

# « Le tambour du petit Colin » : les noms propres dans Dom Juan

Constance Cagnat-Deboeuf

DANS **DIX-SEPTIÈME SIÈCLE** 2001/1 n° 210 , PAGES 35 À 47  
ÉDITIONS **PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE**

ISSN 0012-4273

ISBN 9782130518822

DOI 10.3917/dss.011.0035

Date de mise en ligne : 01/02/2008

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-dix-septieme-siecle-2001-1-page-35?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de France.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

## « Le tambour du petit Colin » : les noms propres dans *Dom Juan*

La vie et l'œuvre de Molière témoignent d'une remarquable attention portée au nom propre. Si le choix du pseudonyme de Molière substitué en 1644 au patronyme Pocquelin continue d'intriguer, conformément, semble-t-il, à la volonté de l'auteur<sup>1</sup>, il trahit déjà un refus de l'arbitraire du signe, dont son œuvre donnera tant d'autres exemples. En effet, à considérer *Le Malade imaginaire* comme le testament comique de son auteur<sup>2</sup>, il ressort que l'onomastique sert chez Molière différentes finalités. Comme chez d'autres auteurs comiques, le nom participe évidemment de la satire. Est-il utile de rappeler que le corps médical se trouve d'emblée discrédité par les noms de ses différents représentants ? À la spécialisation scatologique, qu'exhibent les noms de Fleurant et Purgon, s'ajoute l'incohérence du discours qu'est destiné à faire valoir le patronyme des Diafoirus à travers l'hétérogénéité des affixes latin et grec. Participent de cette même veine satirique le nom de Béline<sup>3</sup>, l'antiphastique M. Bonnefoy, comme encore tant d'autres noms moliéresques, ceux de M. et Mme de Sotenville, de George Dandin, de son épouse Angélique, par exemple.

Le seul dessein satirique ne saurait toutefois expliquer toutes les formes prises par le jeu sur les noms dans cette pièce. Le nom participe également d'un comique gratuit, qui n'a rien à voir avec la satire. En témoigne le jeu sur le nom de la servante, Toinette, qui est sans nul doute le personnage le plus sympathique de la pièce. Si le diminutif se justifie par l'origine sociale du personnage, il a pour Molière un tout autre intérêt : celui de faire entendre ce qui est la principale tâche d'une servante : Toinette nettoie. Par sa gratuité, ce jeu de mots paraît relever de « la prodigieuse

---

1. « Jamais il n'en a voulu dire la raison, même à ses meilleurs amis », rapporte Grimarest cité par G. Forestier, *Molière en toutes lettres*, Paris, Bordas, 1990, p. 11.

2. Comme le propose G. Defaux, dans *Molière ou les métamorphoses du comique*, Klincksieck, « Bibliothèque de l'histoire du théâtre », 1992, p. 296 sq.

3. Voir Molière, *Œuvres complètes*, Gallimard, « La Pléiade », 1971, t. II, p. 1502.

bonne humeur poétique nécessaire », selon Baudelaire, « au vrai grotesque »<sup>4</sup>. Que ce jeu de mots consiste en une simple inversion de syllabes n'est peut-être pas non plus tout à fait anodin : il pourrait suggérer la dimension carnavalesque du personnage de Toinette dont le principe de jeu tout au long de la pièce est l'inversion. En témoignent son goût pour les antiphrases ironiques, son mépris de la hiérarchie sociale – quand, à la scène 5 de l'acte I, elle redresse son maître, usurpant même son autorité paternelle sur Angélique –, ainsi que les nombreux jeux de rôles dont elle est l'instigatrice à l'acte III et où chacun joue le personnage qu'il abhorre le plus : elle un médecin et Argan un mort, par exemple.

Reste que ce jeu de mots, quand il est perçu, sert la visée comique de la pièce. Tel n'est pas le cas du nom d'Argan, mais l'écho qu'il fait entendre des noms d'Orgon, d'Argante, et même d'Harpagon<sup>5</sup>, n'est-il pas révélateur de cette prétention du *Malade imaginaire* à être une « comédie-somme »<sup>6</sup> où Molière ferait la synthèse de son œuvre comme Argan fait la synthèse de tous les maniaques précédents ? Dès la première scène, n'apparaît-il pas au spectateur comme une réincarnation d'Harpagon, à la manière dont il étudie les ordonnances de Fleurant pour les revoir à la baisse ? Son amour tardif, voire sénile pour Béline, dont il veut à tout prix un enfant, ne permet-il pas de le comparer aux autres vieillards amoureux : Arnolphe, Harpagon encore ? En jouant sur l'intertextualité, ce nom sert moins à faire rire qu'à mettre en perspective et peut-être à porter le lecteur à un approfondissement du sens.

Ainsi se manifeste sous diverses facettes le pouvoir du nom propre à être, dans le texte transparent de la comédie moliéresque, une trouée vers le sens. Partant de cette conviction que Molière utilisa dans ses comédies le nom propre comme une sorte d'indice interprétatif offert au lecteur, nous voudrions développer son application à la pièce de Molière dont le sens continue d'échapper : *Dom Juan*. La diversité, tant sociale que nationale, des personnages de cette pièce ne devait-elle pas offrir au dramaturge un large éventail de possibilités onomastiques ?

#### LA FAMILLE DE M. DIMANCHE

La scène où Don Juan reçoit son créancier, M. Dimanche, est sans conteste la scène la plus comique de la pièce. Ce comique franc tient à la répétition tout au long de la scène d'un même procédé : la surenchère que pratique Don Juan dans la politesse verbale, redoublée d'une surenchère dans les signes honorifiques (il fait asseoir M. Dimanche, lui donne la main et, pour finir, l'embrasse), empêche M. Dimanche de formuler sa requête. Derrière le comique de situation, servi par les nombreuses répétitions, perce la satire sociale. Le bourgeois, gêné, embarrassé, en même temps

4. C. Baudelaire, « De l'essence du rire », *Œuvres complètes*, Gallimard, « La Pléiade », 1976, t. II, p. 537.

5. La liste pourrait sans doute être allongée : ainsi dans *Les Fourberies de Scapin* (acte III, scène 3), Géronte voit son nom écorché et transformé en Oronte. Plus loin (acte III, scène 7), il est « Seigneur Pandolphe », ce qui fait songer à Arnolphe.

6. L'expression est de G. Defaux, *op. cit.*, p. 300.

que fasciné par le grand seigneur, se laisse prendre au mirage donjuanesque : telle Charlotte se rêvant déjà grande dame dans son château, M. Dimanche – qui sait ? – ne voit-il pas un instant ses aspirations profondes comblées par l'égalité qu'affecte avec lui son aristocratique débiteur (« Monsieur, je fais ce que vous voulez », dit-il en s'asseyant) ? La scène donne ainsi un nouvel exemple du pouvoir d'illusionniste qu'exerce Don Juan sur ses victimes : un pouvoir qui apparaîtra d'autant plus grand au spectateur que plus grande sera la différence réelle entre les deux hommes. La scène se devait donc de souligner l'extraction modeste, populaire, du marchand, comme à l'acte II le patois que parlait Charlotte rappelait l'humilité de sa condition réelle au moment même où elle formulait ses espoirs d'ascension sociale : « Va, va, Pierrot, ne te mets point en peine : si je sis Madame, je te ferai gagner queuque chose, et tu apporteras du beurre et du fromage cheux nous » (acte II, scène 3). Mais le silence de M. Dimanche étant la condition première du comique de la scène, la caractérisation sociale ne pouvait guère s'effectuer ici par le biais du discours, et c'est un tout autre procédé qui allait permettre à Molière de suggérer l'origine sociale du personnage.

On a remarqué l'insistance avec laquelle Don Juan dans cette scène répète le nom de son créancier<sup>7</sup>. Il le prononce exactement neuf fois et les quatre premières occurrences figurent dans ses quatre premières répliques. Cette récurrence n'est-elle pas déjà le signe que Molière souhaitait attirer sur ce patronyme l'attention du public ? Pourquoi M. Dimanche porte-t-il ce nom ? Certes le contraste qu'un nom commun d'usage courant dans la langue française produit avec les noms de l'aristocratie espagnole (Don Juan, Don Louis, Don Carlos, Don Alonse) suffit à faire sourire. Mais la motivation de Dimanche resterait faible, si l'on n'apprenait pas, en même temps que son nom, qu'il s'agit d'un marchand ou, plus exactement, du marchand de Don Juan – « Monsieur, voilà votre marchand, M. Dimanche, qui demande à vous parler », annonce la Violette –, ce qui impose d'en faire un drapier ou un tailleur. Car la pièce, à quatre reprises déjà, a fait valoir le souci d'extrême élégance qui caractérise Don Juan : dès la scène 2 de l'acte I, Sganarelle décrivait par des voies détournées l'habit somptueux de son maître ; à l'acte II, scène 1, Pierrot nous donnait de ce même habit une vision comique qui tendait pour la première fois à ridiculiser Don Juan ; enfin Don Juan lui-même trahissait par deux fois ses obsessions vestimentaires : à l'acte I, scène 3, quand voyant s'approcher son épouse délaissée, il critiquait « son équipage de campagne » et, à l'acte III, scène 3, quand il repoussait les prières que lui proposait le pauvre d'un mot plein de mépris : « Eh ! prie-le qu'il te donne un habit, sans te mettre en peine des affaires des autres », sans envisager pour le pauvre d'autre priorité que celle de l'apparence. Rien d'étonnant alors, vu l'importance que le personnage accorde à l'élégance vestimentaire, qu'il ait contracté des dettes envers son marchand drapier. Et voilà du même coup justifié le nom de ce personnage qui fournit Don Juan en tissus pour ses fastueux habits : des habits qui méritaient bien de pouvoir être appelés des « habits de Dimanche »<sup>8</sup> !

7. Jean Emelina, *Littératures classiques*, supplément annuel, janvier 1993, p. 76.

8. Telle est en effet l'expression alors en usage : « Le peuple appelle les habits de Dimanche, les plus beaux habits qu'il ait », écrit Furetière (*s.v.* Dimanche).

En jouant ainsi sur le nom de son personnage, Molière d'une part accroît la charge comique de la scène, et d'autre part amorce la caractérisation sociale du personnage à qui une expression proverbiale, à la fois familière et populaire, a donné son nom. Toutefois la plaisanterie, pour n'être nulle part explicitée, ne risquait-elle pas de passer inaperçue ? À moins que le lecteur-spectateur ne soit invité à s'intéresser de plus près aux noms propres et que le jeu sur ces mêmes noms gagnât encore en évidence. C'est là l'effet obtenu dans la suite de la scène par l'interrogatoire que subit M. Dimanche sur les membres de sa famille.

*Don Juan.* — Comment se porte Mme Dimanche, votre épouse ?

*M. Dimanche.* — Fort bien, Monsieur, Dieu merci.

*Don Juan.* — C'est une brave femme.

*M. Dimanche.* — Elle est votre servante, Monsieur. Je venais...

*Don Juan.* — Et votre petite fille Claudine, comment se porte-t-elle ?

*M. Dimanche.* — Le mieux du monde.

*Don Juan.* — La jolie petite fille que c'est ! je l'aime de tout mon cœur.

*M. Dimanche.* — C'est trop d'honneur que vous lui faites, Monsieur. Je vous...

Dès la question sur la fille de M. Dimanche, le lecteur s'interroge : pourquoi Molière a-t-il pris soin de nommer cette enfant dont il ne sera plus jamais question ? Est-ce seulement pour appuyer l'intérêt soudain que Don Juan manifeste à la famille de son créancier ? Et pourquoi le choix du prénom Claudine ? Sa gratuité n'est sans doute qu'apparente. Le dialogue ne rend-il pas un son étrange, ambigu, surtout dans la réplique où Don Juan, vantant la beauté de l'enfant, affirme l'aimer « de tout [s]on cœur » ? La fille de M. Dimanche serait-elle désignée ici comme l'une des victimes de la séduction donjuanesque ? Les remerciements du marchand seraient alors le signe de son aveuglement : il rend grâce de l'honneur fait à sa fille quand Don Juan ne prétend qu'à son déshonneur<sup>9</sup>. Le comique gagne en évidence avec la question suivante, portant sur le petit Colin :

*Don Juan.* — Et le petit Colin, fait-il toujours bien du bruit avec son tambour ?

*M. Dimanche.* — Toujours de même, Monsieur. Je...

Ici un premier comique provient du contraste entre l'agacement évident que Don Juan a jadis éprouvé devant le vacarme causé par le petit garçon et l'intérêt appuyé

---

9. Comme nous l'a suggéré M. Alain Lanavère que nous remercions ici, il ne serait pas impossible que derrière ce prénom de Claudine se cachât une allusion précise : quelques années avant la création de *Don Juan*, une jeune femme, nommée Claudine Le Nain, ancienne servante devenue la femme du poète Guillaume Colletet, avait défrayé la chronique littéraire pour avoir joué la poétesse en s'attribuant des vers composés en réalité par son mari. Les dupes avaient été nombreuses, parmi lesquelles Jean de La Fontaine, jusqu'au jour de l'année 1659 où Colletet mourut, et avec lui disparut le talent de sa femme. Molière fut-il berné lui aussi et cherchait-il à se venger de la jeune femme qui passait par ailleurs pour peu farouche ? Il réutilisera ce prénom, trois ans plus tard, dans *George Dandin*, pour désigner la servante d'Angélique, jeune fille des plus gaillardes qui sert les galanteries de sa maîtresse : peut-être l'association entre le prénom de Claudine et un personnage féminin de petite vertu était-elle largement répandue depuis l'« affaire Colletet » dans un certain milieu. En tout cas, pour le public de l'époque capable de saisir l'allusion, le double sens du passage était sans doute plus évident qu'il ne l'est aujourd'hui.

qu'il lui porte aujourd'hui. Mais faible reste la motivation de ce « tambour » dont on ne peut manquer de se demander ce qui justifie son intrusion dans le dialogue. Un tambour se dit au XVII<sup>e</sup> siècle de manière plaisante et familière « tampon ». Associé au prénom Colin, le tambour faisait naître chez le spectateur de l'époque le souvenir d'un mot, « colin-tampon », et de l'expression dans laquelle il demeure seulement utilisé : « se soucier de quelqu'un comme de colin-tampon », qui signifie « n'en faire aucun cas », comme ici bien sûr Don Juan du petit Colin. De nouveau, le nom propre permet un jeu de mots, lequel apparaît comme la réactivation d'une expression proverbiale. Par son nom comme par celui qu'il a donné à son fils, M. Dimanche se trouve ainsi à l'origine d'un parler populaire et stéréotypé, qui est le reflet de sa condition sociale. La recherche du stéréotype est d'autant plus évidente qu'en raison d'une certaine homophonie Colin paraît n'être que le masculin de Claudine : ces deux prénoms forment ainsi dans l'esprit du lecteur une association usuelle, ce que confirmera leur réemploi dans *George Dandin* pour désigner les personnages parallèles du valet et de la servante.

La fin du dialogue offre un dernier exemple de ce jeu sur les noms, avec le chien de M. Dimanche :

*Don Juan.* — Et votre petit chien Brusquet ? gronde-t-il toujours aussi fort, et mord-il toujours bien aux jambes les gens qui vont chez vous ?

*M. Dimanche.* — Plus que jamais, Monsieur, et nous ne saurions en chevir.

Si l'on sourit d'abord d'imaginer Don Juan, l'habit déchiré par les crocs du roquet, le public de l'époque en entendant ce nom de Brusquet se souvenait en outre d'un, voire de deux proverbes : « à Brusquin Brusquet » et « heureux comme le chien de Brusquet ». Si le jeu de mots par rapport aux précédents a perdu en clarté, on peut tout de même essayer de préciser son sens. Le premier de ces deux proverbes signifierait, sur le modèle d'une locution comme « à malin, malin et demi » : « À qui parle brusquement, il faut répondre encore plus brusquement. » Ce proverbe ne résume-t-il pas l'attitude de Don Juan dans la scène et sa conception autoritaire du dialogue ? À qui vient vous réclamer sans ambages votre argent, le mieux est de refuser la parole ; mieux encore : il faut parler comme il aurait parlé, tenir le discours qu'il aurait tenu. De fait les seules allusions qui sont faites dans la scène à sa situation de débiteur se trouvent dans la bouche de Don Juan, comme s'il s'amusait à provoquer son malheureux créancier par des propos à double entente : « Je sais ce que je vous dois », déclare-t-il. Et plus loin : « Et cela sans intérêt, je vous prie de le croire » ; et enfin : « Je suis votre serviteur, et de plus votre débiteur. » Le second de ces deux proverbes – « heureux comme le chien de Brusquet » – a le sens d'une antiphrase, le chien de Brusquet ayant été mangé par les loups à sa première sortie en forêt. Il faut remarquer que Molière a fait passer le nom du maître du proverbe au chien de M. Dimanche. Ne serait-ce pas l'indication qu'inversement le malheur associé dans le proverbe au sort du chien concerne ici le maître, M. Dimanche, dont la scène va amener la défaite ?

Reste que manifestement le nom du petit chien faisait à son tour surgir dans l'esprit des spectateurs le souvenir d'un proverbe, lequel parachèverait la caractérisation sociale de M. Dimanche. Depuis le nom qu'il a lui-même reçu aux noms qu'il a donnés, le créancier de Don Juan renvoie au spectateur les fragments d'un discours

stéréotypé, que Furetière qualifie de « trivial et commun »<sup>10</sup>. Ainsi, si M. Dimanche devint vite populaire (La Fontaine écrit en 1669 dans le prologue de *La Coupe enchantée* : « Avez-vous sur les bras quelque M. Dimanche ? »)<sup>11</sup>, c'est que dès la pièce de Molière il vivait d'une existence proverbiale et populaire.

Cette scène de *Dom Juan* révèle de la part de Molière une attention aux noms propres dont on ne peut manquer de se demander si elle ne s'est pas étendue aux autres personnages de la pièce. Jacques Morel ne remarquait-il pas déjà à propos de la scène 3 de l'acte III le nom hautement symbolique du pauvre : Francisque<sup>12</sup> ? À lui seul ce nom, qui fait naître le souvenir de saint François d'Assise, révèle l'un des enjeux de la scène : le refus par Don Juan de la spiritualité du pauvre si importante au XVII<sup>e</sup> siècle et dont le *Poverello* est l'une des grandes figures.

#### LA VIOLENCE DONJUANESQUE

Si le principal crime de Don Juan est son discours trompeur et la séduction qu'il opère sur son entourage, il en est un autre sur lequel Molière se fait apparemment plus discret que ses devanciers, qui est l'usage répété de la violence physique. Molière choisit de ne pas montrer le meurtre du Commandeur, contrairement à Dorimond et Villiers, chez qui cette mort était, après l'agression du Père, une nouvelle preuve offerte au public de la violence donjuanesque<sup>13</sup>. Dans la pièce de Molière, le meurtre n'est qu'évoqué, de manière extrêmement fugitive, dans la bouche de Sganarelle : « Et n'y craignez-vous rien, Monsieur, de la mort de ce commandeur que vous tuâtes il y a six mois ? » (acte I, scène 2). Sur les circonstances de cette mort, rien n'est dit, ce qui permet au spectateur, s'il le souhaite, de l'imaginer conforme aux lois du duel et non comme un acte de violence gratuite et répréhensible. Molière a-t-il pour autant entièrement renoncé à cette dimension du personnage ? Aurait pu l'y conduire le souci de conserver au héros une part de la sympathie du spectateur. Mais il n'en est rien ; et la violence, pour être moins explicite que chez les précédents adaptateurs du mythe, demeure l'une des fautes majeures imputables à Don Juan.

Quelles en sont les principales victimes ? La première que choisit de montrer Molière est Pierrot, le paysan auquel Don Juan vole sa fiancée, à l'acte II. Survenant au moment où Don Juan baise la main de Charlotte, il tente de s'interposer et reçoit en retour une volée de soufflets. Il s'agit certes d'un personnage secondaire mais dont le nom fait entendre un écho à peine déformé du titre de la pièce, *Le Festin de Pierre*<sup>14</sup>. Or ce titre, étonnante transposition de l'italien *Il Convitato di Pietra*, véhicule par son

10. « Proverbe : se dit communément des façons de parler triviales et communes », *s.v.* Proverbe.

11. Jean de La Fontaine, *La Coupe enchantée, Œuvres complètes*, Gallimard, « La Pléiade », 1983, t. I, p. 496.

12. Voir J. Morel, « À propos de la "scène du pauvre" dans *Dom Juan* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1972 (n° 5-6), p. 939-944.

13. Chez Dorimond et Villiers, Don Juan commence par frapper son père à l'acte I, puis ayant tenté de violer la fille du Commandeur, assassine ce dernier qu'ont alerté les cris de sa fille. Chez Villiers, il y aura encore une autre victime : Don Philippe, l'amant aimé de la fille du Commandeur.

14. C'est en effet sous ce titre qu'a été connue la pièce jusqu'en 1682, date de sa première publication pour laquelle on préféra le titre de *Dom Juan*.

non-sens apparent un certain mystère que les prédécesseurs de Molière avaient considérablement atténué en donnant au Commandeur le nom de Don Pierre. Le « festin » du titre devenait donc de manière transparente le repas où la statue invitait Don Juan et où celui-ci trouvait le châtement de ses crimes. Molière n'a pas suivi l'exemple de ses devanciers : son Commandeur, privé d'identité précise, gagne sans nul doute en étrangeté et sa proximité avec l'au-delà paraît plus grande. Mais le dramaturge n'a pas pour autant supprimé de la liste de ses personnages ce prénom qu'il a donc donné, augmenté d'un suffixe populaire, au paysan auquel Don Juan dérobe la fiancée. Ce glissement du même nom d'un personnage à un autre, d'une figure hautement symbolique et même tragique à l'un des personnages les plus comiques de la pièce, n'indique-t-il pas de la part de Molière une volonté de transposition sur le mode comique de certaines des données du mythe tel qu'il existait en 1665 ? Pierrot serait ainsi une sorte de double comique du Commandeur. Cette interprétation permettrait de rendre compte des deux modifications d'importance que Molière a fait subir au mythe, concernant cette même figure du Commandeur : comme l'a montré Jean Rousset, Molière a supprimé le personnage d'Anna, la fille du Commandeur, ainsi que le spectacle de la mort du Commandeur<sup>15</sup>. Plus que d'une véritable suppression, ne faudrait-il pas parler d'une transposition de ces mêmes données à la figure de Pierrot ? Si le combat de Don Juan avec le Commandeur n'est pas montré, la lutte grotesque qui l'oppose à Pierrot à la scène 3 de l'acte II n'en offre-t-elle pas une image dégradée ? Et si le combat avec le Commandeur était provoqué par l'enlèvement ou les violences faites à sa fille, le combat avec Pierrot l'est par la séduction de sa fiancée. Nouvel exemple de la liberté de réécriture qui était celle de Molière, cette transposition du mythe sur le mode comique a pour effet d'une part de conférer plus de majesté au Commandeur dont la biographie est ainsi laissée dans l'ombre, et d'autre part d'accroître la part de satire sociale de la pièce : car montrer un noble battant un homme du peuple, n'est-ce pas dénoncer en cette aristocratie l'oubli, le mépris de ses devoirs, parmi lesquels la défense de la paysannerie ?

Mais le Don Juan de Molière ne s'en prend pas seulement au représentant du peuple. Il attaque également, et d'une manière tout aussi lâche, un représentant de la plus haute aristocratie, à savoir Don Louis, son propre père. Quand celui-ci en effet quitte la scène après avoir sermonné en vain son fils, Don Juan déclare : « Eh ! mourez le plus tôt que vous pourrez, c'est le mieux que vous puissiez faire. Il faut que chacun ait son tour, et j'enrage de voir des pères qui vivent autant que leur fils ». Le vœu homicide de Don Juan sur une scène où la mort n'est pas représentée équivaut à un acte. Et le crime se charge ici de plusieurs circonstances aggravantes : il est accompli dans le dos de la victime, ce qui en fait une trahison ; il s'agit d'un parricide, ce qui en redouble l'abomination<sup>16</sup>. Ainsi ce meurtre virtuel symbolise l'usage le plus condamnable moralement qui puisse être fait de la violence physique et doit à ce titre scandaliser le spectateur, comme il scandalise Sganarelle : « Ah ! Monsieur, vous avez tort... »

15. Voir J. Rousset, *Le mythe de Don Juan*, Paris, Armand Colin, 1976, p. 52-53.

16. Molière rejoint ici, sur le mode symbolique, ses devanciers chez qui le père de Don Juan étant finalement mort du traitement infligé par son fils, celui-ci se voyait considéré par tous comme « parricide » (Dorimond, *Le Festin de Pierre ou le fils criminel*, v. 801).

Un seul crime serait pire : plus grave en effet que le parricide, le régicide, qu'il était bien évidemment impensable de mettre en scène, mais qu'il était peut-être possible de suggérer. En dotant par exemple le père de Don Juan d'un royal prénom : Louis<sup>17</sup>. En lui faisant prononcer un discours dont la chute, destinée à humilier Don Juan, devait aussi attirer l'attention du public sur la signification symbolique de la scène : « Je ferais plus d'état du fils d'un crocheteur qui serait honnête homme, que du fils d'un monarque qui vivrait comme vous » (acte IV, scène 4). En comparant son fils au fils d'un roi, Don Louis s'érige du même coup en représentant de la figure royale. Plusieurs critiques ont développé cette signification symbolique du personnage de Don Louis, soit que « par son extrême stylisation » il subisse « une véritable sacralisation »<sup>18</sup>, soit qu'il « incarne la défaillance de la loi, qui atteint jusqu'à la personne du roi »<sup>19</sup>. En effet, en avouant les compromissions qu'il a acceptées par amour pour son fils, dont il a fallu quémander plus d'une fois la grâce auprès du monarque, Don Louis contribue à discréditer la figure royale, qu'il montre incapable de faire régner la justice dans son royaume.

C'est donc au roi que s'en prend directement ici Don Juan, non seulement parce que son mépris des lois et de la justice est un défi répété à l'autorité royale, mais surtout parce que le vœu qu'il professe dans cette scène assume la signification d'un régicide. Ainsi si Molière a traité avec plus de discrétion que ses prédécesseurs ce thème de la violence donjuanesque, c'est paradoxalement parce qu'il lui a donné une signification plus importante : d'une part parce que c'est ici toute la société, du simple paysan au chef de l'aristocratie, qui est mise à mal par les violences du héros ; d'autre part parce que cette violence, en s'attaquant à la personne même du roi, atteint l'innommable, l'irreprésentable<sup>20</sup>.

#### L'INVENTION D'ELVIRE : DU *CID* AU *ROMAN COMIQUE*

Si Molière a supprimé, ou peut-être transposé, certains éléments du mythe, il l'a aussi, selon Jean Rousset, considérablement enrichi en créant en Elvire la figure de la « grande amoureuse »<sup>21</sup> qui manquait jusque-là au groupe des victimes féminines de Don Juan. Puisque ce personnage est une invention de Molière<sup>22</sup>, ne doit-on pas

17. Rappelons en outre que dans cette Sicile de fantaisie qui sert de cadre à la pièce, la monnaie en usage est le louis (c'est par un louis d'or que Don Juan tente le pauvre).

18. L. Romero, « Don Juan ou les périls de la liberté », *Revue d'histoire du théâtre*, 1979, p. 85.

19. C. Dumoulié, *Don Juan ou l'héroïsme du désir*, Paris, PUF, « Écriture », 1993, p. 33.

20. Chez Dorimond et Villiers l'entrevue avec le père était déjà l'occasion pour Don Juan de se montrer rebelle au roi et à Dieu : « Je ne veux plus souffrir de Père ni de Maître / Et si les Dieux voulaient m'imposer une loi / Je ne voudrais ni Dieux, Père, Maître ni Roi » (Dorimond, *Le Festin de Pierre*, v. 309-311).

21. J. Rousset, *op. cit.*, p. 54.

22. Rappelons toutefois que l'Elvire moliéresque ressemble beaucoup à l'héroïne du canevas italien intitulé *L'ateista fulminato*, dont la date exacte demeure incertaine : Leonora, comme Elvire, est enlevée d'un couvent avant d'être répudiée par son amant. Elle se fait alors pénitente, tandis que son frère, comme ceux d'Elvire, poursuit le séducteur infidèle (voir J. Rousset, *op. cit.*, p. 51 ou G. Macchia, *Vita, avventura e morte di Don Giovanni*, Bari, 1966, rééd. 1978).

s'interroger sur l'origine de son nom ? C'est la seconde fois que Molière l'utilise : dans sa tragi-comédie *Dom Garcie de Navarre* (1659), dont la manière rappelle tant Corneille – dès le titre qui paraît calqué sur celui de *Don Sanche d'Aragon* – figurait une Elvire qui avait pour frère un Don Alphonse. Ce couple qui annonce celui de *Dom Juan* – puisque la femme de Don Juan a un frère nommé Don Alonse – est peut-être lui-même un souvenir de Corneille. Ces deux prénoms figuraient en effet déjà dans la liste des personnages du *Cid*, pour désigner deux personnages secondaires : Elvire y est la gouvernante de Chimène et Don Alonse « un gentilhomme castillan ». Qui sait alors si le nom propre n'a pas ici pour fonction d'afficher d'entrée de jeu la référence au modèle cornélien comme l'un des enjeux majeurs de la pièce<sup>23</sup> ? N'entend-on pas Molière dans *Dom Juan* dialoguer sourdement avec *Le Cid* ?

De fait, on peut déceler entre les deux pièces plusieurs convergences : en toile de fond, une même faillite de la justice officielle, illustrée dans *Le Cid* par le mépris que tous professent pour l'autorité royale, et suggérée dans *Dom Juan* par le nombre d'initiatives individuelles, voire clandestines, cherchant à contourner le cours normal de la justice, des grâces royales que Don Juan a obtenues par le crédit de son père aux différents duels évoqués dans la pièce (celui de Don Juan avec le Commandeur, celui que recherchent les frères d'Elvire avec l'auteur de leur déshonneur)<sup>24</sup>. Les deux pièces se rejoignent également dans une critique commune du point d'honneur : Chimène et Rodrigue lui prêtent leur voix dans *Le Cid* ; dans *Dom Juan*, c'est surtout à Don Carlos qu'il revient de déplorer la contrainte que fait peser sur un gentilhomme le souci de sa gloire. Et il le fait en des termes qui font entendre un écho du *Cid* : « Que ma destinée est cruelle ! Faut-il que je vous doive la vie, et que Don Juan soit de vos amis ? » (acte III, scène 3). La formulation du dilemme, l'assonance en [i] rappellent – ou parodient – tel ou tel vers des stances de Rodrigue<sup>25</sup>.

Quant aux trajectoires accomplies par les deux protagonistes, elles sont curieusement inverses : à l'ascension fulgurante de Rodrigue, jeune aristocrate inconnu devenu en une journée le parangon de la noblesse espagnole, s'oppose la carrière descendante, mais non moins fulgurante, de Don Juan, dont la rupture avec la société ne sera pas moins éclatante que l'était la victoire du *Cid*. Faut-il alors prêter à Molière la volonté de parodier dans *Dom Juan* l'œuvre de Corneille ? On l'a dit<sup>26</sup>, en particulier à propos du personnage de Don Louis dont Anne Ubersfeld a magistralement montré qu'il devait apparaître comme une image dégradée de l'aristocratie héroïque<sup>27</sup>. Aussi, s'il fallait lui trouver un comparant dans l'œuvre de Corneille, son-

23. Sur l'inspiration cornélienne chez Molière, voir K. Waterson, « Du héros guerrier au fourbe héroïque : la transmutation des valeurs héroïques cornéliennes dans le théâtre de Molière », *XVII<sup>e</sup> siècle*, 113, 1976, p. 49-57.

24. Voir sur cet aspect E. Guitton, « Molière juriste dans *Dom Juan* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1972, p. 945-953.

25. « On a du mal », écrit K. Waterson à propos de Don Carlos, « à le prendre tout à fait au sérieux dans le contexte d'une comédie iconoclaste où ses propos se dégradent en pâles échos, presque à effet comique, du langage cornélien » (*op. cit.*, p. 52).

26. C. Reichler, *op. cit.*, p. 51.

27. A. Ubersfeld, « Don Juan et le noble vieillard », *Europe*, 1966, p. 59-67.

gerait-on à Don Diègue dont il serait une sorte de double<sup>28</sup>, avili par l'attitude courtisane qu'il avoue avoir été la sienne pour protéger son fils. Et en effet la scène où il vient trouver Don Juan pour le proclamer traître à sa caste doit être comparée de très près à celle où Don Diègue retrouve son fils après le duel avec le comte, dont elle est l'image inversée. Les arguments des deux pères sont les mêmes, les mêmes mots se font entendre, tantôt pour louer, tantôt pour condamner :

Ma valeur n'a point lieu de te *désavouer* :  
 Tu l'as bien imitée, et ton *illustrer* audace  
 Fait bien revivre en toi les héros de ma race :  
 C'est d'eux que tu *descends*, c'est de moi que tu viens,

proclame Don Diègue (*Le Cid*, acte III, scène 6). Et Don Louis de maudire : « Aussi nous n'avons part à la gloire de nos ancêtres qu'autant que nous nous efforçons de leur ressembler [...] ; ainsi vous *descendez* en vain des aïeux dont vous êtes né : ils vous *désavouent* pour leur sang et tout ce qu'ils ont fait d'*illustrer* ne vous donne aucun avantage » (*Dom Juan*, acte IV, scène 4).

Mais si les deux scènes s'opposent l'une à l'autre, ce n'est pas seulement parce que l'une refléterait l'autre sur le mode parodique, au père noble s'opposant le père corrompu, et au fils héroïque le séducteur pervers. C'est aussi parce que le père de l'une, Don Diègue, annonce le fils de l'autre, Don Juan, dont il devance les théories amoureuses dans ces vers adressés à Rodrigue qu'afflige la perte de sa maîtresse :

Nous n'avons qu'un honneur, il est tant de maîtresses !  
 L'amour n'est qu'un plaisir, l'honneur est un devoir.<sup>29</sup>

Molière semble dans *Dom Juan* réagir au *Cid*, en particulier à ces deux vers où Rodrigue se voyait invité à mener une carrière de Don Juan. Parce que Rodrigue refusait cette invitation (« Et vous m'osez pousser à la honte du change ! », III, 6), restait à écrire une autre pièce où le héros aurait mieux écouté son père. Cette pièce, écrite par Molière, ne nous montre pas la naissance du séducteur à sa vocation, comme pour nous laisser libre de l'imaginer à partir des vers prononcés par Don Diègue.

Mais il est peut-être à l'origine du nom d'Elvire une autre explication. À qui examine avec attention la liste des personnages de *Dom Juan*, avec l'espoir d'y déceler quelque autre indication sur la genèse ou la signification de la pièce, il apparaît que Molière a choisi d'exploiter ici le système du couple de personnages : fonctionnent en effet en paire les frères d'Elvire, Don Alonso et Don Carlos, les deux paysannes, Charlotte et Mathurine, ainsi que les deux laquais de Don Juan. Si l'on devine aisément l'intérêt de ces deux premiers couples que Don Juan va amener à la déchirure,

28. Déjà chez Dorimond, le père de Don Juan doit beaucoup, semble-t-il, à Don Diègue : il apparaît à l'acte I se lamentant du déshonneur que la conduite de son fils jette sur son sang en des termes qui rappellent le premier monologue de Don Diègue (acte I, scène 4).

29. Cet écho des théories donjuanesques s'ajoute à ceux déjà relevés par D. Souiller : « En France, dans les comédies de Corneille, on relève plus que des fragments d'un Don Juan [...]. On se doit de remarquer combien fréquemment revient le personnage du séducteur sans scrupules » (D. Souiller, *La littérature baroque en France*, PUF, 1988, p. 79).

au conflit ouvert, l'existence du dernier est plus problématique. Pourquoi ces deux valets, dont l'un est, semble-t-il, un jeune garçon<sup>30</sup> ? Pourquoi les distinguer de la suite, anonyme, de Don Juan ? Pourquoi en créer deux, là où un seul aurait pu suffire<sup>31</sup> ? N'est-ce pas pour le plaisir de les nommer, l'un la Violette, l'autre Ragotin ? Si le premier de ces deux noms ne nous a pas révélé son mystère, le second fait manifestement référence à l'un des personnages principaux du *Roman comique* (1651-1657) : le petit avocat malchanceux et ridicule, qui devient le souffre-douleur de la compagnie et dans lequel on a vu une projection de Scarron lui-même<sup>32</sup>. À qui Molière rend-il ici hommage ? Au personnage de la fiction ou à celui qu'il représente ? La question n'est sans doute pas pertinente à une époque où la fiction n'est envisagée « que comme un voile plus ou moins épais posé sur la réalité »<sup>33</sup>. D'autant plus que Ragotin est dans *Le Roman comique* le narrateur de la première nouvelle espagnole enchâssée dans la narration principale<sup>34</sup> et qu'à ce titre, il peut être considéré, malgré son ridicule, comme une sorte d'initiateur, qui révèle à son public les beautés de la littérature romanesque espagnole. En cela aussi, il figure son auteur, Scarron ayant publié en 1655 un recueil de *Nouvelles tragi-comiques* dans lequel il adapte au goût français des textes espagnols. Dans ce même recueil, Molière a déjà puisé le sujet et divers détails de son *École des femmes*<sup>35</sup> ainsi que du *Tartuffe*. *Dom Juan* doit-il à son tour quelque chose à cette littérature que Scarron alias Ragotin a fait connaître à Molière ?

Entre l'œuvre de Scarron et celle de Molière, on remarque d'abord une parenté onomastique : les quatre nouvelles espagnoles du *Roman comique* offrent non seulement plusieurs Don Carlos, un Don Juan, une Elvire, mais aussi, et c'est sans doute le plus probant, un valet nommé Gusman<sup>36</sup> qui a pu inspirer le nom de l'écuyer de l'Elvire moliéresque. Il se trouve surtout que l'une de ces nouvelles entre en étroite résonance avec certains épisodes de la légende donjuanesque : il s'agit de la deuxième nouvelle du roman, intitulée « À trompeur, trompeur et demi »<sup>37</sup> qui raconte l'histoire d'un séducteur sans scrupules nommé Don Fernand lequel, après avoir promis le mariage à une jeune veuve pour jouir de ses faveurs, s'en va en épouser une autre, qui se nomme Elvire. N'y a-t-il pas eu contamination entre ces deux figures de séducteurs, entre la nouvelle de Scarron et la légende de Don Juan que connaissait Molière ? Plusieurs des innovations que la pièce de Molière apporta au mythe pourraient avoir été inspirées par le texte de Scarron. À commencer par le personnage d'Elvire : alors que chez Villiers et Dorimond Don Juan tente d'abuser

30. « Une chaise, petit garçon », ordonne Don Juan, à la première scène de l'acte IV.

31. Non seulement leur rôle se réduit à quelques phrases d'introduction, mais en outre ils ne prennent pas la parole dans les mêmes scènes.

32. Voir J. Serroy, « Préface », dans Scarron, *Le Roman comique*, Gallimard, « Folio », 1985, p. 14. Nous remercions à nouveau M. Alain Lanavère pour ses suggestions concernant ce nom de Ragotin.

33. *Ibid.*, p. 7.

34. Cette nouvelle est tirée du recueil de Castillo Solonzano : *Los Avilios de Cassandra* (1640). Trois autres *novelas* seront ainsi intercalées, deux extraites du même recueil, et la dernière adaptée de *Novelas amorosas y ejemplares* de Maria de Zayas (1634).

35. Voir N. Fournier, « La réécriture de Scarron par Molière », *XVII<sup>e</sup> siècle*, 186, 1995, p. 49-59.

36. Scarron, *Le Roman comique*, deuxième partie, chap. XIX (*op. cit.*, p. 318).

37. *Ibid.*, première partie, chap. XXII, p. 168-187.

par la force et la ruse de sa première victime, chez Molière, Elvire, on s'en souvient, est séduite et cède de son plein gré à Don Juan, avant qu'il ne l'abandonne. Son sort reproduit en fait de très près celui de la jeune veuve de la nouvelle de Scarron qui, succombant au charme et aux serments de Don Fernand, l'épouse en présence d'un vieil écuyer – le modèle de Gusman ? – et se donne à lui pour en être délaissée au bout de huit jours. Mais son amour, comme celui d'Elvire, survit à l'abandon et la suite de la nouvelle raconte les intrigues grâce auxquelles elle parvient à le reconquérir. Que Molière ait fait glisser à son héroïne le nom d'un autre personnage de cette même nouvelle accrédite l'influence. En outre, à côté du personnage d'Elvire, certains traits de Don Juan semblent hérités de Don Fernand, en particulier son obsession vestimentaire : en effet chez Dorimond et Villiers, Don Juan certes « pratique assidûment [...] le déguisement »<sup>38</sup> mais sans se soucier de son élégance puisqu'il va jusqu'à endosser l'habit de son valet et celui du pèlerin<sup>39</sup> ; tel n'est pas le cas du Don Juan de Molière chez qui le goût du travestissement s'est transformé en goût pour la toilette : la preuve en est qu'il ne se déguise jamais à proprement parler de toute la pièce. Si Molière a été amené à modifier cette autre donnée du mythe, n'est-ce pas là encore sous l'influence de la nouvelle de Scarron, où l'intérêt que le séducteur porte à sa toilette constitue une sorte de leitmotiv narratif dont la récurrence dans un récit qui ne couvre que quelques pages frappe l'attention du lecteur le moins averti<sup>40</sup> ? Enfin, Scarron écrit de l'infidèle qu'« il était homme à prendre son plaisir partout où il le trouve et même de le chercher aux dépens de sa réputation »<sup>41</sup>, annonçant Don Juan et son éloge de l'inconstance amoureuse : « La beauté me ravit partout où je la trouve » (acte I, scène 2). Mais le parallèle entre les deux hommes doit s'arrêter là, car Don Fernand, par sa lâcheté et sa faiblesse, s'oppose à l'assurance criminelle de Don Juan. Au point qu'il faut sans doute lui prêter pour le reste une influence négative, l'attitude des deux hommes s'opposant étrangement<sup>42</sup>.

Cette nouvelle espagnole du *Roman comique* semble bien avoir fécondé pour partie l'écriture du *Dom Juan* de Molière. L'attraction du roman de Scarron n'est-elle pas

38. J. Rousset, *op. cit.*, p. 83.

39. « Vous feriez bien vous seul cinq ou six mascarades, / L'habit d'un pèlerin, l'habit de son valet, / Et tout cela pourquoi ? pour aller au gibet », raille Philipin dans l'adaptation de Villiers (v. 820-822). Si la pièce contient quelques allusions au bel habit de Don Juan (« je vais être pendu dedans mes beaux habits », v. 649), elles figurent toutes dans la bouche du valet qui vient d'échanger son costume avec celui de son maître : aussi ne prennent-elles pas de signification particulière, s'expliquant aisément par la gêne de Philipin à porter l'habit d'un seigneur.

40. Au titre des occurrences du thème vestimentaire, citons : « parmi les hardes que son frère lui avait laissées en garde, il y avait quelques habits ; [...] on choisit le plus beau et le mieux fait à la taille du maître » (*ibid.*, p. 169) ; « l'étranger voulut envoyer son valet à Madrid [...] faire faire des habits » (p. 169) ; « elle fit faire des habits à Tolède pour lui et pour son valet » (p. 170) ; « on fit des habits pour lui et pour son train, qui fut fort magnifique » (p. 173-174) ; « elle vit entrer son infidèle, paré comme un nouveau marié et [...] elle le trouva l'homme du monde de la meilleure mine en ses habits de noces » (p. 174).

41. *Ibid.*, p. 182.

42. Ainsi les reproches d'Elvire à la scène 3 de l'acte I qui s'indigne de l'absence de feinte de son mari, allant jusqu'à lui fournir les arguments de sa propre défense – « que ne me dites-vous que des affaires de la dernière conséquence vous ont obligé à partir ? » – pourraient bien s'inspirer du discours hypocrite de Don Fernand à Victoria Portocarrero : « l'étranger lui ayant fait valoir qu'il laissait perdre une affaire de grande importance pour l'amour d'elle » (*ibid.*, p. 170).

d'ailleurs également sensible à d'autres signes, par exemple à travers le choix qu'a fait Molière de situer son intrigue en Sicile ? Ses devanciers avaient pris pour décor Séville mais, dans les nouvelles espagnoles du *Roman comique*, l'Espagne est un espace ouvert qui communique aisément avec l'Italie, et en particulier avec la Sicile<sup>43</sup>. Aussi, à lire *Dom Juan* après *Le Roman comique*, ne s'étonne-t-on plus de « cette Sicile de fantaisie où se mêlent nobles espagnols et roturiers français »<sup>44</sup> : ce mélange rappelle ce qui fut la grande nouveauté du *Roman comique*, c'est-à-dire la juxtaposition dans une même œuvre de la veine réaliste et du romanesque le plus convenu, de grands seigneurs espagnols et du petit peuple français. Que Molière ait mesuré sa dette envers l'auteur du *Roman comique* au point de vouloir lui en manifester officiellement sa reconnaissance, la preuve en est ce nom de Ragotin, qu'il a discrètement affecté au petit laquais de Don Juan<sup>45</sup>, figurant ainsi la collaboration – *post mortem* – de leurs deux génies créateurs.

Cette étude n'a pas épuisé, loin s'en faut, la diversité des lois qui régissent l'onomastique moliéresque. Toutefois l'intérêt de *Dom Juan* vient de ce que Molière y joue simultanément de plusieurs systèmes de références : à côté d'allusions intertextuelles (Elvire, Gusman, Ragotin, Pierrot) interviennent des références contextuelles ou historiques (Louis, Francisque, Claudine ?) et d'autres métalinguistiques (Dimanche, Colin, Brusquet). Leur repérage a permis d'éclairer la genèse et quelques-unes des significations de la pièce, parmi lesquelles le dessein comique et parodique qui fut celui de Molière et qu'on oublie parfois. Mais surtout il oblige une fois encore à conclure à l'ambiguïté de cette critique du libertinage. Certes Molière dénonce les périls les plus graves que le libertin fait courir à la société, jusqu'au régicide, mais c'est d'une manière symbolique et qui peut échapper : le nom même de Don Louis n'est jamais prononcé par les personnages et ne sera donc jamais entendu du spectateur, tout comme ceux de Francisque ou de Ragotin<sup>46</sup>. Comme si Molière, après avoir travaillé la valeur symbolique de ses personnages, cherchait à la voiler, ou à la réserver à un petit nombre. Que le nom propre nourrisse en lui un plaisir du chiffre, de l'allusion, que l'onomastique tende à la cryptographie, le nom sans doute à jamais mystérieux sous lequel il a choisi de signer toute son œuvre le prouve.

Constance CAGNAT-DEBŒUF,  
Université de Paris IV-Sorbonne.

43. La première de ces nouvelles se déroule à Naples, et une partie de la quatrième en Sicile. Dans cette dernière histoire, un naufrage a lieu au large des côtes de Sicile dont la victime, « après avoir remercié Dieu de l'avoir tiré d'un péril si évident » (*ibid.*, p. 322), se réfugie dans un village de pêcheurs pour se remettre et sécher ses habits mouillés. En retrouve-t-on un écho dans le naufrage de Don Juan à qui Sganarelle reproche de ne pas « rendre grâce au Ciel de la pitié qu'il a daigné prendre de nous » (acte II, scène 2) ? Peut-être, mais le Don Juan de Villiers déclarait déjà après son naufrage : « Je viens l'esprit remis en ces aimables lieux / Rendre grâce humblement à la bonté des Dieux » (v. 1025-1026).

44. J. Guicharnaud, *Molière, une aventure théâtrale*, Gallimard, 1963, p. 181.

45. Dont la petitesse fait écho à celle de Ragotin (« petit homme veuf [...] qui avait une petite charge dans une petite juridiction voisine », dans *Le Roman comique, op. cit.*, p. 59) et à celle, plus légendaire encore, de Scarron.

46. J. Emelina remarquait déjà que souvent chez Molière les noms comiques ne sont pas cités (J. Emelina, *op. cit.*, p. 75).