

La dramaturgie du *Dom Juan* de Molière et l'esthétique espagnole du Siècle d'Or.

Didier SOUILLER
Université de Bourgogne

La tradition qui fait juger des œuvres théâtrales du XVII^e siècle français à l'aune des normes d'un classicisme artificiel a particulièrement pesé sur le destin du *Dom Juan* de Molière. La pièce gêne déjà les contemporains, non seulement par ses ambiguïtés à l'égard de la religion, mais par sa dramaturgie, si peu « régulière » et si peu conforme aux souhaits des « doctes » que l'adaptation que composa Thomas Corneille en 1677 (en vers, expurgée des « audaces » et d'une forme plus régulière) resta 170 ans au répertoire et condamna au silence la pièce écrite par Molière. Mais de quelle pièce s'agit-il exactement ? Les deux *Festin de Pierre ou le Fils criminel* (de Dorimon et Villiers, respectivement de 1659 et 1660), dont Molière s'est inspiré directement, sont des tragi-comédies en cinq actes et en vers. Pourtant, les éditions modernes du *Dom Juan* de Molière, depuis la vénérable collection des « classiques Larousse », le qualifient de *comédie*, en reprenant le sous-titre des premières éditions (posthumes), celles de La Grange (1682) et d'Amsterdam (1683). Non sans quelque malaise à l'égard des changements de lieu ou de la chronologie floue, défauts que l'on a cru longtemps devoir attribuer à la hâte de Molière pour bâcler une œuvre dont sa compagnie avait le plus grand besoin lors de la querelle du *Tartuffe*. Or, on se bat sur scène, on échappe à un naufrage, il y a mort d'homme et présence d'un revenant : autant de caractéristiques du drame ou, si l'on préfère une terminologie propre au XVII^e s. français, de la tragi-comédie. Au contraire, ne serait-il pas possible de voir dans ces choix dramaturgiques une rupture délibérée avec les formes « classiques » de la comédie qui prévaudront avec le *Misanthrope* et *Les Femmes Savantes* ? Aucun arbitraire de la part de Molière avec semblable dessein, mais la volonté de véhiculer un sens par le choix d'une forme signifiante, permettant d'insister sur la coexistence des contraires ou l'ambiguïté, tout en préservant la possibilité dramaturgique d'une expérience de la totalité.

Certes, c'est par l'Italie que Molière a eu connaissance du personnage espagnol de don Juan, créé vraisemblablement par l'auteur du *Burlador* : sans doute par l'intermédiaire de Cicognini, voire par un scénario de Biancollelli ; d'ailleurs, l'influence de la *commedia dell'arte* sur Molière n'est plus à démontrer¹. Cependant, on a négligé, semble-t-il, l'influence du modèle proposé par les grandes œuvres « baroques » du Siècle d'Or qui pourraient aider à comprendre la dramaturgie de Molière et le fonctionnement du protagoniste, si l'on veut bien s'appuyer, non seulement sur les œuvres écrites pour la scène, mais aussi sur celles de la fiction en prose - et la forme la plus célèbre de l'époque : le roman picaresque. L'influence de la source espagnole pourrait également rendre compte de la présence des motifs de l'ascétisme religieux et de la reprise de certains thèmes de l'iconographie qui sont autant de caractéristiques de l'art de la péninsule. Il s'agit donc de revenir sur les choix dramaturgiques de Molière et son refus des unités, sur le sens du schéma romanesque de la rencontre et sur l'utilisation d'un symbolisme qui culmine dans la « vanité » finale, construite pour mettre en valeur l'utilisation des « machines » : la victoire du Temps (et de la Mort), selon une

¹ - voir sur ce point les travaux de Claude Bourqui.

esthétique qui fait songer aux fameux tableaux de Valdès Leal, situés dans l'hôpital de la Charité de Séville.

Assurément, les unités ne sont pas respectées dans ce *Dom Juan*, à l'image du « monstre dramatique » dont parle Lope de Vega dans son *Arte nuevo* : il n'est d'ailleurs pas impossible de réunir les différents épisodes de la pièce de Molière en se servant de la logique poétique des *cuadros* du théâtre du Siècle d'Or et en distinguant trois « journées » selon une opposition ville / campagne :

- I : la ville (acte premier)
- II : la campagne (actes II et III)
- III : la ville (actes IV et V).

A la manière de *Luis Perez el Gallego* de Calderón, l'unité de la pièce ne peut naître que de la présence du héros : lorsqu'il n'est pas là, on ne parle que de lui et ce, dès la première scène : « Eh, mon pauvre Gusman, mon ami, tu ne sais pas encore, crois-moi, quel homme est Don Juan ». Que le maître survienne et il s'explique aussitôt devant son valet, lui-même fier de pouvoir dire : « Eh ! mon Dieu, je sais mon Don Juan sur le bout du doigt » (I, 2).

En fait, dans ce *Dom Juan*, il n'y a aucune unité de lieu, ce que ne cachent pas les didascalies :

- I - *le théâtre représente un palais.*
- II - *à la campagne, au bord de la mer et non loin de la ville.*
- III - *une forêt proche de la mer et dans le voisinage de la ville.* Bien plus, le décor est double et doit être complété en fonction de la question de Dom Juan (« Mais quel est le superbe édifice que je vois entre ces arbres ? ») et d'une seconde didascalie : *le tombeau s'ouvre, où l'on voit un superbe mausolée et la statue du Commandeur.*
- IV - *l'appartement de Dom Juan.*
- V - *la campagne aux portes de la ville.*

Depuis la découverte par M. Jürgens et M. Maxfield-Miller (1963: p. 399-400)² d'un devis passé par la troupe de Molière avec deux peintres, on sait que la pluralité des lieux résulte d'un choix délibéré du dramaturge, d'autant plus que la date du document (3-XII - 1664) invalide la théorie d'un *Dom Juan* écrit à la hâte. On y comprend mieux le fonctionnement du palais du premier acte, lieu de promenade, avec « une façade contre la poutre, au travers duquel l'on verra deux châssis de jardin et le fond » ; l'acte deux semble plus proche de la convention de l'églogue piscatoire, avec « hameau de verdure [...] et une grotte pour cacher la poutre au travers de laquelle on verra deux châssis de mer et le fond ». L'épisode de l'acte III requiert à la fois « une forêt consistant en trois châssis [avec] un châssis fermant sur lequel sera peint une manière de temple entouré de verdure » et, ce qui devrait impliquer un changement de décor au milieu de l'acte, « le dedans d'un temple ».

²- voir aussi C. Delmas (1985).

L'acte suivant ne présente pas de problème particulier (« une chambre »), mais le dernier acte semble offrir un jeu sur l'intérieur et l'extérieur (proche) de la ville : « Plus une ville consistant en cinq châssis de chaque côté [...], un châssis contre la poutre où sera peinte une porte de ville et deux petits châssis de ville aussi et le fond ».

Les didascalies paraissent vouloir mettre l'accent sur l'extériorité sauvage du « désert » (la campagne) par opposition à la ville comme lieu de la loi, selon le principe d'une rivalité entre l'anomie donjuanesque et l'ordre de la cité. Ce qui nous rapprocherait de l'opposition poétique, déjà à l'œuvre dans le *Burlador*, entre intérieur et extérieur et du progressif enfermement d'un Don Juan qui revient de Naples pour ne plus échapper à Séville et finir piégé dans le tombeau du Commandeur³. La même opposition est à l'œuvre dans le *Dom Juan* de Molière, puisque, d'emblée, entre premier et deuxième acte, on passe du palais initial (lieu clos) à la scène au bord de la mer ; le symbolisme du lieu ouvert se prolonge à l'acte suivant, lors de la fuite de don Juan déguisé dans la forêt, mais qui s'achève avec la pénétration dans le mausolée du commandeur (« le tombeau s'ouvre où l'on voit un superbe mausolée »), comme pour mieux souligner que ce dernier est associé au symbolisme de l'enfermement, de la dette et de la loi. Ces valeurs semblent prévaloir au quatrième acte, consacré à la représentation frappante de l'enfermement (dans « l'appartement de Don Juan ») : elles accablent un Don Juan qui tente d'échapper tour à tour à son Père, à M. Dimanche et à son épouse. Conformément à la logique de son caractère, le protagoniste ne cherche que la satisfaction de ses désirs (« me fera-t-on souper bientôt ? ») et, malgré l'ordre (« et qu'on ne laisse entrer personne »), il doit subir un dernier fâcheux, celui auquel il ne peut plus échapper : le Commandeur lui-même. C'est pourquoi il faut prêter attention à la didascalie du dernier acte, tout en reconnaissant qu'elle pose des problèmes de mise en scène avec l'apparente contradiction du décor commandé par Molière : le texte parle de « campagne aux portes de la ville », tandis que le décor requiert, on l'a vu, une ville et une porte de ville. C'est qu'il s'agit de représenter une nouvelle tentative donjuanesque afin de préserver un impossible espace pour sa liberté à l'intérieur du jeu social (la ville) grâce à l'hypocrisie et de donner à voir l'ultime enfermement par le Commandeur dans la chaîne causale d'un passé qui détermine le présent de la condamnation : « l'endurcissement au péché traîne une mort funeste ». La porte de la ville restera fermée, de même que la terre qui s'est ouverte sur Don Juan va se refermer sur lui.

L'acharnement des didascalies à insister sur la proximité de la ville ne peut s'expliquer que par la volonté de se raccrocher à une théorie du lieu élargi⁴, analogue à celle que Corneille avait déjà défendue à propos du *Cid*, où l'action se déroule dans la ville de Séville. Simple bricolage qui vise à satisfaire les doctes et ne saurait cacher que l'on se trouve en face d'une autre esthétique, de type espagnol, qui ignore les unités et propose un symbolisme poétique des lieux. La même observation s'impose en ce qui concerne la question du temps : si l'on s'en tient aux notations ostensiblement disposées dans le texte par Molière, tout devrait se dérouler sur deux jours : Elvire, à la fin de l'acte IV, se prétend « bien changée de ce que j'étais ce matin » ; Don Juan, au début de l'acte V déclare : « je ne suis plus le même d'hier au soir ».

Les « doctes » et autres pédants prennent bonne note, mais cela ne correspond aucunement au déroulement des faits et à la dramaturgie véritable de la pièce. L'insistance de ces repères chronologiques trahit à la fois le poids contraignant de la dramaturgie régulière et la dépendance de l'auteur à l'égard de ses sources, lesquelles représentent les aventures d'un personnage qui impliquent une durée beaucoup plus considérable. Il n'y a aucune vraisemblance à faire tenir en vingt-quatre heures les déplacements d'un Don Juan qui,

³- sur ce point, on se permet de renvoyer à notre *Tirso de Molina, El Burlador de Sevilla*, Klincksieck, 1993.

⁴- « quelque espèce d'unité de lieu en général ; mais le lieu particulier change de scène en scène » (*Examen de 1660*).

successivement, fuit son épouse, tente d'enlever sur mer une jeune épousée, essuie une tempête et fait naufrage, se réfugie chez des paysans, s'amuse à séduire quelques villageoises, pour finalement s'échapper, déguisé, par une forêt où il affronte des voleurs, évite un duel et tombe sur le mausolée d'une des ses victimes d'il y a six mois ; il lui faut ensuite revenir chez lui, supporter une avalanche de visites et décider une métamorphose complète de son personnage dans la société afin de se concilier le clan des dévots ; pendant le même temps, son épouse doit accomplir une autre métamorphose, véritable conversion au sens du XVII^e siècle, qui l'amène à renoncer à un amour passionné pour se tourner vers Dieu ; et il faut encore laisser du temps à l'honorable Dom Louis pour prendre connaissance du changement de comportement extérieur de son fils. En fait, une durée d'une journée n'a pas plus de vraisemblance que la durée de vingt-quatre heures appliquée au *Cid*, dont les événements incluent un choix politique initial par le roi, ses conséquences, un duel, une bataille avec les envahisseurs musulmans et un second duel, le tout entrecoupé des visites de l'amoureux guerrier à celle qu'il aime... « Je ne puis dénier que la règle des vingt et quatre heures presse trop les incidents de cette pièce », reconnaît benoîtement Corneille (*Examen de 1660*).

Si la comparaison s'impose une seconde fois avec le *Cid*, c'est que les deux pièces fonctionnent selon la poétique de leur source qui est espagnole : dans un cas Guillén de Castro, dans l'autre, le *Burlador*, parvenu jusqu'à Molière par des intermédiaires italiens. Et c'est cette poétique qui peut aussi rendre compte du mélange comique / tragique, lequel se rencontre parfois au sein d'une même scène, selon une pratique que seule pouvait autoriser la présence systématique du *gracioso* sur la scène espagnole⁵ — et non pas la simple liberté du valet italien de la *commedia dell'arte* que semble impliquer le recours au nom de Sganarelle. L'irruption du Commandeur à table de don Juan, à la fin de l'acte IV, offre un bon exemple de la présence continue du *gracioso*, alors même que la pièce se métamorphose et quitte la comédie de mœurs. Molière a parfaitement intégré la logique dramatique de ses prédécesseurs espagnols : Cataliñon, en face du Commandeur, n'est pas une simple facilité pour faire rire les *mosqueteros*, il participe à la stratégie de son maître qui consiste à banaliser la présence du mort. Celui-ci devrait causer un effroi propre à susciter une prise de conscience et favorable au surgissement du repentir. Or, le *Burlador* joue le naturel de l'accueil d'un hôte de marque :

Cena habrá para los dos,
Y si vienen más contigo,
Para todos cena habrá.
Ya puesta la mesa está⁶.
(éd. Guenoun, 1968 : vv. 535- 538).

En écho, Molière présente un Dom Juan soucieux de mettre bon ordre dans la frayeur de ses gens et de transformer Sganarelle en convive d'un Commandeur banalisé :

Dom Juan (*à ses gens*)- Une chaise et un couvert, vite donc. (*A Sganarelle*) Allons, mets toi à table.
Sganarelle – Monsieur, je n'ai plus de faim.
Dom Juan – Mets-toi là, te dis-je. A boire. A la santé du Commandeur : je te la porte
Sganarelle. Qu'on lui donne du vin (IV, 8).

Et c'est bien en suivant cette référence à la dramaturgie du Siècle d'Or que peut se comprendre le recours à la prose pour écrire *Dom Juan*. L'alexandrin n'aurait pas permis d'accueillir le mélange des genres et l'absence d'unité de style qui caractérisent une telle

⁵- rappelons que le valet bouffon se rencontre tout aussi bien dans les *comedias de santos* que dans les *autos*.

⁶- « On trouvera de quoi souper pour deux, et s'il vient d'autres gens avec toi, on trouvera de quoi souper pour tous. Le couvert est déjà dressé », trad. P. Guenoun (1968).

pièce. La succession des registres peut seule rendre compte de la complexité de l'écriture qui varie selon la nature des personnages en scène. Pour schématiser, on distinguera successivement :

- le registre noble, voire pathétique, d'Elvire et de don Louis.
- le comique de M. Dimanche.
- la farce, liée à Sganarelle
- le romanesque des frères d'Elvire, qui introduisent le thème de l'honneur et la nécessité du duel
- la pastorale, avec les paysans de l'acte II
- la satire sociale des médecins (acte III)
- le religieux, avec le pauvre, venu de l'ermitte de Dorimon et Villiers
- le merveilleux, qui surgit au cinquième acte lors des apparitions qui précèdent le Commandeur.

De plus, à la variété des registres il convient d'ajouter le recours à la tirade philosophique, qui tend vers le monologue où le personnage commente en donnant sa vision du monde. Dom Juan s'explique volontiers (I, 2) :

Sganarelle - Vertu de ma vie, comme vous débitez ! Il semble que vous ayez appris cela par cœur, et vous parlez tout comme un livre.

Cependant, il ne faut pas mépriser les propos de son valet, qui, sous une forme maladroite, ne manquent pas de constituer un contrepoint philosophique cohérent :

- Pour moi, Monsieur, je n'ai point étudié comme vous, ... mais avec mon petit sens, mon petit jugement, je vois les choses mieux que tous les livres...⁷

Il est dans la nature du *gracioso* d'assumer cette fonction dans la dramaturgie espagnole.

Pour reprendre les termes de Corneille parlant de son *Illusion comique*, le *Dom Juan* de Molière est bien un « étrange monstre », tel que l'autorise l'*Arte nuevo*, et qui se nourrit clairement aux sources du romanesque grec qu'affectionnait le Cervantès du *Persiles y Sigismunda*. En effet, c'est à partir d'un roman comme *Les Ethiopiques* qu'est née la construction d'intrigues dramatiques avec enlèvements à l'abordage de fiancées éplorées et naufrages opportuns pour séparer les amants (voir l'intervalle entre l'acte I et l'acte II de Molière), mais de telles intrigues appartiennent au domaine de la tragi-comédie (baroque) et non à celui de la comédie (classique). En ce sens, la pièce de Molière pourrait se comparer aisément au *Luis Pérez el Gallego* de Calderón. Aussi serait-il parfaitement vain de chercher une quelconque unité d'action dans *Dom Juan*, l'« unité de péril » chère aux « doctes »

⁷ - III, 1 ; ce n'est pas le lieu ici de souligner que Sganarelle utilise l'argument des causes finales pour démontrer la nécessité d'un Créateur en face de la vision matérialiste et rationaliste de don Juan.

disparaît au profit de la représentation d'un personnage dont la présence continue assure seule la cohérence de l'ensemble. La notion de comédie de « caractère » (au sens du XVII^e s.⁸), construite autour du « grand seigneur méchant homme », fournirait une explication au personnage, psychologisante et sociologisante à la fois. Cependant, on ne saurait réduire ce Dom Juan au monomane qui constitue le centre de comédies comme *L'Avare* ou *Le Malade imaginaire* : oui, le protagoniste de Molière est bien un orgueilleux qui veut toujours avoir le dernier mot et l'emporter (sur les femmes) par la séduction et par une surenchère d'honneur (sur les hommes). Oui, il est bien ce libertin de mœurs et de pensée que dénonce Sganarelle et dont les historiens de la Fronde décrivent les exactions. On pourrait d'ailleurs tout autant le rattacher à cette tradition d'anarchisme de la noblesse espagnole depuis le Moyen Âge qu'illustrent les *comedias* de Lope (cf. *Mudarra le bâtard*). Cependant, les choix dramaturgiques de Molière, au-delà de la comédie de caractère, visent à complexifier le personnage en récupérant d'autres motifs littéraires venus d'Espagne :

- le fils rebelle se rencontre, certes, dans *L'Avare* et *Les Fourberies de Scapin*, mais ce type de personnage est bien plutôt une constante du théâtre du Siècle d'Or et, en particulier, de Calderón : du *Purgatoire de Saint Patrick* au *Trois justices en une*.
- la femme, séduite et abandonnée, qui tente de reconquérir son amant lors d'une poursuite audacieuse et romanesque, appartient bien au domaine de la littérature espagnole, tant au théâtre (*Don Gil de vert vêtu* de Tirso) que dans la nouvelle (*Les deux jeunes filles* des *Nouvelles exemplaires*).
- le grand seigneur et ses vassales paysannes, victimes du droit de cuissage, fournit un argument à Lope, aussi bien dans *Peribañez* que dans *Fuente Ovejuna*, *comedias* qui comptent parmi les plus fameuses du phénix.

Les choix dramaturgiques originaux de Molière passent également par l'adoption de formes qui ne sont pas celles de la comédie classique. Le quatrième acte de *Dom Juan*, qui repose sur le contraste entre la nature d'un « être de vent » (Jean Rousset), tout en mouvement, et l'immobilité forcée du séducteur, contraint à subir une série de visites importunes, présente en fait comme une comédie dans la comédie, tout en récupérant le schéma des *Fâcheux*, où des rencontres successives de bavards importuns interrompent sans cesse un amant. Cette fois, l'homme de la jouissance et de l'instant se voit empêché de manger, tour à tour par M. Dimanche, Dom Louis, Elvire et, enfin, le Commandeur. Quant au cinquième acte, il ne suffit pas d'y noter, très classiquement, une satire des mœurs contemporaines, en l'occurrence du « vice à la mode », l'hypocrisie, mais il y a d'abord une scène de théâtre dans le théâtre⁹, lorsque Don Juan joue la conversion devant son père et Sganarelle, métamorphosés en spectateurs d'une fiction qu'ils prennent pour réalité, avant un retour au réel dès la deuxième scène. L'acte s'achève, comme la critique l'a observé (Delmas 1984), en « pièces à machines » avec apparitions, changements à vue et finale spectaculaire.

Si c'est un lieu commun que de citer l'évidente dette de Molière à l'égard des comédiens italiens, il conviendrait maintenant, pour étayer ce rapprochement avec l'esthétique dramatique espagnole, de tenter de cerner d'une manière générale ce que fut l'influence de l'Espagne sur Molière. Deux pièces dans sa production sont une imitation de modèles espagnols (Losada Goya, 1999: p. 569 et 121) :

⁸- voir sur ce point les travaux de L. van Delft.

⁹- forme dramatique baroque s'il en est, voir G. Forestier (1996).

- en 1661, une « comédie héroïque », *Dom Garcie de Navarre*, pour laquelle on a imaginé une source espagnole du modèle italien utilisé directement par Molière (Cicognini) ; du moins, le protagoniste éponyme présente-t-il une évidente satire de la jalousie et du point d'honneur, passions caractéristiques des Espagnols aux yeux des Français du temps et dont la caricature a pu également entrer dans la conception du caractère des frères d'Elvire.
- en 1664, la *Princesse d'Elide*, donnée à la hâte pour *Les Plaisirs de l'île enchantée*, transpose dans un paysage antique en l'écoutant une *comedia* de Moreto, *El desdén con el desdén* ; dans une Grèce de convention, on y observera que Molière garde le *gracioso*, *Morón*.

Avec le théâtre espagnol, et contrairement à la pratique de ses comédies « classiques » de caractère, Molière partage une splendide indifférence à la couleur locale : si la scène de son *Dom Juan* est censée se dérouler en Sicile, rien ne renvoie particulièrement à une quelconque référence sicilienne, pas plus que *La Vie est un songe* ne possède de caractéristique polonaise. En revanche, la liste des personnages de *Dom Juan* présente un éventail social très large (paysannes, laquais, marchand, spadassin, un pauvre, suites de Dom Carlos et de Dom Juan...) qui permettrait de la rapprocher des grandes œuvres dramatiques « baroques » dont l'ambition est de rendre compte de la totalité du monde et de la société, ainsi que l'a montré E. Auerbach (cf. *Mimèsis*, chap. XIII). Molière, avec son *Dom Juan*, va clairement à l'encontre de l'évolution du théâtre français des années 60 (Losada Goya, 1994 : p. 68-69), qui refusait la mode du romanesque et dénonçait la promiscuité (contraire aux « bienséances ») entre maître et valet : deux traits propres au théâtre espagnol. Il reste que Molière épouse le regard des Français, celui d'un François Bertaut par exemple, qui voit dans l'Espagnol, un homme « bien élevé, galant et courtois, pointilleux et altier » (Bertaut, 1919 : p.69).

Il n'est pas sûr, cependant, qu'il faille restreindre l'influence de la poétique espagnole au seul domaine du théâtre : il se pourrait, en effet, que la structure dramaturgique si particulière du *Dom Juan* de Molière vînt d'un autre domaine, mais tout aussi prestigieux, de la littérature espagnole du Siècle d'Or : le roman picaresque. Il n'est pas question, ici, d'évoquer longuement la nature de ce genre romanesque¹⁰ ; on dira simplement que la narration y progresse selon la loi du hasard et des rencontres. L'errance du « valet aux nombreux maîtres » lui permet d'aborder différents milieux et de se confronter aux différents idéaux qu'ils incarnent. D'ailleurs la forme picaresque convient particulièrement à la psychologie dynamique de « l'homme de vent » ; le picaresco, comme le séducteur, est un personnage en mouvement dont l'histoire repose sur une suite d'épisodes et de rencontres. Alors, ce qui, dans la comédie, pourrait paraître comme une succession gratuite et maladroite, se révèle finalement correspondre au dessein délibéré de rendre compte de l'ensemble de la société contemporaine : paysans, marchand enrichi comme M. Jourdain (M. Dimanche annonce *Le Bourgeois Gentilhomme*), noble attaché aux valeurs traditionnelles, à l'image de Dom Louis, Pauvre illustrant l'interprétation ascétique de la religion etc. De même que chaque épisode picaresque s'achève par la fuite du protagoniste loin d'un maître et d'un lieu que ses agissements lui ont rendu hostile, de même chaque aventure de Dom Juan prend fin par une fuite :

¹⁰ - on se permet de renvoyer à notre *Roman picaresque*, Paris, PUF, 1^{ère} éd. : 1980.

- acte I : pour échapper aux menaces d'Elvire, Dom Juan s'élançait à la poursuite d'une fiancée qu'il veut enlever : « Allons songer à l'exécution de notre entreprise amoureuse ».
- acte II : après l'avertissement de La Ramée (« l'affaire presse et le plus tôt que vous pourrez sortir d'ici sera le meilleur »), Dom Juan est réduit à quitter peu glorieusement Charlotte et Mathurine : « Une affaire pressante m'oblige de partir d'ici... ».
- acte III : la fuite est double : hors du tombeau du Commandeur, mais aussi loin de l'évidence du miracle de la statue animée :

Dom Juan – Allons, sortons d'ici.

Sganarelle, *seul* – Voilà de mes esprits forts, qui ne veulent rien croire.

- Acte IV : à l'invitation lancée par le Commandeur, Dom Juan répond par une nouvelle fuite et par une surenchère dans le défi (« Oui, j'irai, accompagné du seul Sganarelle »).
- Le dernier acte s'achève, évidemment, non plus par une fuite, mais par une disparition : la chute dans les espaces infernaux (*le tonnerre tombe avec un grand bruit et de grands éclairs sur Dom Juan ; la terre s'ouvre et l'abîme ; et il sort de grands feux de l'endroit où il est tombé*).

Or, une des questions que pose le roman picaresque espagnol (Molho, 1968 : préface) est celle du libre-arbitre et de la Providence, en écho évident avec le débat central qui secoue la catholicité romaine à la fin du XVI^e siècle et au début du siècle suivant : la querelle *de auxiliis*.

De même que le picaro croit que son action lui permet d'accéder « a la cumbre de toda buena fortuna » (*Lazarillo de Tormès*), alors qu'en réalité l'enchaînement (providentiel ?) des faits n'a abouti qu'à l'enfermer un peu plus dans son infamie originelle, de même Dom Juan croit suivre un parcours, celui de son libre désir, qui pourrait être aussi bien celui d'un dessein providentiel : lui offrir la grâce et, s'il s'obstine à la refuser, le laisser se condamner lui-même. La question pourrait ainsi se réduire à celle du sens d'un parcours donjuanesque dont l'ultime épisode fournirait un élément d'interprétation décisif pour tout ce qui précède, à la manière du finale du *Buscón* : « Yo que vi que duraba mucho este negocio, y más la fortuna en perseguirme (no de escarmentado, que no soy tan cuerdo, sino de cansado, como obstinado pecador, determinado de pasarme a Indias, a ver si mudando mundo y tierra mejoraría mi suerte. Y fueme peor ...»¹¹ (*El Buscón*) . A l'aveuglement de Pablos, répond l'aveuglement de Dom Juan, lequel refuse de voir le sens qui s'impose à lui par l'entremise d'une Providence toute-puissante et cachée : « si le Ciel me donne un avis, il faut qu'il parle un peu plus clairement, s'il veut que je l'entende » (*Dom Juan*, V, 4). Le séducteur se persuade que les gens qu'il rencontre, c'est un hasard neutre qui les met sur sa route, alors que chacun est porteur d'un sens, celui de la conversion : d'Elvire au Pauvre, sans parler de cette statue qui répond d'un hochement de tête. De même que Lazarillo croit au hasard¹² qui le mettrait sur la route d'un

¹¹- « pour moi, voyant que l'affaire se prolongeait et que la malchance me poursuivait, je décidai – non point par repentir (car je manquais de sagesse) mais par lassitude (de pécheur impénitent) – de partir pour les Indes, pour voir si mon sort s'améliorerait en changeant de monde et de pays. Il n'en fut rien, bien au contraire... » trad. J.-F. Reille (Molho, 1968).

¹²- *en el quinto por ventura di, que fue un buldero* : « mon sort me fit rencontrer le cinquième, un bulliste » trad. J.-F. Reille (Molho, 1968).

hidalgo, d'un prêtre avare ou d'un vendeur de bulles, alors qu'il s'agit de découvrir la vraie charité, de même le *Burlador* pense tomber sur une noce villageoise ou avoir la « chance » de recevoir le billet que la belle doña Anna destinait à son cousin :

Pasando acaso he sabido
Que hay bodas en el lugar,
Y dellas quise gozar
Pues tan venturoso he sido (II, 696-699)

A mí el papel ha llegado
Por la estafeta del viento (II, 258-259) ¹³.

Dans la pièce de Molière, Dom Juan, qui a la tête passablement philosophique, n'ignore rien de cette théologie de l'Histoire qui, d'Augustin (*La Cité de Dieu*) à Bossuet (*Discours sur l'histoire universelle*), veut que rien n'arrive qui n'ait été pré-vu par Dieu ; simplement, comme « deux et deux font quatre », il faut n'y voir qu'une superstition de plus, bonne à manipuler des naïfs comme les paysannes du deuxième acte : « Vous méritez sans doute une meilleure fortune, et le Ciel, qui le connaît bien, m'a conduit ici tout exprès pour empêcher ce mariage et rendre justice à vos charmes » (II, 2).

Les choix dramaturgiques de Molière montrent qu'il a transposé dans son *Dom Juan* la structure de la narration picaresque, ne serait-ce que dans la simple mesure où il s'agit de l'itinéraire géographique et spirituel d'une conscience qui se construit au contact (parfois violent, en témoigne l'épisode du taureau de Salamanque dans le *Lazarillo*) du monde, selon une succession formatrice et signifiante. Comme le picaro, Dom Juan subit ces rencontres : la critique a souvent observé que le séducteur de Molière essayait une succession d'échecs. En effet, quelle entreprise lui réussit ? Elvire le rejoint et l'arrête, la fiancée (protégée providentiellement par une tempête ?) lui échappe, il ne peut conclure son jeu avec les paysannes et, finalement, sa passivité éclate quand il choisit, au cinquième acte, d'adopter la stratégie du caméléon : imiter les maîtres du moment, les dévots. L'expression de *stratégie du caméléon* renvoie évidemment à Gracián, dont on connaît l'influence sur de nombreux auteurs français du « classicisme » ; faut-il ranger Molière parmi eux ? Ce n'est pas impossible, puisque un ouvrage comme *El héroe* fut l'objet, dès 1645, d'une imitation (par l'abbé de Cerisiers) et d'une traduction (par le sieur Gervaise) ; les deux premiers chapitres pourraient ainsi fournir un excellent commentaire au cinquième acte de la pièce de Molière : « Se rendre impénétrable sur l'étendue de ses capacités – Ne point laisser connaître ses passions » (trad. Joseph de Courbeville). Du moins, l'adaptation de *Dom Juan* aux circonstances et selon qu'elles se présentent à lui, permet-elle de mettre en valeur une caractéristique du personnage : homme de l'instant sachant en parfait inconstant tirer parti du temps et de l'occasion : « Nous avons manqué notre coup, Sganarelle, ... mais, à te dire vrai, la paysanne que nous avons rencontrée répare ce malheur, et je lui ai trouvé des charmes qui effacent dans mon esprit tout le chagrin que me donnait le mauvais succès de notre entreprise [...] apercevant Charlotte – Ah ! ah ! d'où sort cette autre paysanne, Sganarelle ? As-tu rien vu de plus joli ? et ne trouves-tu pas, dis-moi, que celle-ci vaut bien l'autre ? ». Comme l'a montré Jean Rousset (1976), *Dom Juan* coïncide avec la sensation présente ; il est sans mémoire et sans avenir, car l'avenir, c'est la mort et donc revenir à la question du salut.

L'enfermement dans l'instant entraîne une sorte de myopie essentielle, qui empêche Dom Juan de comprendre l'aspect symbolique de son itinéraire, conçu à la manière de celui poursuivi par le picaro. Le chemin que parcourt le séducteur est celui de la grâce offerte et toujours présente à chaque rencontre : quelle que soit la conviction profonde de Molière,

¹³ - « de passage ici par hasard, j'ai su qu'il y avait une noce au village et j'ai désiré d'en jouir puisque j'étais si fortuné » - « jusqu'à moi parvint ce billet par l'estafette du vent » (Guenoun, 1968).

éternelle matière à discussion, son *Dom Juan* obéit ostensiblement à la théologie (espagnole) des jésuites – celle même que le *Burlador* et *El Condenado por desconfiado* de Tirso mettent en scène, peut-être avec quelque malice¹⁴. A y bien penser, l'enjeu de l'aventure donjuanesque se trouve résumée par l'ouverture du *Sermon sur l'efficacité de la Providence* de Bossuet (Carême du Louvre de 1662) :

Je remarque trois sortes d'hommes qui négligent la pénitence : les uns n'y pensent jamais, d'autres la diffèrent toujours, d'autres n'y travaillent que faiblement. Tous trois méprisent leur conversion. Plusieurs, endurcis dans leurs crimes, regardent leur conversion comme une chose impossible, et dédaignent de s'y appliquer. Plusieurs se la figurent trop facile, et ils la diffèrent de jour en jour comme un ouvrage qui est en leur main, qu'ils feront quand il leur plaira ...

Clairement, chaque rencontre faite par Dom Juan - qu'il s'agisse d'Elvire (« sache que ton crime ne demeurera pas impuni et que le même Ciel dont tu te joues me saura venger de ta perfidie », I, 3 ; « sa colère redoutable est prête de tomber sur vous, qu'il est en vous de l'éviter par un prompt repentir », IV, 6), des discours moralisateurs de Dom Louis (« prévenir sur toi le courroux du Ciel », IV, 4) ou de Sganarelle (« j'espérais toujours de votre salut ; mais c'est maintenant que j'en désespère ») - rappelle cette échéance, un peu comme dans les refrains du *Burlador* :

Cataliñon : Mira lo que has hecho, y mira
Que hasta la muerte, señor,
Es corta la mayor vida,
Y que hay tras la muerte imperio.
Don Juan : Si tan largo me lo fías,
vengan engaños (III, 177-182)¹⁵.

Dans cette perspective, on pourrait reconstituer ainsi l'itinéraire religieux implicite du séducteur, à la manière d'une suite de possibilités offertes pour faire son salut, ce que résume plaisamment la formule de Sganarelle : « tant va la cruche à l'eau, qu'enfin elle se brise » (V, 2) :

- I : Elvire ou le salut par le mariage chrétien : « et la compagnie d'une femme légitime peut bien s'accommoder avec les louables pensées que le Ciel vous inspire » (V, 3).
- II : le miracle du naufrage ou les voies cachées de la Providence ; « au lieu de rendre grâce au Ciel de la pitié qu'il a daigné prendre de nous, vous travaillez tout de nouveau à attirer sa colère », observe justement Sganarelle.
- III : « mais tout en raisonnant, je crois que nous nous sommes égarés » (III, 1) : l'expression souligne le symbolisme de l'itinéraire suivi, afin de prendre conscience de la nécessité d'humilier sa raison en faveur du renoncement au monde : le Pauvre.
- IV : l'impossible enfermement dans les préoccupations mondaines pour échapper à l'au-delà (« je veux souper en repos au moins et qu'on ne laisse entrer personne » : c'est alors que la statue force la porte de Dom Juan, car « on n'a pas besoin de lumière, quand on est conduit par le Ciel »).

¹⁴ - voir notre étude sur le *Burlador* (Souiller, 1993: 24).

¹⁵ - « réfléchis à ce que tu as fait, monsieur, et songe que, quand vient la mort, la vie la plus longue est bien courte, et qu'après la mort il y a un sombre empire – Puisque si lointaine est ton échéance, vive les bernements » (Guenoun, 1968).

- V : « l'endurcissement au péché et les grâces du Ciel que l'on renvoie » (V, 6).

Ce sont autant de jalons d'un itinéraire que Dom Juan voudrait amoureux et qui est en réalité profondément religieux ; ce que prétend avoir appris Guzman de Alfarache (« Ce qui nous est échu, force nous est de le prendre, puisque celui qui en fait la distribution a bien pu et su faire ce qu'il a fait », 1968 : I^{ère} partie, I, 1). L'admettre serait pour le séducteur accepter l'idée qu'il n'est pas libre et que, durant tout son parcours, il n'a été que le jouet d'un dessein supérieur dont le but était de parsemer sa route de signes. D'où l'obstination à ne pas vouloir entendre ce que signifie le mouvement de la tête de la statue (finale de l'acte III) et à intégrer cette manifestation du surnaturel dans un schéma logique ou réducteur : « laissons cela : c'est une bagatelle, et nous pouvons avoir été trompés par un faux jour » (IV, 1). D'où, enfin, le refus ultime de la grâce offerte : l'accepter signifierait reconnaître à la fois la grande illusion qui a dominé sa vie et son aveuglement ; pire : ce serait renier le sens qu'il a voulu donner à son errance dans un monde sans transcendance : « Non, non, il ne sera pas dit, quoi qu'il arrive, que je sois capable de me repentir » (V, 5). *Quoi qu'il arrive*, c'est-à-dire : quelle que soit la nature des événements qui surviennent.

Le schéma picaresque n'offre d'ailleurs pas seulement l'avantage de souligner l'enjeu philosophique du donjuanisme, c'est également une forme narrative qui attire l'attention sur l'énigme psychologique du protagoniste. Dans la mesure où l'on considère que la pièce peut se lire comme le parcours d'un personnage confronté à une suite de rencontres, c'est aussi un moyen pour souligner l'importance de la question du rapport de Dom Juan avec autrui.

A plusieurs reprises, en effet, le maître manifeste combien il a besoin de son valet pour servir d'intermédiaire avec ceux qu'un prétendu « hasard » met sur sa route. Il ne s'agit pas seulement de se défausser devant Elvire : « Madame, voilà Sganarelle qui sait pourquoi je suis parti » (I, 3), car le valet intervient aussi devant le Pauvre (« Appelle un peu cet homme que voilà là-bas, pour lui demander le chemin », III, 2), de même que devant le Commandeur : « Demande-lui s'il veut venir souper avec moi » (III, 5). Tout se passe comme si cet intermédiaire indispensable venait souligner la difficulté à communiquer de Dom Juan ou, du moins, son mépris, signe d'un orgueil égocentrique considérable. Cette hypothèse nous ramènerait vers la définition du protagoniste donjuanesque en tant que « caractère » dominé par un orgueil envahissant qui ne supporterait aucune exception. Au fond de lui, n'y aurait-il pas l'inquiétude de voir son ascendant sur autrui tenu en échec ? Ce sentiment de supériorité engendre un mépris systématique de tous les êtres qui se traduit, de manière évidente, dans la nécessité de la confrontation, à l'égard des hommes aussi bien que des femmes.

Pour les premiers, il faut les dominer par la surenchère de l'honneur ou les convaincre par l'efficacité de sa raison. Ce dernier aspect est particulièrement sensible dans la scène du Pauvre, où Dom Juan entend avoir le dernier mot devant ce déchet humain provoqué par la superstition : sa charité à lui se fait non « pour l'amour de Dieu », mais « pour l'amour de l'humanité ». L'autre est un objet à subjuguier, soit par un noble comportement, comme le frère d'Elvire qui, d'ailleurs, le lui rend bien (« il est assez honnête homme, il en a bien usé », III, 5), soit par la dénonciation des superstitions auxquelles tous adhèrent, comme la médecine (« comment, Monsieur, vous êtes aussi impie en médecine ? », III, 1). Alors, l'hypocrisie se comprend plus aisément : il s'agit désormais d'un autre moyen de duper les naïfs et de triompher de la société en dénonçant ces mécanismes qu'une intelligence supérieure saura tourner à son profit sur le grand théâtre du monde : « le personnage d'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse jouer aujourd'hui [...] C'est ainsi qu'il faut profiter des faiblesses des hommes et qu'un sage esprit s'accommode aux vices de son siècle » (V, 2). Au demeurant, le *Burlador*, n'était pas non plus le dernier à profiter des insuffisances de la société et, en particulier, de la justice royale, lorsqu'il s'était agi de fuir Naples, grâce à la protection de son oncle, pourtant chargé de l'enquête, ou d'obtenir son

pardon et un mariage avantageux, par l'intermédiaire de la faveur dont jouissait son père auprès du Roi à Séville.

Ce regard sur la difficile relation donjuanesque avec l'autre permet de revenir sur le besoin de séduire les femmes – toutes les femmes : aussi bien la jeune fiancée de l'acte I, parce qu'elle appartient ostensiblement à un autre (« et mon amour commença par la jalousie ... et je me figurai un plaisir extrême à pouvoir troubler leur intelligence » - I, 2), que les deux paysannes, objets simultanés d'une même promesse et causes de l'éviction brutale du rival, Pierrot (acte II). De là, une possible question : Dom Juan n'est-il pas tout autant dominé par la tentation de la chair que par le besoin de soumettre les cœurs à sa volonté ? S'il obtient le consentement de celle qu'il séduit, il pense avoir gagné et il l'abandonne pour une nouvelle conquête : l'adoption du schéma de la narration picaresque permet alors, en soulignant la fuite, de mettre en valeur le surgissement d'une nouvelle rencontre et la nécessité de recommencer une conquête, d'autant mieux venue qu'elle sera difficile. Ainsi d'Elvire, malgré « l'obstacle sacré d'un couvent » (I, 1) et donc arrachée à Dieu ; car, « lorsqu'on en est maître une fois, il n'y a plus rien à dire ni rien à souhaiter ... et j'ai sur ce sujet l'ambition des conquérants » (I, 2).

Le bilan de cette errance ponctuée de rencontres donne l'impression que le Dom Juan de Molière théorise d'abord et subit, en fait, bien des échecs dans une poursuite sans fin de la suprématie absolue du moi sur tous les autres. Si le picaro est un immature qui garde la nostalgie du paradis perdu et du confort familial dominé par une figure maternelle, Dom Juan ne révèle-t-il pas, lors des rencontres successives qui caractérisent sa course, un orgueil infantile dans sa volonté de s'appropriier tout objet ? Du moins la forme narrative, adoptée par le dramaturge et issue du modèle picaresque espagnol, le suggère-t-elle.



L'influence espagnole ne se limite d'ailleurs pas à la poétique et à la structure dramatique, elle concerne également la symbolique à l'œuvre dans *Dom Juan* et, en particulier, un thème fort familier à la littérature religieuse et morale du Siècle d'Or¹⁶ : celui du *finis gloriae mundi*. La formulation littéraire ou iconographique de ce thème repose sur l'évidence de la présence de la mort qui, en un contraste saisissant, consacre l'échec de celui qui a « parié » sur le paraître et l'éphémère des biens de ce monde. Même si la représentation la plus célèbre se trouve, en Espagne, liée à la figure légendaire et donjuanesque de Miguel de Mañara et à l'hôpital de la Charité de Séville, grâce au tableau du même nom de Valdès Leal, les exemples abondent, aussi bien dans la littérature ascétique espagnole que dans les nombreuses « vanités » de la peinture¹⁷. La mise en évidence de la mort (sous la forme, le plus souvent, d'une tête de mort) dénonce la dissolution de tous les biens les plus somptueux et de toutes les gloires les plus prestigieuses sous l'action victorieuse du Temps. La mort figure alors la seule réalité sous le voile trompeur des apparences.

C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre le *Dom Juan* de Molière et la dénonciation du règne de la « grimace » (III, 1 et V, 2) qu'opère systématiquement le protagoniste au dernier acte. Dès l'acte Ier, le séducteur manifeste son étonnement devant « l'équipage » d'Elvire, la passionnée (I, 2), mais c'est au début de l'acte III que le thème prend plus d'ampleur, lorsque la conversation entre maître et valet aborde la question de la médecine selon un angle que souligne la mise en scène : *Dom Juan en habit de campagne, Sganarelle en médecin*. Comme l'observe le valet (« savez-vous que cet habit me met déjà en considération »), c'est l'apparence qui confère l'être dans ce monde et un homme habillé en médecin se doit d'être médecin. Il ne faut pas voir là une simple reprise par Molière de sa dénonciation d'une médecine ridicule et impuissante, mais, conformément à une démarche d'ordre ascétique, voire philosophique, la critique d'une crédulité qui nourrit la superstition et fait que l'extériorité des rites suffit à persuader de l'authenticité.

On voit ainsi que le thème du *finis gloriae mundi* est d'une redoutable ambiguïté : dans le contexte religieux espagnol, il doit conduire à une prise de conscience bien précise de la nécessité de se tourner vers la seule réalité essentielle : Dieu. Dans la bouche du libertin Dom Juan, le raisonnement est poussé au bout de ses conséquences : si la mort anéantit tout ce à quoi nous attachons une quelconque valeur, tout n'est qu'apparence dans un monde vide et nous ne connaissons que le paraître ; donc, celui qui sait doit manipuler les apparences pour tromper et parvenir à ses fins : telle est la leçon « politique » de l'acte V, parfaitement digne de Gracián.

Realidad y apariencia. Las cosas no pasan por lo que son, sino por lo que parecen; son raros los que miran por dentro, y muchos los que se pagan de lo aparente. No basta tener razón con cara de malicia¹⁸.

Et Dom Juan de glisser ainsi vers un autre *topos* de la littérature baroque espagnole : le grand théâtre du monde. Dès lors, si tout est jeu de l'acteur en constante représentation, il faut bien un témoin pour démêler ce qui est vrai de ce qui relève du masque : « je suis bien aise d'avoir un témoin du fond de mon âme et des véritables motifs qui m'obligent à faire les choses » (V, 2). La prétendue métamorphose qu'opère Dom Juan sur lui-même au dernier acte

¹⁶ - dont Quevedo demeure, sans doute, le meilleur exemple : *El sueño de las calaveras, El mundo por de dentro, La cuna y la sepultura*.

¹⁷ - l'œuvre de Valdès Leal reste une bonne référence : voir *L'allégorie de la Vanité*, Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, 1660 ou *L'allégorie de la repentance* dite *Conversion de Mañara*, City of York Art Gallery, 1660.

¹⁸ - « Apparence et réalité. Les choses ne passent pas pour ce qu'elles sont, mais pour ce qu'elles paraissent ; rares sont ceux qui regardent à l'intérieur des choses, et nombreux ceux qui se satisfont des apparences. Il ne suffit pas d'avoir raison avec un visage qui a tort », Gracián, *Oraculo Manual*, 99 (trad. B. Pelegrin, 1978).

a tendance, en France, à faire oublier que la théâtralisation a commencé bien avant et que Sganarelle en est le premier atteint. Pour critiquer son maître, il est obligé de jouer la comédie de celui qui s'adresse à un autre, lequel endossera fictivement la critique (« c'est à l'autre que je parle », I, 2), ou de tenir le rôle de celui qui a prononcé le discours de l'adversaire, afin de renier ses propres paroles d'avertissement aux paysannes lorsque Dom Juan paraît, spectateur d'un Sganarelle affolé : « Cela est faux ; et quiconque vous dira cela , vous lui devez dire qu'il en a menti ». Bien plus, la première rencontre avec Elvire (I, 3) repose sur un jeu subtil : Dom Juan se cache derrière son valet pour ne rien dire et, du coup, c'est Elvire qui se trouve réduite à lui demander de jouer la comédie de l'amoureux (qui est son rôle le plus efficace) : « Que ne vous armez-vous le front d'une noble effronterie ? Que ne me jurez-vous que vous êtes toujours dans les mêmes sentiments pour moi ? ». En réplique, Dom Juan lui sert ironiquement le personnage qu'elle devrait souhaiter, étant donné ses scrupules religieux : celui de l'homme animé par le désir de sincérité et la peur du péché au point de fuir un attachement qu'il juge coupable : « par un pur motif de conscience, et pour ne croire pas qu'avec vous je puisse vivre sans péché ... le repentir m'a pris et j'ai craint le courroux céleste... ». Bref, Dom Juan joue et fait jouer les autres malgré eux. Sa conversion finale à l'hypocrisie¹⁹, n'est que l'aboutissement de son itinéraire de libertin philosophe qui trouve à s'exprimer par la récupération du topos du *theatrum mundi* ; et c'est bien en Espagne que le topos a été le plus systématisé : l'*auto sacramental* de Calderón , *El gran teatro del mundo*, en témoigne.

Dans cette dernière œuvre, la sortie de scène se fait par la porte de la mort, marquant le lien logique qui unit *finis gloriae mundi* et *theatrum mundi* dans la pensée espagnole. Or, il semble que l'on n'a pas suffisamment souligné la présence croissante et victorieuse de la Mort dans le *Dom Juan* de Molière : elle est toujours évoquée, sinon présente, dans ce moment particulièrement frappant qu'est le finale d'un acte. On sait que la statue fait un signe pour répondre à l'invitation du séducteur (fin de l'acte III), qu'elle fait irruption dans l'appartement au cours du dîner de Dom Juan (finale acte IV) et que c'est elle qui emporte le héros à la fin de la pièce. Cependant, il convient d'ajouter à ces manifestations spectaculaires les dernières menaces d'Elvire, « le Ciel te punira, perfide » (fin de l'acte I) et l'aparté final de Sganarelle : « O Ciel, puisqu'il s'agit de mort, fais-moi la grâce de n'être point pris pour un autre » (fin de l'acte II). Au cœur du discours ascétique espagnol, il y a l'opposition dialectique entre le désir de jouissance et la réalité du néant ; cette rencontre donne tout son sens à l'épisode du banquet donjuanesque, qui rejoint alors une autre figure contemporaine et de signification analogue : Marie-Madeleine. Tel est bien le message délivré par les innombrables représentations de la pécheresse repentie dans l'iconographie de la Contre-Réforme, en Espagne et dans le reste de la Catholicité romaine ; l'ancienne séductrice, elle, a su se convertir en un geste exemplaire : couper sa chevelure, renoncer aux fards, aux bijoux d'une beauté trompeuse et méditer sur un crâne²⁰, seule réalité à prendre en considération. De même, Dom Juan, comme le mettra en scène Da Ponte, réunit sur sa table de jouisseur tous les biens sensibles de ce monde que l'intrusion de la Mort viendra anéantir : un tableau de Pedro de Campobín (Cofradía de la Caridad, Séville²¹) illustre ce propos en présentant l'intérieur d'un riche cavalier, tandis que la Mort entrouvre la porte. C'est également un lieu commun de la prédication française des dévots, de ceux qui sont liés au camp espagnol (la Compagnie du Saint-Sacrement, Bossuet et Anne d'Autriche), par opposition à la « jeune cour » qui entourait le monarque. L'origine de la faveur dont jouissait ce thème en Espagne

¹⁹ - Faut-il rappeler qu'en Grèce on nomme « hypocritès » les acteurs ?

²⁰ - dialectique qu'exprime au même moment en France l'itinéraire de l'abbé de Rancé, réformateur de la Trappe, dont on disait qu'il gardait la tête de son ancienne maîtresse (Mme de Montbazou) pour méditer dans sa cellule ...

²¹ - voir aussi le catalogue de l'exposition *La Peinture espagnole du Greco à Picasso*, Paris, 1987, n°78, RMN.

est peut-être à chercher dans la vie de saint Francisco de Borja (ou Borgia), troisième général des jésuites, dont la conversion aurait été déterminée par la vue du cadavre en décomposition de l'impératrice, épouse de Charles Quint dont il était secrètement épris. L'adoption d'une imagerie liée à la source espagnole fournit une possibilité de lecture supplémentaire de l'œuvre de Molière, au moment de la querelle du *Tartuffe* : en face de l'impie Dom Juan, Molière a choisi le discours « baroque » venu d'Espagne et sa rhétorique imagée, comme le fit Bossuet pour commencer son *Sermon sur la mort* (1662) : « Me sera-t-il permis aujourd'hui d'ouvrir un tombeau devant la Cour, et des yeux si délicats ne seront-ils point offensés par un objet si funèbre ? ». Dans les deux cas, ce sont bien les « libertins » et « les esprits forts » qui sont visés : « pour être de qualité, pour avoir une perruque blonde et bien frisée, des plumes à votre chapeau, un habit bien doré et des rubans couleur de feu, pensez-vous que vous en soyez plus habile homme ... », interroge Sganarelle (I, 2), faisant un portrait transparent de son maître derrière la fiction de l'interlocuteur mondain, à la mode et indifférent en matière de religion.

L'allégorie finale de la pièce, le Mort qui entraîne le jouisseur impénitent, prend tout son sens si on la compare à l'iconographie contemporaine : les « machines » baroques qui constituaient le clou du spectacle se trouvent ainsi récupérées à la confluence de tout un ensemble de traditions et d'images dont l'origine serait à chercher parmi les « danses de la mort » de la fin du Moyen Age. Un spectre, en effet, se métamorphose dans le *Dom Juan* en représentation du Temps avec sa faux, puis il cède la place à la statue du Mort : le Temps est bien le serviteur de la Mort, comme le montre, par exemple, le tombeau d'Alexandre VII à Saint-Pierre de Rome (œuvre du Bernin, 1671-1678). De telles figures allégoriques utilisent des attributs païens et chrétiens, par fusion des images de la Mort, du Temps et de Saturne, selon une esthétique que l'on a coutume de rattacher aux jésuites et dont les défenseurs étaient, en Espagne, Juan Pérez de Moya ou le P. fray Baltasar de Vitoria²² et, en France, le P. Ménéstrier.

D'ailleurs, la victoire du Temps et de la Mort ancre définitivement la pièce dans le tragique baroque de la confrontation avec la transcendance. Il s'agit là d'un des thèmes fondateurs de ce théâtre, né à l'extrême fin du XVI^e s., au moment du retour du sacré qui caractérise la seconde acculturation chrétienne et accompagne la mise en œuvre des principes du Concile de Trente : lorsque l'humanisme individualiste et de nature prométhéenne se heurte à la réaffirmation des orthodoxies religieuses et à leur intériorisation. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre la fortune du *Doctor Faustus* de Marlowe (1588 ?). Etant donné le peu d'influence de la littérature élisabéthaine en France, Molière pouvait trouver aisément des modèles d'une telle confrontation dans la littérature du Siècle d'Or²³ (et dans les imitations italiennes qui servirent d'intermédiaire) : *La Devoción de la Cruz* ou *El Mágico prodigioso* de Calderón par exemple, pour ne pas parler du *Burlador*. Si la matière propre au théâtre « classique » français, c'est l'étude des caractères et des passions, le drame de Molière se singularise et appartient bien au domaine de la dramaturgie baroque : la pièce bascule et change de nature en son milieu, lorsque Dom Juan s'adresse au mort pour le braver (« Demande-lui s'il veut venir souper avec moi », III, 5). Dès lors, le séducteur est confronté au domaine du sacré et non plus du social : l'acte IV conduit à un dépassement exemplaire des valeurs de la société (incarénées successivement par le Marchand créancier, le Père et l'Épouse) et illustré par l'arrivée finale du Mort. En fait, Dom Juan, dans son affrontement tragique avec la transcendance, hérite des caractéristiques du personnage emblématique du théâtre du Siècle d'Or : le révolté (Souiller, 1992 : p. 103 et ss.), dont la représentation est

²² - voir respectivement *Filosofia secreta* (1585) et *Primera parte del teatro de los dioses de la Gentilidad* (1620).

²³ - rappelons que les années quarante du XVII^e siècle voient un grand nombre d'adaptations de drames espagnols sur la scène française.

d'autant plus spectaculaire en Espagne que l'enjeu est invariablement la soumission ou l'écrasement du protagoniste. C'est pourquoi, une juste compréhension du personnage de Molière passe par la comparaison avec ses contemporains espagnols, aussi bien dans le théâtre de Tirso (le Don Juan de *La Prudencia en la mujer* ou Enrico et Paulo dans *El Condenado por desconfiado*) que dans celui de Calderón, où les exemples abondent, depuis le Capitaine de *L'Alcalde de Zalamea* jusqu'au Sigismond de *La Vie est un songe*, en passant par Gómez Arias, Eusebio (*La Devoción*) ou Don Lope (*Las tres justicias*) et Ludovico (*El Purgatorio de San Patricio*). Sur la scène française, Molière a donné une justification plus intellectuelle (le libertinage) à l'acharnement de son Don Juan, dont la violence et l'obstination viennent du théâtre espagnol, maladroitement adapté par Dorimon et Villiers (Gendarme de Bévette 1988); l'intervention ultime du *deus ex machina* montre qu'il s'agit bien de la punition de l'orgueil et de l'*hybris* de l'homme devant la transcendance, thème tragique originel qui réapparaît bien plus dans le théâtre espagnol que dans le théâtre « classique » français.

Et c'est encore la pratique dramatique du Siècle d'Or qui peut éclairer de façon convaincante l'ultime réplique de Sganarelle : « Mes gages, mes gages, mes gages ! ». Sur la scène espagnole, en effet, même dans les œuvres sacrées, le *gracioso* maintient une tension constante entre l'idéologie officielle des maîtres (à la fois aristocratique, reposant sur l'honneur, et religieuse, invitant au dépassement des attachements mondains en faveur d'un au-delà survalorisé) et la jouissance dans l'immanence ou l'attachement aux biens matériels. Dans le finale du *Mágico prodigioso* de Calderón, au moment où tout le monde admire le sacrifice des martyrs, la servante, entourée de ses deux amants, déclare :

Mucho más contentos
Los tres a vivir quedamos²⁴.
(vv. 3051-3052)

Le nom italien de Sganarelle ne saurait cacher ce que le valet comique doit à la signification invariable de son modèle espagnol : la valeur d'un authentique contrepoint éthique et philosophique qui en fait bien plus que l'auteur risible de bouffonneries un peu gratuites. Si Sganarelle déplore la perte de ses gages, c'est, semble-t-il, pour deux raisons : soit parce que la justice divine le punit conformément à cette loi du talion qui s'impose dans le *Burlador* (celui qui n'a d'autre préoccupation que matérielle est puni par la perte de son argent) ; soit par une sorte de reprise de la scène du pauvre (elle-même bien ambiguë, puisque cet ermite exemplaire ne fait que prier pour la prospérité matérielle de ses donateurs !) pour montrer, par l'exemple du valet frustré, qu'il n'y a rien d'autre que l'argent et que tout autre espoir ne serait qu'aliénation idéologique. Quoi qu'il en soit, la redoutable ironie du passage consiste dans le retournement des codes dramaturgiques : le valet *gracioso*, conventionnellement poltron et gourmand, a paradoxalement prêché auprès de son maître l'orthodoxie idéaliste ; il est pourtant providentiellement puni pour ce qu'il est : un esprit incapable de se détacher des sensations et des attachements terrestres.

Ambiguïté qui viendrait s'ajouter à toutes celles qui composent déjà le *Don Juan* de Molière ... En fait, le dramaturge français a réellement accepté l'héritage du personnage espagnol accompagné de son valet (même s'il n'a pas eu accès direct au *Burlador*) et il a su utiliser les ressources offertes par les formes littéraires esthétiques et picturales venues d'Espagne. La problématique de Don Juan est espagnole, de même que le héros est né en Andalousie, lieu mythique de la rencontre de l'amour et de la mort. Molière a donc mis en artiste, c'est-à-dire en écrivain conscient de la nécessité d'inventer une forme signifiante, son

²⁴ - « Bien plus heureux nous trois, nous demeurons en vie », trad. B Sesé, 1988.

personnage en relation avec ses choix dramaturgiques. Il ne s'agit cependant pas d'enfermer ici Dom Juan dans les limites d'un « baroque à l'espagnole ». Ce *Dom Juan* est certes une œuvre baroque parce que, comme l'a montré Jean Rousset, l'inconstance est au cœur de la réflexion anthropologique de la fin du XVIIe et du début du siècle suivant, mais Molière a doté son protagoniste des qualités nécessaires pour évoluer et durer : dès la scène 2 du premier acte, le séducteur, devenu calculateur machiavélique, annonce Valmont et même Sade ; il préfigure aussi certaines caractéristiques romantiques, par son énergie de conquérant et ses accents prométhéens. Même si, comme l'observe G. Forestier, « rien n'est plus éloigné de la culture humaniste de Molière que la vision romantique du monde. Mais c'est précisément à la lumière des Don Juan romantiques qu'on lit et commente, depuis un siècle et demi, le *Dom Juan* de Molière ». (Ronzeaud, 1993 : p. 171) Or, cette polysémie et cette souplesse proviennent d'une écriture ouverte vers d'autres interprétations virtuelles et seule la dramaturgie baroque pouvait en donner l'exemple et en fournir les moyens ; et une telle esthétique, c'est l'Espagne qui l'a développée aux yeux d'un écrivain français des années soixante du XVIIe s. et non le théâtre de l'Angleterre élisabéthaine, très peu connu des Français d'alors. Si Jacques Schérer, à propos du *Dom Juan* de Molière, a pu dépasser à juste raison les catégories traditionnelles de la critique en évoquant un « spectacle shakespearien », il serait sans doute plus juste de parler de *spectacle caldéronien*.

Bibliographie

- AUERBACH Erich (1946). *Mimesis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*. Trad. par Cornélius Heim (1992. Paris : Gallimard).
- BERTAUT François (1659). *Journal du Voyage d'Espagne*. Rééd. (1919). *Revue Hispanique*, 47.
- CORNEILLE Pierre (1660), *Théâtre complet, suivi des Trois discours sur le poème dramatique et des examens de ses pièces*. Éd. de Georges Couton (1993. Paris : Bordas).
- DELMAS Christian (1984). « *Dom Juan* et le théâtre à machines ». *Cahiers de littérature du XVIIe siècle* 6.
- DELMAS Christian (1985). *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650-1676)*. Genève : Droz.
- GENDARME DE BÉVOTTE (1907). *Le Festin de Pierre avant Molière*, nouvelle éd. par Roger Guichemerre (1988. Paris : Nizet).
- GUENOUN Pierre (éd. et trad.) (1968). Tirso de Molina. *El burlador de Sevilla y convidado de piedra / L'abuseur de Séville et l'invité de pierre (Don Juan)*. Paris : Aubier – Flammarion).
- FORESTIER Georges (1996). *Le théâtre dans le théâtre: sur la scène française du XVIIe siècle*. Genève : Droz.
- JÜRGENS Madeleine et M. MAXFIELD-MILLER (1963). *Cent ans de recherches sur Molière*. Paris : Imprimerie nationale, SEVPEN.
- LOSADA GOYA José Manuel (1994). *L'Honneur au théâtre, La conception de l'honneur dans le théâtre espagnol et français du XVIIe siècle*. Paris : Klincksieck.
- LOSADA GOYA; José Manuel (1999). *Bibliographie critique de la littérature espagnole en France au XVIIe siècle*. Genève : Droz.
- MOLHO Maurice (1968). *Romans picaresques espagnols*. Traduction, notes et lexique par M Molho et J.-F. Reille. Paris : Gallimard, coll « La Pléiade ».
- MOLIÈRE (1665), *Dom Juan ou Le festin de pierre*. Rééd. de Georges Couton (1998. Paris : Gallimard).
- PELEGRÍN Benito (1978) Baltasar Gracián. *Manuel de poche d'hier pour hommes politiques d'aujourd'hui*. Traduction, introduction et notes de Benito Pelegrín. Paris : Hallier.
- RONZEAUD Pierre (1993). *Molière, Dom Juan*. Paris : Klincksieck, coll. « Parcours critique ».
- ROUSSET Jean (1976), *Le mythe de Dom Juan*. Paris : Armand Colin).
- SESÉ Bernard (1988) Pedro Calderón de la Barca. *El mágico prodigioso / Le Magicien prodigieux*. Traduction, introduction et notes de Bernard Sesé. Paris : Aubier.
- SOULLER Didier (1980). *Le Roman picaresque*. Paris : PUF.
- SOULLER Didier (1992). *Calderón et le grand théâtre du monde*. Paris : PUF.

La dramaturgie du Dom Juan de Molière et l'esthétique espagnole du Siècle d'Or, pp. 15-32

SOUILLER Didier (1993). *Tirso de Molina, El Burlador de Sevilla*. Paris : Klincksieck.