title : Notices de *Dom Juan*, Œuvres de Molière (éd. Montaiglon)

creator : Anatole de Montaiglon

editor : OBVIL

copyeditor : Camille Fréjaville (OCR et stylage sémantique)

publisher : Université Paris-Sorbonne, LABEX OBVIL

issued : 2016

idno : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpusmoliere/critique/montaiglon\_notice-domjuan/

source : Montaiglon, Anatole (1824 – 1895), *Œuvres de Molière*, Lemonnyer, Paris, 1889.

created : 1889

language : fre

## Notice de *Dom Juan* ou *Le Festin de Pierre*.

$I$ Don Juan est certainement la Pièce de Molière qu’on a, non pas surfaite, mais grandie et enflée à plaisir, faute de la voir et de la remettre à son heure dans son milieu. Alors qu’il l’appelait Comédie, et, malgré les scènes sérieuses, c’en est bien une où Sganarelle est aussi important que son maître, on a fini par en faire une chose énorme. Les œuvres des hommes de génie ont d’ailleurs toujours eu cc bénéfice, qui leur est du reste bien dû, d’être augmentées, avec le temps, par tout ce que leur ajoutent, même inconsciemment, la suite et la continuité de l’interprétation et de l’admiration ; ils seraient, s’ils le pouvaient savoir, bien étonnés de tout ce qu’on trouve chez eux sans qu’ils aient songé à l’y mettre. Don Juan est devenu le séducteur irrésistible, l’amour même, le roi et le tyran de la passion, la grâce et la terreur, la comédie de cape et d’épée, le drame romanesque, l’aurore, le lever de soleil du romantisme tragi-comique, et la synthèse d’un type.

On voit trop Molière au travers du *Don Giovanni* de Mozart, le chef-d’œuvre du drame musical. Le libretto de Lorenzo da Ponte, qui, dans ses Mémoires, trouve, avec naïveté ses paroles supérieures à la musique, vient beaucoup moins de Molière que des pièces italiennes ; mais c’est l’œuvre de Mozart qui est le point de départ de l’apothéose de la légende. A sa suite, le Conte d’Hoffmann, ce merveilleux récit d’une représentation, le poème de Byron qui n’a pris à Don Juan que son nom, les strophes $II$ étincelantes de Namouna, sont des traces du développement moderne, non pas tant du premier drame Espagnol que des Pièces italiennes et françaises, que Molière a connues et qu’il a suivies.

Maintenant que les littératures étrangères sont mieux étudiées et que *Le Séducteur de Séville, ou Le convive Statue*, est remis en pleine lumière, maintenant que les curieux de Molière ont réimprimé les méchantes Pièces françaises, ses contemporaines, qu’il a pâlies et éclipsées, la chose est bien claire et bien visible. *Don Juan* est de toute façon une Pièce de circonstance et une improvisation à deux fins.

D’un côté, c’est le Directeur d’une Troupe, forcé de la fournir de Pièces nouvelles, qui, ne pouvant jouer le *Tartuffe* interdit, ce *Tartuffe* qu’il considérait à juste titre comme l’une de ses grandes batailles, cherche par quoi il le pourrait remplacer. Les Italiens avaient si bien fait connaître à Paris leur *Don Juan*, mélange de fantastique et de machines, comme de bouffonneries burlesques ; à leur suite, les Théâtres rivaux de sa Troupe avaient trouvé bons à prendre le sujet, le titre et le succès. Molière en a fait autant ; il a pris, lui aussi, le sujet et le succès ; il lui était aussi facile qu’aux autres de faire marcher le fantôme blanc d’une statue et de faire sortir des flammes d’une trappe. Il n’avait besoin d’inventer ni les situations, ni l’action ; il lui suffisait de les récrire pour être sûr de faire mieux et de lutter avec les Troupes rivales.

D’un autre côté, il y a vu le moyen, en faisant faire « l’Hypocrite » à son héros, de redessiner un *Tartuffe* d’une autre sorte et de défendre le sien. Le cinquième acte, avant la catastrophe finale, est, dans un autre ton, la même chose que sa *Critique de L’École des Femmes*, un plaidoyer *pro domo suâ*, et ses contemporains ne s’y sont pas trompés. Voilà les deux raisons d’être de *Don Juan*, faire profiter son Théâtre d’un sujet connu et en vogue, et s’en servir indirectement comme moyen de défense dans une question qui intéressait à la fois sa Troupe et sa personne.

Don Juan est un type poétique, héroïque, philosophique et démocratique. Cela est convenu, et il est tout cela quand on veut qu’il le soit ; mais il ne faut pas regarder longtemps pour trouver qu’il en est tout autrement Done Elvire, le père de Don Juan, la Statue du Commandeur sont le lien dramatique qui traverse tout et mène au dénouement, mais $III$ que d’écoles buissonnières sur le chemin. Don Juan n’est pas un seul caractère ; il est tantôt d’une façon, tantôt d’une autre ; il est de races et même de classes différentes. Il est profond et il est frivole ; il est Espagnol et il est Français ; c’est même encore un Marquis, une-nouvelle peinture de l’homme de Cour, non pas seulement léger et ridicule, mais foncièrement méchant, poussant l’égoïsme et la vanité à se croire tout permis, jusqu’à la malhonnêteté et au parjure ; mais son caractère ne se tient pas. Il n’y a pas seulement deux hommes en lui, mais beaucoup plus et presque sans liaison entre eux.

En même temps, quel singulier Grand Seigneur, qui s’amuse à discuter avec son Domestique comme avec un égal, en ayant, toujours tort devant l’honnête gros bon sens du Valet ; qui lui parle à cœur ouvert, jusqu’à lui dire qu’il se fait hypocrite, ce qui est le contraire même de l’hypocrite, dont la seule force est précisément de l’être en faisant croire et en persuadant qu’il ne l’est pas. A quoi tiennent l’excellente scène du brave Monsieur Dimanche et le charmant épisode des deux paysannes ? On les pourrait retrancher de l’action ; ils n’y sont attachés que comme avec des épingles. Dans la Pièce Espagnole, comme dans la partition de Mozart, il y a plus de femmes et de vraies femmes de la classe de Don Juan. Il y est bien autrement l’amoureux irrésistible et fatal, qui n’a qu’à paraître pour vaincre ou pour tout prendre de force. Ici, surtout avec Charlotte et Mathurine, son grand moyen, c’est de promettre le mariage ; un coq de village en ferait bien autant, et, comme le dit irrévérencieusement Musset :

*C’est l’ombre d’un Roué, qui ne vaut pas Valmont*.

Si, dans ses sources, Molière n’avait pas trouvé la situation — il l’a d’ailleurs renouvelée en y mettant deux femmes au lieu d’une seule — on aurait pu penser qu’il avait repris une de ses vieilles Farces de Province en habillant un Grand Seigneur en paysan à bonnes fortunes.

Quant à la scène de Monsieur Dimanche, que Diderot a plus tard calquée, cela pourrait bien être. C’est si bien la Farce du Débiteur et du Créancier, aussi entière et complète que les Farces du Moyen-Age ou des Italiens, qui se limitaient, sans action, à une seule situation et à une seule scène. Telle qu’elle est, on la pourrait jouer à part ; elle n’a $IV$ besoin de rien que d’elle-même et, dans une de ces représentations de gala, que l’on compose de fragments qui perdent le plus souvent à être détachés de l’ensemble, elle serait complète à elle seule et ne semblerait pas avoir été autrement.

En somme, les parties disparates du Don Juan sont, ou si spirituelles, ou si comiques, ou si fortes qu’on est pris par chacune d’elles, qu’on s’y abandonne et qu’on ne pense pas à leur demander d’être autrement qu’elles ne sont. On a dit récemment, pour donner raison à ces discordances, que Molière avait voulu de cette façon peindre les évolutions successives du caractère de Don Juan, d’abord jeune, frivole, uniquement amoureux du plaisir, puis raisonnant pour se justifier à lui-même sa conduite, et enfin ayant l’air de se faire ermite quand il va devenir vieux. C’est, à coup sûr, ingénieux, mais au-delà de la vérité. *Don Juan*, pour parler à la moderne, c’est une pièce à tiroirs, une sorte de *Revue*, dont Sganarelle, plus un que son Maître, est le Compère, quoiqu’il ne la mène pas.

En tout cas, il est intéressant de rappeler les prédécesseurs de Molière. On ne sait encore rien de bien positif sur la légende Andalouse, et l’on a parlé d’un *auto sacramentel* qui aurait été joué dans les Couvents d’Espagne sous le titre d’*Ateista fulminado*, titre qui se retrouve dans celui de la pièce de Dorimond, postérieure à Molière ; mais le vrai point de départ de tous les Don Juan, est *El Burlador de Sevilla y Combibado di pietra*, écrit en vers de huit pieds comme tout le théâtre Espagnol. Son auteur, Gabriel Tellez, qui prit l’habit religieux de Notre-Dame de la Merci vers 1613, — Lope de Vega et Calderon ont aussi été Religieux, — est connu sous le pseudonyme de Tirso de Molina, du lieu où il était peut-être né, car il y a deux petites villes de ce nom en Espagne, l’une près de Murcie et l’autre dans laCastille nouvelle ; il mourut en 1648, à soixante-dix-huit ans.

Il affirme en 1624 que ses Comédies furent composées dans l’espace de quatorze années, et son théâtre fut imprimé par lui en 1627 ; son Don Juan est donc au moins du premier quart du XVIIe siècle. L’action commence à Naples, où, se faisant passer pour le Duc Ottavio, il abuse une Duchesse Isabelle ; avec l’aide de son oncle, il passe en Espagne et, à la suite d’un naufrage, rencontre la pêcheuse Tisbea, une Gongoriste enthousiaste, jusqu’alors insensible, qui se donne à lui en lui faisant promettre $V$ le mariage, et se jette à la mer de désespoir de son abandon. A Séville, il s’introduit près de Done Anna sous le nom de son ami, un cousin qui doit être son mari, et tue le vieux Commandeur, attiré par les cris de sa fille. Forcé de quitter Séville, il se substitue, auprès de la paysanne Aminte, au paysan qu’elle croyait épouser. Revenu à Séville, il entre dans la Chapelle funéraire du Commandeur, qui l’invite à son tour pour le lendemain. C’est à ce second souper que Don Juan reçoit la punition de tous ses crimes, et la Pièce se termine, grâce au Roi, par une série de mariages, qui réparent les offenses du séducteur. On voit par là les ressemblances et les différences avec les Pièces qui suivront.

Malgré les saillies du valet Catalinon, la Pièce est tragique, et surtout elle est pieuse. Don Juan y est un débauché, un violent, un parjure, un assassin, qui s’abandonne à toutes ses passions, mais il n’est ni impie, ni athée ; il remet à plus tard, — il en aura bien le temps quand il ne sera plus jeune, — la vertu et la pénitence ; mais, au moment d’être englouti, il demande un Prêtre pour le confesser et l’absoudre. C’est un côté profondément Espagnol, qui n’a pas passé dans les imitations italiennes.

On a voulu prouver que Molière n’a pas connu Tirso à cause de la confusion et de l’erreur du titre « le Festin de Pierre », qui serait une bien mauvaise traduction du *Combibado di pietra, Le convive, ou le convié de pierre*, mais les imitations l’ont faite avant lui ; ce titre du *Festin de pierre* pouvait bien être pris pour le *Festin de la statue de pierre*, à moins que cela ne vienne du nom de Dom Pierre, donné au Commandeur par Dorimond, mais Molière n’y est pour rien. Pour bien montrer que son sujet était le même que celui dont il voulait s’approprier le succès, il en a pris le titre ; il avait intérêt à ne pas le changer. On se rappelle le mot de la Statue : « On n’a pas besoin de lumière, quand on est conduit par le Ciel » ; il y a dans Tirso : « Ne m’éclaire pas ; je suis en état de grâce », mais cela ne prouve rien, puisquela réponse a passé dans les imitations italiennes ; ainsi dans Cicognini : « Dis-moi, veux-tu de la lumière ? — Je n’ai plus besoin de lumière terrestre ». Un détail serait plus concluant ; la chute du sonnet d’Oronte dans *Le Misanthrope,* qui est de 1666 : « Belle Philis, on désespère, — Alors qu’on espère toujours », a bien l’air de venir d’un refrain d’une chanson dans le *Burlador* : « Celui qui n’a que l’espérance d’un bien $VI$ — Désespère quand il espère ». Molière a pu voir la Pièce de Tirso si elle a été jouée à Paris par les Comédiens Espagnols, et en tous cas il a pu la lire, mais il est certain que les Pièces italiennes et leurs premières copies françaises ont été plus imitées par lui que le drame, espagnol et catholique, de Tirso de Molina ; c’est par elles que la France a connu Don Juan.

On sait qu’Onofrio Giliberti fit représenter à Naples en 1652 un *Convitato di pietra*, qui y fut imprimé la même année ; mais personne ne l’a vu, et l’on ne sait pas davantage s’il a été joué à Paris par les Comédiens Italiens, qui, sous la protection du Cardinal Mazarin, ont joué au Petit-Bourbon vers 1657.

Ce qui est sûr, c’est que l’acteur Dorimond, dont la troupe était protégée par Mademoiselle, joua, en novembre 1658, à Lyon, pendant le passage de Louis XIV, l’y imprima en 1659 et reprit en 1661, à Paris, rue des Quatre-Vents, c’est-à-dire près du Palais du Luxembourg, où demeurait Mademoiselle après la mort de Gaston, sa Comédie du *Festin de Pierre*. C’est donc lui qui a trouvé ce malheureux titre et l’a imposé à ses successeurs ; il y ajoutait ce sous-titre : *ou le fils criminel*, qu’il changea, après la Pièce de Molière, en celui de : *ou l’Athée foudroyé*. Elle est en vers, qui sont loin d’être bons.

Un an après la pièce de Dorimond à Lyon, le Sieur de Villiers, Comédien de l’Hôtel de Bourgogne à Paris, y fit jouer, sous le même titre, *Le festin de Pierre, ou le fils criminel*, tragi-comédie traduite de l’Italien ; les vers n’en sont meilleurs que parce qu’ils sont moins mauvais. La ressemblance entre l’action et les scènes des deux Pièces étant complète, il y a lieu de les croire toutes deux traduites de cette Pièce de Giliberti, dont l’édition a échappé jusqu’ici à toutes les recherches et qui doit être l’original commun de Dorimond et de Villiers ; toutes deux commencent à insister sur l’impiété de Don Juan.

A la même époque, Andrea Cicognini, dont on connaît une pièce de 1656 et qui mourut avant 1664, fit en Italie un nouveau *Convitato di pietra* en prose ; elle eut un grand succès, si l’on en juge par ses nombreuses éditions, sans date ou postérieures au *Don Juan* de Molière. Cicognini a certainement connu Tirso de Molina, car, malgré l’exagération italienne du rôle du Valet, c’est à l’original espagnol qu’il se rapporte le mieux. $VII$ De plus, en dehors de ces Pièces, il y avait, au Théâtre Italien de Paris, le Don Juan — ce titre ne date que de Molière — bouffon, burlesque, plein de pantalonnades, de lazzis, de sauts de carpe et de clowneries, dont on voit la dernière trace dans le scénario d’Arlequin-Dominique, recueilli par Gneulette au XVIIIe siècle. Robinet parle en 1673 du *Festin de Pierre* des Italiens avec la musique de Cambert ; c’est forcément la reprise d’une pièce antérieure puisqu’après avoir, avec Perrin, créé l’Opéra en France, avant Quinault et Lulli, Cambert avait été forcé de passer en Angleterre dès 1672. En réalité, c’est la Troupe Italienne qui a fait en France, avec ses arlequinades, le succès du sujet, qui l’a fait pénétrer et l’a popularisé dans le monde littéraire.

Boileau a écrit dans sa troisième Satire, celle du repas ridicule :

*À tous ces beaux discours j’étois comme une pierre,*

*Ou comme la Statue est au Festin de Pierr*e.

Parce qu’il y parle d’une lecture du *Tartuffe*, encore interdit, on a pensé qu’il s’agissait de la Pièce de son ami, mais nous savons de Boileau lui-même que sa Satire était écrite avant *Don Juan*, et que son allusion vise les Farces des Italiens, dont elle est une raillerie. Un peu plus tard, en 1677, Saint-Evremont dans ses « Réflexions sur les Tragédies » était du même avis que Boileau : « Pour les tragédies des Italiens, elles ne valent pas la peine qu’on en parle. Les nommer seulement est assez pour inspirer de l’ennui. Leur Festin de Pierre feroit mourir de langueur un homme assez patient, et je ne l’ai jamais vu sans souhaiter que l’auteur de la pièce fût foudroyé avec son athée. »

Comme on voit, si, malgré les changements, tout part de Tirso de Molina Molière avait sous la main à Paris tous les éléments de son remaniement. Ce qui est étonnant, c’est qu’en ayant tant emprunté aux autres, il y ait ajouté une note personnelle et une valeur si supérieure et si victorieuse.

Sa Pièce, avec cinq décors et des machineries — il fallait faire comme les autres Théâtres — fut jouée, pour la première fois, le dimanche gras 1665 et, pour la dernière, le vendredi 20 mars avant le dimanche de la Passion, après avoir eu quinze représentations ininterrompues. Quand le Théâtre rouvrit après Pâques, le mardi 14 après le dimanche de la Quasimodo, la Pièce ne reparut plus. $VIII$ On a dit souvent qu’elle n’avait pas eu de succès. Le Registre de *Lagrange* en fait juger autrement ; il constate que les recettes ont varié de 2,390 à 500 livres et, si celles des quinze premières représentations du *Tartuffe*, en 1669, sont un peu plus fortes, la différence n’est pas très grande. Il est donc probable que les influences qui arrêtaient le *Tartuffe* intervinrent de même ; on le dut faire dire à Molière, et, comme il tenait surtout à obtenir la levée de l’interdiction du *Tartuffe*, il obéit, pour ne pas compromettre l’espoir qu’il nourrissait de la faire lever. Ce qui le prouve, c’est qu’il voulait faire imprimer *Don Juan*, car on sait que le Libraire Billaine demanda et obtint le 11 mars, c’est-à-dire après la onzième représentation, un privilège, qui fut enregistré à la Chambre des Libraires le 11 mai. L’impression aurait été aussi nuisible au *Tartuffe* que la suite des représentations du *Don Juan,* que Molière ne publia jamais ; mais, comme pour le *Tartuffe*, on imprima une attaque et deux défenses.

L’attaque est intitulée « Observations sur une Comédie de Molière, intitulée *Le Festin de Pierre*, » par B.-A., Sieur de Rochemont, advocat en Parlement ; elle parut en avril, et, dans le courant de l’année, elle fut plusieurs fois réimprimée, et même contrefaite. On n’a pas encore éclairci d’une façon certaine le nom réel de l’auteur, mais il est au moins visible qu’il avait des attaches Jansénistes, peu tendres, on le sait, pour tout ce qui touchait au théâtre. En reprenant l’attaque des prétendues impiétés de *L’École des Femmes* et de celles du *Tartuffe*, il traite Molière d’athée, son *Don Juan* d’école d’athéisme, et il appelle sur lui plus que les sévérités du Roi.

Les deux défenses parurent la même année chez Quinet, et toutes deux aussi avec permission. La première est intitulée : « Réponse aux Observations touchant *Le Festin de Pierre* de M. de Molière » ; elle témoigne de plus de bonne volonté que de talent. La seconde, « Lettre sur les Observations d’une comédie du sieur Molière intitulée *Le Festin de Pierre* », est beaucoup plus remarquable ; on l’a même attribuée à Molière, ce qui n’est nullement justifié, mais elle vient d’un habile homme et d’un ami ; il montre bien que c’est la suite de la campagne contre le *Tartuffe* et que c’est lui qui continue à être en cause. À la fin, dans une « Apostille », il donne, après ses défenses, une dernière raison, très démonstrative, c’est que le Roi vient de donner à Molière et à ses Comédiens, qui cessaient $IX$ d’être à Monsieur et devenaient la Troupe du Roi, une pension de six mille livres. C’était en août, et par conséquent la preuve que, malgré l’interdiction du *Tartuffe* et l’interdit officieux du *Don Juan*, Molière était toujours dans les bonnes grâces du Roi.

Le vrai *Don Juan* disparu depuis quatre ans de l’affiche, un autre Comédien, Claude La Rose, Sieur de Rosimond, trouva que le sujet et le succès étaient bons à ramasser et que le vers y vaudrait mieux que la prose. Il fit représenter une tragédie-comédie en cinq actes qu’il appela *Le nouveau Festin de Pierre*, *ou L’Athée foudroyé*, et qui fut imprimée l’année suivante. Molière y a marqué sa trace, et, s’il nous étonne qu’un contemporain ait essayé de refaire un chef-d’œuvre, comme s’il était non avenu, il n’en est pas moins vrai que la Pièce de Rosimond est bien au-dessus de celles de Dorimond et de Villiers. Il est bon de remarquer aussi qu’aucune de leurs trois Pièces ne fut inquiétée ni attaquée ; on *y* aurait trouvé autant d’impiétés que dans Molière, mais c’était à lui qu’on en voulait ; c’est un honneur dont il se serait volontiers passé.

L’Angleterre ne figure dans, la liste des *Don Juan* que par une Pièce anonyme, *Don Juan, ou le Libertin puni*, jouée au Royalty Théâtre en 1787 et, un siècle avant, par une Pièce plus célèbre, celle de Thomas Shadwell, mort en 1692. Elle fut jouée en 1676 par les Comédiens du Duc d’York et elle est imitée à la fois, comme Shadwell le dit lui-même, de Dorimond, de Villiers, de Molière et de Rosimond. L’auteur, qui multiplie les Spectres, a plus de bouffonneries que de comique et on la dit particulièrement grossière.

En France, devant le succès que la Troupe Italienne continuait et les Comédiens du Roi n’osant pas reprendre le *Don Juan* de Molière, sa veuve pria Thomas Corneille de le mettre en vers. Avec ce nouvel habit il fut représenté « avec beaucoup de luxe », le 12 février 1677, sur le Théâtre de l’Hôtel Guénégaud. La Troupe acheta la Pièce, le 8 mars, deux mille cinq cents livres, et la Comédie-Française possède la quittance d’Armande Béjart, en date du 3 juillet, de la somme totale, qui fut partagée entre celle-ci, propriétaire de l’œuvre encore inédite de son mari, et le metteur en vers.

C’est sa refonte que la Comédie-Française joua depuis cette époque $X$ jusqu’après 1830, et jamais arrangeur n’a été à la fois plus respectueux et plus adroit. A coup sûr, c’est très élégamment spirituel, mais plus faible, plus léger, plus mince, et l’accent ne sonne plus aussi fièrement. Si Thomas Corneille a enlevé presque tout ce qui « blessoit la délicatese des scrupuleux », toute la scène du Pauvre naturellement et le mot final de Sganarelle sur ses gages ; s’il a forcément moins patoisé le langage de Pierrot et des deux paysannes ; s’il a expurgé et atténué ; si, pour donner à Don Juan une victime de plus, il a ajouté, au troisième acte et au cinquième acte, en s’inspirant des Pièces antérieures, une Léonor et sa vieille tante, aussi inutiles l’une que l’autre, il a conservé, sans trop l’affaiblir, le ton comique de la scène bourgeoise de M. Dimanche, le beau rôle de Don Louis, le grand couplet de Don Juan se faisant Hypocrite, et, malgré les difficultés de la rime, il a gardé le plus possible de la prose de Molière, qu’il a presque copiée en beaucoup d’endroits. On ne pourrait supposer que, dans ce travail de transposition, personne eût jamais pu faire aussi bien. C’est une agréable Comédie dans le Théâtre de Thomas Corneille, qui en a fait de charmantes ; ce serait presque un chef-d’œuvre, si ce n’était pas une copie.

En Italie, il y eut, l’année suivante, un nouveau *Don Juan* du Palermitain Andréa Perucci, imprimé à Naples en 1678 et remanié en 1690 par un anonyme sous le nom d’Enrico Preudarca. Il faut que le sujet de Don Juan fût toujours considéré comme une attraction pour le public, puis-qu’à Paris Champmeslé fit jouer à l’Hôtel de Bourgogne, le 6 mai 1682, une petite Pièce en deux actes, *Les Fragments de Molière*, qui fut imprimée la même année chez Ribou. Sganarelle y devient Gusman ; deux nouveaux amoureux voudraient disputer Charlotte à Pierrot ; il a supprimé Mathurine, et il a ajouté un Juge, père de Charlotte, à qui Gusman fait peur dans une scène qui rappelle vaguement celle du père dans *Les Fourberies de Scapin*. Il n’y a de pris à Molière que les deux grands morceaux des scènes de Pierrot, de Charlotte et de Don Juan, puis celle de M. Dimanche, qui arrive en bateau. Le cadre nouveau est plus que médiocre, mais les deux parties empruntées à Molière ont dû suffire à attirer le public, et peut-être Champmeslé a-t-il voulu profiter de l’attente ou l’on était de la publication du *Don Juan* dans les Œuvres posthumes, $XI$ dont le Privilège est du 20 août et l’achevé d’imprimer du dernier jour de décembre 1682.

Il faut encore dire au moins quelques mots de cette première édition de *Don Juan*. La Grange avait, comme il convenait, donné le texte original, sans tenir compte des coupures qu’on avait déjà peut-être faites dans les représentations de 1665. Il fallut, par ordre évidemment, se résoudre à faire des cartons, à modifier, à atténuer certains passages, et à supprimer la plus grande partie de la scène du Pauvre, une de celles qui avaient soulevé le plus d’orage, bien qu’elle fût déjà en germe dans la scène de Don Juan et du Pèlerin dans la Pièce de Tirso. Voltaire l’avait connue et l’avait citée en partie d’après une copie manuscrite, dans la suite des Préfaces qu’il avait écrites pour la grande édition du Molière de 1734 et qu’il imprima à part, de son côté, pour ne pas perdre son travail. De notre temps, on a fait grand bruit, et avec raison, de la découverte d’un exemplaire non cartonné, qui avait été conservé par le Lieutenant de police La Reynie. Il a appartenu depuis à M. Simonin, à M. de Soleinne, à M. Bertin ; il n’est plus unique aujourd’hui, mais c’est toujours une rareté de premier ordre. C’est d’après lui que M. Simonin a rétabli le texte de cette scène du Pauvre dans son édition de 1813 et Pierre Didot dans celle de 1817.

Depuis elle est maintenant courante, mais il est curieux qu’elle n’ait jamais été perdue et qu’on l’ait toujours possédée. Depuis qu’on a étudié avec plus de soin la bibliographie de Molière, on a constaté qu’elle se trouve dans les vieilles contrefaçons étrangères, d’abord dans celle d’Amsterdam, Henri Weststein, de 1683, ensuite et après lui, dans celle de Bruxelles, Georges de Backer, en 1694, et dans celle de Berlin, Robert Roger, en 1700 ; la traduction italienne de Nicolas Castelli, Leipsick, Gleditch, 1696-8, la donne également. Il lui restait à reparaître sur la scène, ce qui lui arriva quand de nos jours on remit enfin au théâtre le vrai, le seul *Don Juan* de Molière, celui en prose, au lieu de celui de Thomas Corneille. C’est l’Odéon qui en prit l’initiative en 1841, mais ce qui fut une vraie solennité et comme une rentrée triomphale dans sa maison, ce fut la soirée des Français du 15 janvier 1847 ; j’y étais et je m’en souviens encore. La Troupe avait tenu à donner tout entière. $XII$ Ligier, habillé par Dévéria comme un des Gueux de la suite de Callot, avait demandé d’y jouer le bout de rôle du Pauvre ; Maubant, qui depuis a été si remarquable dans le rôle de Don Louis, y faisait la Statue du Commandeur ; Régnier Pierrot, Anaïs Mathurine, Augustine Brohan Charlotte, Samson M. Dimanche, Geffroy Don Juan. De tous ceux que j’ai vus dans ce rôle, c’est certainement lui qui l’a joué avec le plus de maîtrise, qui y avait le plus de mordant, et qui y a eu le plus grand air.

Au XVIIe siècle, l’Espagne intervient de nouveau. Antonio de Zamora, mort vers 1730, y a refait un *Don Juan* sous le titre de « Point d’échéance qui n’arrive et de dette qui ne se paie, ou le Convive de pierre », qui est sa meilleure œuvre et se trouve dans son Théâtre, imprimé en 1744. Elle ne relève que de Tirso, dont son œuvre est une refonte, compliquée par l’addition d’incidents et d’épisodes nouveaux, mais son Don Juan n’est qu’un débauché, qui meurt en se repentant.

C’est en 1736 que Goldoni fit jouer à Venise un *Don Juan Tenorio, ou le Libertin*. Il admirait beaucoup Molière, auquel il a fait plus d’un emprunt et à la personne duquel il a consacré une autre de ses comédies ; mais, à côté de lui, Thomas Corneille est une merveille de fidélité et de vigueur. S’il garde la foudre de la fin, il supprime tout simplement la Statue, c’est-à-dire le nœud même du drame. Il est vrai qu’il la remplace, dans son horreur pour la farce et le merveilleux qu’il condamne dans Molière et dans Tirso de Molina, par l’addition de ses mésaventures personnelles avec une actrice, l’infidèle Passalacqua. Il a voulu, dit-il, éviter le comique trivial pour être plus noble, plus vrai, et donner un exemple du comique raisonné. L’on voit à quels beaux résultats il peut arriver ; dans la sentimentalité philosophique de son Théâtre bourgeois, c’est une de ses pièces les plus faibles.

En France, l’œuvre du maître n’a plus eu de plagiaires ; le *Don Juan* de la Foire Saint-Germain, joué en avril 1743, est une parade en vaudevilles, chantés sur des airs connus, et *Le grand Festin de Pierre*, joué à la Foire Saint-Laurent en 1746, n’est qu’une pantomime. Il est vrai que l’Allemagne n’a d’abord connu Don Juan que sur les théâtres de marionnettes, où il était aussi populaire que Faust ; mais elle a largement payé sa dette du côté de la musique. Le premier nom qu’on y $XIII$ rencontre est même presque inattendu ; c’est celui de Gluck, qui, en 1761, a écrit la musique d’un Ballet sur un scénario d’Angiolini qui a dû partir de Goldoni puisque, me dit-on, la statue est de même absente. Une artiste, Sara Goudar, qui le vit représenté en Italie dix ans après, dit, dans ses « Remarques sur la musique italienne et la danse » ; que la musique de ces quatre actes était admirable. On en a imprimé, à Berlin, chez Wetstein, un arrangement pour le clavecin ; une de nos Sociétés de concerts devrait bien se préoccuper de nous le faire entendre. La musique n’est pas comme le livre ; elle n’est connue et vraiment appréciée que si elle est exécutée, et de la musique de Gluck sur Don Juan serait bien intéressante à faire revivre. En 1777, Vincenzo Righini fit représenter à Prague un Opéra de Don Juan, forme pour laquelle le sujet était tout indiqué, et, dix ans après, Mozart en fit le plus incomparable peut-être de ses chefs-d’œuvre ; il suffira de rappeler qu’il fut aussi écrit pour Prague, où il fut joué pour la première fois le 4 novembre 1787. Si l’oeuvre de Gluck n’est connue que de quelques érudits, celle de Mozart a fait le tour du Monde et reste aussi jeune et aussi vivante qu’au premier jour. Il semblerait que, devant sa valeur, les musiciens n’avaient qu’à se taire ; ce n’a pas été l’avis des Italiens. Grazzaniga en a fait pour Bergame un nouvel Opéra en 1788, et Jacopo Tritto un autre pour Milan en 1796 ; il y a des gens qui ont vraiment plus que du courage.

Enfin la Russie est descendue dans l’arène. On a traduit en français le Don Juan d’Alexandre Pouchkin, mort jeune en 1837, scène dramatique qui, sans l’imiter, relève plutôt de Byron, et Alexis Tolstoy a écrit sur Don Juan un poème dramatique où son héros, cherchant l’idéal et mené par Satan, comme Faust par Méphistophélès, est sauvé par un amour vrai et finit sa vie dans un cloître ; on citerait en France plus d’un livre moderne sur la réhabilitation, le repentir et le pardon final de Don Juan. C’est aussi ce qu’on trouve en Espagne dans le *Don Juan Tenorio* de Don José Zorilla, drame religieux et fantastique en deux parties, qui date de 1844, où Don Juan, sauvé par le pur amour de Dona Inès d’Ulloa, reçoit son pardon de la miséricorde divine. Malgré un sentiment analogue, mais encore plus ardent, qui le rattache à l’œuvre de son compatriote Tirso, c’est une œuvre géniale, personnelle et toute nouvelle, d’une poésie $XIV$ étrange et d’une rare vigueur. Elle n’est qu’Espagnole sans rien d’italien ni de Français, et elle est si populaire dans son pays que, tous les ans, comme un *auto sacramental*, on la joue le Jour des Morts.

Le cycle de Don Juan, sur lequel il y aurait à écrire un beau livre, ne s’est donc pas arrêté à Molière, mais c’est lui qui l’a imposé à la postérité. On l’a changé, on l’a grandi, et c’est ce qui trompe quand on veut voir dans l’œuvre du grand Comique ce qu’il n’y a certainement pas mis. Il a pris un sujet qui avait du succès ; il ne l’a fait qu’en prose pour arriver plus vite ; il y a mis une défense de son *Tartuffe*. Presque tout ce qu’il a récrit, et écrit, se retrouve, à l’état d’indication au moins, dans les méchantes Pièces dont il s’est servi et qu’il a directement imitées. Ce qui ne s’y trouve pas, c’est sa forme, c’est son esprit, sa force comique et son grand accent. Son *Don Juan* ne se tient pas ; il est plein de morceaux qui pourraient aussi bien en être absents, mais ce n’en est pas moins l’un de ses grands chefs-d’œuvre. Il serait plus juste encore et plus vrai de dire que ce sont beaucoup de chefs-d’œuvre en un seul.

Anatole de Montaiglon.