

---

# Le *Dom Juan* de Molière : qui a lancé la première pierre ?

---

## Molière's *Dom Juan*: Who Cast the First Stone?

---

DANY JACOB

*State University of New York at Buffalo*

After experiencing trouble with *Tartuffe*, in 1665 Molière offered the French audience a “pièce à machines”, *Dom Juan ou le Festin de pierre*, which was enthusiastically received on the opening night, only to be almost immediately withdrawn afterwards. Critics have long argued about the real reasons of such an awkward course of action. Some believe that the performances were discontinued largely because of the virulent *Observations sur une comédie de Molière intitulée Le Festin de pierre*, contained by a libellous booklet obscurely signed “sieur de Rochemont”. Others say *Dom Juan* itself is an attack aimed to the critics of *Tartuffe*. Is then Molière's antihero masked as a real hero just a character on stage? Or is he conveying the author's fierce response to earlier criticism?

**Keywords:** Don Juan; French literature; French theatre; Molière; ambiguity; pamphlet.

« [...] Tu ne sais pas encore [...] quel homme est Dom Juan » s'exclame Sganarelle dès la première scène à Gusman. Quel homme est-il donc ? Héros ou Antihéros ? Personnage mythique, ses aventures sont racontées depuis plus de trois siècles et nombreux sont les auteurs qui se posent la question s'il est encore justifié de parler du Séducteur et de l'Invité de pierre comme un mythe que nous percevons de nos jours. Dans son *Mythos Don Juan* Beatrix Müller-Kampel illustre le déclin du culte « donjuanesque ». En effet, elle établit une triste liste de la présence de ce personnage mythique jusqu'à nos jours – qui se résume à l'opéra grâce au succès incroyable de la *dramma giocosa* de Mozart et de son librettiste Da Ponte, mais également aux supermarchés, aux marchands de tabac et aux fleuristes. Sur un ton ironique, l'auteur précise que l'héros s'« est retiré » sur les étagères (Müller-Kampel, 1999 : 3) et qu'il devient comestible et l'industrie ne s'arrête pas là. Cela n'explique pourtant pas *qui* il est.

En littérature française, c'est sous la plume de Molière que nous (re)découvrons notre héros inscrit « dans la lignée des héros de la tragédie grecque, coupables d'*hybris* » ; il est un « grand seigneur méchant homme » ; « le plus grand scélérat que la terre ait jamais porté, un enragé, un chien, un diable, un Turc, un hérétique, qui ne croit ni Ciel, ni Enfer, ni loup-garou, qui passe cette vie en véritable bête brute, en pourceau d'Épicure, en vrai Sardanapale, qui ferme l'oreille à toutes les remontrances qu'on lui peut faire, et traite de billevesées tout ce que nous croyons » (I, 1). D'après cette description, il n'est pas surprenant de savoir que cette pièce de Molière ait fait du remue-ménage lors de sa première représentation. Or, après les problèmes causés par sa pièce polémique *Tartuffe*, Molière présente au public français un sujet alors à la mode : *Dom Juan ou le Festin de pierre*. La pièce commence en février 1665 mais elle ne restera guère longtemps à l'affiche malgré un succès ambivalent. Plusieurs critiques se sont penchés sur cet arrêt intrigant, certains insinuent la retraite de cette pièce à cause du pamphlet *Les Observations sur une comédie de Molière in-*

*titulée* Le Festin de pierre d'un auteur anonyme surnommé « sieur de Rochemont », d'autres avancent la théorie que cette pièce en elle-même soit un manifeste ou encore un pamphlet en réaction aux critiques de *Tartuffe*.

Se pose donc la question : qui a lancé la pierre ou qui a commencé ce débat polémique : Molière ou le public critique de la France ? Pour cela il faut donc considérer les trois grands enjeux que ces textes entraînent : la disparition d'une œuvre, sur une assez longue durée ; les modifications du texte de cette œuvre ; l'accusation de libertinage. Celle-ci semble l'enjeu majeur, mais il est important de considérer les deux autres pour disposer d'une base pour évaluer cette dimension de la « querelle ».

Pour mieux appréhender le cœur problématique de *Dom Juan*, revenons à l'origine du sujet. Le texte fondateur de Molina *El Burlador de Sevilla* forme un personnage jusque-là inconnu : un noble espagnol qui se joue de la miséricorde divine et des bornes sociaux, mais qui se heurte à un seul obstacle dans sa course, le Commandeur. La comédie baroque de Tirso rassemble en elle des aventures digne du *capa y espada* (« cape et épée ») que le public friand demande. Toutefois il ne faut pas négliger le fait que Tirso de Molina est moine, et de ce fait, une « fable sur l'homme soumis à la justice de Dieu » (Biet, 1998 : 14) est née par la même occasion. Cet espagnol est « perfide », injure que le personnage savoure dans multiples versions et traductions, il se veut devenir le « pire dupeur d'Espagne » (Scène XII) par tous les moyens. Aspect important à retenir : le seul objectif de Don Juan est de gagner la renommée du *Burlador* de Séville grâce à *ses duperies* (v. Watt, 1996 : 99). Tout cela sous son *credo* que Tirso n'arrête pas de lui mettre à la bouche : « *Que largo me lo fiays* » (« J'ai tout mon temps »). Mais Christian Biet nous prévient : Don Juan n'est pas un « séducteur insatiable [...] qu'on sanctionne parce qu'il a trop séduit » (Biet, 1998 : 16), mais plutôt comme un « châtiment des femmes ». Il est un antihéros alors que son statut de noble lui donne une prédéfini-tion d'une figure héroïque.

La leçon moralisatrice de la pièce s'attache essentiellement sur l'*excès de confiance* du protagoniste en Dieu. Le fier Espagnol ne fléchit pas dans sa croyance, malgré le nombre élevé des avertissements (parfois répétés plusieurs fois de suite) accompagnés par toutes sortes de références faites, tout au long de la pièce, à Dieu ou à la justice divine (comme « Que le Ciel te punisse » ou bien « Plaise à Dieu que vous ne mentiez point »), de la part de son valet Catalinon, de ses victimes (Tisbéa, Aminta), ou bien de sa famille (Don Pedro, Don Diego). Avertissements auxquels Don Juan répond d'un ton assuré qu'il a « tout le temps de l'apprendre ». Finalement, sa punition méritée par le Commandeur n'étonne personne. Le spectateur et le lecteur y ont été préparés tout au long de la pièce. Par contre, il est important de noter qu'au dernier instant, quand il se trouve devant les portes de l'enfer, Don Juan demande à recevoir un confesseur pour « [l'] absolve[r] de [s]es péchés » (3, XX). Mais l'auteur, ce moine moralisateur, lui refuse cette dernière faveur et boucle sa destinée par la réplique dramatique « Trop tard. Il n'est *plus temps d'y penser* » (nous soulignons) ; son fameux *credo* s'est retourné contre lui. De ce fait, la figure de Tirso représente l'opposition au mariage social, bien rangé, et ainsi il figure le désir et sa transgression. Nombreux sont les critiques littéraires qui démontrent fiévreusement la naissance du personnage dans le royaume espagnole où « l'amour est régi » et « toute sensualité restreinte » – conditions prônées par l'église catholique et étroitement soutenues par la société espagnole.

Dans cet esprit, et comme le soulève Lespire, le *Dom Juan* de Molière résume au mieux la première mutation que Don Juan subit. Il est incontestable que Molière accède à la matière de sa pièce à travers des comédiens de la *commedia dell'arte* qui se sont emparés du héros espagnol, mais aussi à travers les interprétations françaises de Don Juan, spécialement celle de Dorimond et de Villiers. Ces derniers exposent un Don Juan devenu athée et son valet est le personnage stéréotypé de la comédie italienne, Arlequin. Christian Biet précise également que c'est Arlequin qui « fait l'essentiel du spectacle » et qui emporte la relation maître-valet dans une « mécanique farcesque » (Biet, 1998 : 18). Dorimond et Villiers font en effet du noble espagnol un « athée foudroyé » qui « dénie son père, plus tard le tue ; blasphème par orgueil [...] comme il renie Dieu » (Biet, 1998 : 21). Le cadre de l'histoire issu de Tirso est plus concentré chez Molière : l'auteur centralise l'in-

trigue complexe sur certains personnages, supprimant ainsi de nombreux caractères comme le Roi de Naples ou de Castille, Don Pedro, Isabela, Octavio, ou bien encore Dona Ana. Par contre, Molière intègre une nouveauté : la femme aimante, Done Elvire. On peut argumenter si, en effet, l'aspect du « trompeur de Séville » perd bel et bien sa dimension « authentique », héritage de la littérature espagnole à travers la présence de Done Elvire. De l'autre, on pourra voir dans la femme aimante un certain trophée, une « réussite » de séduction par le fameux Don Juan. En effet, la femme aimante donne plus de profondeur et de crédibilité au personnage de Don Juan, qu'il n'aurait pu bien avoir dans la pièce de Tirso De Molina.

La pièce débute sur un éloge paradoxal au tabac par Sganarelle, le correspondant français d'Arlequin, et sur un portrait du « grand seigneur méchant homme » : le noble est « la séduction même » (Got, 1989 : 21), malgré le manque d'indications sur sa physionomie, mais « on connaît en détail son costume princier » (Got, 1989 : 20). Tout comme chez Tirso, Don Juan est toujours à la recherche de nouvelles conquêtes féminines. Mais pourtant il semble avoir moins de succès que son antécédent espagnol : tout au long de la pièce, le séducteur ne terrasse que Done Elvire qui le poursuit ; car avec Charlotte et Mathurine, elles sont certes charmées, mais Don Juan n'atteint pas son but ultime. Bien qu'il ait « récolté » une dame, les simples paysannes ne laissent pas faire. Il s'inscrit dans une certaine fatalité ; son élan et ses intentions sont freinées.

Le *Dom Juan* de Molière a fait couler beaucoup d'encre, notamment pour ce qui est de l'interprétation profonde du « libertin ». C'est bien cet aspect qui poussera le sieur de Rochemont à écrire son pamphlet *Observations sur une comédie de Molière intitulée Le festin de pierre*. En se penchant plus sévèrement sur ce document, nous pouvons détecter une trame similaire que nous avons observée dans les autres pamphlets lors de la querelle de l'*École des femmes* : Molière est un libertin ! En voilà une accusation bien ancienne qui ne fait que répéter ce qui a été dit et redit maintes fois devant et derrière Molière. Comment justifier alors un pamphlet de 48 pages ? L'auteur ouvre avec : « Il faut avouer qu'il est bien difficile de plaire à tout le monde et qu'un homme qui s'expose en public, est sujet à de fâcheuses rencontres » (Rochemont, 1665 : 1). Avec ce ton compréhensif, il nous est prétendu comprendre la situation de l'artiste qu'est Molière mais cela ne perdure que sur dix petites pages (bien qu'après deux pages, l'auteur se contredit largement) : ces *Observations* ont été rédigées non par pour lui nuire, « mais [dans] un désir de le servir » (Rochemont, 1665 : 3). Rochemont continue à monter son argument en soulevant le flambeau de la communauté (« ce n'est pas un sentiment particulier, c'est celui de tous les gens de bien »), mais pas n'importe laquelle : celle qui croit en « les intérêts de Dieu ». Nous voilà au for du problème, l'étincelle qui démarra ce pamphlet : l'aspect antireligieux de *Dom Juan*, un problème que le pamphlétaire ramène très vite à l'incendie de *Tartuffe*. Comme le développe Olivier Got au sujet de la parenté « étroite du personnage avec celui de Tartuffe » (Got, 1989 : 24) à travers la « même habilité » du « langage dévot dans un but sacrilège », c'est ce qui fait du *Trompeur de Séville* initial un « séducteur rhétorique » et un « Protée baroque » (Massin, 1993 : 16). Dans son analyse « *Dom Juan*, une esthétique du paradoxe » Luce Mondor l'observe pertinemment : Don Juan change de comportement « à mesure que les tableaux se succèdent » (Mondor dans Evrard, 1993 : 174) – l'inconstant (I, 3), le jouisseur (I, 2), le seigneur (V, 3), le libertin (III, 1), le fils indigne (IV, 4), le brave et toujours prompt à tirer l'épée (III, 3) ou l'esprit fort qui résiste aux miracles (III, 5). La pièce de Molière est très controversée, une « épine » qui a rayé la machine de la société du XVII<sup>e</sup> siècle et qui, encore de nos jours, relève des questions gênantes. L'innovation est en fait l'enrichissement du mythe par des traits de son époque, énumérés par Catherine Lieber (v. Lieber dans Evrard, 1993 : 14) : le libertinage et ses multiples revendications, l'hypocrisie dévote déjà dénoncée dans *Tartuffe*, mais encore des innovations comme le prestige du séducteur de personnage qui suscite des passions violentes (la création du personnage de Done Elvire).

Pourquoi Don Juan est-il un sujet si choquant, si bouleversant s'il est largement reconnu qu'il représente cet excès ? Le pamphlétaire, aurait-il raison de fronder l'œuvre « mystère » de Molière à ce point ? Après avoir lu les *Observations* et relu la pièce, il est vrai que, chez Molière, l'excès se situe sans doute dans le langage. Son Don Juan est tout comme celui de Tirso de Molina « par

nature, exagéré et sans mesure » (Biet, 1998 : 23). Ce personnage est également un profond adepte de l'ère baroque : non seulement toute la pièce repose sur l'esthétique baroque de l'époque<sup>1</sup>, mais encore Don Juan, « comédien perpétuel »<sup>2</sup>, lance un défi « d'ordre métaphysique et religieux » (Got, 1989 : 76). « Don Juan est une figure de la démesure et de la transgression qui dépasse la mesure humaine en voulant rivaliser avec Dieu dont il transgresse tous les *commandements* (nous soulignons) » (Evrard, 1993 : 49). Le terme de « commandements » réapparaît également sous la plume d'Olivier Got qui nous dresse la liste de ces transgressions (Got, 1989 : 76) : le premier commandement, « croire en Dieu » ; le quatrième, « honorer ses parents » ; cinquième, « ne point tuer » ; le sixième et le dixième, « ne point commettre d'adultère » et « ne point convoiter la femme d'autrui ». Le défi lancé au Commandeur relève d'une complexité énorme, que les critiques interprètent de différentes manières. Il est sans compter que ce défi est de nature humaine, politique et religieuse. Du côté du défi humain lancé, c'est surtout la figure du Père qui est visée. La figure du Père, une interprétation qui revient dans tous les écrits qui traitent le mythe de Don Juan, est importante, car non seulement la statue du Commandeur représente la Loi, mais encore le statut du droit et la société (le père est habituellement la tête d'une famille). Ainsi, Don Juan qui se rebelle contre toute limite, peu importe les versions, éprouve une « colère œdipienne » envers les « images du père, de Don Louis, au Roi, et à Dieu, surtout parce qu[ils] sont [...] les instances d'une oppression » (Leplatre dans Evrard, 1993 : 20). La théorie freudienne semble très propice à une interprétation psychologique du « fils meurtrier ». Le défi est politique, car le Commandeur représente par son grade son rang social et incarne la Loi (ce qui renvoie à nouveau à la figure du Père). Finalement, un défi d'ordre religieux car « c'est lui [le Commandeur] qui sera l'instrument de la vengeance divine » (Got, 1989 : 52). L'excès qui profane le cercle des personnages secondaires (Elvire et Charlotte, le père Don Louis, le bourgeois Monsieur Dimanche, le religieux/le Pauvre, et aussi les frères d'Elvire) reste dans le cadre de l'*excès du langage*. Don Juan garde le culte « des apparences et le sens du trompe-l'œil, dont il change la parole » (Leplatre dans Evrard, 1993 : 23). En effet, comme déjà montré auparavant, Don Juan est très proche de Tartuffe. A l'étude du vocabulaire/champ lexical du protagoniste, par exemple « péché », « scrupules », « Ciel », « courroux céleste » ou encore « disgrâce », nous remarquons que Don Juan les utilise comme s'ils étaient « vidés de sens » (Leplatre dans Evrard, 1993 : 23). C'est ce qui montre son habileté d'utiliser « le style dévot [autant] que le style galant » (Got, 1989 : 24). Molière, pour souligner ce rôle du langage, utilise le procédé de l'éloge paradoxal, qu'il met dans la bouche de Don Juan, mais également dans celle de Sganarelle, son valet, qui peut aussi être considéré comme son double. Jean-Michel Constantini développe cet aspect de l'éloge paradoxal dans son analyse « L'apocalypse selon *Dom Juan* ». Il parle de « l'apocalypse du *logos* » en rapport avec l'utilisation des mots vidés de leur sens à travers une parole « cryptée ». Pour cela, il se réfère lui-même à P. Dandrey. Ainsi, on parle d'une « langue qui vise à mettre en œuvre l'artifice et la rhétorique baroque d'une esthétique de l'*illusion* (nous soulignons) » (Constantini dans Evrard, 1993 : 124). A travers le mot « illusion », nous pouvons faire une correspondance avec le personnage de Tartuffe, l'hypocrite, qui lui aussi vit et parle en illusions. Dandrey apporte dans cette conception de « rhétorique baroque » les éloges paradoxaux de l'infidélité ou de l'hypocrisie. Mais Don Juan n'utilise pas uniquement la *paradoxa encomia*, mais en fait une « parole déviée » (Constantini dans Evrard, 1993 : 124) qu'il utilise contre Donne Elvire, Don Louis, et Don Carlos. Mais c'est surtout sa conduite hypocrite (acte V) qui fait dévoiler l'audace de sa rhétorique. Comme a remarqué Constantini, les répliques qui révèlent

<sup>1</sup> D'après Olivier Got, la pièce de *Dom Juan* présente un « luxe qui renvoie à l'esthétique baroque des décors et de l'intrigue, en accord avec les divertissements de cour et l'opéra naissant, une symbolique des couleurs, où dominant l'or et le feu ». Il est mis en avant que Don Juan est un « héros solaire » qui « brûl[e] sa vie et qui sera englouti par les flammes de l'enfer ». Par conséquent, pour l'auteur, « splendeur et châtiement sont les deux faces de la destinée du libertin. » (Got, 1989 : 21)

<sup>2</sup> Aspect critique probable de Molière à la société : les comédiens ne pouvaient pas bénéficier d'enterrements religieux et donc ils étaient condamnés aux flammes de l'Enfer. Également, la fonction de « Don Juan, le comédien » – terme de Got (v. Got, 1989 : 76) – sera exploitée plus loin.

le vrai visage de Don Juan se basent essentiellement sur des monologues ou des tirades – l'éloge de l'infidélité (I, 2), l'éloge de l'hypocrisie (V, 2). Notons toute fois que ce n'est pas seulement Don Juan qui tient des éloges paradoxaux, mais également Sganarelle (l'éloge au tabac, l'éloge de la religion, l'éloge de la médecine).

On peut s'étonner si le personnage de Don Juan ne peut être honnête par rapport à lui-même qu'en moments de totale solitude, dans l'absolue certitude d'être seul et de ne pas se faire surprendre par son environnement. Cette danse des apparences, ainsi que le jeu hypocrite, engendre une certaine dualité du personnage, une « schizophrénie » qui se développe en une bataille sans merci en lui. En effet, on peut affirmer qu'après l'éloge au tabac, le public, étonné, se méfie des paroles théâtrales. Le discours paradoxal met la production théâtrale en abîme. Mais on peut aussi le voir sous un autre angle : Sganarelle est, depuis la tradition italienne, un profond admirateur de son maître, bien qu'il désapprouve ses faits et gestes. Nous pouvons remarquer l'aspect « admirateur » en lui, surtout quand Sganarelle est seul avec Gusman ; il en profite de l'éblouir par son « jeu de gentilhomme » : l'éloge au tabac et l'évocation du catalogue. Or, le fait que Sganarelle prône si fort les bienfaits du tabac (qui, on le sait, ont été controversés par l'Église en France) peut faire penser à la manière dont Don Juan use de la langue pour impressionner son entourage. Voyons cela, par exemple, chez Charlotte : « Monsieur, tout ça est trop bien dit pour moi, et je n'ai pas d'esprit pour vous répondre » (II, 2) ; ou encore même chez Sganarelle : « vous parlez tout comme un livre » et « j'ai à dire... je ne sais que dire ; car vous savez tourner les choses d'une manière, qu'il semble que vous avez raison » (I, 2). On peut donc affirmer que Don Juan utilise un « langage hypocrite », à tel point que son entourage et le public ne savent plus où le situer. Pour illustrer cette affirmation, je me réfère à un passage où Da Ponte a repris la même idée que chez Molière : Don Giovanni jure « sur son honneur » qu'il ne se fâchera point de l'affaire que son valet doit lui raconter. Or, dès qu'il apprend de quoi il s'agit, il rompt son serment : « Il n'est pas de serment » (I, 4). Chez Molière, par contre, il rappelle Sganarelle qu'il a la « liberté de parler et de [lui] dire [s]es sentiments » (I, 2) pour, peu après, s'embraser sur les propos accusateurs de son valet (« Quoi ? »). Ainsi, nous pouvons affirmer que le *logos*, chez Molière plus précisément, comme analysé plus haut, n'est d'aucune valeur pour Don Juan. Cela pourrait expliquer, entre autres aussi, pourquoi Don Juan ne reconnaît point les « serments sacrés » du mariage ; ils ne sont que des mots, des mots « vides » de sens. Cet aspect est à mettre en correspondance avec l'éloge de l'infidélité.

Mais cette attitude est aussi liée à un courant de pensée controversée. La liberté de réflexion propre à chaque individu, élan prôné par les érudits dès la Renaissance, marque l'esprit de Don Juan : il s'agit du « libertinage ». Tout comme ceux-ci, Don Juan appuie sa croyance sur « les lois mathématiques » (Geray, 1998 : 12), suivant les traces de Copernic et de Galilée – ce qui explique bien entendu la fameuse réplique « Je crois que deux et deux font quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre font huit » (III, 1). Cette liberté d'esprit, considérée dangereuse et démesurée aux yeux de la société, fait l'objet de réprimandes autour de Don Juan. La langue de Don Juan est une « langue chiffrée, une langue codée, une langue apocalyptique et démesurée » (Evrard, 1993 : 125) en ce qu'elle ne se découvre vraiment jamais. « Artiste du verbe et beau parleur » (Evrard, 1993 : 130), Don Juan essaie de faire croire à son entourage qu'il aime la beauté, mais il est constamment « emporté par le mouvement de son désir et de son amour propre » (Evrard, 1993 : 130). Catherine Durvy explique minutieusement dans « Don Juan contre l'honnête homme : les dangers de la médiocrité » ce procédé de « révélation » que Don Juan exerce sur les femmes, ainsi que sur les hommes. Le Don Juan de Molière fait surgir en les personnages qui l'entourent leurs propres défauts ; justement les personnages qui voient en ce « traître », le « plus grand scélérat que la terre ait jamais porté », l'incarnation de tous les maux. Son opposition à la conduite de l'honnête homme, le courtisan qui sait se comporter en société, fait tomber les masques que ses victimes portent et dont ils ne sont même pas rendus compte. De ce fait, Elvire reconnaît, dans son désarroi, qu'elle se contente « des apparences d'une union officielle » (Durvy dans Evrard 1993 : 61). Plus loin, elle s'exprime sans plus se retenir et dévoile ses vrais sentiments, les codes de l'honnête femme à

terre. Notons qu'elle passe dans ce passage soudainement du vouvoiement au tutoiement (« Ah ! scélérat, c'est maintenant que je *te* connais tout entier » – I, 3). Avec ces propos « la voici révélée à elle-même et à la violence meurtrière de son désir passionné » (Durvyne dans Evrard 1993 : 61). Mais ce sera aussi le cas de Don Louis ; il passera lui aussi, poussé à l'extrême par son « fils indigne », du vouvoiement au tutoiement. (« que la tendresse paternelle est poussée à bouts par *tes* actions » – IV, 5). Don Louis reconnaît qu'il est un père autoritaire et que son statut d'aristocrate lui est plus important que le reste.

Ce comportement hypocrite de la part de la société *honnête* se transpose pleinement sur la scène d'hypocrisie que Don Juan loue tant. La confusion entre la dimension du réel, du vrai et celle de l'illusion rend les choses floues, empêchant de faire une délimitation nette entre blanc et noir. Tout manichéisme archaïque est dissout en une masse imposante qui se propage partout, laissant la société dans un doute constant. On peut en déduire qu'Elvire et Don Louis sont, autant que lui, des hypocrites qui refoulent leur propre personnalité. Ainsi, « les dérèglements de Don Juan révèlent les personnages à leur véritable nature, tout en dénonçant les faiblesses du code auquel se conforme l'*honnête homme* » (Evrard, 1993 : 61). C'est dans ce contexte qu'on peut reprendre l'argument des éléments baroques : en effet, le déguisement cache la vérité, la vraie « face » aux autres. Don Juan se déguise, dupe, utilise la ruse pour « démasquer », pour faire tomber les masques des autres autour de lui.

S'agit-il alors de cela : Rochemont, a-t-il peur que Molière ait découvert, mieux que certains, le péché originel de l'homme ? Selon notre analyse de la pièce, il semblerait bien que Don Juan est le cousin germain de Tartuffe, mais qu'il incarne aussi le personnage principal de *Misanthropie* qui est en germination ? Ce pamphlet, serait-il une tentative de contrecarrer le pouvoir enchanteur du théâtre comique sur les masses afin de les avilir ? Et si l'on prend du recul, ne devrait-on pas prendre garde de l'auteur des *Observations*, comme celui-ci aussi semble transgresser dans la parole en changeant de manteau après deux pages de réassurance envers Molière ? En effet, le pamphlet de Rochemont relève de nombreuses questions qui peuvent nous faire croire qu'il y a là bien plus qui se cache non seulement dans le pamphlet, mais aussi dans la pièce de *Dom Juan*. Après cette analyse exhaustive de la pièce, faisons de même pour le pamphlet.

Rochemont écrit ce pamphlet dans l'immédiate réaction de la pièce ; il est son devoir, semblerait-il, de répondre aux questions et aux attaques lancées « ouvertement » contre Dieu. Quel sacrilège donc de persifler l'Autel et tout ce qui est saint en France. Heureusement que Molière est fort mauvais à la Comédie :

Il est vrai qu'il y a quelque chose de galant dans les Ouvrages de Molière et je serais bien fâché de lui ravir l'estime qu'il s'est acquise : il faut tomber d'accord que s'il réussit mal à la Comédie, il a quelque talent pour la farce et quoi qu'il n'ait ni les rencontres de Gaultier-Garguille, ni les *Impromptu* de Turlupin, ni la Bravoure du Capitain, ni la Naïveté de Jodelet, ni la Panse de Gros-Guillaume, ni la Science du Docteur, il ne laisse pas de plaire quelquefois et de divertir en son genre : il parle passablement Français ; il traduit assez bien l'italien, et ne copie pas mal les auteurs ; car il ne se pique pas d'avoir le don d'Invention, ni le beau Génie de la Poésie et ses Amis avouent librement que ces Pièces sont des *Jeux de Théâtre, où le Comédien a plus de part que le Poète et dont la beauté consiste, presque toute dans l'action.* (Rochemont, 1665 : 4-5)

Alors qu'on essaie de flatter la médiocrité de Molière, l'auteur du pamphlet vient à nous indiquer le *vrai* problème qu'il a (toujours au nom de la communauté chrétienne de France) : ce n'est point l'écriture comme elle est exécutable, non – c'est le jeu qui cause noise. Son argument est acerbe : Molière n'a pas de talent original, en tout cas pas dans le cas du *Festin de pierre*. Comme nous l'avions abordé plus tôt, le matériel lui a été fourni par les troupes italiennes et par quelques dramaturges français pourtant c'est Molière qui s'attire la foudre du public critique. Il s'agit du jeu donc qui semble être dangereux aux yeux de Rochemont. Pourquoi ? Il s'explique en avançant

l'argument suivant quelques pages plus tard : en faisant rire son publique, il n'instruit pas les spectateurs, mais il les encourage à faire pareil. Il se contredit pourtant avec le propos antécédent : « c'est une espèce d'injustice d'exiger d'un homme plus qu'il ne peut et de lui demander des agréments que la Nature ne lui a pas accordés » (Rochemont, 1665 : 6-7). Nous nous trouvons devant un paradoxe bien intéressant : d'un côté, Rochemont défend Molière devant sa médiocrité et dit que ses écrits ne font que bailler les plus vigoureux et que le jeu pose donc problème car il influencerait son publique d'autant plus. Or, il vient de démonter le jeu de Molière en une seule tournure de phrase tout en le classant de fade et répétitif et que la nature décidément ne l'a pas gâté, donc pourquoi s'acharner sur cet homme qui fait de son mieux d'entretenir le publique français ? Voilà la raison : « Mais qui peut supporter la hardiesse d'un Farceur, qui fait plaisanterie de la Religion, qui tien École du 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. » (Rochemont, 1665 : 8)

Toute autre pièce théâtrale de Molière ne semblerait pas causer autant de scandale. Beaucoup est permit sauf se moquer de Dieu, de la religion, de son ordre ou encore de sa supériorité. Ce scandale prend feu à Paris, la capitale de la France, royaume des bons chrétiens, et se taire serait une offense toute aussi grande qu'accepter celle-ci, car, en bon sujet de Dieu, il faut défendre son honneur. Rochemont va si loin d'opposer Molière au Roi de France, le garant du bon nom de la déité. Non seulement Molière s'attaque au corps chrétien, mais il s'attaque par extension au corps royal. Il semble que le pamphlétaire insiste sur plusieurs trames, au cas où son argument sur Dieu ne tienne pas route. Car « il faut avouer que Molière est lui-même un Tartuffe achevé, et un véritable Hypocrite, et qu'il ressemble à ces Comédiens dont parle Sénèque, qui corrompaient de son temps les mœurs, sous prétexte de les reformer, et qui sous couleur de reprendre le vice, l'insinuaient adroitement dans les esprits » (Rochemont, 1665 : 11). Devant de plus en plus féroce, Rochemont avance que Molière est bel et bien un Tartuffe, un démon qui veut répandre le vice dans son public : « Si le dessin de la Comédie est de corriger les hommes en les divertissant, le dessin de Molière est de les perdre en les faisant rire » (Rochemont, 1665 : 11-12). Selon lui, Molière travestit la noble cause de la comédie non pas pour sauver ses confrères humains, mais pour les pousser vers la perdition tout en les faisant rire. L'auteur critique n'avance pas ses arguments sans avoir des preuves sous mains et c'est à cet instant que la querelle de l'*École des femmes* surgit. Rochemont insiste que déjà avec cette pièce Molière avait montré son vrai visage et sa vraie intention maligne (« La naïveté malicieuse de son Agnès a plus corrompu de Vierges que les Écrits les plus licencieux » – Rochemont, 1665 : 12) et il s'en va à retracer dans toutes les pièces, quoi que polémiques, des traits qui supporteraient son hypothèse (*Le Cocu imaginaire* entre autres). Il oppose le projet théâtral face à l'institution de Richelieu qui s'est donné corps et âme à établir une institution de bonnes mœurs et de bonne conduite. Non seulement Molière expose les vices du monde, mais il fait pire : il les déguise et les expose comme tant bons (« il a déguisé cette Coquette, et sous le voile de l'hypocrisie, il a caché ses *obsécinités* ses malices » – Rochemont, 1665 : 15). Dans cet extrait, il fait clairement allusion au *Dom Juan* : comment à la fois une religieuse qui sort du couvent car on la convainc de renoncer à ses vœux et une paysanne qui « fait bonnement la révérence quand on lui parle d'amour ». Pour Rochemont, le souci réside aussi partiellement dans la vraisemblance de ces personnages.

Peu intéressé en la répartition de la bonne morale (« il ne se soucie pas qu'on fronde ses pièces, pourvu qu'il y vienne du monde » – Rochemont, 1665 : 22), la pamphlet avertit l'esprit manipulateur de Molière : alléché par les choses défendues, le public viendra voir ce qui fait tant de brouhaha. Ce qu'il trouve plus déplorable est la menue défense que Molière donne d'avoir simplement traduit la pièce italienne en français. Rochemont rétorque : comment peut-on mettre l'Italie qui a « des vices et des libertés que la France ignore » (Rochemont, 1665 : 23) ? C'est certes une preuve de mauvaise foi et renforce l'argument que Molière complotte contre la bonté du roi. Constamment revenant sur ces propos, le pamphlétaire décide finalement de s'attaquer à la pièce et de dévoiler tous ses « crimes » qu'il a pu observer dès la première représentation :

Une religieuse débauchée et dont l'on publie la prostitution : un pauvre a qui l'on donne l'aumône à condition de renier Dieu, un Libertin qui séduit autant de filles qu'il en rencontre, un Enfant qui se moque de son père et qui souhaite sa mort, un impie qui raille le Ciel, et qui se rit de ses foudres, un athée qui réduit toute la foi à deux et deux font quatre et quatre et autre font huit, un extravagant qui raisonne grotesquement de Dieu, et qui par une chute affectée *casse le nez à ses arguments*, un valet infâme fait au badinage de son maître dont toute la créance aboutit au Moine-Bourru [...]. Un démon qui se mêle dans toutes les scènes et qui répand sur le théâtre les plus noires fumées de l'enfer et enfin un Molière pire que tout cela, habillé en Sganarelle, qui se moque de Dieu et du Diable, qui joue le Ciel et l'Enfer, qui souffle le chaud et le froid, qui confond la vertu et le vice, qui croit et ne croit pas, qui pleure et qui rit, qui reprend et qui approuve, qui est Censeur et athée, qui est hypocrite et libertin, qui est homme et démon tout ensemble : *un Diable incarné* comme lui-même se définit. (Rochemont, 1665 : 27-29)

Mais le coup de grâce est certainement la foudre qui abat Don Juan. Elle n'est ni croyable ni inquiétante : « bien loin de donner de la crainte, ne pouvait pas chasser une mouche no faire peur à une souris : en effet, ce prétendu foudre apprête un nouveau sujet de risée aux Spectateurs » (Rochemont, 1665 : 30). Tous les éléments de cette pièce semblent être centralisés sur un seul objectif : ridiculiser le Ciel et la justice divine – le blasphème ultime. En deux personnages, le dramaturge arrive à exprimer quatre vils caractères : « le maître est athée et hypocrite et le valet est libertin et malicieux » (Rochemont, 1665 : 32). Rochemont s'en va et élabore en longueur en quel sens on doit voir et comprendre ces deux personnages comme le duo le plus dangereux du théâtre français. Après cette longue tirade, il en vient à conclure que le véritable problème est certes que la défense de la foi est laissée à Sganarelle, un peu simplet tout de même, et non à Don Juan, qui, selon sa nature de noble aristocratique, devrait défendre le bon honneur de Dieu, car c'est son devoir. Il est évident que Molière est confus sur les vrais rôles de ses personnages et qu'il doit faire une sérieuse introspection afin de se rendre compte qu'il n'est pas judicieux de se moquer de la justice divine de cette manière et que certainement les foudres de l'enfer ne ressembleront pas à ces flammes ridicules qu'il a utilisées pour sa pièce. C'est donc sur un ton désolant que Rochemont conclut que le bon travail du roi d'épurer la France des malices est rendu vain par le retour des ceux-ci sur les planches du théâtre mais pis encore : elles se cachent sous le manteau de maximes respectueuses.

Considérant le ton et l'argumentation du pamphlétaire, il reste à se demander si la raison justifie la méthode. Bien qu'il tente de se faire comprendre par tous les moyens possibles (de nombreux exemples sont donnés, ainsi que quelques références d'autorités), il est difficile de passer outre du fait que Rochemont précise qu'il ne jugera point l'auteur alors qu'en fin de compte, il le matraque à coup de leçons de catéchisme. Parlant du langage ambigu et du caractère paradoxal du théâtre, du personnage principal, un (anti)héros qui est Don Juan et du duo d'enfer qu'il forme avec son valet Sganarelle, il faut s'avouer que l'on n'est pas d'autant plus convaincu de ne pas vouloir voir la pièce, ni de pouvoir soutenir en majorité avec le pamphlétaire prêcheur. Bien que nous sachions que ces *Observations* répondent à *Don Juan*, toutefois le ton dans ces deux écrits est similaire dans le sens où il est critique et cache à la fois son but. Avec Don Juan, cela fait partie du personnage et ne surprend pas plus que cela, sauf les extrêmes auxquels Molière l'emporte. Le pamphlet semble vouloir contrebalancer cette exubérance du texte et du logos par un raisonnement étanche et précis, mais qui se révèle être tout aussi tiré pas les cheveux que sont les aventures de héros mythique. Notre « héros » est l'anti-modèle de toute bienséance et ne peut pas être pris au sérieux par son public. Dans sa quête de sympathie, Don Juan perd au change car il est, ne l'oublions pas après tout, « grand seigneur méchant homme » ; un antihéros sous le manteau d'un véritable héros.

Toujours dans cette perspective, nous pouvons revenir à une question initiale que nombreux



critiques se sont posé : *Dom Juan* est-il un pamphlet en réaction contre les tumultes de *Tartuffe* qui en est une en résultat de *l'École des femmes* ? Nous pouvons former autant d'hypothèses que nous le souhaitons, les indices afin de conclure cette hypothèse crédulement sont trop disparates et pas assez conclusifs. Si cette pièce est en effet une réaction pamphlétaire, avec laquelle Molière désirait tout simplement montrer son *Tartuffe* en filigrane comme le propose Rochemont, elle atteint son but dans la mesure où Molière avait obtenu l'autorisation de publier la pièce, mais qu'il en ait décidé autrement. Si toutefois *Dom Juan* n'eut été qu'un prétexte de se faire de l'argent et que cette querelle ne s'est que extrapolée à cause de la récente polémique autour de *Tartuffe*, cela nous montre à quel point le public français était critique et sensible à l'affaire de la vraisemblance, des bienséances (contre les obscénités de toutes parts) et de la religion. La problématique reste la même : le langage théâtral est ambigu par sa nature et il ne peut pas y avoir une assurance absolue que le texte théâtral garantisse la vertu de son public tout en l'entretenant.

## BIBLIOGRAPHIE :

### Corpus :

MOLIÈRE, *Le Festin de pierre*, Amsterdam : Henri Wetstein, 1683.

MOLIÈRE, *Œuvres de M. de Molière*, t. VII, *Dom Juan ou le Festin de pierre*, Paris : Barbin, Thierry et Trabouillet, 1682.

ROCHEMONT, le sieur de, *Observations sur une comédie de Molière intitulée Le Festin de pierre*, Paris : Nicolas Pépingué, 1665.

### Critiques :

EVARD, Franck (sous la dir.), *Analyses & réflexions sur Molière*, *Dom Juan*, Paris : Ellipses, 1993.

BIET, Christian, *Don Juan – Mille et trois récits d'un mythe*, Paris : Gallimard, 1998

GERAY, Christine, *Molière : Dom Juan* (« Profil Littérature », « Profil d'une œuvre », numéro 49), Paris : Hatier, 1988.

GOT, Olivier, *Molière : Dom Juan* (« Balises », numéro 9), Paris : Nathan, 1989.

MASSIN, Jean (textes réunis et présentés par), *Don Juan* (*Barbey d'Aurevilly*, *Baudelaire*, *Da Ponte*, *Hoffmann*, *Lenau*, *Mérimée*, *Molière*, *Pouchkine*, *Tirso de Molina*), Bruxelles : Complexe, 1993.

MULLER-KAMPEL, Beatrix (Hrsg.), *Mythos Don Juan. Zur Entwicklung eines männlichen Konzepts*, Leipzig: Reclam, 1999.

ROUSSET, Jean, *Le mythe de Don Juan*, Paris : Armand Colin, 1978.

WATT, Ian, *Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge: University Press, 1996.

