



[www.comptoirlitteraire.com](http://www.comptoirlitteraire.com)

**André Durand présente**

## **“*Dom Juan*”** **(1665)**

**comédie en cinq actes et en prose de MOLIÈRE**

pour laquelle on trouve un résumé

puis successivement l'examen de :

l'intérêt de l'action (page 3)

l'intérêt littéraire (page 6)

l'intérêt documentaire (page 6)

l'intérêt psychologique (page 7)

l'intérêt philosophique (page 10)

la destinée de l'œuvre (page 12)

l'intérêt du spectacle (page 15)

différentes scènes (pages 15-35)

**Bonne lecture !**

«*Dom Juan*» est l'orthographe du XVII<sup>e</sup> siècle qu'on conserve pour le titre de la pièce tandis que le nom du personnage s'écrit «*Don Juan*».

## Résumé

### Acte I : "L'infidèle"

Scène 1 : Sganarelle fait à Don Gusman, écuyer d'Elvire, le portrait de Don Juan, son maître, débauché impie. Il prévient Don Gusman de l'échec probable d'Elvire, femme de Don Juan, abandonnée par lui et venue à sa recherche pour le lui reprocher.

Scène 2 : Don Juan paraît et confirme par ses propos libertins le portrait esquissé.

Scène 3 : Elvire arrive et reproche à Don Juan son départ. Elle est reçue avec tant d'insolence qu'elle se retire en menaçant l'infidèle de sa vengeance de femme offensée. Don Juan, lui, ne songe qu'à une nouvelle conquête.

### Acte II : "Le séducteur"

Scène 1 : Charlotte, paysanne, écoute Pierrot, son fiancé, lui faire le récit du sauvetage de Don Juan qui a été naufragé. Elle subit sans enthousiasme la cour maladroite de Pierrot, qui sort, pour aller se désaltérer...

Scène 2 : Survient Don Juan, déjà distrait de sa mésaventure par une autre paysanne qu'il a entrevue. Il aperçoit Charlotte, et se plaît à séduire la jeune fille qui est éblouie.

Scène 3 : Quand Pierrot revient, il est mal reçu par Charlotte, et bousculé par le grand seigneur. Il s'en va.

Scène 4 : Survient Mathurine, l'autre paysanne, qui se croit des droits sur Don Juan. Il danse entre les jeunes filles humbles et crédules un ballet de la séduction, et les berne conjointement en promettant à chacune le mariage.

Scène 5 : Il aurait peine à conclure, mais La Ramée, son soldat, lui annonce que des hommes armés le cherchent. Don Juan sort pour aviser.

### Acte III : "Le grand seigneur libertin"

Scène 1 : Don Juan discute avec Sganarelle, déguisé en médecin. Sganarelle croit à tout, son maître ne croit à rien. Le valet essaie de catéchiser Don Juan, mais «*casse le nez à ses raisonnements*» et le grand seigneur libertin se moque de sa piété.

Scène 2 : Ils rencontrent un pauvre, que Don Juan tente en vain de faire blasphémer pour un louis.

Scène 3 : Don Juan vole au secours d'un inconnu attaqué par trois voleurs. Or c'est Don Carlos, un des frères d'Elvire, qui poursuivent (sans le connaître) le mari infidèle de leur sœur. Il raconte son histoire à Don Juan, qui se porte garant de... Don Juan.

Scène 4 : Arrive Don Alonse, qui veut tuer Don Juan, mais Don Carlos s'entremet : il lui doit la vie, et veut lui laisser le temps de réfléchir.

Scène 5 : Don Juan, seul avec son valet, confirme cyniquement sa lassitude de Done Elvire. Comme il se trouve près du tombeau d'un Commandeur qu'il a tué jadis, il invite la statue du mort à souper avec lui. La statue incline la tête en signe d'assentiment, mais Don Juan refuse de croire au prodige.

### Acte IV : "L'inhumain"

Scène 1 : Don Juan, rentré chez lui, fait préparer un souper.

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

Scène 3 : Il se débarrasse de celui-ci avec une désinvolte et impertinente politesse.

Scène 4 : Survient Don Louis, père de Don Juan, qui vient lui reprocher son inconduite. Don Juan l'écoute en silence, et ne lui répond que d'un mot insolent.

Scène 5 : Son père parti, Don Juan souhaite sa mort.

Scène 6 : Elvire, à son tour, rend visite à Don Juan. Elle s'est détachée de lui et retourne à Dieu. Don Juan veut la retenir.

Scène 7 : Don Juan se met à table, avec Sganarelle.

Scène 8 : Mais ils sont interrompus par une apparition de la statue qui invite à son tour Don Juan. Il accepte par bravade.

Acte V : "L'hypocrite"

Scène 1 : Don Juan joue à son père la comédie de la conversion.

Scène 2 : Après le départ du vieillard, il explique à Sganarelle son dessein délibéré de jouer l'hypocrite.

Scène 3 : Don Juan refuse à Don Carlos toute satisfaction par les armes : le Ciel le lui défend.

Scène 4 : Don Juan affirme à Sganarelle effrayé son dédain de ce Ciel qu'il invoque.

Scène 5 : Apparaît un spectre de femme qui l'avertit de sa perte prochaine, puis prend la figure du Temps, et s'envole quand Don Juan veut le frapper de son épée.

Scène 6 : Don Juan refuse pourtant de se repentir. Entre la statue, qui vient le chercher. Elle lui tend la main. Il la prend, et est précipité dans les flammes au milieu des éclairs. Sganarelle réclame à grands cris ses gages.

## Analyse

### Intérêt de l'action

Originalité : On a toujours connu ce type d'homme qu'est Don Juan, surmâle par excellence, plus jouisseur qu'amoureux, inspirant du goût aux femmes autant qu'il en éprouve pour elles, et révolté contre toutes les contraintes qui peuvent faire obstacle à son désir. Mais c'est la morale chrétienne, surtout après la Renaissance, explosion de désir et de joie, qui a suscité l'indignation contre ce personnage qui ne connaît ni dieu ni diable.

Ce n'est pas un hasard si l'«inventeur» de Don Juan, Tirso de Molina, fut, au Siècle d'or, un moine de la très catholique Espagne, le frère Gabriel Tellez. En 1625, il mit sur scène une tradition née probablement de faits réels et rapportée par la "*Chronique de Séville*" : une nuit, Don Juan Tenorio tua le commandeur de Calatrava, Don Gonzalo d'Ulloa, dont il avait séduit et déshonoré la fille. C'est dans le couvent de franciscains où le vieillard avait été enseveli que les religieux, attirant Don Juan, le massacrèrent. Ils déclarèrent ensuite que, venu insulter Ulloa sur son tombeau, le séducteur avait été entraîné en enfer par la statue, soudain douée de vie, par sa victime. Il intitula son œuvre "*El burlador de Sevilla y convidado de piedra*", "*Le trompeur de Séville et le convive de pierre*". Le sous-titre français, "*Le festin de pierre*", résulte sans doute d'une mauvaise traduction de l'espagnol «convidado» qui signifie «convive», et non «banquet». Les jeunes débauchés ne manquaient pas dans l'Espagne des derniers Habsbourg. Tirso de Molina put observer, en particulier, deux libertins fameux : Don Juan de Villamédiana et Don Pedro Manuel Girón, fils du duc d'Osuna, l'un des plus grands seigneurs espagnols. Juan Tenorio était un jeune seigneur qui se divertissait à abuser des filles en leur faisant croire qu'il voulait les épouser, et plus encore à berner des maris ou des fiancés qui étaient parfois ses propres amis. Le cœur n'avait pas la moindre part à ses entreprises, qu'il menait avec un bonheur inégal, secondé par Catalinon, son valet pleutre et souvent récalcitrant. Il n'était pas un incroyant mais un débauché, dans un pays où la religion était intimement mêlée à tous les incidents de la vie : à son dernier instant, il réclamait un prêtre. La pièce, satire des mœurs de la jeunesse madrilène, après avoir commencé par de banales aventures d'amour, s'achevait en un drame religieux d'une grandiose ampleur, dominé par l'idée du châtement divin. Elle fut d'abord présentée comme la transposition scénique d'un exemplaire sermon de carême ; mais l'auteur se proposait de servir Dieu par des voies obliques, et non du haut de la chaire, d'où sa discrétion : le pieux Tirso de Molina a été éclipsé par le diabolique Don Juan, qu'il avait inventé en 1625.

Le Don Juan de Tirso devint, sur les champs de foire, un personnage célèbre à l'égal de Polichinelle. Des pièces italiennes ou françaises ont été bâties sur le même sujet. Deux comédies italiennes ont le même titre : "*Il convitato di pietra*", l'une d'Onofrio Giliberto, de Solofra (1653), l'autre de Jacinto Andrea Cicognini, de Florence. Celui-ci, dans sa pièce (de date incertaine, mais probablement antérieure à 1650), changea le caractère et le sens du thème original ; il piquait la curiosité par le

mystérieux, mais laissait perdre toute la signification religieuse : le surnaturel se transformait en féerie. Il développait le comique (souvent de qualité douteuse) en se servant de «lazzi», en utilisant les personnages de la «commedia dell'arte» : le Docteur, Pantalon, Brunetta. Le valet de Don Juan, Passarino, n'était qu'un pitre. Quant à Don Juan lui-même, il apparaissait uniquement comme un mâle grossier que le désir poussait. On ne connaît pas la pièce de Giliberto. Dès 1658, «Le festin de pierre» était joué à Paris par les comédiens italiens de Locatelli (Trivelin). On a une idée de ce que pouvait être cette «commedia dell'arte», inspirée sans doute de Giliberto et de Cicognini, car Dominique Biancolelli, qui jouait le rôle du valet sous le nom d'Arlequin, qui doubla Locatelli à partir de 1662, et finalement le remplaça dans le rôle, laissa un scénario dont le Français Gueullette fit, au XVIIIe siècle, la traduction qui nous est parvenue. D'après ces notes, on peut constater qu'il s'agit d'une farce vulgaire qui gardait le thème général de la fable, mais développait les traits comiques. Don Juan était réduit au rôle d'un joyeux et banal débauché.

Les Français Dorimond et Villiers sont les auteurs chacun d'une pièce qui porte le même titre : «*Le festin de pierre ou Le fils criminel*» (1650 et 1651), deux tragi-comédies (où les moments comiques sont rares) qui offraient une étroite ressemblance pour les noms, les caractères, la conduite de l'action, traduisant sans doute un même original, la pièce de Giliberto. Les deux auteurs avaient surtout considéré le caractère de Don Juan. C'était un révolté : contre son père, contre sa patrie, contre les idées et les sentiments de la foule. Il refusait de s'incliner devant la tyrannie des destins et les multiples contraintes de la religion, de la famille, de la société. Il voulait vivre intensément par ses passions, par ses désirs. Toutefois, il n'était pas athée, il ne niait pas Dieu, mais l'insultait (le mot Dieu était d'ailleurs remplacé par celui de Jupiter). Les deux auteurs avaient allégé le drame en lui donnant davantage d'unité ; toute l'action était localisée à Séville, et il ne s'agissait plus d'un jeune homme ardent qui dépensait sa jeunesse sans mesure, mais de l'apôtre des droits individuels contre les obligations de la morale universelle.

Ce qui avait poussé les gens de l'époque vers le thème de Don Juan était sans doute le goût baroque du merveilleux, de la multiplicité et de l'imprécision des lieux ; le goût de la machinerie au théâtre ; le désir d'un divertissement assaisonné de «lazzi» et de bons mots.

Molière a-t-il lu le «*Burlador*»? Autrefois, on croyait que non ; on est moins affirmatif aujourd'hui. Il a pu être influencé par le scénario de «commedia dell'arte». Il l'a été, sans aucun doute, par les pièces de Dorimond et de Villiers. Il est fidèle à la trame initiale qui est riche en épisodes dramatiques. Mais il a approfondi le caractère du personnage dont il a fait un monstre d'orgueil et de cynisme cruel. Sa pièce, qui commence tard dans le destin de Don Juan, est devenue une tragi-comédie édifiante.

Déroulement : L'action est fondée en grande partie sur l'antithèse entre un Don Juan iconoclaste et n'ayant peur de rien et un Sganerelle poltron et défenseur des valeurs établies. Mais l'essentiel tient aux différentes transgressions auxquelles se livre Don Juan qui font que de plus en plus de difficultés se dressent devant lui, que l'anathème le frappe.

Structure : Le sujet même de «*Dom Juan*» est apparu en Espagne, dans le contexte du théâtre baroque et, sous l'influence de cette esthétique, Molière a donné à sa pièce une structure qui la situe à part dans son œuvre, et il a maltraité les règles comme jamais ne l'avait fait un auteur de la génération classique.

Il a cyniquement violé l'unité de lieu. Les fréquents déplacements des personnages rendent impossible son respect. Au premier acte, l'action a lieu dans un palais indéterminé en Sicile ; mais elle pourrait très bien se dérouler ailleurs. Le lieu n'est pas caractérisé, aucun pittoresque sicilien n'est présent dans la pièce (et les paysans parlent avec l'accent campagnard français). Au deuxième acte, l'action se situe dans une campagne au bord de la mer. Au troisième acte, on est dans une forêt où, par le plus grand des hasards, se dresse le mausolée du Commandeur. Au quatrième et cinquième actes, le lieu est l'appartement de Don Juan. Son caractère errant et aventurier força Molière à ouvrir le théâtre comme l'avait fait Shakespeare : un plateau nu, vide, élémentaire.

L'unité de temps n'est pas respectée : comment tant d'événements auraient-ils pu se produire en vingt-quatre heures? Mais elle est moins violée que celle de lieu : l'action se déroule en gros en trente-six heures :

- Acte I : le matin
- Acte II : en début d'après-midi
- Acte III : le soir
- Acte IV : la nuit
- Acte V : le lendemain soir.

Molière n'a donc pas rejeté la notion d'unité de temps ; il s'est contenté de l'aménager, nous laissant entendre qu'il s'en soucie peu : «*Je ne suis plus le même d'hier au soir*», dit Don Juan à son père (V, 1). Remarquons de plus qu'il a eu soin de mettre en valeur le fait que ce qu'il nous montre n'est qu'une action parmi d'autres. Les tentatives de séduction auxquelles nous assistons se sont déjà produites avec d'autres personnes ; tout ce qui arrive s'est déjà passé. Chacun des personnages et chacune des actions est ainsi située dans une chronologie (exemple : le pauvre est depuis dix ans dans les bois).

L'unité d'action elle-même laisse singulièrement à désirer. Molière ne la respecte guère plus. Le sujet sera-t-il la reconquête de Don Juan par Done Elvire? Mais alors... le second acte? Elvire et ses frères n'apparaissent que dans quelques scènes aux actes III, IV et V. Le hasard aidant, se présente une foule de personnages jusqu'à un spectre, le Commandeur qui n'est pas le père d'Elvire, comme dans la légende. Chaque acte, chaque scène parfois, a sa propre unité, raconte une histoire à elle seule (l'acte II ; la scène du pauvre). À tel point que certaines scènes ont pu être censurées entièrement sans que la pièce perde de sa valeur ni de sa logique. Bref, l'intrigue reste décousue, incomplète. Cependant, les tableaux successifs s'harmonisent. Et il apparaît qu'à ce conflit ouvert, il n'est pas d'autre solution que la foudre finale, l'Intensité dramatique augmentant avec le retournement hypocrite, l'invitation du Commandeur, élément fantastique.

Il n'est pas jusqu'à l'unité de ton qui n'ait suscité des inquiétudes. Le titre pourrait être celui d'une tragédie ou d'une comédie de caractère. Il met en effet en valeur le personnage principal, fait de lui le sujet de la pièce, ce qui est bien le cas, mais ne suffit pas à rendre compte de la complexité. Le mélange des sources espagnoles, italiennes et françaises, avec des traits observés sur le vif et des méchancetés décochées impunément, le tout à la sauce comique, donne un résultat extraordinaire. Le caractère de la pièce est disparate : un assemblage de bouffonnerie italienne, de mystère religieux, de drame humain et de conflit social. Le tragique est le fait surtout du personnage d'Elvire. Au même registre appartient l'affrontement entre Don Juan et la statue, dont on connaît dès le début l'issue fatale. Celui entre Don Juan et le pauvre appartient également à ce registre, puisque chacun des deux protagonistes suit inexorablement sa destinée. La tragicomédie (ou comédie héroïque) apparaît de façon très pure dans les scènes avec Don Carlos (III, 3-4 ; V, 3). Les relations avec Don Luis se situent tout à fait dans ce registre et il semble même que Molière ait parodié Corneille dans la tirade de l'acte IV). La pastorale de l'acte II évoque des campagnards vivant dans une nature idyllique. La comédie sérieuse marque les rapports entre Don Juan et Sganarelle, mais la farce marque le jeu de celui-ci. Le burlesque est également sans cesse présent. Ajoutons à cela le rôle des machines dans la pièce (III, 5-6 ; mais aussi les changements de décor). Ceci plaisait à un public avide de spectaculaire.

Selon la tradition des tréteaux de foire, Molière fait se succéder des scènes de farce (le burlesque de la scène avec les paysannes), des «lazzi», des passages de «grande comédie», des catastrophes miraculeuses (le festin de pierre). Maître du jeu théâtral, il fait que les blasphèmes de Don Juan sont sans cesse aux confins du badinage, ce qui les rend supportables au spectateur. Cet éclatement du genre est évident dès la scène I, 1, qui constitue une triple exposition. 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. Il reste que, malgré l'absence des unités classiques, la comédie a une unité profonde.

Cette pièce, toute en ruptures et en ambiguïtés, est bien loin de cette stricte observation des règles que préconisait le théâtre classique ; elle se présente comme une pièce baroque, libérée des contraintes du classicisme, pour s'opposer au grand siècle religieux que fut le XVIIe siècle, siècle de

la rigueur et du jansénisme. Et Don Juan, archétype de l'indépendance intellectuelle en est le fer de lance. Sa quête est spirituelle et métaphysique et nous mène dans les confins de l'âme humaine qui se pose universellement les mêmes questions. Aussi brave-t-il tous les interdits et tous les codes sociaux en héros cynique qui brutalise les corps et les esprits.

### Intérêt littéraire

On excusa Molière d'avoir écrit cette «grande comédie» en cinq actes en prose car on considérait qu'il s'agissait d'une adaptation de l'italien, non d'une pièce originale. Cette prose est rythmée et variée : passant de la langue des aristocrates au patois des paysans dont on peut se demander s'il est bien le parler rustique de l'Île-de-France (et serait peut-être la seule transcription sténographique sur le vif que nous ayons de la langue populaire réellement parlée dans cette région au XVIIe siècle) ou s'il n'a pas été repris et arrangé par l'esprit d'un lettré, d'où une part factice qui ressortirait à la tradition farcesque.

### Intérêt documentaire

Même si on n'avait pas de souci de la couleur locale au XVIIe siècle, "*Dom Juan*" est la peinture d'une société. Molière se livre au passage à sa satire de la médecine. Mais il présente surtout une galerie de portraits qui en font de sa pièce une comédie de mœurs. Nobles, bourgeois, serviteurs, paysans, forment un ensemble bizarre mais étrangement cohérent.

Don Juan est avant tout un aristocrate ; tout, dans son attitude, révèle le grand seigneur peut-être brisé par le pouvoir, tel le prince de Condé qui a été exclu pour avoir voulu fronder. À ce seigneur qui n'est politiquement plus rien, tout est dû : il exige, prend ce qui lui plaît et ne doit rien en retour. La pièce montre bien la domination de l'aristocratie sur les autres classes. Le bourgeois auquel Don Juan emprunte de l'argent, le paysan dont il séduit la fiancée et qu'il soufflette à la première protestation, sont logés à la même enseigne que Sganarelle, à qui il dit (II, 5) : *«C'est trop d'honneur que je vous fais, bien heureux est le valet qui peut avoir la gloire de mourir pour son maître»*.

Mais la noblesse est soumise aussi à des règles, dont le sens de l'honneur arboré comme une oriflamme, alors qu'il n'était déjà plus que l'ombre d'une réalité féodale. Les personnages nobles de la pièce représentent chacun une réaction de la noblesse devant les tentatives de domestication de la part de la royauté. Tandis que Don Louis s'est rallié à la nouvelle forme de gouvernement, Don Carlos et Don Alonso restent des féodaux. Et Don Juan représente les aristocrates incrédules, libertins, débauchés, hypocrites à l'occasion, qui cherchaient à échapper aux règles de leur classe dont Molière fait une critique acerbe.

Les bourgeois ne sont pas mieux traités par l'écrivain, chez qui ils sont très souvent médiocres ou ridicules ; presque aucun ne présente quelque élévation ou valeur morale. M. Dimanche est un tailleur aisé, rapace, à l'échine très souple devant ses clients ; fasciné par un grand seigneur corrompu, grevé de dettes, il se laisse prendre à ses amabilités cousues de fil blanc.

Les serviteurs, quant à eux, sortent tout droit de la tradition du Zanni, du Gracioso ou même de Tabarin.

Quant aux paysans, ils peuvent sembler vrais : Pierrot avec sa lenteur d'esprit, sa minutie puérile dans l'énumération de détails oiseux, sa vanité de malin de village ; Charlotte, qui, froide et ambitieuse, forme avec lui un couple qui parodie grossièrement, mais en l'inversant, le couple Don Juan-Elvire (voir I, 3 et II, 1).

## Intérêt psychologique

Elvire : Femme légitime de Don Juan, enlevée par lui à un couvent, cette création de Molière est un personnage discuté. Au XVII<sup>e</sup> siècle, on voyait en elle un scandale de plus : «une religieuse débauchée et dont on publie la prostitution» (Rochemont). Mais, en fait, rien ne sous-entend qu'elle ait appartenu à une congrégation, qu'elle ait prononcé des vœux perpétuels. C'est une femme fière, passionnée, fidèle, un exemple de l'amour parfait. Le mariage fut pour elle un acte de passion. Abandonnée et bafouée par son mari, elle retourne à Dieu et devient «celle qui a reçu la grâce devant celui qui la refuse. Et ceci donne une scène où l'amour humain se fait le messager de l'amour divin auprès de l'homme qui repousse le second en méprisant le premier.» (Henri Gouhier). Seule véritable victime de Don Juan, sa générosité, son pardon la rendent attendrissante ; sa sincérité douloureuse fait contraste avec l'insolente duplicité de Don Juan.

Ce qui compte surtout, c'est l'opposition des deux personnages principaux qui sont bien différents, même diamétralement opposés, antithétiques, mais complémentaires. Ils remplissent dans la pièce une fonction thématique et une fonction dramatique. Ils sont opposés au niveau social, la relation dominante étant celle du dominant / dominé (voire de l'exploiteur / exploité) du point de vue social. Dramatiquement, Sganarelle joue un double rôle dans ce couple :

- un rôle d'opposant (à de nombreuses reprises, Don Juan l'insulte fortement [*«traître ; coquin maraud»*] et, par derrière, Sganarelle fait de même [I,1] ; il est présent aussi pour, tout au long de la pièce, avertir Don Juan du châtime final qu'il risque : *«les libertins ne font jamais une bonne fin.»* ([1,2] et *«vous serez damné à tous les diables»* [V,2]. Don Juan et Sganarelle s'opposent sur les idées : la religion et la morale) ;

- un rôle d'adjuvant (Don Juan et Sganarelle sont complices de longue date, car Sganarelle est témoin de toute la vie privée de son maître, il est le complice de ses aventures et de ses mésaventures (le naufrage en barque) ; il l'aide parfois dans ses ruses et dans ses aventures : II, 2 : *«Non, non, ne craignez point, il se mariera avec vous tant que vous voudrez.»* - III, 2 : *«Va, va jure un peu, il n'y a pas de mal»*. Don Juan est seul, et son valet est son seul complice, son seul confident, le public qui communique à lui et donc aux spectateurs ses intentions et ses sentiments.

Les deux protagonistes principaux sont presque toujours en scène, et ensemble. La plupart des scènes sont organisées autour de leur dialogue. Leurs rapports apparaissent donc en même temps fondamentaux et complexes. Ils se révèlent l'un par l'autre et, en révélant l'autre, se révèlent eux-mêmes. Ils sont très divisés dans les sentiments qu'il éprouvent l'un envers l'autre. De l'attachement à la haine, toute la gamme est sollicitée. Les personnages ne parviennent pas à faire la part de leurs sentiments. Ils se repoussent et s'attirent mutuellement opposés et confondus en même temps.

Sganarelle : C'est un personnage de comédie et même parfois un personnage de farce (III, 1 ; IV, 7 ; V, 4-5-6). D'ailleurs, il a été créé par Molière dans ses farces où il est un type, une utilité, qui apparut en 1660 dans *«Le médecin volant»*, *«Le cocu imaginaire»*, *«L'école des maris»*, *«L'amour médecin»*, *«Le médecin malgré lui»*, qu'il conserva jusqu'en 1665, tantôt valet, tantôt bourgeois de Paris, tuteur, père, fagotier, et qui se prolongea dans Arnolphe et Orgon. Le Sganarelle de *«Dom Juan»* (rôle que Molière avait pris pour lui) est un inséparable valet, dont la présence dans vingt-six scènes sur vingt-sept s'explique par des considérations d'ordre dramaturgique : dans une comédie de caractère, le personnage principal ne saurait être isolé ; il a besoin d'un regard extérieur ou d'un faire-valoir. Sganarelle remplit ces deux fonctions.

Selon la distribution, il est le valet de Don Juan ; en fait, on ne le voit jamais accomplir de besogne servile et Don Juan possède d'autres serviteurs (La Violette, Ragotin, La Ramée) à qui sont confiées les différentes tâches matérielles ; il semble plutôt que Sganarelle soit son homme de confiance, son intendant. Il doit donc obéissance à son maître, lui est soumis et exécute ses ordres quels que soient ses sentiments ou son embarras ; il a peur de lui (en I, 1 et à de nombreux autres endroits de la pièce) ; il préfère la sécurité (donc la soumission et la dépendance) ; il semble n'avoir aucune existence en dehors de celle que lui procure son maître.

C'est un brave homme du peuple, au cœur foncièrement bon (il a l'émotion facile et s'attendrit devant Elvire malheureuse), toujours plein de vie. Mais il est naïf, niais, crédule, superstitieux (III,1 : il croit à tout, au séné comme à la famille, au «*moine bourru*» comme à l'enfer ; au diable ; à l'autre vie ; au loup-garou ; aux miracles de la médecine), égoïste et jouisseur (il entre en scène en célébrant les vertus du tabac, drogue alors interdite, et sort en criant : «*Mes gages !*»), gourmand, intéressé, prolix, prétentieux, facétieux, poltron, obligé de feindre pour plaire à son maître. Molière lui fait dire : «*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.*» (I, 1). C'est servilement qu'il répond à Elvire qui menace Don Juan de la colère divine : «*Vraiment oui, nous nous moquons bien de cela, nous autres !*» (I, 3).

Mais, en même temps, il ne craint pas parfois de le défier, même si cela se produit la plupart du temps en son absence. Il est capable de faire preuve d'une certaine ironie, appliquant les ordres de Don Juan à la lettre sans en respecter l'esprit («*Traître, tu ne m'avais pas dit qu'elle [Elvire] était ici elle-même - Monsieur, vous ne me l'avez pas demandé.*» [I, 2]). Il va parfois jusqu'à dire ses quatre vérités à son maître, il est vrai le plus souvent avec l'accord de ce dernier. Il agit même par trois fois contre les intérêts de Don Juan (I, 1 ; II, 3 ; II, 4). Une fois même, il réussit à fléchir Don Juan (le déguisement entre les actes II et III). Il semble qu'au-delà de sa peur, il ressent de la fierté de servir un maître hors du commun («*Oh ! quel homme ! quel homme !*» V, 2) et de le percer à jour («*Je sais mon Don Juan sur le bout du doigt*», I, 2).

On peut se demander s'il ne vit pas, à travers son maître, les aventures qu'il n'aurait pas l'audace d'entreprendre pour sa part : «*Je m'en accommoderais assez... s'il n'y avait point de mal*» (I). Il lui arrive d'exprimer la réprobation morale que lui inspire Don Juan qui, dans les paroles de son valet, apparaît comme vil, immoral, athée... tandis que l'autre, en soulignant l'impiété de son maître, met en valeur sa piété frustrée. Cette sorte de blâme paralysé par la peur sinon cette complaisance du valet ne plaide guère en faveur du défenseur du sens commun, des valeurs établies et de la foi qu'il prétend être, montrant la volonté d'enfermer tous les conformismes dans le même sac. Il se fait l'interprète inculte et maladroit, mais d'autant plus touchant, de l'honnêteté et du bon sens. Il exprime la protestation permanente des sentiments naturels et de la conscience universelle contre les paradoxes brillants du dilettante et de l'oisif corrompu qu'est Don Juan. Cependant, il est complice de son maître, donnant l'impression de prêcher la morale pour avoir le plaisir de lui entendre bafouer les bons principes. Molière a choisi de le rendre sottement religieux et, dès l'origine, le prince de Conti ne s'y était pas trompé : «*Après avoir fait dire toutes les impiétés les plus horribles à un athée qui a beaucoup d'esprit., l'auteur confie la cause de Dieu à un valet à qui il fait dire, pour la soutenir, toutes les impertinences du monde.*» Cette insolence est peut-être plus violente que les élégants cynismes de Don Juan. Plus finement il imite fréquemment son maître ; mais comme il n'y parvient pas, il crée un effet de parodie involontaire. Tout comique qu'il est, il n'en est pas moins contaminé lui aussi par le registre tragique. Ainsi ses revirements quand son maître le menace prêtent à rire ; mais si l'on pense à sa propre souffrance, il n'y a rien là de comique. de même dans la dernière scène, il est farcesque quand il réclame ses gages, mais il éprouve néanmoins une douleur bien réelle de la mort de son maître.

Le valet ressent pour le maître une véritable affection, ainsi qu'une profonde admiration ; mais il lui est lié par la peur et en arrive aussi à le haïr. Il est autant révélé par Don Juan que ce dernier l'est par son valet. Le maître éclaire constamment les traits caractéristiques de la personnalité de son serviteur : verbiage, crédulité, lâcheté, gourmandise, etc.

Don Juan est un personnage doté d'une étonnante ambiguïté, évoluant de son humanité, de sa trop grande humanité, des premières scènes à l'inhumanité de la fin où il dépasse les bornes habituelles de la condition humaine.

Il peut paraître odieux en tant que :

- séducteur habile, méprisant et sulfureux, froid libertin (au sens moderne du mot), mari parjure (un personnage féminin de "Benjamin", film de Nina Companeez, le définit comme «l'homme qui se fit aimer de toutes les femmes sans en aimer une seule», qui «est invincible, il n'a pas de cœur»), tendu vers l'accomplissement de son seul plaisir, s'abandonnant à l'impétuosité de ses désirs qui le rendent



indifférent à la morale sociale et religieuse, son inconstance n'étant pas l'effet de la seule sensualité, mais manifestant une insatisfaction essentielle, le dégoût d'un plaisir limité ;

- menteur : on peut lui reprocher pas 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 ; la pièce condamne l'affabulation qui est nécessaire à toute entreprise malhonnête, notamment si elle est amoureuse

- mauvais fils ;

- mauvais maître qui dirige le dialogue, donne à son domestique la permission de parler (I, 2 : «*Je te donne la liberté de parler et de me donner tes sentiments*») ou l'arrête avec force quand il veut : IV,5) ; 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*») ; mais il a foncièrement besoin de son irremplaçable serviteur dont il ne sépare qu'exceptionnellement («*Je voudrais bien savoir pourquoi Sganarelle ne me suit pas*», II, 4) ; c'est lui qui est chargé de l'aider dans ses entreprises amoureuses ; c'est sur lui qu'il essaie de se débarrasser des corvées (l'affrontement avec Elvire, I, 3) ; . c'est à lui qu'il se confie (V, 2) ; mais, de plus, il a besoin d'un faire-valoir et d'un témoin : la présence réprobatrice mais impuissante de Sganarelle met en valeur la force de ses théories et l'audace de ses actions ; éprouve pour son valet de la familiarité, de la gentillesse, de l'intérêt ; mais que de cruauté aussi ; et parfois que de haine ! s'il lui accorde souvent l'autorisation de parler, il le fait souvent taire assez violemment (I, 2 ; III, 5 ; IV, 1) ; sans doute ces ambiguïtés fondamentales ne sont-elles que le reflet de l'ambiguïté profonde que Molière ressent pour Don Juan Sans doute ces ambiguïtés fondamentales ne sont-elles que le reflet de l'ambiguïté profonde que Molière ressent pour Don Juan qu'il critique mais qu'en même temps il ne peut s'empêcher, comme Sganarelle, d'admirer, d'être fasciné par lui ; il met ainsi en valeur une certaine grandeur du personnage ;

- un monstre d'orgueil insatiable («*Je souhaiterais qu'il y eût d'autres mondes, pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses*»), chez qui le privilège est l'objet d'une exigence vitale illimitée ;

- «*grand seigneur méchant homme*», maître dominateur dont le plaisir qu'il montre à enfermer Sganarelle dans ses propres contradictions mettant en valeur sa cruauté ; mauvais débiteur ;

- cynique roué, dangereux pour qui tout est jeu et prétexte à provocation : les larmes d'Elvire, la crédulité des paysannes, la piété du mendiant, la sottise de son créancier, l'âpre et trop naïve vertu de son père, et, surtout, l'ignorance et la lâcheté de Sganarelle ;

- enfin, hypocrite.

On peut l'admirer en tant que :

- esprit brillant, un intellectuel pur, armé jusqu'aux dents par l'intelligence, qui, devant la femme, la famille, le bourgeois, le surnaturel, le Ciel et la mort, veut comprendre ; l'incrédule, le rationaliste (III, 1 : «*Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit.*»).

- être conscient (il est le seul personnage de Molière qui dépasse son caractère en le jugeant) ;

- homme libre, insolent, anticonformiste, insoumis qui rejette toutes les règles (fidélité ou respect), libertin (au sens ancien du mot, c'est-à-dire libre-penseur ; mais est-il impie, agnostique ou athée?) qui semble parfois un peu effrayé par son valet, semblant avoir conscience qu'il représente tout ce qu'il combat, et finalement tout ce qui aura raison de lui ;

il défie particulièrement Dieu, de façon de plus en plus scandaleuse, son absence de tout sentiment de culpabilité relevant d'une conception du héros antérieure au christianisme ;

- courageux qui n'a peur de rien ni de personne ; iconoclaste, rebelle, qui brave les interdits les plus sacrés de la religion et de la société, 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) ;

- modèle d'affirmation personnelle, toujours en quête, toujours fidèle à lui-même ; le premier de cette série de cyniques, débauchés ou conquérants qui, avec le Neveu de Rameau et Julien Sorel, fonderont l'immoralisme, non par ignorance de la morale, mais par mépris des êtres humains et persuasion de leur immoralité ;

- victime grandiose donc tragique, les difficultés se dressant devant lui, l'anathème le frappant, le vouant à l'enfer.

En effet, il se place résolument dans le registre tragique. Seul face à ses adversaires, il donnerait à la pièce une coloration tout à fait sombre (I, 3 ; II, 3 ; III, 2 ; IV, 4 ; V, 1-3). Mais la présence de Sganarelle a pour effet de casser cette atmosphère tragique ; car il est comme contaminé par son valet (voir la scène avec Pierrot, II, 3).

### Intérêt philosophique

L'ambiguïté de Don Juan rend l'oeuvre énigmatique, susceptible de recevoir des interprétations différentes, Molière, qui avait pu se contenter de la critique des travers ridicules, de la satire des vices funestes, se faisant ici philosophe sombre (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.

Dans la pièce, les idées (opinions ou croyances) occupent une place assez importante. De façon tout à fait évidente, il y a deux principaux groupes d'idées : les idées de Sganarelle (et de quelques autres personnages secondaires) ; les idées de Don Juan, personnage central qui domine la pièce entière. Ce sont là les seules idées qui soient exprimées ouvertement et directement par des porte-parole présents sur la scène.

Pourtant, on peut se demander s'il n'y a pas aussi, à l'arrière-plan, un troisième groupe d'idées, sans doute moins apparent et moins clair, mais quand même important : les idées de Molière lui-même.

Essayons donc de faire ressortir les caractères propres à chacun de ces groupes d'idées.

#### Les idées de Sganarelle (et compagnie) :

Sganarelle est le contraire maladroit et naïf de Don Juan. Il défend généralement une vision du monde conservatrice et traditionnelle, où la religion tient la place centrale. En voici quelques idées essentielles :

- Dieu a créé le monde, lequel témoigne de l'intelligence de son architecte. Dieu règne en souverain sur toute chose (théisme).
- Les valeurs morales traditionnelles ont été enseignées et imposées par Dieu et doivent être absolument respectées, avec humilité, sous peine d'un châtement éternel (rigorisme moral). L'être humain est libre de faire ou non le bien : il est donc responsable de ses actions et mérite d'être éventuellement puni pour le mal dont il s'est rendu coupable.
- L'ordre social est une manifestation de la volonté divine. Riche ou pauvre, noble ou paysan, chacun doit vivre de bonne grâce l'existence qui lui a été impartie, garder sa place et jouer son rôle. La politesse et le respect, l'honnêteté et le mérite, les conventions et les apparences, telles sont quelques-unes des marques de cette conception (conservatisme).

Elvire et sa famille, le père de Don Juan, mais aussi le Commandeur ou Pierrot, partagent plus ou moins cette même philosophie, en tout point contraire à celle de Don Juan, et qu'on peut qualifier de spiritualiste (puisque l'esprit, que ce soit l'esprit divin ou l'âme immortelle des humains, en est la réalité fondamentale).

#### Les idées de Don Juan :

Don Juan 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 appellera plus tard la libre pensée. Cette doctrine consiste à affirmer les idées suivantes :

- La seule réalité qui existe, c'est le monde matériel qui nous entoure et qu'on peut nommer la Nature (matérialisme philosophique). Tout ce qui arrive peut s'expliquer par des causes matérielles ou naturelles.
- Les entités dites surnaturelles ne sont que des fictions de l'imagination humaine : ainsi, Dieu n'existe pas, ni l'âme immortelle, ni les anges ou le diable (rationalisme, athéisme). De telles croyances religieuses et spirituelles ne servent qu'à endormir et asservir les gens crédules.

- Le système politique et social traditionnel est injuste ou arbitraire et les autorités en place ne méritent pas vraiment le respect. L'ordre établi devrait plutôt être renversé, pour parvenir à une société plus libre et naturelle (critique sociale, progressisme politique).

- Les principes moraux officiellement défendus par l'État et la religion (ordre, devoir, respect, obéissance, fidélité, honnêteté, travail, etc.) n'ont aucune valeur réelle. Ils briment notre nature et ne servent qu'à favoriser les puissances malhonnêtes qui mènent le monde (immoralisme). La vraie morale naturelle, c'est de vivre pour trouver le bonheur et le plaisir (épicurisme).

Don Juan se réclame sans cesse de ce genre d'idées. Quand il répond : «*Je crois que deux et deux sont quatre*», cela signifie : «Je n'accepte QUE des vérités pratiques fondées sur le bon sens, la raison et l'expérience naturelle.» Par là même, il rejette implicitement toute croyance au surnaturel. Il se moque des convictions religieuses et ne les utilise ici ou là que par ruse et hypocrisie. Face à d'éventuelles réalités spirituelles, il adopte une attitude de provocation et de défi : si Dieu existe, qu'il le prouve ! - et même alors, de toute façon, il ne mériterait que notre révolte. Don Juan se moque des institutions traditionnelles les plus «sacrées», comme le mariage. Il approuve le mensonge s'il est au service de ses passions. Au nom de la nature (ses désirs) et du naturel (sa liberté), il défend la quête passionnée et aventureuse des voluptés du corps, y compris le plaisir du changement et de la vérité. Il exprime une aspiration à la surhumanité, venue du fond des âges (Lucifer, Prométhée...). Mais ce pessimiste hautain constate l'absurdité de la vie.

### Les idées de Molière :

Une fois cela expliqué, la tentation est forte de s'arrêter aux deux groupes d'idées ainsi mis en opposition : en un sens, toute l'histoire de la pensée européenne ou occidentale s'y trouve d'ailleurs résumée. S'opposent ce qu'on appelle le spiritualisme religieux (Platon, Saint Thomas 'Aquin, Descartes, etc.) et le naturalisme (Épicure, Lucrèce, Hobbes, assendi, etc.). S'offre un choix simple et fondamental : esprit ou matière? Dieu ou la Nature? La seule question restante serait : de quel côté Molière penchait-il?

La très forte personnalité de Don Juan suggérerait sans doute à beaucoup de spectateurs que Molière a voulu en faire son porte-parole. Pourtant, on sent aussi dans la pièce une certaine sympathie pour Elvire. En outre, Don Juan va manifestement trop loin à certains moments, et il est finalement puni. Molière a-t-il voulu défendre la libre pensée ou au contraire condamner les excès de l'athéisme? Peut-être ni l'un ni l'autre.

Supposons qu'aucun personnage ne soit le représentant de Molière. Il nous présente deux styles de vie opposés, deux visions contraires de l'existence, qui apparaissent toutes deux imparfaites ou excessives, et dont il nous conduit à voir les travers (et à en rire).

Peut-être cherche-t-il à nous faire comprendre que la vérité est ailleurs. Ni spiritualisme, ni matérialisme. Quoi donc alors? Certains disent : le juste milieu. Mais il n'existe pas de juste milieu entre foi, religion et athéisme. On ne peut croire en Dieu un jour sur deux.

De toute l'oeuvre de Molière, on peut heureusement dégager une autre solution. Presque toujours, au travers des caricatures qu'il brosse devant nous, il plaide indirectement pour un humanisme libéral, ouvert et équilibré. Pour lui, un humain doit avant tout être authentique, ne pas se laisser enfermer dans un rôle extérieur ni dans un fanatisme rigide et exclusif.

Son humanisme nous suggère ainsi, c'est une sagesse de vie qui refuse les conventions hypocrites, la comédie sociale et les dogmatismes sclérosés. À nous de trouver comment rester fidèle à notre vraie personnalité et d'écarter les conformismes, tout en refusant qu'une petite partie de nous-mêmes (par exemple, le désir sexuel) écrase le reste, comme chez Don Juan. Sans le dire explicitement, Molière nous propose donc une condamnation à la fois des idées matérialistes radicales de Don Juan, excessives et finalement destructrices, mais aussi des idées spiritualistes de Sganarelle et compagnie, trop naïves et conventionnelles. Don Juan et Sganarelle, chacun à sa manière, sont deux fanatiques dominés par des rôles unilatéraux et impersonnels qu'ils ont adoptés sans en mesurer lucidement la portée. Si Molière les oppose sous nos yeux amusés, c'est peut-être pour nous conduire à mieux les rejeter et nous amener vers une autre philosophie, l'humanisme : 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.

Immoralisme et conformisme sont les deux tentations majeures auxquelles succombe sous nos yeux la société occidentale actuelle. L'humanisme serait la solution, qu'il nous revient d'imaginer et d'inventer sans relâche. Telle semblerait donc la leçon philosophique, profonde et toujours actuelle, du "*Dom Juan*" de Molière.

### Destinée de la pièce

Molière fit représenter "*Dom Juan ou Le festin de pierre*" le 15 février 1665 sur la scène du Palais-Royal, «pendant le temps où cette scène était fermée à sa grande comédie de l'hypocrisie». Loret, dans "La muse historique", annonçait, le 14 février, la représentation :

«L'effroyable Festin de Pierre  
Si fameux par toute la terre,  
Et qui réussissait si bien  
Sur le théâtre italien,  
Va commencer, l'autre semaine,  
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 ...

-----  
Pour mieux s'en assurer,  
Soit aux jours gras, soit en carême  
Que chacun l'aille voir soi-même.»

La pièce fut un succès, comme le prouvent les chiffres de recette fournis par le "Registre". Toutefois, après quinze représentations, le 20 mars, elle disparut de l'affiche. Les frères Parfaict ont prétendu qu'elle échoua soit parce qu'elle était écrite en prose, soit parce que certains passages blessèrent le public. En fait, le scandale qu'elle souleva fut la seule cause de cet échec : les ennemis de Molière, les gens qui s'étaient acharnés contre lui depuis "L'école des femmes" et surtout à propos du "*Tartuffe*", étaient de nouveau entrés en lice, la pièce s'intégrant à la délicate question de la libre-pensée au XVIIe siècle. Dès la seconde représentation, Molière dut couper un certain nombre de répliques, en particulier la «*scène du pauvre*» III, 2). Il fut attaqué dans un libelle signé d'un certain sieur de Rochemont : «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.» On pense que le roi lui donna le conseil de ne pas insister devant les attaques qui provenaient de ses ennemis, dévots scandalisés ou faux dévots, et il garda sa faveur au comédien royal : il lui accorda peu après une pension de six mille livres et fit, de sa troupe, la «Troupe du Roi».

"*Dom Juan*" ne fut édité qu'en 1682, et cette édition, sauf pour les premiers exemplaires (trois nous sont parvenus), a été mutilée : on a supprimé la scène du pauvre, plusieurs phrases, l'apostrophe de Sganarelle aux libertins (I, 2), le passage du «*moine bourru*» (III, 1), la fin du raisonnement de Sganarelle sur le châtime des impies, son galimatias sur l'enchaînement des causes et des effets (V, 2), enfin l'exclamation «*Mes gages, mes gages !*» (dernière scène). Deux éditions étrangères ont fourni le texte intégral, avec, pourtant, quelques variantes entre elles : celle d'Amsterdam (1683), celle

de Bruxelles (1694). La pièce que l'on joua, durant presque deux siècles, sous le titre de "*Dom Juan*" n'était qu'une transcription édulcorée, en alexandrins, faite par Thomas Corneille. De Visé en parle en ces termes : «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).

La véritable comédie ne reparut qu'en 1841, sur la scène de la Comédie-Française. En 1947, elle n'avait été jouée qu'une centaine de fois au Français, contre 2870 représentations du "*Tartuffe*". Si la mise en scène de Jovet et Bérard est restée célèbre, ce sont Jean Vilar et Sorano qui lui ont, en 1953, au T. N. P., donné toute sa grandeur en rendant à la comédie l'élément essentiel de son équilibre : le couple maître-valet.

L'histoire de Don Juan, s'éloignant de la version originelle, est devenue un mythe qui, trois siècles durant, a irrigué la littérature et la musique occidentales, se révélant l'un des plus stimulants dans la création littéraire et surpassant même le mythe faustien avec lequel il a des rapports étroits allant jusqu'à la synthèse, ce foisonnement s'expliquant en partie par une singulière aptitude aux métamorphoses. Après Molière, le sens de l'apologue s'est altéré à travers les innombrables œuvres qu'il a inspirées, au point que le message de certaines apparaît diamétralement opposé à la leçon primitive.

Le Français Rosimon donna "*L'athée foudroyé*" (1669) et l'Anglais Sadwell "*Le libertin*" (1677), deux pièces de théâtre.

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, (où Don Juan a pris la forme du «roué» dans la société), le mythe gagna toute l'Europe. En Espagne, Zamora en fit une pièce intitulée "*Il n'y a pas de délai qui expire, ni de dette qui se paie*" (1714). En Italie, il trouva une puissance poétique qui, pour éloignée qu'elle soit du modèle original, n'en est pas moins remarquable : avec Carlo Goldoni ("*Don Juan ou La punition du libertin*", 1730 - "*Giovanni Tenorio ou Le débauché*", 1736), et surtout Lorenzo da Ponte qui, en 1787, fournit à Mozart le livret de l'opéra "*Don Giovanni*". Inspirées de Tirso de Molina, de Cicognini et de Molière, les paroles du livret sont dépassées par la musique qui est infiniment plus signifiante, qui éclaire les situations, qui exprime mieux les sentiments, même et surtout quand elle semble les contredire. Au drame humain, le Commandeur de Mozart ajoute la dimension du surnaturel ; sa basse profonde et l'orchestration religieuse qui l'accompagne expriment le mystère religieux. Don Giovanni, joyeux vivant que grise l'odeur de la femme, est plus sensuel et plus raffiné que le héros de Tirso de Molina, mais aussi d'une perversité moins consciente que celui de Molière. L'opéra a été adapté au cinéma par Joseph Losey. En Allemagne, Glück en fit un ballet : "*Don Giovanni ossia il convivato di pietra*" (1761).

Le romantisme a béatifié le personnage, prétexte à l'affirmation du moi. Il en a fait le grand réprouvé, en proie au «mal du siècle», auquel s'offre cependant la rédemption. Les œuvres tournant autour du mythe se multiplièrent :

- "*Don Juan*" (1813), nouvelle de Hoffmann (dans "*Fantaisies sur Callot*") ;
- "*Don Juan*", pièce du danois Heiberg (1815) ;
- "*Don Juan, épopée satirique*", poème de Byron (1819-1824) où le personnage séduisait les femmes presque malgré lui ; s'il les abandonnait, c'était moins son tempérament que son destin qui l'y forçait ;
- "*Don Juan et Faust*", pièce de l'Allemand Dietrich Christian Grabbe (1822) dont les héros deviennent deux Titans assoiffés d'infini ;
- "*L'élixir de longue vie*", nouvelle de Balzac (1830), dont le personnage, Don Juan Belviderio, représente la tentation satanique du détachement absolu dans la toute-puissance ;
- "*Le convive de pierre*", pièce de Pouchkine (1830) ;
- "*Namouna*", conte en vers de Musset (1832) où Don Juan est libertin et inconsciemment vulgaire ;
- "*Les âmes du Purgatoire*", nouvelle de Mérimée (1834) ;
- "*Don Juan de Manara ou La chute d'un ange*", pièce d'Alexandre Dumas (1836) ;
- "*L'étudiant de Salamanque*", pièce de l'Espagnol Espronceda (1840) ;
- "*Don Juan Tenorio*", pièce de l'Espagnol Zorilla (1844) ;
- "*Don Juan*", poème dramatique de l'Autrichien Nicholaus Lenau (1844) ;
- "*La comédie de la mort*", poème de Théophile Gautier, où Don Juan est un libertin insatisfait ;

- “*Don Juan aux enfers*”, poème de Baudelaire (1846), où il est l'impénitent inaccessible à la pitié, à la tendresse, au remords, qui ne prend même pas la peine de braver le Ciel puisqu'il l'ignore, le «calme héros» qui a réussi à s'établir au-delà du bien et du mal ;
- “*Ramido Raminesco*”, pièce de théâtre du Danois Almquist (1850) ;
- “*Don Juan*”, pièce de théâtre de Tolstoï (1862), dont le héros, sorte de saint laïc, trouve son salut et le pardon grâce au sacrifice de sa vie ;
- “*Le plus bel amour de Don Juan*”, nouvelle de Barbey d'Aurevilly (1864) ;
- “*La mort de Don Juan*”, poème du Portugais Junqueiro (1874) ;
- “*La fin de Don Juan*”, pièce de l'Allemand von Heyse (1884) ;
- “*Don Juan*”, poème symphonique de Richard Strauss (1887) ;
- “*Don Juan de Manara*”, pièce d'Haraucourt (1898).

Au XXe siècle, le mythe a conservé sa vitalité, le donjuanisme demeurant présent dans l'imaginaire collectif, se renouvelant par le paradoxe (pour Maranon, Don Juan est un impuissant qui cherche à se donner le change, voire un homosexuel qui s'ignore), la parodie ou l'outrance, en même temps qu'il tirait de son archaïsme une poésie avidement recherchée. Mais on a pu contester l'héroïsme de son défi. Don Juan met aussi en question l'idée moderne de l'amour. En témoignent les nombreuses représentations au théâtre ou à l'Opéra, et au cinéma les Don Juan multiformes, suscitant de constants renouvellements chez les metteurs en scène :

- “*L'homme et le surhomme*”, pièce de George Bernard Shaw (1903) ;
- “*Don Juan*”, poème de l'Allemand Sternheim (1910) ;
- “*Miguel Manara*” (1913) du poète lithuanien O. Milosz, autre Don Juan «converti» ;
- “*Le commandeur de pierre*” de l'Ukrainien Ukrainka (1913) ;
- “*Dom Juan de Corillana*”, pièce du Catalan Grau Delgado (1913) ;
- “*L'homme à la rose*”, pièce de Georges Bataille (1921) ;
- “*La dernière nuit de Don Juan*”, pièce d'Edmond Rostand (1921) qui en a fait un homme condamné pour l'éternité à jouer les «burladors» sur un théâtre de Guignol ;
- “*Don Juan revient de guerre*”, pièce de l'Autrichien Odön von Horvath (1936) où le personnage mythique est ramené à la condition d'un poilu essayant de survivre à la maladie et à la recherche d'une morte, toutes illusions perdues, finissant nu sur un tumulus ;
- “*Don Juan*”, pièce de l'Espagnol Azroin (1942) ;
- “*Les aventures de Don Juan*”, film de l'Américain Sherman-Delmas (1948) ;
- “*L'homme de cendres*”, pièce du Français Obey (1949) ;
- “*Don Juan ou L'amour de la géométrie*”, pièce du Suisse Max Frisch (1953) ;
- “*Don Juan*”, pièce de Brecht, adaptation personnelle de la pièce de Molière, à la suite de sa résurrection réussie par Louis Jouvet en 1947, où la fascination qu'exerce Don Juan vient du fait que cet aristocrate réussit à cacher sa nature de parasite social sans envergure réelle (1953) ;
- “*Chacun son amour*”, pièce du Québécois Robert Toupin (1955) ;
- “*Don Juan ou Les amants chimériques*”, pièce du Belge Ghelderode (1955) ;
- “*Le cheval de Don Juan ou Le Don Juan chrétien*”, pièce du Québécois Jacques Ferron (1957) ;
- “*Don Juan ou La mort qui fait le trottoir*”, pièce de Henry de Montherlant qui l'a descendu du piédestal de la jeunesse pour en faire un sexagénaire que le cynisme sauve de l'abjection (1958).

Avec l'évolution de nos sociétés, le personnage classique de Don Juan risque de devenir un anachronisme : le rigorisme chrétien s'est, en effet, atténué, à propos de la morale sexuelle notamment ; la législation s'est libéralisée en facilitant le divorce (légalisant ainsi une polygamie successive) ; la promotion des femmes, jadis désarmées, a fait d'elles des rivales de l'homme sur tous les plans (aussi a-t-on pu donner des versions féministes du mythe, comme le roman “*Jeanne*” de Nicole Avril ou le film “*Don Juan 73*” de Roger Vadim).

Et, même si le mythe, dans lequel Ortega y Gasset voyait «l'un des plus hauts dons» de l'Espagne à l'univers, ne devait plus féconder la littérature de fiction, les problèmes qu'il soulève ne laisseraient pas de solliciter la recherche des historiens et des philosophes. Dans “*Le mythe de Sisyphe*”, Camus

a fait de Don Juan le frère de Sisyphe, profondément conscient de l'absurdité de la vie à laquelle il oppose sa «générosité», son «courage solitaire», bref l'héroïsme de son existentialisme lucide.

### Intérêt du spectacle

La multiplicité des lieux où se situe l'action pose 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), un hôtel parisien du Marais, les grandes écuries des princes de Condé à Chantilly, une folie du XVIIIe siècle, un décor stylisé (Oscar Custin pour la mise en scène de Bourseiller à la Comédie-Française en 1967), 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 (dans une mise en scène qui reste à imaginer).

Le lieu scénique du théâtre paraît mieux convenir que les décors naturels présentés par le cinéma ou la télévision (Marcel Bluwal à la télévision française en 1960, où les costumes stylisés de Michel Piccoli [grand seigneur en cravate de veneur noire moins méchant homme que libertin impavide et inquiet] et de Claude Brasseur [un Sganarelle pétri d'enfance, effaré et séduit par son maître] semblaient mieux correspondre à l'image de Don Juan et de Sganarelle que des costumes de l'époque de Molière). Est-ce que représenter "*Dom Juan*" en costumes de ville modernes serait réellement une façon d'actualiser la comédie?

---

---

## Analyses de différentes scènes

---

---

### Acte I, scène 1

Le rideau se lève sur une conversation déjà en cours : ceci donne au spectateur l'illusion de la réalité, en supprimant toute impression de temps mort. C'est un procédé que Molière a utilisé dans d'autres pièces comme "*Le misanthrope*" ou "*Le malade imaginaire*". Pour renforcer cette illusion, on peut imaginer une mise en scène qui nous permette d'écouter les premiers propos échangés avant que le rideau ne se lève. D'emblée, l'atmosphère est celle de la comédie : l'éloge du tabac n'est qu'une tirade bouffonne, parodie d'exercices de rhétorique à la mode latine mais où Molière cernait déjà la convivialité du tabac : un plaisir d'échange lié au plaisir de pétuner..

Cette scène constitue une scène d'exposition qui présente les personnages : on a les portraits de Sganarelle et de Don Juan, celui-ci brossé par son valet, homme du peuple : nous apprenons que le maître est jeune, marié, noble, séducteur traître et perfide (= celui qui ne tient pas sa promesse, qui manque à sa parole) ; il a trahi la confiance d'Elvire, il l'a déshonorée, il a bafoué les liens sacrés du mariage comme l'«obstacle sacré d'un couvent» ; «*enragé, diable*», il est déjà «*le méchant homme*» : «*il me vaudrait mieux être au diable qu'a lui*» ; bon comédien, il abuse de faibles femmes, étant même polygame, «*collectionneur à toutes mains*» (expression employée pour un cheval bon pour la monte et l'attelage). De Sganarelle, nous mesurons la lucidité, le bavardage et la «*crainte*», l'«*horreur*», que lui inspire son maître, qui prouvent la véracité de ses dires. Il est scandalisé par la philosophie de Don Juan qui ne croit pas à la vie après la mort mais veut, en épicurien, obtenir le bonheur sur terre tout de suite, vit dans les plaisirs. Lui, le croyant face à l'impie, met sur un même plan la religion et un ramassis de croyances populaires, ce qui discrédite la religion. L'attachement à la foi chrétienne se manifeste dans les insultes proférées : «*turc*» (musulman), «*pourceau d'Épicure*» (libertin). La tirade est encadrée par des précautions ou des avertissements car c'est un poltron qui n'a qu'un courage verbal ; il est lié à son maître par une relation ambiguë, à la fois par la crainte et par la fascination. Lâche, il joue un double jeu : vanité en absence du maître, étalée devant Gusman («*tu demeures surpris et changes de couleur*» : procédé scénique attirant sur Gusman le regard des spectateurs) et soumission en sa présence. Il est influencé par le langage de son maître : la citation latine et pédante («*inter nos*»), les références culturelles. Il fait un véritable discours avec des précautions oratoires à son public. Il prend un ton familier : «*si tu connaissais le pèlerin*».

Bien que valet, Sganarelle est le seul personnage important de la scène : dans les comédies de Molière, il n'est pas rare qu'un subalterne occupe ainsi une position importante : il exerce un regard plus critique que ses maîtres ou leur sert de faire-valoir. Dans ce jeu de questions-réponses, Gusman n'est qu'un prétexte : dans la fiction théâtrale, c'est l'interlocuteur de Sganarelle, mais c'est le spectateur qui est le véritable destinataire des propos du valet.

Nous obtenons aussi des renseignements sur les actions antérieures à la pièce, notamment le mariage de Don Juan et d'Elvire, et sur les actions futures (la demande de réparation d'Elvire au séducteur), les obstacles à venir (avec la venue de celle-ci).

-----

## Acte I, scène 2

Après l'exposition de la situation, la poursuite de Don Juan par Elvire, grâce à une conversation entre deux confidents qui donne de l'épaisseur au personnage, 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 : nous voyons son autre visage dans ses rapports directs avec son maître, Don Juan, dont nous avons seulement entendu parler dans la scène précédente. Les rapports s'inversent : Sganarelle, qui dominait son interlocuteur à la scène 1, se voit dominé par Don Juan : la taille des répliques est éloquente !

Don Juan est lassé d'Elvire, sa femme légitime, et évoque «*l'autre objet qui l'a chassée de sa pensée*», le mot «*objet*» n'étant pas péjoratif mais ayant à l'époque le sens courant de «*femme aimée*».

Sganarelle joue le rôle d'un complice qui sait cligner de l'oeil aux bons endroits, qui s'essaie, avec «*se plaît à se promener de liens en liens*», à un jeu de mots (avec «*de lieu en lieu*»). Mais Don Juan s'amuse à vouloir l'obliger à l'approuver. Sganarelle 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*» révèle sa condition de valet qui ne peut que donner raison à son maître. Valet de comédie, il est flatteur, couard, attaché à ses intérêts, a peu d'autonomie mais essaie de mettre sa responsabilité à l'abri. Il va tout de même être invité à s'exprimer franchement et dire qu'il «*trouve fort vilain d'aimer de tous côtés*». C'est donner l'occasion à Don Juan de décrire et de justifier sa conduite de séducteur dans une tirade qu'il est intéressant de démonter :

Il est d'abord un esthète, comme le montre le portrait que fait de lui Sganarelle qui indique une certaine recherche dans le costume («*une perruque blonde et bien frisée, des plumes à votre chapeau, un habit bien doré et des rubans couleur de feu*») ; à la fin de la scène, Don Juan semble mépriser Elvire parce qu'elle «*n'a pas changé d'habit*» et est venue «*avec son équipage de campagne*». Aussi est-ce 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 («*tout le plaisir de l'amour est dans le changement*» - «*quelque objet nouveau qui vient réveiller nos désirs*» - «*les charmes attrayants d'une conquête à faire*»), des débuts des relations («*les inclinations naissantes, après tout, ont des charmes inexplicables*»).

il ne cherche que l'assouvissement d'inlassables désirs : «*Il n'est rien qui puisse arrêter l'impétuosité de mes désirs*» ; il ne peut «*se résoudre à borner ses souhaits*» ; il ne ferait que rendre «*à chacune les hommages et les tributs où la nature nous oblige*», se présentant comme un malheureux étalon victime de son satyriasis. Or la conduite de Don Juan qui va 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 espère toujours qu'une autre l'en délivrera.

Mais on peut se demander s'il est vraiment sensuel. Ce qui lui plaît, en fait, c'est la conquête : «*On goûte une douceur extrême à réduire par cent hommages le coeur 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... Il n'est rien de si doux que de triompher de la*



*résistance d'une belle personne». Il a «sur ce sujet l'ambition des conquérants, qui volent perpétuellement de victoire en victoire» ; il se sent «un coeur à aimer toute la terre et, comme Alexandre, souhaiterait qu'il y eût d'autres mondes , pour y étendre ses conquêtes amoureuses».*

Non, il n'est pas sensuel, mais plutôt sadique : «méchant homme», il recherche le 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, à «*toutes les belles qui ont droit de le charmer*» : «*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 qu'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*»).

Mais ce n'est qu'une des lois, qu'une des règles de la morale, qu'un des principes de la conscience qu'il foule au pied. Il n'est ici que le Don Juan séducteur de la tradition créée par Tirso de Molina. Il va être doté chez Molière de bien d'autres aspects.

Plus loin dans la scène, Don Juan relance encore Sganarelle qui, après quelques réticences, en vient à avouer qu'il est «*scandalisé*», à invoquer la valeur religieuse du mariage («*un mystère sacré*»).

La mention par Don Juan d'«une affaire entre le Ciel et moi, et nous la démêlerons bien ensemble» annonce le dénouement de la pièce et introduit la dimension du libertinage, mot qui, au XVIIe siècle, avait le sens d'incrédulité, d'impiété.

Le «*faiseur de remontrances*», trop couard, se livre alors à une critique voilée du libertinage de Don Juan que rend encore plus comique les répétitions : «*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*». Les propos qu'il tient dans sa tirade sont la parodie de l'apologétique populaire qui existait à l'époque. Aussi Molière se doit-il d'insister sur la punition divine : «*Le Ciel punit tôt ou tard les impies*», sur le dénouement, d'autant plus que le valet mentionne le commandeur que Don Juan a tué et le risque qu'il encourt de ce fait .

Le maître, qui a fait cesser le jeu quand il ne lui a plus plu, relance l'action sur une autre voie : la poursuite de la «jeune fiancée» dont l'amour pour son amant a excité sa convoitise, autre nuance de la perversité de Don Juan. Que «*son amour commença par la jalousie*» est une observation psychologique devenue classique. La «promenade sur mer» annonce le naufrage.

Mais une autre péripétie survient avec l'arrivée d'Elvire qui marque donc la fin de la scène.

La scène en est donc une où l'exposition continue : nous découvrons les rapports maître-valet ; nous obtenons des informations précises sur les intentions de Don Juan. Mais, surtout, nous assistons à une ébauche de la théorie de Don Juan sur l'amour ; nous entendons enfin parler de la menace du commandeur.

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

La liaison avec la scène suivante se fait par les didascalies, mais elle est annoncée également dans le texte.

---

### Acte I, scène 3

Sganarelle est décidément le pivot de cet acte ; nous le voyons dans un nouveau rapport de forces, face au couple que forment Don Juan et Elvire et qui, rapidement, se défait aux yeux du spectateur : Don Juan n'est pas le maître et, dans un jeu de scène bouffon, joue un duo de comédie avec son valet, tandis que le personnage d'Elvire gagne en densité. L'atmosphère et les rythmes sont ainsi différents selon les personnages :

Don Juan et Sganarelle procèdent à un échange verbal superficiel, au rythme rapide, appuyé par de nombreuses didascalies qui soulignent le jeu de scène.

D'un autre côté, Don Juan et Elvire emploient des champs lexicaux apparentés (l'amour, le ciel, la vengeance pour Elvire), mais avec des tournures syntaxiques, des rythmes et des ponctuations opposés (les phrases sont particulièrement hachées chez Elvire).

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

Cette fin d'acte n'est pas conforme à la tradition : elle est marquée par la sortie successive des personnages, mais le suspense est ménagé pour le spectateur captivé, puisqu'il se termine sur un projet du personnage qui s'est attiré la sympathie du public (Elvire). Don Juan, dont nous découvrons l'insouciance et l'assurance, repousse définitivement sa femme qui est résolue à tirer vengeance de son mari ; il évoque le meurtre du commandeur ; il nous montre ses moeurs et son caractère. Les obstacles possibles sur sa route sont représentés par la famille d'Elvire et Elvire elle-même, ainsi que par la famille du commandeur. Sganarelle est toujours présent, mais avec des rôles différents (critique, valet aux mains de son maître, ahuri, atterré). Cet acte constitue un acte d'exposition classique ; les passages comiques y alternent avec d'autres plus sérieux, où les personnages se livrent à leurs réflexions : "*Dom Juan*" n'est pas une comédie bouffonne.

---

## Acte II, scène 2

Le séducteur en action : Au début, Don Juan, s'exprimant comme un joueur, un chasseur ou un malfaiteur, reconnaît : «*Nous avons manqué notre coup*». Mais déjà Mathurine «*répare ce malheur*», et il emploie encore le langage du chasseur ou du collectionneur : «*Il ne faut pas que ce coeur m'échappe*». Or voilà que se présente Charlotte.

Molière va se borner à cette brève scène, mais c'est un raccourci saisissant de toute séduction. Pervers ou méchant, Don Juan vient, pour son plaisir de dilettante, avec ironie et cynisme, troubler la vie de cette innocente paysanne. 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 les mensonges éhontés de Don Juan. Psychologue, il a deviné certains éléments du caractère de Charlotte (l'ambition ; la coquetterie). C'est par là qu'il attaque : il vante sa beauté («*votre beauté vous assure de tout*» : argument irrésistible), jouant la surprise : une telle beauté dans un village ! Tentant sa vanité, il multiplie les compliments, l'assure qu'elle mérite mieux qu'un simple paysan. Devant sa défiance (qu'indiquent bien : «*Je vous suis bien obligée, si ça est*» - «*vous autres courtisans êtes des enjoleurs qui ne songez qu'à abuser les filles*», c'est-à-dire les séduire) et son sens de l'honneur («*j'ai l'honneur en recommandation*» signifiant «je considère l'honneur comme recommandable»), il faut tout de même qu'il lui promette le mariage, s'engageant, par des «*serments épouvantables*», alors que ce mariage serait une mésalliance. 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? Grand seigneur désinvolte, il la fait pirouetter, l'examine comme il le ferait pour un cheval ou un chien de chasse. Le paon fait la roue pour mieux séduire. Il se livre 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. Sollicitant «un petit baiser», il se contente vraiment de peu car il n'est pas vraiment amoureux. Lui suffit la conquête que marque le baisement de main dans lequel, en fait, il s'avilit pourtant : c'est celle d'une paysanne et elle doit être peu soignée !

Charlotte : Elle est peinte à plusieurs reprises. Nous l'avons vue à l'acte II (scène 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. C'est une proie toute prête. Ici, elle est évidemment naïve, facilement éblouie ; les rôles sont renversés : «*pour vous servir, Monsieur*». Son ambition et sa coquetterie lui joueront des tours : «*Mon Dieu ! je ne sais si vous dites vrai, ou non ; mais vous faites que l'on vous*

*croit*». Cependant, elle n'est pas sans qualités : une prudence toute paysanne, un sentiment vif de l'honneur une soumission à la volonté familiale (l'allusion à sa «*tante*» : serait-elle orpheline? mais Don Juan ne s'en inquiète guère !). Elle préférerait la mort à l'aventure déshonorante. De l'opposition de son personnage à celui de Don Juan naît la réprobation à l'égard du brillant seigneur, pourtant séduisant.

Charlotte n'est pas une sotte ingénue, elle ne s'en laisse pas conter tout de suite, son éducation semble bonne et elle est prévenue contre les entreprises des Messieurs. Elle a de la pudeur : «*Monsieur, vous me rendez toute honteuse*». Elle a de la dignité : «*vous railler de moi*». Elle a de l'amour-propre comme le montre l'épisode du baiser de mains. Elle est circonspecte : «*Vous êtes des enjoleus*» [dans ce seul passage, Molière se souvient de donner à sa paysanne le langage de sa classe] ; «il n'y a pas plaisir à se laisser abuser». Elle essaie de se défendre par sa «*bonne foi*» et par sa foi de chrétienne naïve. Le séducteur a fort à faire. Mais elle ne peut résister à l'argument du mariage, la tête lui tourne : en France, l'argument est irrésistible, et le romanesque (le Prince Charmant) ne perd pas ses droits. Toutefois, en dépit de sa vanité, c'est elle qui nous émeut, et Don Juan en apparaît d'autant plus criminel.

Sganarelle : Il est ici est moins utile pour le comique, qui naît de la situation, de l'aplomb de Don Juan, et de la naïveté de Charlotte. 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 II, scène 4

Elle est drôle :

- parce que c'est une scène de répétition des mêmes idées sous des formes différentes : il y a cinquante-quatre répliques symétriques sans que la situation change ;
- parce que Don Juan jongle avec les paysannes, tout au plaisir de la comédie qu'il leur joue et de celle qu'elles lui donnent sans le savoir.

Don Juan est risible parce qu'il montre qu'il est resté encore adolescent : il aime les femmes, mais il est incapable d'aimer une seule femme.

Molière ridiculise autant les victimes que le séducteur.

---

#### Acte II, scène 5

- «*éluder*» : emploi du mot plus large qu'aujourd'hui : éviter.
  - «*Je veux que Sganarelle se revête de mes habits*» : les prédécesseurs de Molière avaient utilisé cet échange d'habits. Molière en retient l'idée, qui lui permet de montrer un aspect de la lâcheté de Sganarelle, mais il trouvera un effet bien meilleur au début de l'acte suivant. 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. La suite nous renseignera, mais l'effet est adroit.
- 

#### Acte III, scène 1

Don Juan est «*en habit de campagne*», un habit d'allure militaire qui lui permet de garder une certaine dignité. Mais il ne se livrera plus à son jeu de séduction, Molière n'ayant donc insisté que modérément sur le Don Juan amoureux, ayant compris que le seul amour qu'il connaisse est l'amour de lui-même. Sganarelle est «*en médecin*» (robe, fraise et bonnet pointu). On peut s'étonner de cette métamorphose vestimentaire car, à supposer que nous soyons en fin d'après-midi, le jour du naufrage

et de la rencontre avec Charlotte et Mathurine, comment aurait-il eu le temps de courir les fripiers ou prêteurs sur gages, et, après avoir conclu son affaire de se rendre au loin dans une forêt? D'ailleurs, Don Juan aurait-il consenti à l'attendre? Mais Molière se soucie guère du respect de l'unité de temps et de l'unité de lieu.

La satire de la médecine : L'habit de Sganarelle est un «*attirail ridicule*» aux yeux de Don Juan, et Molière s'en est souvent moqué, disant qu'il donne aux médecins toute leur autorité. Sganarelle se prenant en effet, du seul fait qu'il le porte, pour «un habile homme», c'est-à-dire savant et docte. 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*» révèlent chez lui le même mépris de l'humanité que chez son maître : il se soucie peu de ses «clients». Sganarelle fournit le comique par le simple effet du choc de sa nature contre celle de son maître.

Pour Don Juan, l'art des médecins est «*pure grimace*», c'est-à-dire, au sens pascalien, apparence mensongère. La pièce prend une allure scandaleuse par la satire des médecins. Pour «*tout ce qui peut venir des faveurs du hasard et des forces de la nature*», Molière se souvient peut-être de Montaigne : «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). Le «*séné*» et la «*casse*» sont des purgatifs végétaux alors employés. Le «*vin émétique*» est un vomitif à base d'antimoine, très discuté depuis le début du XVI<sup>e</sup> siècle, avait été interdit par décret de la Faculté de médecine, et autorisé par elle que l'année d'après «*Dom Juan*». Aussi faisait-il «*bruire ses fuseaux*», locution de sens assez clair (il fait du bruit, on en parle) mais d'une origine obscure.

Au temps de Molière, la médecine tenait Hippocrate et Galien pour divins, elle avait fait de leurs idées une doctrine et n'admettait ni observation, ni expérimentation, ni vérification : Mauvillain, médecin de Molière, fut deux fois exclu de la Faculté parce qu'il avait osé avoir des idées nouvelles. D'après Galien, l'être humain, abrégé de la nature, contient quatre éléments (comme l'univers) : bile, atrabile, pituite, et sang. De l'équilibre de ces «humeurs» dépend la santé ; de là, saignées, purges, clystères. La chirurgie (travail manuel) est honnie comme avilissante. On refusait les théories du physiologiste anglais Harvey. En somme, la médecine était article de foi.

Molière reprenait une satire traditionnelle en la vivifiant pour des motifs personnels. Il définissait, dit-on, 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.

La discussion «théologique» : Elle avait été 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. Sganarelle soumet son maître à un véritable interrogatoire à propos de ses croyances ou de ses incroyances. Il dit d'abord ce en quoi il ne croyait pas : au ciel, à l'enfer (son «*tout de même*» signifie «tout à fait», «de la même façon», donc «non») au diable, à «*l'autre vie*» où, alors qu'il avait éludé les autres questions, son rire, éclatant sur ces mots, révèle sa nature profonde. Le «*moine bourru*» est un «lutin vêtu de bure (bourse) qui court en criant dans les rues, aux avants de Noël ; réputé fantasque (bourru) et méchant» (*Dictionnaire* de Furetière, 1690). «*La peste soit du fat*» s'écrie Don Juan, mot qui signifie «sot sans esprit, qui ne dit que des fadaïses» (*Dictionnaire* de Furetière, 1690). Pour «*Je crois que deux et deux sont quatre*», boutade prononcée pourtant avec une réelle sincérité de ton, et «*Votre religion, à ce que je vois, est donc l'arithmétique*», Molière se souvient de ce que lui avait peut-être rapporté Tallemant des Réaux : le prince d'Orange, libertin notoire, avait, sur son lit de mort, déclaré : «Je vois bien qu'il n'y a de certain que les mathématiques». On peut y voir une déclaration d'athéisme, 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'exclut pas Dieu de son système) ou une déclaration « positiviste » rejetant toute religion, toute métaphysique, mais pas nécessairement Dieu (Don Juan, en ce cas, ne serait qu'impie).

C'en est trop pour Sganarelle qui ne contient pas son indignation dans une tirade où il fait ses dernières tentatives pour convaincre son maître, après épuisement des autres arguments. On peut distinguer :

1. Son sentiment de supériorité : Il est 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 se livre à une parodie de sentence, arguant d'une sagesse innée, plus authentique pour lui que toute forme de sagesse acquise et par conséquent douteuse. Pour lui, la religion s'oppose à l'arithmétique, la science peut aveugler, et on sent combien, homme du peuple, il tire sa supériorité du caractère inné de sa foi. D'où les oppositions lexicales entre 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...* ». Son maître rejette la religion chrétienne et toute métaphysique, mais pas forcément l'existence de Dieu, à qui il lance plutôt un défi.

2. Ses arguments : Ils sont très imagés et enfantins, révélateurs de la naïveté du personnage : l'image du champignon coïncide avec le cadre (la forêt) ! C'est l'idée d'un Dieu démiurge (opposition avec l'expression « tout seul ») créateur du monde en sept jours (opposition avec l'expression « *en une nuit* »). Un argument que, justement, Don Juan n'a pas réfuté par avance, ce qui provoque le sourire du spectateur amusé de l'agressivité sans raison de Sganarelle. Pour « *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 ?* », Molière lui prête l'argument classique des « causes finales » ; mais, dans sa bouche, ce n'en 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, musculi, venae !* » Mais, dans la bouche du valet ignorant, cette énumération prend une apparence comique. Il suppose que la force de son argumentation proviendra de l'abondance de son énumération (parodie de la période oratoire) ; il ne choisit pas ses exemples : il les trouve à l'endroit même où se situent les deux personnages (repères spatiaux importants) et dans sa propre personne : c'est un homme concret, qui ne conçoit pas d'images mentales mais raisonne sur ce qu'il voit. L'exemple de la machine humaine prouve, selon lui, que l'être humain n'est pas né « *ex nihilo* », pas plus que l'ensemble de l'univers : mais son raisonnement n'aboutit à rien ; le jeu de scène peut montrer l'énerverment progressif d'un Sganarelle à court d'argument, devant l'impassibilité de son maître. Après une première suspension et une nouvelle énumération, c'est l'arrêt définitif de son flot de paroles : dès qu'il faut dépasser le stade de la simple description admirative, la tentative d'argumentation tourne court.

3. Sa déroute finale : C'est le silence de Don Juan qui fait basculer l'assurance de son valet. Don Juan ne joue pas le jeu : dans les exercices rhétoriques traditionnels, il y a toujours un objectant désigné. Or Don Juan laisse au contraire Sganarelle s'enfermer, sachant très bien quelle sera l'issue de son beau discours. « *Si vous voulez* » équivaut à une supplication : « *Je vous en prie* ».

On peut comparer cette scène à la scène 2 de l'acte I, 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 : Don Juan sait que Sganarelle en est incapable. Molière ne cherche pas particulièrement à nous faire rire de cette déconfiture du valet : certes, Sganarelle est dérisoire, à la fois bouffon et pathétique, lâche d'esprit comme de corps, sa foi étant une lâcheté de plus ; 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 de l'orateur illustre celle de la tirade. « *Il se laisse tomber en tournant* » : le jeu de scène indiqué semble en effet attribuer à Sganarelle la responsabilité de la chute qui, au XVII<sup>e</sup> siècle, fit scandale, Rochemont l'ayant qualifié d'« *extravagant [...]* qui, par une chute affectée, casse le nez à ses argument ». Mais le spectateur n'approuve pas davantage l'habileté de Don Juan, dont le comportement hypocrite ne peut le rendre sympathique à ses yeux. Molière ne prend pas la défense de Don Juan, même s'il met en face de lui un adversaire qui n'est guère à la hauteur.

Cette scène assez théorique précède la mise en application des principes de Don Juan devant le pauvre. Mais c'est une scène qui doit rester de tonalité comique : les jeux de scène y contribuent, ainsi, sans doute, que la diction pompeuse de Sganarelle dont on a déjà admiré les talents oratoires dans sa tirade sur le tabac.

C'est la fuite de Don Juan, Sganarelle portant un habit de médecin, ce qui favorise la conversation. Après le thème de la médecine, apparaît celui de la religion, les deux thèmes étant liés puisqu'il s'agit de croyance.

L'intérêt du passage est d'opposer deux conceptions : la foi naïve et populaire de Sganarelle et l'impiété de Don Juan. C'est Sganarelle, le valet balourd et bavard, qui mène le débat. Il aime étaler ses connaissances comme on l'a vu au début de la pièce. Le personnage est comique alors que le thème de la religion est sérieux. Le passage s'organise autour de la seule véritable réplique du maître : «*Je crois en deux et deux sont quatre.*» La première partie apparaît comme un interrogatoire serré mais stérile, la deuxième, constituée par la tirade de Sganarelle, comme un plaidoyer maladroit en faveur de la foi. Il s'agit pour Sganarelle de convertir Don Juan et pour Molière de mettre en relief la vision du monde de son personnage éponyme. Nous verrons donc comment les maladresses du valet valorisent les idées du maître.

Dans ce dialogue impossible, c'est Sganarelle qui est demandeur : il cherche une «*dispute*» (= une controverse) ; il veut sonder les pensées de Don Juan dans une conversation approfondie. Mais il n'obtient que des réponses plus ou moins monosyllabiques. Si la première réplique de Don Juan («*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 désintérêt et de l'ennui que les notions de bien et de mal génèrent chez lui : «*le ciel [...]* *l'Enfer [...]* *le Diable [...]* *l'autre vie*», toutes ces questions d'ordre métaphysique le laissent indifférent. Libertin et libéré de toute morale, il est ainsi affranchi de tout sentiment de culpabilité, il n'attend ni récompense ni châtement.

L'aparté de Sganarelle («*Voilà un homme que j'aurai bien de la peine à convertir*») met l'accent sur le degré d'impiété du personnage ; il rappelle aussi l'ambition du valet qui, pourtant, n'est pas armé pour accomplir cette mission. En effet, il fait sombrer le débat dans le ridicule en mêlant religion et superstition : la référence au «*moine bourru*» souligne la perméabilité de Sganarelle à toute forme de croyance. D'ailleurs, il accorde plus de crédit («*rien de plus vrai*») à ce fantôme qu'à Dieu. 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. En fait, le débat atteint ici une première étape : le «*Et voilà*» marque le constat, la mise en évidence de l'incroyable incrédulité du maître.

La réponse de Don Juan sur le «*moine bourru*» s'est faite 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. La réponse est plus violente que les précédentes, c'est la marque d'une désapprobation plus forte. Don Juan méprise les croyances populaires car elles représentent tout ce qu'il déteste (naïveté, bêtise, soumission).

Le verbe «*croire*» revient quatre fois : Don Juan relève 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. C'est une phrase brève, sèche, froidement équilibrée, qui claque comme une gifle lancée à la figure du crédule. Don Juan s'affirme matérialiste, rationaliste. Tout est, selon lui, déterminé par la physique et non par la volonté divine. La première partie de cette discussion met surtout en évidence les théories de Don Juan, dont la force réside dans un quasi mutisme.

À l'opposé, Sganarelle s'enthousiasme, se scandalise, comme le montre le début de sa tirade. Son argumentation est maladroite. Une exclamation, marque de l'indignation, ouvre la tirade, suivie d'une interrogation, schéma d'ouverture de la tirade de l'inconstance. Il se lance dans une parodie de démonstration. Il s'appuie, dans un premier temps, sur des vérités générales («*Il faut [...]* *des hommes [...]* *On [...]*»). Il oppose le bon sens populaire aux folies des gens cultivés. Le centre de sa démonstration va reposer 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*». Sganarelle, comme tous les imbéciles, a une haute opinion de lui-même.

L'argument auquel il recourt est pourtant pertinent : c'est celui des causes finales (il n'y a pas de création sans créateur). Mais la métaphore qu'il utilise («*champignon*») crée un effet burlesque. Il choisit deux exemples, la nature et l'homme, utilise les procédés de l'énumération et de l'implication du destinataire («*vous*» ; «*vos*»). Cependant, la remarque triviale est inconvenante (le verbe «*engrosser*» montre la grossièreté du personnage et, par là même, celle de sa démonstration). Les énumérations qui pourraient avoir un pouvoir de conviction donnent plutôt l'impression d'un flot de paroles. Il s'embrouille : 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 son exaspération et signe le triomphe de son interlocuteur. Il avoue ainsi son échec.

Ainsi, pour Don Juan, Sganarelle représente ici un moyen de mesurer son pouvoir. Il n'a même pas besoin de parler, et son mutisme et sa sérénité contrastent avec l'excitation verbale et physique de son valet. Celui-ci, dans sa chute finale, semble vouloir se désintéresser du sort de son maître, mais agit surtout par dépit.

---

### Acte III, scène 2

Molière a emprunté 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.

Le mouvement de la scène est commandé par la sécheresse de cœur de Don Juan qui est incapable d'avoir spontanément un geste charitable. Il est bien le méchant qui cherche à avilir le pauvre, à lui faire du mal. Il a le mépris du grand seigneur pour les humbles. Sa réponse à la sollicitation du pauvre pourrait avoir été inspirée par Tallemant des Réaux qui, dans ses "*Historiettes*", cita ce trait de Malherbe : «Quand les pauvres lui disaient qu'ils prieraient 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'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. Méprise-t-il les prières parce qu'elles ne seraient qu'un marchandage. Méprise-t-il la piété elle-même? Est-il un impie satanique qui veut amener le Pauvre à commettre un blasphème? Est-il un orgueilleux luciférien qui cherche à dominer tous ceux qu'il rencontre, qui est heurté par la sincérité du pauvre le heurte.

On y assiste 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. 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. À lui seul, il a donné naissance à toute une littérature : on peut se demander si Victor Hugo ne s'en pas servi dans son poème "*Le mendiant*". Ce miséreux âgé a une foi simple mais solide : son innocence est soumise à l'interrogatoire d'un méchant.

S'opposent d'abord un excès de politesse empressée et la désinvolture de Don Juan. Son but est double : montrer l'inutilité de la prière et amener le Pauvre à trahir la religion. Il expose un paradoxe pour l'humilier. Cruellement, le libertin, que son sadisme rapproche du diable tentateur, profite des lamentations du croyant afin de prouver que Dieu n'est pas. Surtout, il fait appel à la piété de l'ermite qui, avec sa foi de charbonnier, ne voit pas le piège.

La tension croissante est marquée par des répétitions, des insistances, des impératifs. La dernière partie du dialogue est occupée par le défi lancé par Don Juan, défi qui relève de la provocation blasphématoire, ce révolté substituant au devoir religieux un devoir terrestre : l'amour de l'humanité. À sa jubilation, répondent les gémissements de l'autre.

L'acte altruiste de l'égoïste Don Juan peut surprendre. Est-ce une défaite ou une victoire? Le Pauvre a été ébranlé par l'appât du gain, mais il a tenu bon. Mais on peut percevoir cette scène

comme une critique voilée par Molière de cette trop facile charité chrétienne pratiquée par ses riches contemporains.

L'intervention de Sganarelle, qui s'explique par le duel entre le valet et le maître, qu'il fait parce qu'il n'a pas digéré l'échec de sa discussion théologique, déclenche le geste de Don Juan qui ne veut pas lui laisser le dernier mot. Il tend donc (ou jette selon le choix du metteur en scène) le «*louis d'or*», objet qui a donc une grande importance, avec lequel il a pu jongler sous les yeux du mendiant pour le tenter avant de le lui donner. Cependant, son don est fait «pour l'amour de l'humanité», pour s'opposer à l'expression chrétienne de l'aumône : «*pour l'amour de Dieu*», ce qui fait de lui un tenant de l'humanisme (doctrine qui prend pour fin la personne humaine), un précurseur des philosophes du XVIIIe siècle.

À la fin de la scène, il 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».

On peut remarquer le rôle symbolique du Pauvre, guide permettant au libertin de retrouver son chemin dans la forêt, et guide spirituel montrant la voie menant à Dieu, voie que le libertin refuse de prendre.

La scène fut coupée dès la seconde représentation : «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». De plus, au XVIIe siècle le blasphème était puni. Le problème était donc juridique autant que religieux.

---

### Acte III, scènes 3 et 4

Don Juan s'est porté au secours de voyageurs dont il ne savait pas qu'ils sont ses poursuivants. C'est Sganarelle qui nous apprend l'issue d'un combat qui s'est déroulé dans les coulisses selon les règles de la bienséance qu'on imposait au XVIIe siècle mais que Molière bafoue par ailleurs. Les deux scènes relèvent donc de la comédie héroïque et un double problème est abordé qui intéressait le public du XVIIe siècle : celui de l'honneur et celui de la vengeance (alors que la justice interdisait les duels).

Don Juan, personnage odieux à la scène 2, fait ici bonne figure et est même sympathique : il secourt le faible et le sauve ; il se conduit en gentilhomme, reprenant ici son rôle de grand seigneur qui a appris très jeune à manier l'épée, qui connaît les règles du savoir-vivre de sa classe : devant ses pairs, en l'absence de toute femme, il retrouve les réflexes de l'éducation que lui fit donner son père, Don Louis. Son attitude noble, son silence durant la discussion lui donnent du panache. Il découvre progressivement la réalité, mais, s'il entretient le quiproquo, s'il ne révèle pas son identité au frère d'Elvire, c'est plus par jeu que par lâcheté. Il aime manipuler autrui. Au début de la scène 4, la main sur le pommeau de l'épée, prêt à se battre, il attend son sort avec le courage, la fierté de sa race : il n'a pas le mauvais rôle. Par la suite, il garde le silence, montre son détachement sur l'issue de la discussion alors que sa vie est en danger. Le débat entre les deux frères doit l'ennuyer profondément. Il attend de pouvoir continuer à assouvir librement ses passions. Tout cela lui donne du panache : il sort grandi, redorant un blason terni lors de son face-à-face avec le pauvre.

Molière, qui n'allait pas perdre l'occasion de changer de registre, qui aimait la comédie héroïque, l'a transformé, lui a donné 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. Toutefois, il a plusieurs raisons de taire son nom. Certaines sont bonnes comme le prouve le débat de conscience de Don Carlos, lorsqu'il l'apprend : Don Juan montrait donc de la délicatesse en se taisant. Cependant, on peut se demander si ce n'est pas un indice de l'hypocrisie qu'il montrera plus loin, car ce qu'il aime avant tout (voir la scène suivante), c'est la liberté d'assouvir ses passions et l'honneur est une servitude sociale.

Sur la question du duel, Molière est fidèle à l'actualité. Dans «*Le cid*», au temps de Louis XIII, Rodrigue prenait sa dignité grâce au duel qui lui était 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 nobles consciencieux (comme Don Louis, alors que Don Juan représentait une noblesse parasite sans utilité), le duel était interdit. Les poursuivants de Don Juan, qui étaient d'une noblesse plus campagnarde et demeuraient attachés au vieil héritage féodal, vengaient leur sœur, ils devaient se cacher, car ils risquaient l'exil ou la mort. Pour Don Juan, le rang n'était plus qu'un moyen de satisfaire ses caprices. Le culte de l'honneur n'était plus que la sauvegarde d'apparences.

Don Carlos aussi est un grand seigneur : son éducation, sa distinction, sa reconnaissance le montrent. C'est un homme d'honneur : il est plongé dans un embarras cruel par le drame familial (il ne se précipite pas en aveugle), il souffre plus encore quand il est 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. Il met Don Juan devant ce problème essentiel : le respect de l'honneur familial, sans se préoccuper véritablement des sentiments de Done Elvire. À la scène 4, il grandit encore encore : il n'hésite pas à protéger Don Juan. Il garde peut-être l'illusion que la «qualité» ne saurait faillir ; il sera dupé par Don Juan, mais le scrupule l'honore, en fait. À la scène 4, l'arrivée de Don Alonse fait rebondir l'action. Manifestement, il appartient à l'ancienne noblesse qui comprend mal le nouvel ordre : il cherche immédiatement la vengeance. Il pose mieux que son frère le problème du duel et du point d'honneur. Il y a offense, il doit y avoir sang versé. Mais le dilemme est : obéir au point d'honneur ou obéir au roi. Molière n'a pas sans raison donné deux frères à Done Elvire. Le débat entre eux est véritablement un débat cornélien où s'opposent deux conceptions de l'honneur : celle de Don Alonse (qui est une conception vieillie, féodale, fondée sur l'impulsivité) et celle de Don Carlos (conception généreuse, pleine de scrupules, raisonnée).

---

### Acte III, scène 5

On y voit comment Don Juan, face à un système de pensée opposé au sien, exprime son impiété. La justification de Sganarelle, le roi de la dérobade, est grossière.

Don Juan exerce une méchanceté gratuite en blessant son valet alors que celui-ci n'est pas appelé à assister son maître lors de combats, n'est pas payé pour cela. Le grand seigneur qu'est Don Juan reconnaît le mérite de son adversaire : «*il est assez honnête homme*». Il se lance ensuite dans un nouvel éloge de l'inconstance et souligne ainsi sa détermination à vivre selon sa «pente naturelle» malgré le danger de mort désormais inévitable.

L'acte se termine sur l'apparition de la statue du commandeur, élément fantastique qui donne un aspect baroque à la pièce. Un commandeur était un chevalier possédant des terres (une commanderie) accordées à la suite de services rendus ; c'était donc une personne très respectable. Il avait déjà été nommé par Sganarelle dans la scène 2 de l'acte I.

Devant le mausolée et la statue, Sganarelle, qui est la conscience morale de Don Juan, lui rappelle ses devoirs, ce qui, au contraire, excite l'attitude provocatrice de son maître qui décide de rendre au commandeur une visite de courtoisie, qui s'amuse de ce décor insolite, qui montre sa volonté de bafouer ce qui est sacré. Sganarelle est conscient du blasphème et, pour surmonter sa peur, montre une admiration naïve qui insiste sur l'aspect esthétique du lieu, ses remarques étant bien plates et son vocabulaire bien pauvre (reprise de l'adjectif «*beau*»). Il manifeste l'admiration de l'homme du peuple, admiration qui excite une nouvelle fois son maître qui, lui, se moque de cet édifice (il dénonce la vanité des morts, souligne l'absurdité du comportement de son ancien rival) et désacralise la statue, passant de la moquerie à l'insulte avec une grande insolence du langage.

Comme 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, lance une invitation à dîner.

C'est donc Sganarelle qui, involontairement, 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.

Don Juan, fidèle à son matérialisme, reste sceptique : il refuse d'admettre l'évidence. Il trouvera une explication rationnelle au début de l'acte suivant.

La statue du commandeur est la matérialisation des puissances qu'il bafoue.

À la fin de l'acte III, Don Juan a donc deux rendez-vous avec la mort : l'un, terrestre (vengeance des hommes), l'autre, céleste (vengeance du ciel).

La scène est nettement construite en deux temps. Dans le premier, après le «lazzo» qui empêche de tomber dans le tragique (Sganarelle, qui s'était caché pendant l'altercation, prétend que «cet habit est purgatif et que c'est prendre médecine que de le porter»), Don Juan indique à Sganarelle pourquoi il ne tient pas à «*pacifier toutes choses*» (ce qui assure la liaison avec la scène précédente) : par «*l'engagement ne compatit point avec mon humeur*», Don Juan affirme sa soumission à son tempérament, semblant s'appuyer sur une conception de l'héroïsme aristocratique qui se fonde sur l'impossibilité du mariage. Dans son «aveu» de la scène 2 de l'acte I, il se disait soumis par la beauté de chaque femme, et donc jamais lié à aucune d'elles en particulier.

Puis se déroule une discussion sur la question de savoir s'il faut ou non entrer dans le mausolée. La question de Don Juan, «*Mais quel est le superbe édifice que je vois entre ces arbres?*», annonce une visite et une discussion que Molière a trouvées chez ses prédécesseurs. Mais il a fait de Don Juan, qui visite le tombeau du Commandeur qu'il a tué et invite la Statue à venir souper avec lui, un dilettante et non un sacrilège, car, à l'entendre, il obéit à son «*envie*». Ses explications ne sont apparemment que des sarcasmes («*une visite dont je veux lui faire civilité*») : le défi est clair, et plus net encore à l'intérieur du mausolée. Mais, si entrer dans un mausolée, parler à un mort, c'est se moquer de la mort, du sacré, défier l'au-delà de se manifester, Don Juan ne fait guère que s'affirmer par un scepticisme de bon libertin contre son valet dont le rôle est celui de provocateur de ses bravades, par ses réflexions naïves ou peureuses.

Don Juan se moque de la grandeur du tombeau et de «*son habit d'empereur romain*». Le défi devient insolence : «*ce serait mal recevoir l'honneur que je lui fais*». Le mot «*honneur*» n'est pas sans établir un lien avec la scène précédente. Mais, plus profondément, s'affirme la manière qu'a Don Juan 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 («*souper avec moi*»). Que Sganarelle soit chargé de l'invitation 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.

L'autre grande idée de Molière fut le silence de la statue : autant elle était bavarde auparavant, autant elle impressionne par son mutisme. Sa rigidité donne toute sa valeur au signe de tête («*La Statue baisse la 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 ces mots : «*Allons, sortons d'ici*», 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 mausolée 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.

Les trois dernières répliques servent de sortie, l'ordre de sortir ne semblant rien manifester, sinon 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.

C'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

Molière déploie son habituelle virtuosité dans cette scène qui fait rire, véritable ballet où Don Juan trouve l'occasion de montrer sa méchanceté à travers sa désinvolture, son adresse, sa volubilité. Le séducteur, menant le jeu, jonglant avec M. Dimanche, déployant tous ses dons (affabilité mondaine, ton protecteur dans l'intérêt témoigné, psychologie, aisance de parole, insolence marquée, habileté de l'invitation à souper, succès de la manoeuvre), se payant le luxe d'un combat où il a l'avantage, anime une farce un peu grinçante. Il propose à son tailleur un fauteuil, le siège le plus noble, selon l'étiquette du temps. Plus loin, il lui demande de l'embrasser, le traitant donc en égal, ce qui ne peut que le gêner. Il lui fait «toucher là», geste qui impliquait promesse d'amitié.

M. Dimanche a conscience de l'humilité de son rang, et c'est cette bonhomie qui nous touche le plus. Il est désarçonné par le mélange d'intérêt feint et d'honneurs excessifs.

Le comique est renforcé par la parodie grossière de Sganarelle, qui a subi une corruption indirecte : il singe son maître, il a le même égoïsme, le même mépris des autres dès qu'il s'agit de ses intérêts. «*Sganarelle ôte les sièges promptement*» parce qu'il est intéressé au départ rapide du tailleur auquel il doit lui aussi quelque chose : il n'est pas plus honnête que son maître. Demeuré seul avec M. Dimanche, il laisse voir son vice propre. Il sera puni par où il pêche : «*Mes gages, mes gages !*» (acte V, fin).

Dans cette comédie de mœurs qu'est aussi «*Dom Juan*», l'honnêteté populaire fait face à la morgue des grands seigneurs. Mais il y a une nette gradation car, à l'acte II, les paysannes séduites étaient sottes et vaniteuses, tandis que M. Dimanche n'est qu'intimidé et réclame le fruit d'un travail. Le tailleur n'est peut-être pas dupe (comme le montre la fin de la scène), mais il se défend mal face à «un grand seigneur méchant homme». À l'époque, il était courant, surtout pour les grands seigneurs, de ne pas payer ses dettes puisque les prédicateurs blâmaient en chaire cette pratique. Mais, en fait, l'aristocrate qu'est Don Juan doit s'abaisser en n'usant de ses qualités brillantes que pour bernier un tailleur. D'après Tallemant des Réaux, l'évêque de Chartres renvoya un fournisseur sans le payer et dit à sa soeur de le cajoler et de l'embrasser, car «c'était le plus honnête homme du monde». «*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). Cette scène eut un grand succès pour cette peinture du temps.

---

#### Acte IV, scène 4

Don Louis apparaît peu dans la pièce (deux scènes seulement).

Les sources : Molière aurait trouvé ce thème dans «*La vérité suspecte*» d'Alarcon et dans «*Le menteur*» de Corneille (V, 3). 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 : Don Juan montre d'emblée, à l'arrivée de son père, son agacement ; mais il ne le frappe pas comme chez Villiers ; il laisse son père dire tout ce qu'il a sur le cœur ; il use du silence.

Don Juan, quand son père a fini, lui oppose une insolente, froide et méchante ironie qui a une bien plus grande portée, qui lui signifie qu'il s'est adressé à un sourd. Ici éclatent sa dureté de cœur, sa perversion profonde, son cynisme et son inhumanité. Il n'a même pas l'excuse du mauvais exemple reçu : la noblesse de son père la lui ôte. Il manque à sa qualité : en ne gardant aucune distinction intellectuelle et morale, il se place hors de sa caste. Il se place même hors de l'humanité : il apparaît totalement dénué de cœur ; il n'aime que lui-même.

Don Louis se montre à la fois un père et un gentilhomme.

Le père, avec une émotion profonde et vraie, une sincérité qui fait ressortir d'autant l'abaissement de celui qu'il traite de «*filis indigne*», se livre à un véritable désaveu de paternité en reprochant à Don Juan ses «*déportements*» (conduites et manières de vivre ; le mot avait déjà pris un sens péjoratif, mais se trouvait parfois accompagné d'adjectifs favorables ou défavorables). Mais sa lassitude et son indignation sont la preuve de son amour vrai. 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 ont été d'autant plus déçus que ses prières furent intenses avant sa naissance. Peut-être est-il puni, à travers lui, de l'insistance de ses prières. Dieu se serait lassé et voilà que Don Juan risque de «*lasser les bontés du Souverain*», ce qui permet de supposer qu'il n'en est pas à son premier exploit. Dans la scène 1 de l'acte V, on trouve une mention, la seule de la pièce, de la mère de Don Juan : son effacement peut servir à expliquer le personnage.

Cette allusion tend aussi à prouver qu'il est un gentilhomme de bonne noblesse. Mais il n'a pas d'orgueil de caste (ce qui le distingue de Don Diègue auquel, à première vue, on pourrait l'identifier) : il est un de ces éléments les plus sains de la noblesse qui subordonnent le vieil honneur féodal à cette vertu bourgeoise, la conscience. Il incarne donc les valeurs morales traditionnelles, bien mieux que Sganarelle qui est toujours un peu ridicule dans ses propos et ses attitudes. Il rappelle que le titre de noblesse s'obtient soit par héritage soit par achat d'une charge, que sa possession entraîne de nombreux privilèges. Mais il conteste tout lien naturel entre ce titre et une noblesse morale, qu'on pourrait nommer «*vertu*». Le titre permet de «*porter le nom et les armes*» des ancêtres, de savoir qu'on est «*sorti d'un sang noble*» et de connaître la «*gloire de nos ancêtres*». C'est à cela qu'il se limite. Seule la vertu permet, ensuite, de «*s'efforcer de leur ressembler*», de «*suivre les pas qu'ils nous tracent*» et d'être ainsi «*estimés leurs véritables descendants*». En conséquence, les ancêtres de Don Juan le «*désavouent pour leur sang, et tout ce qu'ils ont fait d'illustre ne vous donne aucun avantage ; au contraire, l'éclat n'en rejallit sur vous qu'à votre déshonneur, et leur gloire est un flambeau qui éclaire aux yeux d'un chacun la honte de vos actions*», ces termes ayant été, à peu de choses près, employés par Boileau dans sa «*Satire V*» sur la noblesse, tandis qu'on y décèle aussi des souvenirs de Salluste (discours de Marius dans «*Jugurtha*») et de Juvénal («*Satire VIII*» sur la vraie noblesse). Le gentilhomme véritable n'est donc pas celui qui porte un nom noble, mais celui qui, étymologiquement, est «*gentil*», c'est-à-dire brave, courageux, généreux. Certes, son fils possède le titre, mais c'est un gentilhomme qui «*vit mal*», c'est-à-dire un monstre : aux termes «*illustre*», «*éclat*» et «*gloire*», répondent des expressions sévères : «*vous descendez en vain*», «*déshonneur*», «*honte*», «*actions indignes*»... Il s'agit d'un problème qui dépasse le cadre de la comédie : le rang et la fortune permettent l'impunité (Don Juan pourra se marier autant de fois qu'il le voudra par exemple) : de nombreux nobles de cette époque assouvissaient leur volonté de puissance par de petites aventures sans gloire, voire mesquines ou franchement condamnables. Ce n'est pas la vraie noblesse qu'attaque Don Louis, et Molière à travers lui, mais la déformation de la définition du terme, auquel ne sont plus guère attachées les notions fondamentales pour lui d'humanité, de générosité et de grandeur d'âme.

On trouve dans la tirade de nombreuses marques du style oratoire : constructions binaires et oppositions de termes deux à deux, asyndètes, fortes ponctuations, constructions syntaxiques très élaborées. De plus, la construction de l'ensemble du discours est très logique, à l'image d'un plaidoyer (constatation de la situation ; conséquence théorique, puis conclusion concrète).

Le silence de Don Juan impressionne en regard de la violence des propos de son père. C'est un silence de mépris envers les valeurs morales qu'il incarne. Les quelques mots qu'il prononce enfin pour une invitation à s'asseoir (rien de plus efficace pour interrompre une scène tragique) n'en sont que plus insolents encore : le rire intérieur qu'on y entend détruit toute l'argumentation de Don Louis :

c'est le rire de la jeunesse provocatrice, certes, mais aussi le rire du défi, moins au père qu'à Dieu lui-même. Plus tard, en feignant de se convertir, ce n'est pas contre son père qu'il jouera cette comédie (il le méprise trop pour se livrer à cette mascarade), mais contre Dieu, seul adversaire à sa taille. C'est une scène où le personnage du père paraît pathétique : c'est assez rare chez Molière. Mais, plus que l'image du père, Don Louis incarne davantage 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 5

Le début de la scène, par son vœu impie («*mourez le plus tôt que vous pourrez*») achève de mettre en lumière le cynisme et l'inhumanité de Don Juan.

---

#### Acte IV, scène 6

C'est la dernière apparition d'Elvire, absente depuis l'acte I, presque oubliée du spectateur, au point qu'on peut se demander à quoi sert ce personnage si peu présent.

Elle fut une jeune fille élevée pieusement, destinée (même sans vocation) à la voie religieuse, habituée, semble-t-il, à une vie familiale étroite (ses frères ; on ne parle pas des parents). La passion l'a unie à Don Juan («*une personne que j'ai chérie tendrement*», «*je vous ai aimé avec une tendresse extrême, rien au monde ne m'a été si cher que vous*»). Mais il n'était à la recherche que de son seul plaisir, n'était capable que d'un amour narcissique, égoïste, sa passion étant «*usée*», son cœur étant «*à toutes les belles*». Au premier acte, réclamant le respect d'un droit, elle se livrait à une épreuve de force avec lui, montrant donc alors le seul trait qu'ils partageaient : l'orgueil, qui, justement, les opposait.

Or un changement profond s'est opéré en elle, car, au centre de la première réplique, elle indique qu'elle renonce à la vie terrestre («*ma retraite est résolue*» signifiant qu'elle va se retirer dans un couvent, à la manière de bien des femmes du monde, comme on le voit dans «*La princesse de Clèves*») ; qu'elle abandonne tout projet de vengeance, dernière trace d'égoïsme, et que, ayant trouvé l'humilité dans la souffrance, ayant atteint l'amour-charité, amour sans passion, sans désir, elle se préoccupe de manière désintéressée de Don Juan qui, lui, est resté luciférien (comme le prouve de son rire quand on lui parle de «*l'autre vie*»). Son amour n'étant plus de même nature, elle donne en ce sens raison à Don Juan. La fidélité est donc impossible.

Après coup, elle dresse un portrait de ce qu'elle était à la scène 3 de l'acte I, dominée par la jalousie amoureuse et la colère : une présentation négative de son attitude («*courroux*», «*ne [...] que*», «*tumultueux*», «*criminels*», «*honteux*...»). La religion apparaît dès lors comme une délivrance, à la fois pour Elvire et pour Don Juan : d'où l'emploi récurrent de «*tout*», à la fin de la tirade, et l'opposition des champs lexicaux : «*tumultueux / flamme*» ; amour grossier / amour détaché ; «*menaces / votre intérêt*». Ce dernier terme annonce le thème central de la seconde réplique.

En fait, c'est la première fois qu'une femme émerge de la foule des femmes qui, pour Don Juan, ont toutes la même valeur, c'est-à-dire aucune. Elvire 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. Elle est la personnification de tout ce qui le heurte :

- pour cet amoureux de la liberté, elle est un lien (son rang, la protection de ses frères, l'éclat de son enlèvement, faisant de ce 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*» ;
- 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.

Aussi «*vous me voyez bien changée de ce que j'étais ce matin*» semble une concession très artificielle et très tardive à la loi tyrannique des vingt-quatre heures : 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.

Mais Don Juan se tait et n'adresse la parole qu'à son valet, pour se moquer de ses larmes. Sganarelle, à entendre les propos d'Elvire, est en effet envahi par l'émotion. On peut penser que c'est d'abord la surprise qui a provoqué le mutisme de Don Juan : il ne s'attendait pas à la venue d'Elvire ; mais, ensuite, il semble surtout totalement indifférent aux soins qu'elle a à son égard ; sans doute s'ennuie-t-il même à l'écouter.

C'est surtout l'image de l'admonitrice grave, de l'envoyée de Dieu, qui domine dans la deuxième réplique d'Elvire. Le Ciel l'a chargée de délivrer un dernier avertissement à Don Juan afin qu'il se repente pour éviter la colère céleste. 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 éloquentes : «*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 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.

Sganarelle 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. Mais, cette fois, Don Juan n'émet pas une parole, alors qu'Elvire s'est sans doute montrée plus émouvante qu'au début de la scène.

C'est l'émotion qui domine la troisième réplique d'Elvire : champ lexical de l'amour, avec toutes ses nuances, apparition du motif des larmes (jusqu'alors réservées au valet) : 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 : Elvire a laissé parler son cœur une dernière fois, mais on sent bien qu'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 futiles que prononce Don Juan à la fin de la scène, lorsqu'il quitte son mutisme, elle répond cette fois à nouveau d'un ton beaucoup plus dogmatique : la distance est rétablie et elle ne reverra plus Don Juan.

Au centre des tirades d'Elvire est sa mission : sauver Don Juan et lui éviter la colère divine. Pour cela, elle évoque la transformation de ses propres sentiments, la vengeance du Ciel et 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. Mais 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.

---

Le «*Fort bien*» de Sganarelle invite à se demander si son émotion de la scène précédente était sincère.

Chez Dorimond et Villiers, Don Juan avait un instant de repentir. Molière a vu plus loin : cet infidèle ne peut être fidèle qu'à lui-même ; l'obstination dans le mal est ainsi marquée.

La scène du souper 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 ;
- le jeu de l'assiette qui est ôtée à Sganarelle ;
- la prétérition et son geste pour désigner la statue.

Ces plaisanteries tendent à dissiper l'émotion de la scène précédente et à empêcher que la venue de la statue du Commandeur prenne un aspect tragique. Par un trait caractéristique de son orgueil, Don Juan est soucieux de «montrer que rien ne saurait l'ébranler».

---

#### Acte IV, scène 8

Le «*Bois et chante ta chanson*» commandé par Don Juan à Sganarelle fut imité de Dorimond et de Villiers et, chez ce dernier, le valet chantait en effet.

Le «*On n'a plus besoin de lumière, quand on est conduit par le Ciel*» est un trait de Cicognini («Je n'ai plus besoin de lumière terrestre») qui a été amélioré par Molière.

---

#### Acte V, scène 1

Par un coup de théâtre, Don Juan se métamorphose en hypocrite, prétend s'être converti.

Le donjuanisme peut réellement aboutir à la conversion. Un émule contemporain de Don Juan (Don Miguel de Manara, 1627-1679) s'était converti, s'était fait moine en 1662 et était mort en odeur de sainteté. Et, au temps de Molière, il n'y avait aucune honte pour le plus grand seigneur à témoigner publiquement son repentir.

Chez les prédécesseurs de Molière, on trouve l'hypocrisie de Don Juan et elle est un trait constitutionnel dans la pièce de Molière, devenant, à l'acte V, un style de vie. Il est normal qu'allant jusqu'au bout de lui-même le Trompeur devienne l'Imposteur si les circonstances le font vivre dans une société où l'hypocrisie religieuse est une assurance tous risques.

Cette hypocrisie fait cependant difficulté. Don Juan est-il un hypocrite ou joue-t-il l'hypocrite? Dès le premier acte, lorsqu'il retrouva Elvire, il a simulé une conversion.

L'abondance des sermons et l'avertissement reçu au souper pourraient au premier abord faire croire à la conversion.

Mais cet homme, que sa soif incoercible de vérité nue a conduit à braver le Ciel, dont l'entêtement est devenu un jeu stérile avec lui-même, un exercice masochiste, trouve un nouvel élan en se livrant à l'hypocrisie. Elle lui procure le plaisir de braver les convenances, dont il n'a pas le respect. Elle lui coûte peu parce qu'il est sans religion. Elle lui permet de déployer ses talents de séducteur (il joue l'hypocrite comme il a joué l'amoureux). Le Trompeur est devenu l'Imposteur.

Son hypocrisie n'est donc pas une improvisation inédite pour se tirer d'un mauvais pas.

Sa qualité de grand seigneur lui permet de se faire l'observateur impitoyable de la comédie humaine surtout celle des salons.

Cependant, cela crée un certain malaise. Comment concilier le joyeux aventurier du début et le sinistre hypocrite de la fin? Don Juan est ici traité en figure de farce. Mais il n'a jamais été très soucieux de mettre de l'unité dans son être et de la logique dans sa conduite. 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, aussi est-il assez souvent menteur. Et cette métamorphose surprenante peut être considérée comme une autre des ruptures due à l'incohérence naturelle de la pièce.

Molière a 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 semble qu'il ait ainsi choisi une occasion de continuer la lutte contre les ennemis du "Tartuffe", de poursuivre 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, se «tartuffiant» en adoptant bien le langage de la dévotion, en en retenant les termes, en en notant les usages, en apprenant le ton juste.

---

### Acte V, scène 2

Après avoir déçu Sganarelle qui se réjouissait de sa conversion («*Tu crois que ma bouche était d'accord avec mon cœur*»), Don Juan justifie l'hypocrisie : elle «*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 [...] l'hypocrisie est un vice privilégié qui, de sa main, ferme la bouche à tout le monde [...]*»

Il devient alors le porte-parole de Molière, auteur qui, comme dans la comédie antique, s'adresse aux spectateurs, plus qu'il s'adresse à son valet trop simple pour entendre un pareil langage. La tirade a d'ailleurs un style différent qui fait penser à La Bruyère. Non sans découragement, Molière, au nom de la nature et de la vérité, se révolte contre la corruption de l'époque. L'imposture est toujours respectée. Dans ce manuel du parfait hypocrite, il décrit la tactique. Il poursuit la querelle du "Tartuffe", car «*L'hypocrisie est un vice privilégié qui, de sa main, ferme la bouche à tout le monde*» est une allusion à l'interdiction de la pièce en 1664. «*La cabale*» désigne la cabale des dévots animée par la Compagnie du Saint-Sacrement et qui s'était levée contre la pièce. La préoccupation d'une polémique encore toute brûlante est manifeste. La satire sociale se mêle donc ici à la psychologie du personnage, puisqu'en ce siècle se pratiquait l'hypocrisie religieuse : «*C'est sous cet abri favorable que je veux [...] mettre en sûreté mes affaires*».

Puis, Molière se retire et on retrouve Don Juan, défiant le Ciel, jouissant du mal, comme Néron. Ses audaces franchissent toutes les bornes et libèrent son valet de sa couardise.

Cependant, Sganarelle, s'il a le cœur sain et des sentiments moraux, ayant plus le besoin que le talent de raisonner, ne fait, en cette fatrasie, que se livrer aux mots, que débiter, en une argumentation insensée, un galimatias sur l'enchaînement des causes et des effets, toutes sortes de vérités qui lui passent par la tête, des bribes de connaissance fatales à son bon sens. Sa foi apparaît surtout comme une lâcheté de plus.

Au début de l'acte V, Don Juan annonce à son père sa conversion et son repentir. Mais après son départ, il détrompe Sganarelle qui se réjouissait de l'attitude de son maître et fait l'éloge de l'hypocrisie qui lui permet d'être libertin en toute impunité.

Dans sa tirade, Sganarelle s'indigne et cherche à prévenir son maître du châtement qui l'attend. Son discours s'apparente à une leçon de morale mais sa tentative de démonstration est absurde et révèle le ridicule et l'ignorance du valet.

#### I. L'indignation du valet fidèle

Le constat de l'immoralité de Don Juan suscite surprise et indignation de Sganarelle.

L'exclamation initiale + interrogation.

« *hypocrite* » est associé à des termes péjoratifs et à des tournures hyperboliques : « *de tout point* », « *le comble des abominations* ».

Ce constat détermine Sganarelle à parler.

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* »

Sganarelle accepte le risque qu'il y a à parler et à s'opposer à son maître.

Le « valet fidèle » se sent investi du devoir de corriger l'immoralité de son maître quoiqu'il lui en coûte : gradation des impératifs : « *faites [...] battez [...] assommez [...] tuez.* »



## II. Le discours moral

« *Sachez, Monsieur* » introduit un discours à caractère didactique : une leçon de morale au ton sentencieux.

Une tirade apparemment structurée.

Sa composition obéit à une logique formelle ; les premières lignes introduisent le raisonnement par un exposé des faits : le constat de l'immoralité.

Le corps du raisonnement, appuyé sur des exemples donne les raisons de changer d'attitude.

Le « *par conséquent* » souligne l'aboutissement avec l'indication menaçante du châtiment.

Les procédés d'écriture propres au discours.

Un discours à tonalité morale : encadré par « *ciel* » et « *diabes* » plus un champ lexical à connotation morale.

Une suite de maximes : des phrase brèves, minimales à la structure simple (sujet, verbe, complément ou attribut) ; les noms sont déterminés par des déterminants définis au pluriel ou au singulier à valeur généralisatrice ; les verbes au présent de vérité générale.

## III. Une démonstration absurde qui traduit l'ignorance du valet

Une structure incohérente.

- Hypertrophie de la partie centrale du « *raisonnement* ».

- Une suite de propositions juxtaposées (parataxe) ; aucun lien logique ; de simples reprise lexicales : le dernier mot de chaque maxime est repris au début de la suivante.

- Le « *par conséquent* » ne repose sur aucune donnée logique.

Le contenu des maximes, révélateur de l'absurdité du raisonnement.

- Certaines font référence à la sagesse populaire : de vrais proverbes mais pas toujours en rapport avec la situation.

- Des maximes sans aucun contenu moral.

- Des évidences, des truismes.

Un discours où le raisonnement est inexistant : Sganarelle est emporté par une sorte de mécanique, d'où le comique.

Un discours révélateur du personnage de Sganarelle.

Le valet qui se veut fidèle est :

Ridicule : l'affirmation de sa fidélité est excessive : voir les hyperboles : « *assommez-moi* », « *tuez-moi* ».

Ignorant : il prend un ton sentencieux pour débiter des inepties. Incapable de mettre en forme une pensée logique, structurée. Avoue naïvement son ignorance en voulant s'appuyer sur un argument d'autorité : « *cet auteur que je ne connais pas* ».

Sganarelle singe le discours d'un homme cultivé. Sganarelle : figure inversée du penseur. Il cherche à inverser le rapport maître /serviteur en s'érigeant en donneur de leçons mais l'inversion débouche sur le comique.

Un personnage ambigu : Molière fait de Sganarelle le défenseur ridicule de valeurs que Don Juan rejette.

Conclusion : Le personnage du valet ou de la servante donneurs de leçons est fréquent chez Molière : par exemple Dorine dans « *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. Figure inversée du penseur, il donne une vision ridicule de la morale qu'il veut défendre et que Don Juan refuse.

---

Don Juan et Don Carlos : Don Juan, « *le grand seigneur méchant homme* », est ici face à un réel adversaire qui est capable de discuter habilement et de le menacer d'une action physique décisive. Mais Molière enlève à Don Juan la vertu ou l'apparence de vertu qui lui restait, la fierté de gentilhomme.

En effet, recourant à l'hypocrisie, dans un véritable duel oratoire, avec une onction ecclésiastique, Don Juan oppose à Don Carlos un prétendu esprit religieux qui lui interdit le mariage. Don Carlos rétorque que « *ce dessein ne choque point* » (ne heurte pas, ne va pas contre) l'union avec une femme légitime. Mais celle-ci n'a-t-elle pas elle-même « *résolu sa retraite* » ? ne s'est-elle pas retirée dans un convent, un couvent, après que Don Juan, l'ayant séduite, l'en avait fait sortir ? Ici, Don Carlos révèle la raison de toute cette poursuite : 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 utilise, pour Don Juan, un de ses procédés comiques favoris : le comique de répétition qu'il prête d'habitude à de ridicules personnages en proie à une monomanie. Mais, puisque Don Juan est prétendument devenu dévot, il peut bien bégayer de la sorte, mettre une certaine outrance dans son personnage nouveau.

On retrouve ici son goût de la parade, son ostentation d'habileté dans l'utilisation de la casuistique des jésuites pour refuser le mariage avec Elvire : « j'ai entendu une voix qui m'a dit que je ne devais point songer à votre soeur, et qu'avec elle assurément je ne ferais point mon salut » et pour, tout en affirmant son courage (« *je ne manque pas de coeur* »), se défendre 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* » (ce trait serait emprunté à la « *Ville Provinciale* » de Pascal).

Cependant, se pose la question : est-il vraiment hypocrite ? Des jugements contradictoires ont été portés sur cette scène. Son ostentation d'habileté, l'outrance qu'il met dans son personnage nouveau sont 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.

C'est ainsi que, recevant la visite d'un spectre de femme qui prendra la figure du temps, Don Juan voudra le frapper de son épée et qu'il donnera la main à la statue du commandeur pour être entraîné en enfer.

La scène 3 de l'acte V de « *Dom Juan* » est donc une étape décisive vers la damnation de don Juan.

---

#### Acte V, scènes 5 et 6

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, ce véritable « *deus ex machina* », en dépit de la stricte discipline classique, a réduit tout cela au strict nécessaire. Par contre, il y a ajouté le spectre qui est d'abord une « *femme voilée* » puis devient « *le Temps avec sa faux* ». Faut-il voir en cette femme le fantôme d'Elvire, le symbole des victimes féminines de Don Juan, la grâce chrétienne ? Autant d'interprétations discutées. Quant au Temps, on a cru qu'il n'était que froide allégorie païenne. Pourtant, 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.

Malgré son attitude, Don Juan, qui a fait profession d'irréligion, n'est sans doute pas un athée : « 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. » (François Mauriac). Pour entrer en lutte avec le Ciel, il faut bien admettre qu'il existe. Il est plutôt celui qui ne partage pas les croyances collectives, qui cherche toujours une explication naturelle, qui croit à une mystification (« *Je crois connaître cette voix* »). 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. M. Sauvage, qui l'a comparé à Hamlet a pu écrire : « Hamlet, né vaincu, n'a pas d'avenir en ce monde. C'est dans l'autre que Don Juan, né vainqueur, n'en a pas. »

En fait, en tirant l'épée (qui matérialise ces deux traits solidaires : l'absence de crainte et la révolte), en refusant de se repentir, il affirme surtout son obstination. Il est l'homme qui ne peut pas changer, parce qu'une sorte d'entêtement dans le pire fait la continuité de son être. Aussi meurt-il seul, comme son égoïsme l'a fait vivre.

Cependant, son cri horrifié est couvert par la plainte d'une cupidité ridicule de Sganarelle, qui, lui aussi, est puni, perdant ce qui le rendait complice de son maître : ses gages. Cette explosion bouffonne permettait à Molière de dénouer sa pièce sur le mode comique même si c'était de façon artificielle. Chez les prédécesseurs, le valet racontait, après coup, la terrible vision. « *Mes gages* » était chez Cicognini, mais ne terminait pas la scène.

*André Durand*

Faites-moi part de vos impressions, de vos questions, de vos suggestions !

[Contactez-moi](#)