ailleurs parce que grand seigneur.

Et cette métamorphose surprenante, qui peut être considérée comme une autre des ruptures due à l'incohérence naturelle de la pièce, aurait été très rapide : peut-être inspiré par l'exemple de Done Elvire qui, en IV, 6, lui avait indiqué : «*Vous me voyez bien changée de ce que j'étais ce matin*», il déclare : «*Je ne suis plus le même d'hier au soir, et le Ciel tout d'un coup a fait en moi un changement qui va surprendre tout le monde.*» à son père qui s'écrie : «*Ah ! mon fils ! que la tendresse d'un père est aisément rappelée, et que les offenses d'un fils s'évanouissent vite au moindre mot de repentir !*» et qui fait mention, la seule de la pièce, de la mère de Don Juan dont l'effacement pourrait servir à expliquer le personnage

Cette hypocrisie fait cependant difficulté, demeure ambiguë car elle rompt la logique du personnage même s'il n'a jamais été très soucieux de mettre de l'unité dans son être et de la logique dans sa conduite ; si, peu sensible à ce qu'il a été, à ce qu'il a dit, à ce qu'il a fait, il accommode volontiers ces réalités à son goût du jour, ce qui fait qu'il est assez souvent menteur. On se rappelle que, dès le premier acte, devant Done Elvire, il avait simulé une conversion, en employant le langage religieux qu'il emploie ici aussi afin d'en contester la crédibilité, d'en montrer la fausseté, l'hypocrisie qui y atteint sa forme suprême.

On peut discuter inlassablement de la vraisemblance psychologique de ce dernier avatar de Don Juan. Ce gentilhomme n'était apparu ni comme un lâche ni comme un ambitieux. Mais la tartufferie le séduit comme un bon moyen de se jouer des gens et du Ciel. Peut-être plut-il à Molière de ne foudroyer son héros qu'après l'avoir avili par le plus grave des péchés?

Il reste que sa soif incoercible de vérité nue l'a conduit à braver le Ciel. Comment concilier le joyeux aventurier du début et le sinistre hypocrite de la fin? Se posent donc ces questions : Don Juan est-il vraiment devenu un hypocrite ou joue-t-il au jeu de Don Juan faisant l'hypocrite? Il peut même, son entêtement étant devenu un jeu stérile avec lui-même, un exercice masochiste, chercher à trouver un nouvel élan en se livrant à l'hypocrisie qui lui procure le plaisir de braver les convenances. Il peut même prétendre s'être converti, se placer sous le manteau de la religion et du conformisme social, sans véritablement chercher à être cru. Sa prétendue conversion lui coûte d'ailleurs peu parce qu'il est sans religion. Et elle lui permet de se tirer d'un mauvais pas en déployant ses talents de séducteur (il joue l'hypocrite comme il a joué l'amoureux).

En définitive, on pourrait se rallier à l'avis d'Antoine Adam : «Don Juan est traité en figure de farce, où Molière a exposé sans scrupule les traits imposés par la tradition et d'autres que lui suggéraient à la fois sa connaissance des libertins de Cour, et sa volonté de bafouer les dévots.»

Acte V, scène 2

Après le départ de son père, Don Juan révèle à un Sganarelle presque suffoqué : «*Je ne suis point changé*» ; fait l'éloge de l'hypocrisie qui «*est un vice à la mode*» et a «*de merveilleux avantages*» ; annonce que, pour se livrer à ses vices plus tranquillement, il se couvrira désormais du «*manteau de la religion*». Sganarelle lui sert un sermon dans lequel toutefois il s'embrouille.

Cette scène tient essentiellement à deux tirades, celle de Don Juan et celle de Sganarelle.

La tirade de Don Juan :

À Sganarelle qui se réjouissait de sa conversion, Don Juan dit être «*bien aise d'avoir un témoin du fond de [son] âme*», et lui indique avoir décidé de se «*jeter dans un train de vie exemplaire*», qui serait toutefois «*un stratagème utile, une grimace [«feinte», «hypocrisie» selon le "Dictionnaire" de Furetière, 1690] nécessaire*», un «*masque*». Il proclame : «*L'hypocrisie est un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour vertus*» ; puis : «*L'hypocrisie est un vice privilégié qui, de sa main,*

ferme la bouche à tout le monde». Or, hypocrite, il l'avait déjà été avec Done Elvire, avec les frères de celle-ci, avec Monsieur Dimanche, avec son père ; tandis qu'il trouvait son plaisir à braver les convenances, qu'il ne respectait pas parce qu'il les confondait justement avec l'hypocrisie.

En lui faisant mentionner que : *«On lie, à force de grimaces, une société étroite avec tous les gens du parti»*, Molière, révolté contre la corruption de l'époque, profitant de l'aveu de Don Juan pour faire une critique de mœurs où l'imposture était toujours respectée et parlant d'ailleurs plutôt au public qu'à son valet, qui est trop simple pour entendre un tel langage (le discours, clair, direct, atteint ici toute sa virulence et toute son étendue, la tirade ayant d'ailleurs un style différent du style habituel de Molière), se livra en fait à une dénonciation de la «cabale des dévots» (le mot «cabale» est bien présent plus loin) qui l'avait empêché, en 1664, de représenter *«Le tartuffe»*. Est manifeste la préoccupation d'une polémique encore toute brûlante. On peut même rapprocher ces propos du premier *«Placet au roi»* que Molière lui adressa pour protester contre l'interdiction du *«Tartuffe»*. Or on doit constater que son personnage devient un deuxième Tartuffe, cette fois tout à fait conscient !

On peut penser que, en évoquant des «grimaciers» qui, *«par ce stratagème, ont rhabillé [«raccommodé», «réparé»] adroitement les désordres de leur jeunesse, qui se sont fait un bouclier du manteau de la religion, et sous cet habit respecté, ont la permission d'être les plus méchants hommes du monde»*, il pensait à la conversion du prince de Conti qu'il avait bien connu (ce qui explique : *«Combien crois-tu que j'en connaisse»*).

Puis Don Juan revient à son projet qui est, *«sous cet abri favorable»*, de se *«sauver»* car, devenu franchement hypocrite, il sera considéré par la société entière comme acceptable alors qu'il lui sera plus hostile que jamais, atteignant donc ainsi la jouissance ultime. Il pourra *«juger mal [c'est-à-dire défavorablement] de tout le monde»* ; il pourra se faire *«le vengeur des intérêts du Ciel»*, *«pousser [«repousser», «faire reculer»] ses ennemis»*, *«déchaîner contre eux des zélés indiscrets»* [«dévots sincères mais sans discernement» ; on allait retrouver l'expression dans la préface du *«Tartuffe»* en 1669].

On peut considérer que le crime le plus grave de Don Juan est donc de transformer le mensonge en système.

Il faut remarquer que cette dénonciation de l'hypocrisie généralisée remet en cause les fondements mêmes de la crédibilité : les paroles, les gestes, les institutions. En fait, Don Juan montre l'absurdité d'un monde dans lequel on ne peut s'appuyer sur rien que sur soi-même. Il est déjà un misanthrope. Avec cette tirade féroce sur l'hypocrisie, Molière a dit tout ce qu'il avait à dire.

La tirade de Sganarelle :

Devant l'outrance du discours de Don Juan, ses déclarations cyniques, ses audaces, son jeu dangereux avec la liberté qui a franchi toutes les bornes, le pauvre valet, qui a le cœur sain et des sentiments moraux, qui s'est d'abord réjoui de l'attitude de son maître, est maintenant cruellement désillusionné. Aussi, se débarrassant de ses scrupules et de sa couardise, il exprime d'abord sa surprise et son indignation.

Après l'exclamation initiale et la question, le mot *«hypocrite»* est associé à des termes péjoratifs et à des tournures hyperboliques : *«de tout point»*, *«le comble des abominations»*.

Ce constat le détermine à parler, et on remarque le champ lexical de la prise de parole (*«parler»*, *«décharge mon cœur»*, *«je vous dise»*), l'expression de la nécessité (*«je ne puis m'empêcher»*, *«il faut que»*, *«je dois»*).

Puis le *«valet fidèle»* se sent investi du devoir de corriger l'immoralité de son maître quoi qu'il lui en coûte (il l'invite à l'avance à lui donner des corrections hyperboliques désignées dans une gradation des impératifs : *«Faites-moi tout ce qu'il vous plaira, battez-moi, assommez-moi de coups, tuez-moi»*), et entreprend de chercher à le prévenir son maître du châtiment qui l'attend en voulant lui servir une leçon de morale.

La démonstration est apparemment structurée.

En effet, *«Sachez, Monsieur»* introduit un discours à caractère didactique, au ton sentencieux, et les premières lignes introduisent le raisonnement par un exposé des faits : le constat de l'immoralité.

Puis, dans le corps du raisonnement, Sganarelle entend donner à Don Juan les raisons pour qu'il change d'attitude ; et il s'emploie à définir, à son tour, la sagesse, en ayant cependant plus le besoin que le talent de raisonner. Avec une éloquence et une verve hilarantes, mais aussi la crainte de ne pouvoir dérouler ce raisonnement, il débite un discours hypertrophique où il aligne une suite de phrases brèves, minimales, à la structure simple (sujet, verbe, complément ou attribut) ; où les noms sont accompagnés de déterminants définis au pluriel ou au singulier à valeur généralisatrice ; où on trouve des verbes au présent de vérité générale. Ces phrases sont simplement juxtaposées (parataxe), sans aucun lien logique ; ce sont de simples reprises lexicales, le dernier mot de chaque phrase étant repris au début de la suivante selon un procédé appelé concaténation pour montrer un enchaînement des causes et des effets. Ces phrases sont des exemples, des maximes, des proverbes, des souvenirs de dictons faisant référence à la sagesse populaire (comme celui-ci : «*qui s'attache à l'arbre suit de bons préceptes*», souvenir d'un dicton recommandant de «se tenir au gros de l'arbre», à l'opinion la mieux établie). Mais certaines phrases ne sont pas en rapport avec la situation ; d'autres sont sans aucun contenu moral ; on constate des évidences, des truismes, toutes sortes de vérités qui passent par la tête de Sganarelle, des bribes de connaissance fatales à son bon sens, des arguments stupides. On constate aussi qu'il se livre à la résonance des mots, au mécanisme des clichés. L'ensemble est un discours incohérent et absurde, un galimatias, ce que, au Moyen Âge, on appelait «fatrasie».

Toutefois, la tirade aboutit de façon surprenante à un «*par conséquent*» qui introduit l'indication menaçante du châtiment, mais ne repose sur aucune donnée logique. Il reste que la tirade, qui commença par «Ô Ciel!», se termine par «*vous serez damné à tous les diables*»,

Sganarelle révèle son ignorance (qu'il avoue naïvement en voulant s'appuyer sur un argument d'autorité et en disant : «*cet auteur que je ne connais pas*»), la bêtise de sa foi, son incapacité à mettre en forme une pensée logique, structurée ; et, prenant un ton sentencieux pour débiter des inepties, singeant le discours d'un homme cultivé alors qu'il est la figure inversée du penseur, étant emporté par une sorte de mécanique, il est ridicule dans sa défense de valeurs que Don Juan rejette, donc comique.

Si le personnage du valet ou de la servante donneurs de leçons est fréquent chez Molière (par exemple Dorine dans «*Le tartuffe*» ou Toinette dans «*Le malade imaginaire*»), Sganarelle est un exemple original : il se pose en donneur de leçons mais il est incapable de construire un raisonnement cohérent.

En V, 2, à Don Juan qui lui a dit avoir pris la décision d'endosser le personnage de l'hypocrite, non sans sembler ressentir, au-delà de sa peur, de la fierté à servir un maître hors du commun («*Oh ! quel homme ! quel homme !*»), il se débarrasse de ses scrupules et de sa couardise, ose le défier, mais en débitant des niaiseries morales, prenant la défense de la vertu en la ridiculisant du fait de sa sottise, car il se livre alors à la résonance des mots, au mécanisme des clichés, et s'empêtre dans son sermon.

- Aussi n'est-on pas étonné d'entendre, en V, 2, cet admirable comédien, cet habile menteur dire que, pour échapper définitivement aux poursuites et réprimandes, il va recourir cyniquement au subterfuge de l'hypocrisie, défaut qui, remarquons-le, ne se trouvait pas chez le personnage traditionnel. On peut rappeler qu'il avait déjà été hypocrite avec Done Elvire (I, 3), avec les paysannes (II, 2 et 3), avec les frères de Done Elvire (III, 3 et 4), avec Monsieur Dimanche (IV, 3), avec son père (IV, 5 ; V, 1). On peut d'ailleurs considérer que le mensonge est son âme première. Dès lors, il est prêt à transformer le mensonge en système car lui, qui se moque du conformisme social, déclare alors vouloir l'utiliser par ruse. Il confie à Sganarelle (auquel il fait peut-être simplement une mauvaise plaisanterie?) : «*Si j'ai dit que je voulais corriger ma conduite, et me jeter dans un train de vie exemplaire, c'est un dessein que j'ai formé par pure politique, un stratagème utile, une grimace nécessaire où je veux me contraindre pour ménager un père dont j'ai besoin et me mettre à couvert, du côté des hommes, de cent fâcheuses aventures qui pourraient m'arriver. [...] Il n'y a plus de honte maintenant à cela : l'hypocrisie est un vice à la mode, et tous les vices à la mode passent pour vertus. Le personnage d'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse jouer aujourd'hui, et la profession d'hypocrite à de merveilleux avantages. C'est un art de qui l'imposture est toujours respectée ; et, quoiqu'on la découvre, on n'ose rien dire contre elle. Tous les autres vices des*

hommes sont exposés à la censure, et chacun a la liberté de les attaquer hautement ; mais l'hypocrisie est un vice privilégié qui, de sa main, ferme la bouche à tout le monde et jouit en repos d'une impunité souveraine. [...] C'est sous cet abri favorable que je veux me sauver, et mettre en sûreté mes affaires. Je ne quitterai point mes douces habitudes ; mais j'aurai soin de me cacher et de me divertir à petit bruit. [...] C'est ainsi qu'il faut profiter des faiblesses des hommes, et qu'un sage esprit s'accommode aux vices de son siècle.» (V, 2). En fait, il rit de son masque de dévotion. Mais on peut se demander si Molière n'avait pas voulu ainsi rendre son héros très antipathique avant de l'envoyer à la damnation éternelle. Ce monologue sur l'hypocrisie, qui est devenu célèbre, est une charge directe et efficace.

Acte V, scène 3

Survient Don Carlos, qui demande à Don Juan de considérer Done Elvire comme son épouse. Il s'y refuse, en alléguant le projet de celle-ci de vivre uniquement dans la dévotion. Et il s'oppose à toute satisfaction par les armes car le Ciel le lui interdit. Mais Don Carlos répète sa menace d'un duel.

Don Juan est ici face à un réel adversaire qui est capable de discuter habilement et de le menacer d'une action physique décisive. Mais Molière lui enleva la vertu ou l'apparence de vertu qui lui restait, sa fierté de gentilhomme.

En effet, *«d'un ton hypocrite»*, en chargeant son rôle, en adoptant une onction ecclésiastique, dans un véritable duel oratoire, il oppose à Don Carlos un prétendu esprit religieux, la volonté de mener désormais *«une austère conduite»* qui lui interdit le mariage : *«j'ai entendu une voix qui m'a dit que je ne devais point songer à votre sœur, et qu'avec elle assurément je ne ferais point mon salut»*. Don Carlos rétorque que *«ce dessein ne choque point»* [ne heurte pas, ne va pas contre] l'union avec une femme légitime. Mais, lui objecte Don Juan, celle-ci n'a-t-elle pas elle-même *«résolu sa retraite»*? ne s'est-elle pas retirée dans un couvent? Ici, Don Carlos indique bien la raison de sa poursuite : le respect de l'honneur de la famille, un des motifs traditionnels des vendettas.

Avec *«je me suis conseillé au Ciel»* [j'ai pris conseil du Ciel], - *«J'obéis à la voix du Ciel»* - *«C'est le Ciel qui le veut ainsi»* - *«Le Ciel l'ordonne de la sorte»* - *«Prenez-vous en au Ciel»* - *«Le Ciel le souhaite comme cela»* - *«Le Ciel m'en défend la pensée»*, Molière, non seulement usa d'un de ses procédés comiques favoris : le comique de répétition (qu'il prêtait d'habitude à de ridicules personnages en proie à une monomanie), mais donna un exemple de «la direction d'intention» que les jésuites (Molière ne songeait pas à les ménager plus que les jansénistes) avaient définie dans le cadre de leur casuistique, et que Pascal avait dénoncée dans sa *«Ville Provinciale»*, disant qu'elle *«consiste à se proposer pour fin de ses actions un objet permis. Ce n'est pas qu'autant qu'il est en notre pouvoir nous ne détournions les hommes des choses défendues ; mais, quand nous ne pouvons empêcher l'action, nous purifions au moins l'intention ; et ainsi nous corrigeons le vice du moyen par la pureté de la fin.»* De ce fait, par exemple, un gentilhomme pouvait se battre en duel sans commettre un péché, s'il se rendait sur le terrain non avec l'intention expresse d'attaquer son adversaire, mais seulement avec celle de se défendre ! D'ailleurs, Don Juan, tout en affirmant son courage (*«je ne manque pas de cœur»*), se défend de l'idée du duel qu'il envisage pourtant en prétendant que son issue ne dépendra pas de lui : *«si vous m'attaquez, nous verrons ce qui en arrivera»*.

On peut se demander si Don Juan est vraiment hypocrite, et des jugements contradictoires ont été portés sur cette scène. Son ostentation d'habileté dans l'utilisation de la casuistique des jésuites pour refuser le mariage avec Elvire, l'outrance qu'il met dans son personnage nouveau pourraient être qu'une autre manifestation de son goût de la parade. Toujours moqueur, il joue son personnage en grand seigneur dont le masque de dévotion reste insolent. On peut même penser que la répétition obstinée de la référence au Ciel est une autre façon de le braver encore en se servant de ce mot pour parodier les vrais dévots.

La scène est donc une étape décisive vers la damnation de Don Juan.

Acte V, scènes 5 et 6

Apparaît un «Spectre», qui est une *«femme voilée»*, et qui proclame : *«Don Juan n'a plus qu'un moment à pouvoir profiter de la miséricorde du Ciel ; et, s'il ne se repent ici, sa perte est résolue.»* Puis il prend la figure du *«Temps avec sa faux»*. Enfin, comme Don Juan veut le frapper de son épée, il *«s'envole»*.

Apparaît alors la statue du Commandeur auquel Don Juan accepte de donner la main. La Statue lui indique que *«l'endurcissement au péché traîne une mort funeste, et les grâces du Ciel que l'on renvoie ouvrent un chemin à sa foudre»*. Don Juan se sent brûler. *«Le tonnerre tombe avec un grand bruit et de grands éclairs sur Don Juan ; la terre s'ouvre et l'abîme ; et il sort de grands feux de l'endroit où il est tombé.»* Sganarelle s'écrie : *«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 !»*

Le dénouement, qui relève du merveilleux et non du surnaturel, fut donné à Molière par la tradition où le Commandeur offrait à Don Juan un festin de serpents et de crapauds... ainsi qu'un long entretien moralisateur. Molière, s'il a conservé ce finale spectaculaire qui exige l'emploi d'une machine, en dépit de la stricte discipline classique, l'a réduit au strict nécessaire.

Par contre, il renchérit sur le merveilleux du dénouement traditionnel en ajoutant le spectre qui est une *«femme voilée»* dans laquelle, Don Juan, pensant à une mystification, croit *«reconnaître cette voix»*, on pourrait voir le fantôme de Done Elvire, le symbole de ses victimes féminines, la Femme qu'il a bafouée à maintes reprises. Ou n'est-ce qu'un messager de l'au-delà ? Pour Gustave Michaut, c'est *«la Grâce chrétienne repoussée par la volonté mauvaise du pécheur»* car la Statue allait dire : *«Les grâces du Ciel que l'on renvoie ouvrent un chemin à sa foudre»*. Ce sont autant d'interprétations discutables et discutées.

Si le spectre se transforme en allégorie du Temps, c'est que cela flattait le goût du public pour le spectacle. Or le temps importe à Don Juan, collectionneur d'instant, ennemi de la fidélité, avide d'un renouvellement, d'une sorte de jouvence qu'il oppose à l'éternité divine. Aussi veut-il le frapper de son épée qui matérialise ces deux traits solidaires : l'absence de crainte et la révolte. Il refuse de se repentir, ce qui, pour les uns, le grandit infiniment, tandis que, pour d'autres, il ne fait qu'affirmer son obstination, se déclarer comme l'homme qui ne peut pas changer, parce qu'une sorte d'entêtement dans le pire fait la continuité de son être.

Dans la scène suivante, la Statue demande à Don Juan de respecter sa *«parole de venir manger avec»* elle. Il lui donne la main, et est entraîné en enfer, poussant un cri horrifié, mourant seul, comme son égoïsme l'a fait vivre. Dans cette optique, il n'est plus foudroyé par une force extérieure, surnaturelle : il se consume lui-même, se brûle, au bout de sa course, de son propre feu, dans une attitude qui est donc suicidaire. Son besoin absolu de liberté le fait se séparer de tous les humains, et choisir plutôt la mort que d'y renoncer. C'est un personnage assez autodestructeur. Mais cette perte peut le rendre d'autant plus séduisant.

où la vengeance du Ciel pérennisait le héros du défi et de la liberté, entré dans l'au-delà, debout, tout botté et l'épée à la main ; où, en ce sens, on peut soutenir que Dieu, prisonnier de sa menace, valorise Don Juan en l'exécutant. Comme Sisyphe, comme Prométhée, le personnage a trouvé sa victoire morale dans sa défaite physique, devenant un héros au sens mythologique du terme.

Le cri horrifié de Don Juan est couvert par la plainte d'une cupidité ridicule de Sganarelle qui reste seul à crier pitoyablement : *«Mes gages, mes gages, mes gages !»*, parlant alors vraiment son langage, se révélant d'ailleurs le vrai matérialiste de la pièce, accroché à l'utilité et au sens des choses utiles. Il est ainsi, lui aussi, puni, perdant ce qui le rendait complice de son maître : son salaire. Cette explosion bouffonne permettait à Molière de dénouer sa pièce sur le mode comique même si

c'était de façon artificielle. Cette exclamation, jugée inacceptable en un moment si solennel, fut supprimée dès les premières représentations, et remplacée par une plainte plus conventionnelle.

On peut penser que, si Molière conserva le merveilleux qui était inhérent au sujet, il le réduisit dans ce dénouement dérisoire et, peut-être, parodique. On peut trouver que la fin de la pièce, où il plaça l'inutile apparition d'un spectre puis le spectaculaire foudroiement de Don Juan par la statue du Commandeur, est bâclée, comme souvent chez lui quand il a dit ce qu'il voulait dire ; qu'il y a plaqué un retour à l'histoire traditionnelle de Don Juan, le libertin qui subit un châtement exemplaire, qui est puni parce qu'il a transgressé les lois de la morale chrétienne. Cette fin tragique peut apparaître comme une concession à la moralité, apportée pour sauvegarder les bonnes mœurs. Au contraire, on peut la voir comme étant dans la logique du personnage, comme indispensable à la pièce qui, sans elle, n'existerait pas. N'était-ce pas la seule possibilité pour Molière de faire passer son message, de prononcer sa condamnation de l'hypocrisie (qui reprenait celle du "*Tartuffe*") par quelqu'un qui est lui-même foudroyé par Dieu? Lui, qui était pourtant très tolérant pour les faiblesses humaines, ne pouvait supporter l'hypocrisie, surtout quand elle s'affublait d'un masque de vertu pour juger de haut les travers des êtres humains en se déroband à toute atteinte. Ainsi, tout au moins au chapitre de ce vice qu'il abhorrait, la pièce est d'une indéniable clarté : Don Juan, par choix délibéré et non par inclination naturelle, devient pire que Tartuffe !.

Conclusion

"*Dom Juan*" est une pièce en cinq actes que Molière, pour répondre à l'interdiction du "*Tartuffe*", composa rapidement en prose ; il y reprit le personnage du séducteur qui est toutefois chez lui, accompagné de son valet, le naïf Sganarelle, plutôt un libertin de pensée, un incroyant, voué de ce fait au châtement céleste. Intemporel, le texte résonne encore aujourd'hui et soulève les mêmes questions qu'au XVII^e siècle, celle du rationalisme opposé à la crédulité ; celle de l'affirmation de la liberté de l'individu contre le conformisme de la société. La pièce est une des œuvres essentielles dans la constitution du mythe international de Don Juan [voir, dans le site, "[Don Juan \(le mythe de\)](#)"].

André Durand

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions, en cliquant sur :

andur@videotron.ca

Peut-être voudrez-vous accéder à l'ensemble du site en cliquant sur :

www.comptoir litteraire.ca

