

GIOVANNI MACCHIA

*vie,  
aventures  
et mort  
de Don Juan*



LE BON  
SENS

E D I T I O N S   D E S   J O N Q U E R E S





LE BON  
SENS



GIOVANNI MACCHIA

Vie, aventures  
et mort  
de Don Juan

Traduit de l'italien par  
Claude Perrus

ÉDITIONS DESJONQUÈRES

DU MÊME AUTEUR

LE PRINCE DE PALAGONIA (Quai Voltaire).  
PARIS EN RUINES (Flammarion).

*CHEZ LE MÊME ÉDITEUR*

LE SILENCE DE MOLIÈRE.

*Titre original :*

VITA AVVENTURE E MORTE DI DON GIOVANNI

© Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, 1978.

© Éditions Desjonquères, 1990 pour la traduction française  
8, rue des Coutures Saint-Gervais  
75003 PARIS

## SOMMAIRE

	Pages
Introduction	II
PREMIÈRE PARTIE	
I Vie, aventures et mort de Don Juan	25
Biographie d'un fantôme	27
« Un homme et une femme »	28
« Tout le plaisir de l'amour est dans le changement »	33
La rencontre avec le pauvre	39
Don Juan et les libertins	42
« Ma in Ispagna son già mille e tre... »	51
Le rêve de Hoffmann	54
Don Juan anti-bourgeois et romantique	58
Le pardon céleste	62
Le « cupio dissolvi »	66
Le mari de donna Anna	70
Don Juan et l'âge de l'angoisse	75
II Les obscurs ancêtres du <i>Don Giovanni</i> de Mozart et Da Ponte	83
Note sur une lettre de Métastase	113
DEUXIÈME PARTIE	
I. Promontorium Malae Spei de Paul Zehentner	119



2. L'Athée foudroyé	127
Scénario	
<i>Personnages</i>	129
Acte un	131
Acte deux	135
Acte trois	139
3. Le convive de pierre	145
Scénario	
<i>Personnages</i>	147
Acte un	149
Acte deux	152
Acte trois	155
4. Convitato di pietra. Le festin de Pierre et Suite du festin de Pierre	159
Scénario de Domenico Biancolelli	
La Suite du festin de Pierre	171
<i>Notes</i>	177
<i>Notes bibliographiques</i>	187

## Introduction

Ce livre comprend deux parties. La première propose une interprétation du personnage de don Juan à travers les œuvres littéraires et théâtrales, de siècle en siècle, puis un chapitre consacré à Mozart et Da Ponte qui sert en quelque sorte de miroir à cette interprétation. La seconde partie rassemble des textes rares ou peu connus du XVII<sup>e</sup> siècle.

Il va sans dire que le chapitre initial n'a évidemment pas l'ambition de retracer toute l'histoire du personnage, ce qui aurait demandé un développement beaucoup plus long — et cette histoire, pour l'essentiel, a déjà été faite. Il s'agissait plutôt de souligner certains aspects de son extraordinaire destin : les moments d'expansion et de crise, les éclipses — où le grand héros semblait définitivement écarté de la scène — et aussi les résurrections miraculeuses, assorties de transformations qui renouvellent le personnage en modifiant la vieille et glorieuse tradition. C'est en somme la vie d'un personnage analysée dans son dynamisme, dans le jeu dialectique entre les exigences de la création personnelle et le contenu anonyme, collectif, de la légende, entre un héros et une société qui le réclame, qui l'exprime et aussi le transforme. J'ai voulu suivre en même temps le destin paradoxal d'un mythe typiquement baroque qui continue à vivre pendant plus de trois siècles, lors même que l'évolution de la société et de la pensée, les guerres et les grands mouvements d'idées ont changé la face du monde. Au cours de cette histoire éternelle où s'affrontent le ciel et la terre, la statue du Commandeur victorieux a mille fois volé en éclats alors que le satanique, le haïssable don Juan est toujours vivant, dans son immortelle jeunesse. Comment expliquer ce phénomène ? En quoi l'histoire de don Juan est-elle exemplaire et pourquoi certains génies, qui se sont fait ses interprètes, y ont-ils gagné l'immortalité ? Je ne crois pas, pour ma part, que l'art et la morale expliquent à eux seuls une telle vitalité.



Les textes rassemblés dans la deuxième partie vont de 1615 à 1669. C'est l'époque où apparaît don Juan, au théâtre exclusivement. L'histoire connut une telle diffusion qu'en 1669, année où elle fit pour la première fois l'objet d'un opéra, on put croire que la carrière de don Juan était achevée. Nous n'avons pas reproduit des textes célèbres tels que le *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina et le *Dom Juan ou Le festin de Pierre* de Molière, accessibles dans de nombreuses éditions, mais notre discours s'y réfère continuellement et ils sont présents en filigrane. Les textes retenus illustrent l'affirmation progressive de la légende dans l'histoire du théâtre, ses premières ramifications dans des genres différents (tragédie, commedia dell'Arte, puis fusion réussie de celle-ci avec la comédie régulière, et enfin opéra); et ils servent aussi à confirmer certaines de nos hypothèses.

A plusieurs reprises, au fil de ces pages, nous avons défini le donjuanisme comme une sorte de machiavélisme appliqué à l'amour. Machiavel en personne apparaît dans une des premières versions de la légende, l'histoire de Léonce — le comte Léonce, athée, perverti par la doctrine du Secrétaire florentin : le personnage est déjà un aristocrate —. Ce récit est le premier à proposer, dans un style baroque et sombre, quasi shakespearien, cette interprétation ; il devait donc figurer, ne serait-ce que pour cette raison, parmi nos textes. Si, parmi les diverses sources de cette légende, nous avons retenu la saisissante version due au jésuite Zehentner, c'est également à cause de l'étrange beauté de ces pages. L'histoire de Léonce, née dans les milieux jésuites, fut le sujet d'un drame représenté à Ingolstadt en 1615, bien des années avant le *Burlador* de Tirso. On y distingue déjà deux thèmes, l'un surnaturel et invraisemblable : l'apparition d'un mort au cours d'un festin, l'autre comique : la peur. Peur chez le Secrétaire florentin qui prend ses jambes à son cou, peur de son disciple, qui se figure que son salut ne réside désormais que « dans ses jambes ».

Les textes suivants montrent le chemin que cet athée

invétéré a dû parcourir pour devenir don Juan. Sous une identité différente, Léonce et Aurelio (*l'Athée foudroyé*) présentent déjà certains traits de don Juan. Mais il faut du temps pour qu'un athée découvre dans l'érotisme les suprêmes délices de son athéisme. Les squelettes rencontrés la nuit dans un cimetière, l'invitation à souper adressée à un crâne, les statues qui parlent et brandissent des épées, tout cela ne suffit pas à faire de ces personnages des don Juans. L'athéisme n'est que la condition préliminaire du donjuanisme, la base solide sur lequel le héros s'appuiera dans sa revendication obstinée de la liberté, l'épée affilée avec laquelle il tranchera tous les liens qui l'attachent à la religion et à la morale. Cette liberté, tragique et intellectuelle chez Léonce, désordonnée et matérialiste chez Aurelio (un prince du sang devenu hors-la-loi et bandit) doit se transmuier en pur amour de la vie. Le sentiment du néant, propre au XVII<sup>e</sup> siècle, ce mépris de l'éternel « memento mori » (et des crânes et des images macabres tant de fois représentés dans les tableaux et dans ces natures mortes que l'on appelait, justement, des « vanités ») doivent se renverser positivement en vitalité frénétique, en exaltation de la femme, non pas comme objet de culte au sens médiéval ou pétrarquiste, mais comme source inépuisable d'une jouissance toute terrestre.

Le donjuanisme naît du goût de la mort : c'est la plus violente protestation contre le culte de la mort instauré entre le XVI<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle. Dans la symbolique amoureuse, c'est la plus forte vague antipétrarquiste que la littérature ait connue. Des deux pôles du XVI<sup>e</sup> siècle : pétrarquisme et machiavélisme, c'est le second qui remporte la victoire. Les sens, émancipés de la passion amoureuse, se libèrent de la morale, tout comme s'en détache l'utile en politique. Dans la formation de don Juan, l'athéisme représente l'élément fondamental, mais il ne revendique plus, comme chez les Libertins, le moindre respect. Nullement fasciné par les débats théologiques ou simplement théoriques, don Juan a d'autres chats à fouetter : c'est un génie de la pratique. Le moment venu, pour les besoins de la cause, il pourra même, lorsque



cela l'arrange, renier son athéisme (comme cela arrive chez Molière). Mais il reste toujours lui-même.

Les scénarios que nous publions prouvent que ce personnage aux ascendances si illustres (Machiavel, les Libertins) reste certes un noble, comme Léonce, mais un noble dont l'athéisme implique entre autres le refus de toute culture. Machiavel? Peut-être ne sait-il même plus qui c'est. Pétri d'énergie vitale, il considère le monde comme pure représentation, théâtre d'événements qu'il exploite en vue d'un objectif unique, toujours le même : l'expérience érotique. La vie est variété, mais elle n'a de sens que si elle est scandée par la répétition. Pour cela il faut du temps et de l'espace. Ce qui n'exclut pas que don Juan puisse être un personnage complexe, et il le deviendra. Mais il possède aussi les caractéristiques d'un personnage populaire et la *Commedia dell'Arte* le traitera comme tel, pour des raisons de forme et de contenu. Comme tous les personnages populaires, don Juan ne peut respecter la règle des trois unités. S'il n'agissait pas en des temps différents, si cette action ne se traduisait pas en faits concrets, le personnage ne pourrait même pas exister. De surcroît, la légende se fonde sur une irrémédiable séparation entre le ciel et la terre, élément lui aussi typiquement populaire. Don Juan représente la terre sans le ciel, avec ses délices immédiates et concrètes. Ce que pouvaient être les délices célestes, il n'était pas donné au public de le voir. Le ciel condamne, il ne cesse d'adresser d'inutiles invitations au repentir, mais il ne promet rien de précis. Il ne restait donc plus au bon public qu'à jouir de la jouissance de don Juan, à s'amuser même lorsqu'il tuait, heureux cependant, jésuitiquement, de ne pas être entraîné dans la damnation du pécheur. Sa cruauté associée à l'érotisme, expression totale de l'être, sa façon d'aller droit au but, courageusement, faisaient de lui une sorte d'anti-héros que le public aimait diaboliquement. Mais en même temps l'incroyable ardeur qu'il déploie dans la poursuite d'un objectif jugé futile, sujet digne tout au

plus de nouvelles licencieuses, d'anecdotes piquantes, son impassibilité face au châtement et à la mort, son refus du lâche repentir, son affirmation d'un sentiment chevaleresque et féodal de l'honneur, en faisaient aussi un héros. Le sexe, servi par une vitalité inépuisable, acquiert à travers lui une dimension extraordinaire, qui débouchera sur la psychopathie sadienne. On a dit que l'amour est une invention du XII<sup>e</sup> siècle. Mais c'est le XVII<sup>e</sup> siècle qui a inventé l'érotisme, avec toutes ses dégénéralions et sa folie : il a inventé don Juan.

Cette histoire de Léonce, tragique et lugubre (« *lugubrem tragoediam* »), traitée ensuite par Tirso, dans une perspective qui ouvrait la voie à des développements presque caricaturaux, devait inévitablement, avec la *Commedia dell'Arte*, amalgamer au sang le divertissement et les rires. La plaisanterie côtoie le crime. Les *lazzi* pleuvent même lorsqu'il y a un cadavre sur la scène. C'est dans cette alternance entre le grave et le facétieux, le drame et la farce, que la légende trouve son expression théâtrale. Les comédiens de l'Arte exploitèrent cette formule à fond, tout en inventant de nouveaux personnages, et la comédie régulière (par exemple celle du pseudo-Cicognini et de Molière) l'érigea en mélange des styles : un mélange qui ne pouvait que déplaire aux oreilles délicates des spectateurs du « grand siècle ». On s'étonne (Molière lui-même s'en étonnait) que les scènes les plus audacieuses (celle du pauvre, ou celle du valet réclamant ses gages au moment même du miracle, lors de l'intervention terrifiante de la justice divine), scènes qui figuraient déjà dans les scénarios italiens, n'aient jamais été supprimées par la censure, comme ce fut le cas pour *Dom Juan*. Or chez Molière ces scènes paraissaient offensantes pour la morale parce que la qualité littéraire du texte leur conférait, dans la structure de la pièce, un relief insolite : elles dotaient le héros d'une conscience morale et stylistique qui débordait les limites du comique. Dans la bouche des acteurs de l'Arte ces mêmes répliques, dont le contenu était tout aussi choquant, devenaient de



plaisantes trouvailles, qui volaient au-dessus de la tête des spectateurs sans presque les atteindre.

Il était donc bien difficile pour un auteur qui, tout en exploitant les ressources scéniques de l'Arte, voulait produire une pièce « écrite » et construite, d'harmoniser les aspects contradictoires et absurdes de cette fable. Il s'agissait de faire évoluer côte à côte, jusqu'à la conclusion finale, des personnages différents, parlant des langues différentes et ayant des idéaux et des besoins différents. Don Juan, sur scène, est chargé d'assurer le lien entre eux : entre le roi et le valet (auquel lui-même donne un relief considérable, comme don Quichotte à Sancho Pança), la duchesse et la pêcheuse, le comte et le petit paysan stupide, le Commandeur et le laquais. Il est leur point de jonction, et il n'a aucun mal à transcender les limites de tous ces langages de pure convention, parce qu'aucune convention, pour lui, ne saurait résister à la force naturelle de l'instinct, au désir amoureux. Le monde n'est rien d'autre qu'« un homme et une femme », dit-il dans la première scène du *Burlador*.

Dans les deux textes de qualité médiocre que sont le *Convive de pierre* autrefois attribué à Cicognini et l'*Impie puni* de Pippo Acciaiuoli (non reproduits dans la présente édition), on perçoit clairement la difficulté de transposer ce sujet sur la scène classique. Deux traditions théâtrales se trouvent en présence. D'un côté : la Commedia dell'Arte, avec son argot, ses situations, ses personnages types qui sont de véritables masques. Mais certaines expressions argotiques (comme « il faut que j'aïlle faire le poirier mort », cf. notre note au texte), empruntées telles quelles au répertoire des acteurs comiques, ne remplissent plus leur fonction, qui est de provoquer une réplique humoristique. De l'autre côté : le monde de la Cour, qui parle le langage des mauvaises tragédies en prose : noble, vide, emphatique. Ainsi, le Commandeur se lance dans une description touristique exaltée de la ville de Lisbonne et, s'il fallait le condamner uniquement pour ce qu'il dit, il mériterait la mort. Don Juan lui-même, pourtant si expéditif quand il fait l'amour et tient pour

méprisable toute culture, est victime, sur la fin — même si c'est dans l'intention de railler le Commandeur — d'un accès de cultisme à l'espagnole : « Si j'avais cru, ô Convive, que tu viendrais, j'aurais dépouillé Séville de son pain, l'Arcadie de sa viande, la Sicile de ses poissons, la Phénicie de ses oiseaux, Naples de ses fruits, l'Espagne de son or, l'Angleterre de son argent, Babylone de ses tapis, Bologne de ses soieries, la Flandre de ses dentelles et l'Arabie de ses parfums pour offrir à ta grandeur une table somptueuse ; mais accepte... » etc. Ce don Juan mariniste et pseudo-cornélien n'est pas digne de survivre. Les véritables personnages, doués de vie, sont tous en face : serviteurs, pêcheuses, le Docteur, son gendre Pantalón, Brunetta : cyniques ou drôles, irrévérencieux, dociles ou rusés. D'un côté, la pompe figée, de l'autre le geste rapide et décidé, qui dessine la parole. La critique pertinente de la vie de ce chevalier « extrêmement licencieux » n'est pas le fait du Roi ou du Commandeur : c'est de ces personnages-là qu'elle vient. Le nécessaire de Passarino (l'appétit, la faim) se heurte sans cesse au superflu de son maître (la conquête amoureuse : divertissement de quelqu'un qui a de quoi manger et n'a rien à faire). Lorsque le duc Ottavio se lance à la poursuite de don Juan, qu'il veut capturer mort ou vif, son valet Fichetto, ironisant sur l'inutilité d'être un seigneur devant la mort, commente avec férocité : « Et moi je m'en vais fabriquer un gibet tout neuf, puisque c'est un gentilhomme ». Au moment où don Juan est englouti par l'enfer, Passarino voit disparaître dans l'abîme non l'âme de son maître mais ses gages : « Les voilà partis chez le diable ».

Ces personnages typiques ne sauraient disparaître, même dans un drame en musique, et c'est ce que nous confirme *l'Impie puni* (le premier de ces opéras, chronologiquement). On les y retrouve, utilisés dans un schéma qui développe deux actions parallèles, l'une sérieuse et l'autre comique, comme ce sera le cas dans la tradition de l'opéra bouffe et de l'opérette. Bibi, serviteur d'Acrimant (don Juan) a cette fois pour amoureuse la vieille et laide nourrice d'Hippomène. Les autres personnages, tous tourmentés par l'amour, suivent un



autre parcours ; ils baignent dans cette aura de roman précieux qui caractérisera l'opéra jusqu'à Métastase. Ce schématisme ne trouve de fonction dramaturgique qu'à un seul moment : lors de l'apparition des écuyers au premier acte : « Grand tourment, oui, je le crois, / Travailler la nuit, le jour ». Du moins ce drame nous permet-il de constater l'hétérogénéité des éléments qui confluent dans la légende de don Juan.

On ne peut mesurer pleinement la grandeur du *Dom Juan* de Molière qu'en le confrontant avec ces textes-ci et avec d'autres. La comparaison, trop facile, avec les « tragi-comédies » de Dorimond et de Villiers (objet de nombreuses études, dont certaines récentes) ou avec le *Burlador* espagnol (dont on ignore d'ailleurs si Molière en avait une connaissance directe), ne suffit pas à montrer l'ampleur de l'écart. La grandeur du don Juan de Molière, par rapport à la tradition, n'a rien de révolutionnaire. Elle tient plutôt à un dosage savant d'éléments contradictoires, empruntés à diverses sources, en utilisant tout ce qui pouvait conférer à la pièce un semblant d'unité et en laissant de côté ce qui devait l'être. Le génie de Molière, avec ses emportements et ses trouvailles irrésistibles, reste un génie critique : critique par rapport à la tradition théâtrale et à l'idée du théâtre qui s'affirmait en France dans ces années-là. On a reproché à sa pièce d'être quelque peu décousue et inégale : c'est oublier la tradition littéraire avec laquelle Molière devait compter, ainsi que les origines et la nature même de la légende.

Comme il était impossible de respecter l'unité de lieu, Molière essaya de rendre moins invraisemblable le déroulement temporel de l'action, en évitant les effets baroques et en réduisant au minimum la représentation sur scène d'événements sensationnels. Il a recours à la présentation indirecte : il réduit l'action théâtrale au bénéfice du récit (la présentation de don Juan au premier acte, par exemple). Il atténue le mouvement tourbillonnaire de l'ensemble. Le héros ne tue

pas le Commandeur sur scène : il l'a tué quelques mois auparavant, ce qui rend moins incroyable l'apparition de la statue au dernier acte. Des deux dames traditionnelles (la duchesse Isabella et donna Anna), il n'en conserve qu'une, donna Elvira, épouse légitime de dom Juan (déjà une seule femme apparaissait chez Dorimond et Villiers). Il développe de l'intérieur son personnage principal, qui lance avec complaisance des déclarations libertines et déploie une psychologie raffinée, digne du grand moraliste qui avait créé *Tartuffe* : dom Juan n'est plus inculte comme son ancêtre. Afin de ne pas altérer le raffinement captieux du personnage, Molière renonce à certaines scènes triviales, comme celle de la liste. Mais en même temps, avec quelle force agit en lui la grande tradition de la *Commedia dell'Arte* ! Comme il sait la respecter et l'utiliser avec habileté ! Les scénarios que nous publions le montrent bien.

Tirso avait écrit son *Burlador* en vers très alertes, Dorimond et Villiers leurs *Festins* en pesants alexandrins. Dans une période particulièrement féconde, où sa meilleure production fut en vers (d'un naturel qui enchantait Boileau), Molière choisit d'écrire son *Dom Juan* en prose, et ne rencontra aucune approbation : ni celle du public, qui continua pendant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle à lui préférer la rédaction limpide et censurée, en alexandrins, de Thomas Corneille, ni celle de Voltaire, qui vit dans cet emploi de la prose l'une des causes de l'insuccès de la pièce ! Mais pouvait-on, comme Villiers, faire parler Sganarelle, Mathurine ou le Pauvre dans la langue poétique du « grand siècle » ? Cette nécessité que la parole adhère à l'action, Molière l'avait apprise des Italiens. A l'instar des auteurs de scénarios, il voulut mettre en scène des personnages parlant le *patois*, ce qui devait produire un effet analogue à celui du dialecte bergamasque ou bolonais sur les spectateurs italiens. Il donna au valet de dom Juan une dimension scénique digne des Italiens, en le faisant apparaître sur scène plus souvent que le protagoniste. Et en tant qu'acteur, il se réserva ce rôle.

Si l'on compare *Dom Juan* avec le scénario de Biancolelli



traduit par Gueulette, on constate certaines analogies de construction. Par rapport à d'autres scénarios, l'action chez Biancolelli est plus statique : était-ce pour donner au jeu de l'acteur, à l'Arlequin, à ses *lazzi* et à ses trouvailles, plus d'importance qu'au déroulement de l'intrigue ?

Dans le *Burlador* et les autres canevas, don Juan apparaissait dès le début de la pièce, en pleine activité amoureuse. Dans la première scène de Biancolelli don Juan, absent, est d'abord présenté par Arlequin (entretien avec le roi), puis vient le récit de la reine Giovanna, dont la vaine aspiration à une vie sédentaire semble annoncer la scène de la tabatière chez Molière.

C'est enfin au répertoire de l'Arte que Molière a recours, sans doute pour se prémunir contre des réactions prévisibles, lorsqu'il insère dans sa pièce certaines scènes courageuses, dont celle du Pauvre<sup>1</sup>. A propos de cette scène et de ses rapports avec le répertoire des acteurs italiens, nous rapporterons une expérience personnelle.

L'humble et imposante figure du Pauvre, dont la brève apparition reste pourtant inoubliable, avait été vaguement ébauchée dans les pèlerins des tragi-comédies de Dorimond et de Villiers. Déjà de « style Louis XIV », ces inoffensifs pèlerins étaient des courtisans désabusés, devenus des adeptes de la vie innocente des bois : leur seule fonction dans la pièce était de permettre à don Juan, maniaque du travestissement, de se déguiser en ermite. Mais Dorimond est-il vraiment l'inventeur de ce personnage, si flou dans sa pièce ?<sup>2</sup>. Voici quelques années déjà, j'ai cru pouvoir identifier un de ses antécédents. Je suis parti de l'idée que le personnage du Pauvre, à cause des questions provocatrices qu'il suscite de la part de l'athée don Juan, avait dû être inventé par nos audacieux comédiens de l'Arte. Et en effet, dans l'*Athée foudroyé*, le bandit Aurelio rencontre un vieil ermite, qui a donné asile à Leonora dans sa grotte. L'ermite, « hors de sa cellule » précise le canevas, « demande l'aumône » et Aurelio « le méprise en riant et lui demande s'il aime les bonnes choses »... Dans ce mépris de la pauvreté et

de la charité, dans ce rire déjà un peu satanique d'Aurelio — et non dans les alexandrins bien rythmés de Villiers — je percevais quelque chose de moliéresque qui devait aboutir directement à la scène de *Dom Juan*. « Tu te moques », dit dom Juan au Pauvre, « un homme qui prie le ciel tout le jour ne peut pas manquer d'être bien dans ses affaires ».

Je trouvais cependant curieux qu'Aurelio, bien que bandit et redoutable athée, méprisât un malheureux pour la seule raison qu'il lui demandait l'aumône. Je voulus confronter directement le texte avec le manuscrit de la Casanatense et je constatai alors (ce qu'aucun éditeur, ni De Simone-Brower dans ses « *Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei* », ni Petraccone, ni Bragaglia n'avait remarqué) qu'entre les mots « demande l'aumône » et « Aurelio le méprise en riant », le manuscrit présentait environ quatre lignes vigoureusement et soigneusement barrées. La correction était d'une autre main, comme celle qui figurait dans un autre passage du manuscrit (signalée par nous dans la présente édition : elle avait échappé elle aussi aux éditeurs précédents). Il en ressortait clairement que cette rature était postérieure de quelques années ; elle avait été faite avec de l'encre très noire et avec tant d'énergie que la plume avait troué le papier en plusieurs endroits.

Dans ces quatre lignes, sous cette épaisse couche noirâtre, devaient se cacher des paroles dangereuses dont il fallait empêcher la lecture. Celui qui avait procédé à cette censure pensait de toute évidence rétablir par ce geste la dignité de la religion ou de la morale. On pouvait en conclure qu'il était permis aux comédiens de présenter sur scène ce qu'il était interdit de confier, non seulement à l'impression, mais même à un manuscrit conservé dans le silence d'une bibliothèque. A en juger par cette réaction, la scène ne devait pas être moins forte que celle de Molière qui, supprimée de la représentation comme de l'édition, ne fut publiée qu'environ cent cinquante ans plus tard.

Pourrait-on faire bénéficier à leur tour nos comédiens de l'Art de cette juste réparation ? Rendre justice, après trois cents ans de quarantaine, à l'auteur anonyme de l'*Athée foudroyé* ?



En l'état actuel des choses, il apparaît que notre auteur a moins de chance que Molière car, bien que j'aie mobilisé une légion de bibliothécaires complaisants, de photographes expérimentés, de techniciens et assistants, et malgré les dernières découvertes de la science : rayons ultraviolets et infrarouges et autres « diableries », le noir de cette encre n'a livré qu'une partie de ses secrets. Réfractaire à la lumière comme un fantôme, ce court rideau d'obscurité n'a laissé affleurer à la surface que quelques mots, comme des éclairs dans un désert, ou des murmures confus pendant le sommeil.

Quand l'ermite demande la charité, je lis clairement qu'Aurelio « se moque de lui ». Et la moquerie, suivie du mépris, est aussi chez Molière. Je lis ensuite, moins distinctement : « Enfin, il lui donne licence de... » puis vient le mot que le censeur s'est amusé le plus à torturer. Un mot grave, sûrement. Peut-être : « de blasphémer » ? Cette invitation au blasphème me procurerait, je l'avoue, une douce satisfaction. Suivent des syllabes coupées, détachées. Il y a un « enfer » certainement prononcé par l'Ermite : serait-ce le mot qui déclenche le rire et le mépris de Aurelio ?