

« Uno Inferno tutto nuovo d'invenzione...»  
Don Giovanni aux Enfers sur la scène  
baroque (*Il nuovo risarcito Convitato di pietra*  
de Giovan Battista Andreini)

"Uno Inferno tutto nuovo d'invenzione..." Staging Don  
Giovanni in the Hell in the Baroque Theater (*Il nuovo*  
*risarcito Convitato di pietra* by Giovan Battista Andreini)

**Gabriele Bucchi**

---



**Pour citer cet article**

Gabriele Bucchi, « « Uno Inferno tutto nuovo d'invenzione...» Don  
Giovanni aux Enfers sur la scène baroque (*Il nuovo risarcito*  
*Convitato di pietra* de Giovan Battista Andreini) », *Fabula / Les*  
*colloques*, « Les Enfers : allers et retours », URL : [https://  
www.fabula.org/colloques/document12939.php](https://www.fabula.org/colloques/document12939.php), article mis en  
ligne le 24 Novembre 2024, consulté le 09 Mai 2025

---

## « Uno Inferno tutto nuovo d'invenzione...» Don Giovanni aux Enfers sur la scène baroque (*Il nuovo risarcito Convitato di pietra* de Giovan Battista Andreini)

"Uno Inferno tutto nuovo d'invenzione..." Staging Don Giovanni in the Hell in the Baroque Theater (Il nuovo risarcito Convitato di pietra by Giovan Battista Andreini)

**Gabriele Bucchi**

---

L'image la plus connue de Don Juan aux Enfers est sans doute pour nous celle d'un célèbre poème des *Fleurs du mal*. Le libertin y apparaît en train de voyager dans un paysage infernal qui pourrait être celui de Virgile ou de Dante, remis au goût dramatique et grotesque du Romantisme :

Quand Don Juan descendit vers l'onde souterraine  
Et lorsqu'il eut donné son obole à Charon,  
Un sombre mendiant, l'œil fier comme Antisthène,  
D'un bras vengeur et fort saisit chaque aviron.

Montrant leurs seins pendants et leurs robes ouvertes,  
Des femmes se tordaient sous le noir firmament,  
Et, comme un grand troupeau de victimes offertes,  
Derrière lui traînaient un long mugissement...

Indifférent au sort des victimes qui l'entourent (le serviteur Sganarelle, son père, « la chaste et maigre Elvire », le Commandeur au gouvernail de la barque...), le Don Juan de Baudelaire demeure tel qu'il était sur terre : un pécheur ayant acquis par sa damnation une stature héroïque, un impénitent (la poésie portait d'ailleurs ce titre, *L'Impénitent*, dans la première version du poème, parue en 1846)<sup>1</sup>. À côté de l'agitation des personnages qui l'entourent, Don Juan est le « calme héros » qui, selon les derniers vers du poème :

... courbé sur sa rapière,  
regardait le sillage et ne daignait rien voir.

---

<sup>1</sup> Baudelaire, 1961, p. 291-292.

Baudelaire n'était pas le premier à évoquer le voyage du séducteur dans l'au-delà. Sous l'effet du succès grandissant de l'opéra mozartien en France (et de la reprise du texte original de la comédie de Molière), quelques artistes autour de 1840 s'étaient déjà essayés à représenter le personnage du libertin en train de rejoindre le monde souterrain<sup>2</sup>. Mais bien avant sa métamorphose en héros romantique par la poésie de Byron et de Baudelaire et sa réapparition dans l'Enfer parodique imaginé au début du xx<sup>e</sup> siècle par le drame philosophique *L'Homme et le Surhomme* de George Bernard Shaw<sup>3</sup>, Don Juan avait eu droit à quelques apparitions en Enfer qui n'ont pas fait l'objet d'une attention critique dans leur ensemble<sup>4</sup>. Dès le début de son long chemin sur la scène théâtrale, la représentation du destin du séducteur dans l'au-delà semble en effet avoir interpellé occasionnellement les auteurs et hommes de théâtre, et ce en dépit du fait que la dimension infernale en tant qu'expérience visuelle pour le spectateur n'entraîne pas dans l'intrigue de l'action, sinon comme simple menace discursive (par exemple dans le drame de Tirso) ou ponctuellement (foudre, abîme) au moment où le séducteur y est précipité après avoir serré la main de la Statue (et parfois avec celle-ci).

Dans cette contribution, je voudrais me pencher sur un cas assez singulier de représentation de l'Enfer autour du mythe de Don Juan au xvii<sup>e</sup> siècle : celui du *Risarcito Convitato di pietra* de l'écrivain et homme de théâtre italien Giovan Battista Andreini (1651)<sup>5</sup>. Bien qu'on n'ait aucune preuve des représentations publiques de ce drame et que le texte d'Andreini n'ait vraisemblablement pas eu une grande circulation à son époque ni après, son examen *sub specie inferni* nous permet de saisir comment, face à la punition du séducteur, la question morale (qu'en sera-t-il du libertin après sa mort ?) devient dans des textes destinés à la scène une question d'ordre mimétique (comment représenter le personnage dans l'au-delà ? vers quels modèles littéraires se tourner ?) et finit (assez rapidement, apparemment déjà au xvii<sup>e</sup> siècle) par se transformer en problème technique (quels moyens utiliser pour produire un bel Enfer qui plaise au public ?).

---

<sup>2</sup> Tel Simon Guérin dans une gravure intitulée *Don Juan aux Enfers* (1841), qu'on a longtemps cru perdue, cf. David, 1937. La critique baudelairienne tend aujourd'hui à redimensionner l'influence de ces œuvres sur le poème des *Fleurs du mal*. Cf. Pichois-Dupont, 2005, p. 188-191 et surtout Chagniot, 2016, p. 252-253.

<sup>3</sup> Le troisième acte du drame *Man and Superman* de Shaw (1903) est occupé par une sorte de pièce dans la pièce où dialoguent le Diable, Don Juan et d'autres personnages inspirés de la légende.

<sup>4</sup> L'excellent *Dictionnaire Don Juan* (1999), par exemple, ne consacre pas d'entrée thématique à l'Enfer, mais seulement à des thèmes proches tels que « Diable », « Purgatoire », « Mort ».

<sup>5</sup> Appartenant à une famille de *comici* (ses parents étaient les célèbres Francesco et Isabella Andreini), Giovan Battista Andreini, dit Lelio (1578?-1654), est l'auteur de nombreuses pièces (comédies, tragédies, pastorales) ; il est aussi prolifique comme poète. Pendant la première moitié du xvii<sup>e</sup> siècle, il se produit avec sa compagnie des Fedeli auprès des principales cours d'Europe, notamment à Mantoue, à Florence, en France et à Prague. Sur sa vie cf. au moins la notice biographique d'Angelini, 1961, Ferrone, 1993, p. 223-273 et surtout la riche introduction à l'édition du *Risarcito Convitato* due à Carandini et Mariti, 2003, qui présente une bibliographie et une chronologie détaillées.

# Don Juan aux Enfers ou l'ombre de Dante

L'idée de montrer Don Juan arrivé et installé aux Enfers ne faisait pas partie du drame qui inaugure la fortune de la légende du libertin puni sur la scène européenne : *El Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina. Dans celui-ci, la scène de la mort de Don Juan se déroule dans une église, auprès du tombeau de Don Gonzalo. Après avoir serré la main de la statue, le *burlador* de Tirso tombe avec son punisseur à l'intérieur du tombeau, comme l'indique la didascalie de l'édition de 1630 (la première qui nous soit parvenue) : « Le sépulcre s'enfonce avec fracas, engloutissant Don Juan et Don Gonzale, tandis que Catherinon (*le serviteur de Don Juan*) se sauve en se traînant »<sup>6</sup>. Le drame de Tirso ne prévoit aucune représentation visuelle explicite de l'Enfer. Les flammes de celui-ci apparaissent seulement dans l'allusion de Don Gonzalo au « feu » éternel mérité par Don Juan (III 20, v. 2741-2746) :

Don Gonzalo  
*Dame esa mano;  
no temas, la mano dame.*

Don Juan  
*¿Eso dices? ¿Yo temor?  
¡Que me abraso! ¡No me abrases!  
con tu fuego.*

Don Gonzalo  
*Este es poco  
para el fuego che buscaste.*

Don Gonzale  
Donne-moi cette main, n'aie pas peur, donne-moi donc la main.

Don Juan  
Que dis-tu ? Moi ! Peur ? ... Ah ! je brûle ! ... Ne m'embrase pas de ton feu !

Don Gonzale  
C'est peu de choses au prix du feu que tu cherchas<sup>7</sup>.

Le drame de Tirso connut un succès précoce en Italie, notamment à Naples, où il fut représenté en langue originale déjà en 1625, quelques années avant la première impression du texte (1628-1629, perdue). Le succès du *Burlador* en Italie est abondamment attesté, tant par de nombreuses réélaborations qui nous sont parvenues sous la forme de *scenari* de la *commedia dell'arte*, que par des réécritures

---

<sup>6</sup> Tirso de Molina, (1630) 1968, p. 189.

<sup>7</sup> Tirso de Molina, (1630) 1968, p. 188-189 ; trad. P. Guenoun.

d'auteur destinées à la scène (celle qui obtint le plus vaste succès, le *Convitato di pietra* de Giacinto Andrea Cicognini, fut probablement représentée dès 1632 et publiée au moins vingt ans après) ou à la lecture seule<sup>8</sup>. Parmi ces réécritures d'auteur, le *Nuovo risarcito Convitato di pietra* (1651) de Giovan Battista Andreini, vaste *poema drammatico* (poème dramatique en vers) en cinq actes et quarante-deux scènes, a été ressuscité de l'oubli par l'édition de Silvia Carandini et Luciano Mariti<sup>9</sup>. L'adjectif *risarcito* (« réhabilité ») ajouté au titre habituel de la pièce telle qu'elle était jouée en Italie, *Il Convitato di pietra*, semblerait témoigner de la volonté d'Andreini de se distancier d'une pratique théâtrale dépourvue d'ambitions littéraires (celle des *comici*) qui s'était déjà emparée de la comédie de Tirso depuis deux décennies<sup>10</sup>.

Cette ambition de la part d'Andreini de différencier son *Convitato* de ceux de ses précurseurs est évidente déjà dans le cadre allégorique et mythologique qu'il choisit. Don Giovanni est en effet d'emblée présenté comme un instrument humain dont les Titans, à l'aide de la Fureur, se servent pour engager une nouvelle gigantomachie contre les dieux (*Prologo*, v. 400-405). C'est la personnification de la Puniton, ambassadrice de la volonté divine, qui se charge d'annoncer son châtement (v. 441-452) :

*Già Don Giovanni il crudo,  
che ne' primi vagiti  
bestemmiò suo natale; già  
Don Giovanni dico  
d'ogni petto il coltello,  
d'ogni femmina il drudo,  
d'ogni Dio, d'ogni tempio  
schernitor, derisor, rigido, ed empio  
castigo avrò superno  
trangugiatosi vivo entro l'Inferno*<sup>11</sup>.

Ce cruel Don Juan qui, dès ses premiers vagissements, a maudit le jour de sa naissance, ce Don Juan qui est le couteau de toutes les poitrines, le séducteur de

---

<sup>8</sup> Sur la chronologie pour nous assez floue de ces éditions (parfois non datées ou perdues) ainsi que sur l'ensemble des textes appartenant à différent titre au corpus donjuanesque du xviii<sup>e</sup> siècle, cf. au moins Macchia, 1978, Balmas, 1983, ainsi que le recensement exhaustif de Bourqui, 1999.

<sup>9</sup> Carandini et Mariti, 2003. Cette édition donne le texte du drame d'après un manuscrit (A, Florence, Bibliothèque Nationale, Magl. VII 16) avec en notes les variantes d'un autre manuscrit (B, Rome, Archivio Cardelli, autographe). Sauf spécification, nous citons toujours d'après le texte de A, en indiquant l'acte, la scène et les vers. La traduction a été établie par nos soins. Comme la langue d'Andreini est chargée d'accumulations métaphoriques qui la rendent assez obscure même dans l'original, notre traduction des citations se limitera à garder le sens général des répliques.

<sup>10</sup> Cf. les remarques de Mariti dans Carandini et Mariti, 2003, p. 82-83. Bien qu'accompagné de tous les paratextes typiques d'une pièce de théâtre (didascalies, liste d'outils de scène), il est peu probable que le drame d'Andreini ait pu voir le jour sur une scène, du moins dans son intégralité.

<sup>11</sup> Carandini et Mariti, 2003, p. 413.

« Uno Inferno tutto nuovo d'invenzione...» Don Giovanni aux Enfers sur la scène baroque (Il nuovo risarcito Convitato di pietra de Giovan Battista Andreini)

toutes les femmes, le contempteur de tout Dieu, de tout lieu sacré, dur et impie,  
sera puni un jour par le ciel, englouti et digéré vivant par l'Enfer.

À travers l'allusion à la précocité de l'enfant Don Giovanni dans le blasphème (*ne' primi vagiti*), nous rencontrons ici, encore indirectement, un des personnages les plus originaux de la pièce d'Andreini, la mère de Don Giovanni, figure absente de toute la tradition donjuanesque du xvii<sup>e</sup> siècle (et rare encore après)<sup>12</sup>. Bien que sa présence dans le drame soit plutôt limitée (elle n'apparaît que dans deux scènes au total), Andreini a voulu lui consacrer une scène infernale (acte IV, scène 2) qui anticipe et préfigure celle dont le fils sera protagoniste à l'acte V.

L'acte IV marque le passage du temps de l'action de la nuit au jour. Andreini traite ce moment avec un long dialogue entre la Nuit, le Sommeil et l'Aurore destiné d'après les didascalies à être chanté *nello stile musicale recitativo*. À la fin de ce dialogue, le décor maritime (*apparato peschereccio*) où s'était déroulée la fin de l'acte III, qui était resté inchangé au début de l'acte IV, laisse la place à un décor bien différent, celui de l'Enfer :

Une fois parties la Nuit et l'Aurore, le décor maritime disparaîtra ; apparaîtra alors un Enfer effrayant, réalisé avec des tissus noirs et des flammes où, pour rendre le tout encore plus effroyable, on verra apparaître dans le ciel les choses mentionnées par l'Aurore auparavant [*i.e.* le char de Junon qui fait pleuvoir sur la terre du sang et des os, des serpents qui tombent du ciel, Pluton]. Sur la droite de cet apparat funèbre on verra un énorme Cerbère et à gauche une Hydre également très longue. Au moment voulu le premier devra aboyer tandis que la deuxième sifflera. Une fois que tout ça sera apparu au milieu de la scène, on verra s'ouvrir un grand gouffre accompagné de fumées et des flammes. Sept Ombres sortiront du gouffre, mais seulement celle du milieu prendra la parole, et celle-ci sera la mère de Don Giovanni, appelée Lisidora<sup>13</sup>.

Comme l'ont montré les travaux de Serena Mamone sur la technique théâtrale et la scénographie à la cour de Florence, la présence d'un « tableau infernal » était presque un moment attendu des grands spectacles de cour à sujet mythologique, notamment dans ces *intermedi* qui, dans le courant du xvi<sup>e</sup> siècle, avaient petit à

<sup>12</sup> Cf. dans Brunel, 1999, l'entrée « Mère » du *Dictionnaire Don Juan*. Le corpus donjuanesque (de Tirso à Molière) privilégie plutôt la figure du Père, garant de cet ordre social et d'une forme d'honneur familial que le fils libertin ignore. Parmi les scénarios du xviii<sup>e</sup> siècle, seul le scénario dit « Montalvo » (*Il Convitato di pietra opera cavata dal vero*, représenté à Florence en 1657 et publié par A. Testaverde), prévoit la présence d'une figure maternelle (mais il s'agit d'une marâtre). Cf. Carandini et Mariti, 2003, p. 85n.

<sup>13</sup> *Partita la Notte e l'Aurora, sparirà l'apparato marittimo, ed apparirà un Inferno, tutto orrore cioè tutto a panni neri e fiamme, e qui in simile apparenza le cose accennate dall'Aurora di cielo spaventose, potranno per l'aere vedere\* ; per funestar maggiormente così fatta apparenza. A destra di questa pompa funerea star dovrà un Cerbero smisurato ed altresì alla sinistra un'Idra prolissa al par di Cerbero, che a tempo a tempo fischi e Cerbero latrì. Ciò fatto e ciò apparso nel mezo del Teatro, si aprirà un'ampia voragine tra fumi e fiamme; e da quella uscir dovranno sette Ombre; quella sola che nel mezzo sarà parlando, e questa sarà la madre di Don Giovanni detta Lisidora.* \*Le ms. B spécifie ici de quels effets sonores il s'agit : « tonnerres, éclairs, mugissements, ciel noir [... tuoni, lampi, muggiti e cielo oscurato] » ; Carandini et Mariti, 2003, p. 578. L'abondance et la précision singulière des indications scéniques dans les pièces d'Andreini sont analysées par Ferrone, 1993, p. 226.

petit supplanté, dans l'engouement du public, les comédies qu'ils servaient à l'origine à ponctuer<sup>14</sup>. L'Enfer imaginé par Andreini s'insère parfaitement dans cette tradition scénographique, mais confirme en même temps ses ambitions dans la construction d'un appareil théâtral qui, à côté des figures monstrueuses incontournables (Cerbère et l'Hydre), mette à profit d'autres détails empruntés à Dante, notamment pour tous les effets sonores « infernaux » (tonnerres, sifflements, mugissements) que le poète florentin avait évoqués et fixés de façon mémorable dans les premiers chants de son poème.

Le souvenir de l'*Enfer* de Dante (d'ailleurs assez prévisible pour un auteur éduqué comme Andreini et, en plus, florentin) ne se limite toutefois pas à des aspects décoratifs et secondaires, mais influence profondément la situation dramatique de ces scènes infernales. Dans le *Nuovo Convitato di pietra*, la punition frappe en effet mère et fils comme s'ils ne faisaient qu'un, inscrivant donc Lisidora et Don Giovanni dans la lignée de ces damnés de Dante qui forment un couple et partagent la même peine<sup>15</sup>. Apparaissant au milieu d'un groupe de mères désespérées (les six ombres), Lisidora anticipe la chute du libertin et, dans un discours qui assume les tons exaltés tantôt de la malédiction, tantôt de la prophétie, se réjouit de retrouver son fils dans l'au-delà pour continuer avec lui une lutte macabre et mutuellement destructrice (V, v. 150-152, 223-232) :

*Eccoti alfin Giovanni  
de le viscere mie peso molesto,  
de' tuoi misfatti appropinquarsi il fine [...].  
Or è gettato il dado,  
di Caronte t'attende il tetro guado;  
là dove madre anch'io, rabbida madre  
t'assalirò furente, e bestemmiando  
educazioni insane,  
tu me ogn'or laniando  
n'andrai; ed io co' morsi  
(Ecuba fatta inferna)  
prendo, e ciò far già parmi;  
dal tuo volto spiccar filiali carni...*<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> Que ce fût sous la forme de la forge de Vulcain ou de l'Outre-tombe où descend Psyché, l'Enfer avait fait l'objet de maintes représentations scéniques à Florence déjà dès la moitié du xvii<sup>e</sup> siècle. Une des plus célèbres inventions infernales fut réalisée par l'architecte celle de Bernardo Buontalenti pour le quatrième intermède de la *Peregrina* à l'occasion des festivités pour le mariage de Christine de Lorraine et Fernand de Médicis (1589). Il est intéressant de noter qu'un des chroniqueurs de l'époque (Bastiano de' Rossi) souligne en termes élogieux la correspondance entre les détails de la scène infernale imaginée par Buontalenti et l'*Enfer* de Dante (cf. De' Rossi, 1589, p. 49-55). Cf. à ce sujet Mamone, 2016, avec reproductions des dessins de Buontalenti.

<sup>15</sup> On pense notamment au duo mémorable formé par le comte Ugolino en train de ronger le crâne de l'archevêque de Pise (*Enfer*, XXX, v. 1-78).

<sup>16</sup> Carandini et Mariti, 2003, p. 578, p. 580.

Voilà enfin arrivé, Giovanni, poids funeste de mes entrailles, le moment de la punition de tes méfaits [...]. Le sort en est jeté, le noir gué de Charon t'attend, là-bas, où moi-même, ta mère, enragée et furieuse, je t'assailirai en maudissant l'éducation folle que je t'ai impartie. Pendant que tu me lacéreras de ton côté, moi (nouvelle Hécube infernale) à coups de morsures — et je me vois déjà le faire — j'arracherai un à un de ton visage des morceaux de la chair de mon fils...

L'autoreprésentation de Lisidora en nouvelle Hécube (*Ecuba fatta inferna*) en train de déchirer les membres de son fils prépare, nous le verrons, l'atmosphère de la scène V 9 avec l'apparition de Don Giovanni. Encore une fois, Andreini récupère l'imaginaire classique (la reine de Troie Hécube, désespérée par la mort de ses enfants Polyxène et Polydore) par le biais de la mémoire de Dante. Au chant XXX de *l'Enfer*, Hécube apparaît en effet non pas comme personnage parmi les damnés, mais en tant qu'exemple du désespoir impuissant qui réduit l'homme à un état presque bestial (*Inferno*, XXX, v. 13-21) :

*E quando la fortuna volse in basso  
l'altezza de' Troian che tutto ardiva,  
sì che 'nsieme col regno il re fu casso,*

*Ecuba trista misera e cattiva,  
poscia che vide Polissena morta,  
e del suo Polidoro in su la riva*

*del mar si fu la dolorosa accorta,  
forsennata latrò sì come cane;  
tanto il dolor le fe' la mente torta...*

Et quand la fortune abaissa l'orgueil  
des citoyens de Troie qui osaient tout faire,  
si bien que le royaume tomba avec son roi,

Hécube affligée, misérable et captive,  
quand elle vit sa Polyxène mort  
et le corps de son fils Polydore

sur le rivage de la mer, la malheureuse  
dans sa folie aboya comme une chienne,  
tant la douleur lui égara l'esprit<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Dante, 2010, p. 150. Trad. J. Risset.

Par la comparaison avec Hécube, Dante illustre l'attitude enragée des âmes de la dixième fosse (les faussaires), condamnées à s'entredéchirer par morsure (XXX, v. 22-27) :

*Ma né di Tebe furie né troiane  
si vider mai in alcun tanto crude,  
non punger bestie, nonché membra umane*

*quant'io vidi in due ombre smorte e nude  
che mordendo correvan di quel modo  
che 'l porco quando del porcil si chiude...*

Mais ni les fureurs de Thèbes, ni celles de Troie,  
ne se montrèrent jamais aussi cruelles  
à tourmenter les bêtes et les corps humains

que je vis deux ombres pâles et nues  
qui couraient en mordant comme un porc  
quand il est lâché hors de la porcherie<sup>18</sup>.

La morsure, nous l'avons vu, est un geste qu'Andreini prête à Lisidora, faisant ainsi de la mère de Don Giovanni un personnage à l'allure décidément dantesque.

Avant de nous pencher sur la scène V 9 (jumelle de celle que nous venons d'évoquer), il est peut-être utile de rappeler l'articulation de la séquence finale de l'action telle que l'avaient fixée les drames antérieurs à Andreini, notamment celui de Tirso (objet, comme on l'a vu de nombreuses adaptations en Italie), ainsi que le *Convitato di pietra* de Giacinto Andrea Cicognini :

1. Don Giovanni honore l'invitation du Commandeur dans le tombeau de celui-ci : festin à base d'animaux dégoûtants et infernaux (Cicognini III 5 et III 8 ; Andreini V 4) ;
2. Don Giovanni, qui refuse de se repentir, serre la main de la Statue, puis est précipité (avec ou sans le Commandeur) dans un gouffre qui s'ouvre au milieu du tombeau<sup>19</sup> ;
3. retour des personnages du drame sur la scène (changement de décor : chambre du roi de Castille) et récit de la mort de Don Giovanni par son serviteur qui a assisté à sa mort (Cicognini III 10 ; Andreini V 6, nous y reviendrons) ;
4. monologue-invective de Don Giovanni aux Enfers (Cicognini III 11 et dernière scène ; Andreini V 9).

---

<sup>18</sup> Dante, 2010, p. 151. Trad. J. Risset.

<sup>19</sup> La didascalie d'Andreini dit *tra fumi, fiamme, stridi, ululati* ; Carandini et Mariti, 2003, p. 655.

Comme on le voit, Andreini n'est pas le premier à montrer Don Giovanni aux Enfers. Le *Convitato di pietra* de Cicognini (en circulation et représenté déjà dans les années 1630 et très probablement connu d'Andreini) se termine avec une scène infernale dans laquelle Don Giovanni, seul, dialogue avec un chœur (de démons ?) qui répond négativement à sa plainte désespérée (*Scena ultima. Inferno*) :

Don Giovanni  
*O mostri troppo crudi,  
troppo fieri, e spietati,  
che in fra fiamme e catene,  
tutte le viscere mie qui lacerate,  
usatemi pietà,  
se pietà regna in voi!  
Placatevi d'Averno  
tormentatori eterni,  
e dite per pietade  
quando termineran questi miei guai.*

Coro  
*Mai!*<sup>20</sup>

Don Giovanni  
Ô monstres cruels, qui déchirez mes entrailles dans les flammes et les chaînes, ayez pitié de moi, si vous êtes capables de pitié ! Et vous, esprits justiciers de l'Outre-tombe, dites-moi : quand ma peine prendra-t-elle fin ?

Chœur  
Jamais !

Probablement inspiré par la scène finale de Cicognini, Andreini consacre à la représentation du libertin dans l'au-delà une place bien plus grande et articulée, valorisée notamment par l'intervention de la musique et du chant, d'effets sonores et techniques qui visent à transformer les scènes finales du drame en opéra<sup>21</sup>.

Après la sortie du roi et de la cour, tous venus entendre le récit de la mort de Don Giovanni (séquence 3), Andreini imagine un nouveau décor, dont la partie supérieure devrait accueillir la personnification de la Justice en dialogue avec le Commandeur au Ciel (V 7), tandis que la partie inférieure devrait représenter le tribunal infernal présidé par Pluton, cette fois « sans cris, ni feux ou fumées », comme l'indique la didascalie<sup>22</sup>. Dans ce premier décor infernal, tour à tour,

---

<sup>20</sup> *Macchia*, 1978, p. 205-206. Comme le faisait remarquer *Gendarme de Bévoite*, 1906, p. 98 et p. 102, le texte de Cicognini semble être le premier à développer cet épilogue infernal ; sur le rapport entre Cicognini et Andreini, cf. *Carandini et Mariti*, 2003, p. 100-101.

<sup>21</sup> *Parte che va cantata*, spécifie la didascalie du ms. B, à propos de la dernière apparition infernale de Lisidora, *Carandini et Mariti*, 2003, p. 415.

<sup>22</sup> *Carandini et Mariti*, 2003, p. 670 : *senza strepiti senza fuochi o fumi*.

prennent la parole les ombres des femmes violées ou tuées par Don Giovanni, venues demander justice à Pluton, qui pourtant les condamne toutes (curieuse justice !) à l'Enfer<sup>23</sup>. C'est à ce moment qu'Andreini imagine un nouveau changement de décor :

À ce moment tout l'appareil représentant Astrée et l'Enfer disparaîtra pour laisser la place à un autre Enfer encore plus terrible. Dans celui-ci, au lointain, on verra tous les Pénates, et encore plus loin Charon avec son bateau et toutes les Ombres qui auparavant accompagnaient Lisidora mère de Don Giovanni, accompagnée par les quatre ombres des femmes tuées par Don Giovanni. Précédé par un grand bruit, celui-ci sortira d'un gouffre, enchaîné au cou et aux bras et, tel l'âme d'un furieux, dira avec étonnement...<sup>24</sup>

L'appareil théâtral prévu par Andreini pour l'acte V est censé représenter à nouveau l'Enfer, comme à l'acte IV, mais dans une atmosphère encore plus spectaculaire. L'apparition en perspective (*un altro Inferno... nella lontananza del quale... come nel più lontano...*) des présences incontournables de l'Outre-tombe classique (Charon, les Pénates) ainsi que de certains personnages du drame (les femmes séduites par Don Giovanni en tant que groupe : *le quattro ombre uccise*) donne à l'apparition du protagoniste *da una voragine catenato pel collo* (« par une trappe de la scène et enchaîné ») un caractère monumental et grandiose. Comme pour l'apparition de Lisidora, Andreini semble compléter l'effet du décor infernal qu'il a imaginé par le discours du personnage, qui inscrit l'atmosphère de cette scène dans une dimension, encore une fois, dantesque. En effet, en plus de la malédiction que Don Giovanni prononce contre sa mère coupable de l'avoir mis au monde (situation déjà présente, bien que beaucoup plus succincte, dans la scène finale du *Convitato di pietra* de Cicognini)<sup>25</sup>, Andreini donne au personnage une conscience tout à fait originale du caractère proportionnel de la peine qui lui est infligée. Comme les damnés de Dante, punis selon le système du *contrappasso*, le corps de Don Giovanni est dévoré dans l'au-delà par des scorpions et des vipères. Ce sont en effet les mêmes créatures dégoûtantes qu'il avait accepté de manger (en défiant le Ciel) lors du festin offert par le Commandeur (V, v. 1128-1139) :

*Ah, che a le mense orribili, tremende  
non paventar del Fato*

<sup>23</sup> À remarquer que toute cette scène de l'acte V devait être accompagnée dans les intentions d'Andreini par des instruments et chantée *nello stile musicale recitativo*. Carandini et Mariti, 2003, p. 667.

<sup>24</sup> *Qui sparirà tutto questo apparato e di Astrea e di Inferno; un altro Inferno apparendo più terribile, nella lontananza del quale, si veggano tutti i Penati, come nel più lontano Caronte, con la barca, e tutte le Ombre che furono già con Lisidora madre di Don Giovanni, con le quattro ombre di quelle uccise dallo istesso Don Giovanni. Vista poi così fatta apparenza, con grandissimi strepiti Don Giovanni uscirà da una voragine catenato pel collo, per le braccia in forma di Spirito e stupito e iroso dirà...* Carandini et Mariti, 2003, p. 675 (nous avons légèrement modifié la ponctuation de l'édition).

<sup>25</sup> Acte III, scène dernière : « Que maudit soit aussi le jour où je naquis, que maudit soit le lait qu'assoiffé je tétai [*Maledetto sia pure / il dì ch'al mondo nacqui / maleddeto sia il latte / ch'io succhiai assetato...*] ». Macchia, 1978, p. 206.

*m'empie or qui di tremore,  
e se l'anima agghiaccia, abbrucia il core.  
E com'io con disprezzo  
lupo affamato ed avido,  
corbi, scorpion, tarantole, con aspidi,  
divorava e struggeva,  
così da mille vermini,  
così da mille vipere,  
qui laniato e divorato anch'io,  
bestemmio il Fato e l'ardimento mio<sup>26</sup>.*

Ah, que le fait de n'avoir pas craint la nourriture effroyable du Ciel me remplit maintenant de terreur, glace mon âme, brûle mon cœur ! Et de même qu'avec mépris je me suis nourri, tel un loup affamé, de corbeaux, de scorpions, de tarentules et de serpents, de même je suis ici dévoré et déchiré par mille vers et mille vipères, et je maudis le Destin et mon audace.

Don Juan semble en somme métamorphosé (comme sa mère) dans une des figures de l'Enfer de Dante, soumises à l'implacable loi du *contrappasso* qui prévoit une peine symétrique ou contraire par rapport à la faute commise. Une trace encore plus évidente de cette relecture dantesque par Andreini se trouve dans la didascalie (plus explicite) du manuscrit (B). Celui-ci suggère que Don Giovanni apparaisse à ce moment « chargé de flammes, de serpents, en secouant les chaînes qui entourent son cou, parlera avec colère en se mordant les mains et les bras »<sup>27</sup>.

En faisant revenir Don Giovanni enchaîné et accomplissant des gestes autodestructeurs comme ceux de se mordre les mains et les bras, Andreini semble avoir voulu métamorphoser le *burlador* de Tirso ou le *dissoluto* de Cicognini en un des damnés qui peuplent l'Enfer du Poète florentin. L'auto-morsure des mains ou une autre partie du corps rappelle, par exemple, celui de nombreux personnages dans la première *cantica* de la *Divine Comédie* : le florentin Filippo Argenti parmi les coléreux (VIII 63), mais aussi d'autres figures monstrueuses telles que le Minotaure (XII 14-15) et Minos (XXVIII 126), sans oublier la figure la plus proche de Don Giovanni par son attitude blasphématoire ainsi que son outrecuidance à l'égard de Dieu, Capanée (XIV 51-57). Quant au détail des chaînes au cou, il nous ramène à la punition infligée aux Géants rebelles envers Dieu (chant XXXI), plus précisément celle d'Éphialtès dont la partie inférieure du corps est enterrée dans le puits infernal et la partie supérieure enchaînée<sup>28</sup>. L'assimilation de la punition de l'athée homicide

<sup>26</sup> Carandini et Mariti, 2003, p. 678. « ». Déjà dans la comedia de Tirso (III 20), Don Juan mange au banquet infernal de Don Gonzalo des scorpions et des vipères, détails repris (et abondamment amplifiés) par Andreini dans la scène III 8 de son drame.

<sup>27</sup> Carandini et Mariti, 2003, p. 675 : *carico di fiamme, e di serpi, scotendo catene dalle quali pe' l collo è catenato, così dirà iroso scotendosi; e mordendosi le mani e le braccia.*

<sup>28</sup> *Inferno* XXXI 87-90 (Dante, 2010, p. 157, trad. J. Risset) : « une chaîne qui le garrottait / du cou aux pieds, en tournant cinq fois / sur la partie invisible de son corps [d'una catena... / dal collo in giù, si che 'n su lo scoperto. / si rawolgea infino al giro quinto] ».

d'Andreini à celle imaginée pour les Géants par Dante d'ailleurs n'est pas trop surprenante, si l'on se souvient que dans le prologue du *Nuovo Convitato* l'auteur présente l'histoire de Don Giovanni comme une sorte d'appendice moderne à la lutte des Titans contre les Dieux. Il est donc parfaitement cohérent que le séducteur d'Andreini soit soumis à la même punition que ses ancêtres mythiques (à travers la mémoire du plus grand poète italien) pour un péché d'*hybris* contre la divinité.

En dédiant le manuscrit de son *Risarcito Convitato di pietra* à un puissant homme d'Église (l'évêque Carlo Pio di Savoia), Andreini présente son drame comme un « fruit empoisonné » dont on pourra tirer, peut-être grâce aux mains du dédicataire qui le recevra avec bienveillance, une « source salubre de vie »<sup>29</sup>. S'il est indubitable que le vieil Andreini n'affiche aucune ambiguïté à l'égard de la moralité du protagoniste et acquiesce pleinement à la juste punition qui l'attend (annoncée dès le prologue, comme on l'a vu), il est en même temps indéniable que la conception du tableau infernal de l'acte V (et son anticipation à l'acte IV avec l'apparition de Lisidora) donne à Don Giovanni une allure grandiose. Il n'est d'ailleurs pas impossible que dans la construction de sa fantaisie infernale, Andreini ait eu à l'esprit le succès retentissant des spectacles à machines qui avaient eu lieu, à l'initiative du cardinal Mazarin, à la cour de France, comme les célèbres représentations de *l'Orfeo, festa teatrale* avec la musique de Luigi Rossi (1647), et les imitations que, sur le plan technique, celui-ci avait suscitées par la suite<sup>30</sup>. Pour n'en donner qu'un exemple, la reprise en 1647-1648, dans le goût du théâtre à machines mis à la mode par les Italiens, d'une tragédie de Chapoton au théâtre du Marais (*La Descente d'Orphée aux enfers*) prévoyait un tableau infernal dans le goût de celui imaginé par Andreini :

l'on verra tout d'un coup le Theatre couvert de flammes depuis un bout jusques à l'autre, qui ne disparaissant pas comme un éclair, dureront autant que la Scene durera. Et feront admirer le génie & l'adresse du Machiniste, soit en l'invention de cette flamme artificielle, soit dans la Perspective, les éloignements & le diversitez, qui rendront mesme ce lieu d'horreur agreable à la veuë: Le haut mesme du Theatre qui représentait le Ciel auparavant, ne parroistra plus qu'un assemblage de cent couleurs funestes, dont le triste meslange & le mouvement, en étonnans les Spectateurs, les laisseront dans une admiration qui n'est concevable qu'à ceux qui peuvent en avoir-veu l'épreuve<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Carandini et Mariti, 2003, p. 395 : ... *consimile fatto al frutto di quel persiano cielo, se dalle mie mani cibo velenoso partendo, esca di vita fassi, alle sua salutare oltrepassando*. Il s'agit de la dédicace du ms. B, tandis que le ms. de Florence, offert à quelques mois de distance au cardinal Leopoldo de' Medici, présente une dédicace plus brève et dépourvue de cette image.

<sup>30</sup> Carandini et Mariti, 2003, p. 203-208. Comme le montre Mariti, Andreini était probablement présent à Paris dans ces années 1645-1648 et doit même avoir assisté aux représentations de la *Finta pazzo*, opéra de Giulio Saccati sur un livret de Giulio Strozzi qui inaugure la fortune de l'opéra italien en France (1645). Cf. aussi la chronologie de la même édition, Carandini et Mariti, 2003, p. 48-49. Quant à la mise en scène de *l'Orfeo* du carnaval 1647 (restée célèbre pour les machineries dues à l'Italien Giacomo Torelli), le tableau infernal de la descente d'Orphée aux Enfers y occupait cinq scènes (de la septième à la onzième) et prévoyait, entre autres, une danse comique de démons autour de Proserpine : cf. à ce sujet l'introduction et les documents publiés par Hélène Visentin dans son édition de *La Descente d'Orphée aux enfers* de F. Chapoton : Chapoton, 2004, p. 123-170.

Sous la plume d'Andreini, sur la scène du Marais ou du Palais Royal, Don Giovanni et Orphée (deux grands mythes du théâtre baroque) se trouvaient donc descendre dans un Enfer conçu désormais moins comme une visualisation de la peine à des fins édifiantes que comme une occasion d'exploits scénographiques et techniques capables d'attirer et émerveiller le public.



Comme de nombreuses études l'ont montré, le succès des pièces sur Don Juan en France pendant les dernières décennies du xvii<sup>e</sup> et le début du xviii<sup>e</sup> siècle (lorsque le texte original du *Festin de pierre* de Molière, créé en 1665, était déjà disparu de la scène) fut assuré grâce notamment à un déplacement toujours plus sensible vers « la dimension merveilleuse et spectaculaire d'un sujet qui à l'origine visait à l'édification chrétienne »<sup>32</sup>. Au moment où philosophes et érudits commençaient à pointer du doigt les incohérences et les contradictions sous-jacentes au concept théologique de la damnation éternelle (et donc de l'Enfer chrétien)<sup>33</sup>, le spectateur de province était quant à lui invité vers 1670 à assister à un *Festin de pierre* (une adaptation de la comédie de Molière) pour voir avant tout les « superbes machines et les magnifiques changements de théâtre », dont les prodiges se concentraient, comme on peut s'y attendre, dans les dernières scènes :

[...] le Temps par un vol merveilleux qu'il fait sur le Théâtre avertit Don Juan de songer à lui et qu'il n'a plus qu'un moment à vivre ; Il rit de ces avertissements, l'ombre entre, qui voyant qu'il persiste dans sa méchante inclination, le fait abîmer dans un gouffre, précédé des éclairs et du Tonnerre, tout le Théâtre paraît en feu, l'ombre par un vol qui vous surprendra [paraît] remonter l'air, et Sganarelle qui ne voit plus son Maître, finit cette Tragi-comédie par une fin dont on ne vous dit rien, pour vous en faire trouver plus de satisfaction quand vous la verrez<sup>34</sup>.

Pour que l'Enfer de Don Giovanni acquière une nouvelle crédibilité tragique, il faudra attendre qu'une musique à la hauteur du sujet vienne à son secours, en prenant notamment au sérieux les derniers moments du protagoniste sans s'appuyer seulement sur des effets techniques. Après les premières mises en musique de l'intrigue donjuanesque dans la deuxième moitié du xvii<sup>e</sup> siècle (*l'Empio punito* d'Alessandro Melani en 1669)<sup>35</sup>, la rencontre de Don Giovanni avec le sublime

---

<sup>31</sup> Chapoton, 2004, p. 161.

<sup>32</sup> La citation de Claude Bourqui est tirée des notes au *Festin de pierre [Don Juan]*, dans Molière, 2010, t. II, p. 1621. Sur le *Festin de pierre* de Molière et le théâtre à machines, cf. au moins Delmas, 1984, Visentin, 2004.

<sup>33</sup> Débat qui toucha notamment l'Angleterre, la France et la Hollande entre XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, pour lequel on pourra se référer à l'ouvrage Walker, 1964, p. 33-58.

<sup>34</sup> Le texte se trouve dans une feuille annonçant une représentation du *Festin de pierre* par une troupe de campagne autour de 1670. Nous citons d'après la transcription dans Molière, 2010, t. II, p. 1245.

musical se fera un siècle après, dans un contexte esthétique et théâtral profondément changé par rapport au drame baroque qui avait vu naître à la scène la figure du *burlador*. Porté par la musique de Gluck (le ballet pantomime *Don Juan* donné à Vienne en 1761, dont la danse finale des Furies impressionna jusqu'à la frayeur les spectateurs de l'époque), puis par celle de l'opéra de Mozart (1787), le destin infernal du protagoniste trouvera pleinement cette dimension tragique et destinale qui, à travers le Romantisme, est parvenue jusqu'à nous. Aussi, lorsque Lorenzo Da Ponte nous dit dans ses *Mémoires* avoir cherché l'inspiration pour le livret de Don Giovanni dans la lecture de *l'Enfer* de Dante<sup>36</sup>, sa remarque est plus à prendre comme un rapprochement esthétique *a posteriori* entre deux génies (le poète italien et Mozart) que comme la preuve d'une continuité théologique et morale dans la représentation d'un Enfer de plus en plus vacillant dans la conscience des spectateurs modernes<sup>37</sup>.

---

<sup>35</sup> Sur *l'Empio punito*, « opera regia » d'Alessandro Melani (premier opéra consacré à Don Giovanni, bien que le personnage s'appelle Acrimante et que l'histoire soit déplacée dans un décor classique) sur un livret de Filippo Acciaiuoli, donné au Teatro Colonna de Rome le 17 février 1669, voir l'édition critique récente de Della Libera (2022).

<sup>36</sup> Da Ponte, 1980, p. 125 : « J'écrivais pour Mozart la nuit en lisant quelques pages de *l'Enfer* de Dante ; le matin pour Martini en lisant Pétrarque, et le soir pour Salieri avec l'aide du Tasse ». La célèbre anecdote relatée par Da Ponte dans ses *Mémoires* fait référence au travail de librettiste pour trois compositeurs en même temps (Salieri, Martin y Soler, Mozart) pendant l'année 1787.

<sup>37</sup> Je remercie Lise Michel pour ses conseils et sa relecture attentive.

## BIBLIOGRAPHIE

---

Angelini Franca, « Andreini Giovan Battista », dans *Dizionario Biografico degli Italiani*, t. I, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1961, p. 133-136.

Baudelaire Charles, *Les Fleurs du mal*, éd. Antoine Adam, Paris, Garnier, 1961.

Bourqui Claude, *Les sources de Molière. Répertoire critique des sources littéraires et dramatiques*, Paris, SEDES, 1999.

Brunel Pierre (dir.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999.

Carandini Silvia et Mariti Luciano, *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. Il Nuovo risarcito Convitato di pietra di Giovan Battista Andreini. Studi e edizione critica*, Roma, Bulzoni, 2003.

Chagniot Claire, *Baudelaire et l'estampe*, Paris, PU Paris Sorbonne, 2016.

Chapoton François de, *La Descente d'Orphée aux enfers, tragédie* (1640), éd. Hélène Visentin, Rennes, PUR, 2004.

Dante, *La Divine Comédie*, trad. Jacqueline Risset (1985-1990), Paris, Flammarion, 2010.

Da Ponte Lorenzo, *Mémoires de Lorenzo Da Ponte, librettiste de Mozart* (1830), trad. Cléophas Daresté de La Chavanne (1860), Paris, Mercure de France, 1980.

David Henri, « Sur le "Don Juan aux Enfers" de Baudelaire », *Revue d'Histoire littéraire de la France* 44, 1937, p. 65-76.

Melani Alessandro, *L'empio punito*, éd. Luca Della Libera, Middleton (WI), A-R Editions, 2022.

Delmas Christian, « Dom Juan et le théâtre à machines », *Cahiers de la littérature du xvii<sup>e</sup> siècle* 6, 1984, p. 125-138.

De' Rossi Bastiano, *Descrizione dell'apparato e degli intermedi fatti per la commedia rappresentata in Firenze nelle nozze de' Serenissimi Don Ferdinando Medici, e Madama Cristina di Loreno, Gran Duchi di Toscana*, Firenze, Padovani, 1589.

Ferrone Siro, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993.

Gambelli Delia, *Arlecchino a Parigi. Dall'Inferno alla corte del Re Sole*, t. I, Roma, Bulzoni, 1993.

Gendarme de Bévoitte Georges, *La Légende de Don Juan, son évolution dans la littérature des origines au romantisme*, Paris, Hachette, 1906.

Macchia Giovanni, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, Torino, Einaudi, 1978.

Mamone Sara, « Drammaturgia di macchine nel teatro granducale fiorentino. Il teatro degli Uffizi da Buontalenti ai Parigi », *Drammaturgia*, n° 12(2), 2016, p. 17-43, disponible en ligne : <https://oajournals.fupress.net/index.php/drammaturgia/article/view/8176>, consulté le 4 mai 2023. DOI : <https://doi.org/10.13128/Drammaturgia-18359>.

« Uno Inferno tutto nuovo d'invenzione...» Don Giovanni aux Enfers sur la scène baroque (Il nuovo risarcito Convitato di pietra de Giovan Battista Andreini)

Molière, *Œuvres complètes*, éd. Georges Forestier et Claude Bourqui, Paris, Gallimard, 2010.

Pichois Claude et Dupont Jacques, *L'atelier de Baudelaire : « Les fleurs du mal »*. Édition diplomatique, t. I, Paris, Champion, 2005.

Pirrotta Nino, *Don Giovanni in musica*, Venezia, Marsilio, 1999.

Tirso de Molina, *L'Abuseur de Séville (Don Juan)* (1630), texte original et version française par Pierre Guenoun, Paris, Aubier, 1968.

Walker Daniel P., *The Decline of Hell. Seventeenth-Century Discussions of Eternal Torment*, London, Routledge & Kegan Paul, 1964.

## PLAN

---

- [Don Juan aux Enfers ou l'ombre de Dante](#)

## AUTEUR

---

Gabriele Bucchi

[Voir ses autres contributions](#)

gabriele.bucchi@unibas.ch, Université de Bâle